

H 9 - Relaties

Naar de letter of het beeld, communicatie in taal; de topoi en samenvattingen/abstracts

Inleiding

Zoals aangegeven in het vooronderzoek en in H8 de conclusie, blijven er nog een flink aantal secundaire bronnen en voorbeelden in quarantaine voor nadere beschouwing en argumentatie.

Daarom volgen er nu een serie abstracts waarin per stuk een voorbeeld wordt geanalyseerd dat kan bijdragen aan wat poëzie als maatstaf kan betekenen. Hoe formeel functioneert de poëzie als ‘ultieme’ kwaliteit, receptietechnisch, en wat houdt dat in, wat is de kern van het poëtische maken?

Ik heb een keuze gemaakt uit wat mij als instructieve literatuur voorkwam met een persoonlijke voorkeur voor Spaanstalige, Europese, cultuur, naast overige inhoudelijke relaties met de thematiek bij verschillende literaire en filosofische bronnen. Hetgeen tot gevolg heeft dat niet alleen van literaire maar ook van beeldende en anderszins performatieve informatie gebruik is gemaakt dat bijdraagt aan het verstaan van de diverse

poëtica's. Zoveel mogelijk heb ik een topologisch karakter aan elk van de behandelde voorstellen meegegeven. Dit karakter kan wijzen op gedeelde interesses of thematiek in de genoemde hoofdstukken.

Daarmee wil ik tevens benadrukken dat het om een artistiek onderzoek gaat. Het betreft meerdere, ook beeldende en receptie-technische disciplines en beperkt zich niet tot literairwetenschappelijke kwaliteiten.

9.1 Lieke Marsman

Op een andere planeet kunnen ze me redden,
december 2024

Marsman neemt het in dit boek op voor ‘het leven’. Haar poëtica is een samengaan van heldere vrije poëzie met essayistiek en in dit geval een extra persoonlijke benadering middels dagboekfragmenten. Aanleiding en basis thema voor deze publicatie is haar strijd om gezondheid. Ze heeft kanker en plaatst deze problematiek in een heel scala aan literaire bronnen. Hoofdgedachte is dat de ratio geen volledig beeld genereert: er is altijd meer. Hetzij religie hetzij mystiek. Zonder echt gelovig te zijn moeten we de mogelijkheid niet uitsluiten. Dit helpt haar ook om het kankerproces te sublimeren, met zelfs de dood voor ogen. Het is soms ongenadig cru, maar zeer navoelbaar en navolgbaar door zuivere betoogtrant met filosofische finesse.

Haar poëzie vermengt op gelijke wijze dagelijkse notities met verdiepende zijpaden. Ze komt door haar engagement met dood en leven tot een robuuste oproep tot leven, het bestaan, en weigert mee te gaan in de nonchalance van een makkelijk opvatting over euthanasie. Daarbij roept ze

farmaceuten op meer te investeren in nieuw
riskant kankeronderzoek.

In 2017 verscheen de roman Het
tegenovergestelde van een mens, waaruit op
de laatste bladzijden het volgende gedicht,
waarin tegengestelde interpretaties en het 'je
eigen gang gaan' centraal staan.

Overal waar je komt voel je je sterker

Je droomt over atoomexplosies. Af en toe
explodeer je van verlangen. Iemand zegt:
worsteling. Jij verstaat: verlies. Kun je wel

de boksring in kruipen en er als overwinnaar
weer uit stappen? Geknakt nekje, ze tillen
je trillende handje de lucht in. Zo hard
bouwde je nog niet eerder modderige
zandkastelen tegen de vloedlijn aan.

Iemand zegt: we slaan de zeilen uit.
Jij vertaalt: verzuipen. Gooit boeien van taal
in plaats van de zeilen uit, redt onze zielen
met nautische metaforen.

En elke dag ben je bij elke dag, loopt wat
rond
met een emmer, het water klotsend
het ritme van je kolkende hart. Het ritme

het water verspreidend over de rand
van een glas, een voederbak, sijpelt zo
onder een deur door naar de volgende kamer

waar je ook zit. In een stoel die steeds
omvalt als je eruit opstaat. Maakt het uit. Een
boek leest,
heel tevreden eigenlijk. En kun je wel:

de mensen die land zien negeren. Nee, dat
kun je niet meer. Iemand: stil, land.
En jij die het gewoon wil zien dit keer,

klaarstaat, de opvarenden de steiger
op helpt, een tas aanneemt, allang
vergeten dat je een van hen was.

*Jij mag de kamers verdelen vandaag.
Ons na het ontbijt de zon in roepen.
Een activiteit voor de middag verzinnen.*

Misschien kunnen we in de kano gaan zitten
en wachten tot de rivier alles wegneemt.

-----+-----

topos: natuur, transdisciplinariteit

9.2 Novalis

Die Christenheit oder Europa, 1799, Ein
Fragment,
Topos: politiek.

In de kern is de strijd voor - bottom-up
maatschappelijke - solidariteit eerder
evolutionair op te vatten dan revolutionair
ondanks het historische Franse voorbeeld
eind 19e eeuw. Destijds was vrijwel elk
sociaal commentaar, dankzij de toegenomen
nieuwsvoorziening een mogelijke bron van
publieke ergernis. Degeen die in de
slipstream van die ergernis een aanbod deed
voor meer positieve energie was de dichter
Novalis. Hij pleitte binnen zijn klassiek
romantisch oeuvre voor een christelijk
religieus bindmiddel dat alle politieke
deelbelangen in Europa op een synthetische
wijze met elkaar zou kunnen verbinden. Een
concept dat naar ik meen zelfs recent nog
werd geopperd door de voorvechter van
‘resonantie’, Hartmut Rosa, die in zijn
Democratie vraagt om religie (2023). Een
andere ‘wijsgerige’ relatie is die met de
werken van Frans Hemsterhuis, vooral
betreffende een romantisch optimisme
gevoed door een vasthoudende christelijke
voorkeur ondanks - of misschien mede
dankzij - allerlei Descartiaans

Verlichtingsrationalisme. In beider culturele visie blaast de dichter en de poëzie een flinke partij mee. De wijze waarop is mede geïnspireerd op de nieuwe wetenschapstendens van rond 1800 vermengd met hoogdravende vredespolitiek: “wenn Europa wieder erwachen wollte, wenn ein Staat der Staaten, eine politische Wissenschaftslehre uns bevorstände! Sollte etwa die Hierarchie, die symmetrische Grundfigur der Staaten, das Prinzip des Staatenvereins als intellektuale Anschauung des politischen Ichs sein? Es ist unmöglich, daß weltliche Kräfte sich selbst ins Gleichgewicht setzen, ein drittes Element, das weltlich und überirdisch zugleich ist, kann allein diese Aufgabe lösen”. En dit derde element, dat zal duidelijk zijn, is het gedeelde christendom als synthetische uitkomst: “...die heilige Zeit des ewigen Friedens, wo das neue Jerusalem die Hauptstadt der Welt sein wird; und bis dahin seid heiter und mutig in den Gefahren der Zeit, Genossen meines Glaubens, verkündigt mit Wort und Tat das göttliche Evangelium und bleibt dem wahrhaften, unendlichen Glauben treu bis in den Tod”.

noot: gepubliceerd online als projekt-gutenberg. Check 9 sept. 25.

9.3 Francois Hemsterhuis

M.J. Petry, Hemsterhuis volledige werken (2001) oorspronkelijke tekst Frans en vertaald Nederlands.

Topos: filosofie

Hoewel bij Hemsterhuis meerdere topoi aannemelijk zijn - religie, polis, iconisch - verkies ik hem in het rijtje filosofie omdat hij in zijn oeuvre een transdisciplinaire levensbeschouwing ontwikkelt in een combinatie van vroeg wetenschappelijke opinie en romantisch ideaal. Hierbij is zijn Grieksfilosofische oriëntatie leidend waarbinnen de dialoog en het dichterlijke sonnet prominent aanwezig zijn. Ter ondersteuning hiervan refereer ik aan zijn brieven getiteld *Alexis ou de l'Age d'Or* (1787) en *Lettre sur la Sculpture* (1769). Overigens een term - l'age d'or - die mij altijd heeft gefascineerd door mijn associatie met het surrealisme van de cineast Buñuel. In de brief over de beeldhouwkunst komt hij tot de volgende essentie: "De ziel wil dus van nature een groot aantal denkbeelden in de kortst mogelijke tijd hebben" (Petry, p.501, r.46/p.503, r.1). Feitelijk pleit hij voor de waardering als in één oogopslag. Eenvoud en herkenbare complexiteit, plus daarnaast

de schoonheid van de schets en het leerproces in de ontwikkeling van esthetiek, van de waarneming. Even verderop in deze brief (onderaan p.505) komt hij tot een soort poëtica van de vloeiende lijn (schets) en beweging (emotie). Maar hij blijft wel vasthouden aan imitatie. Dat zal zijn Griekse voorliefde zijn, niet ongewoon in die tijd om de Antieke Grieken als iconisch voorbeeld te nemen liever dan voorheen de Latijnse cultuur. Zoals uit de tekst van Alexis ook blijkt dat hij zijn tijd ziet, cyclisch gedacht, als een weerspiegeling van de Griekse hoogtijd, “het gouden tijdperk”, dat weer kan komen vermits we niets wetenschappelijks meer kunnen ontdekken en “zal hij op zijn schreden terugkeren” en een evenwicht vinden tussen verlangen en aanwezige “voorwerpen” (p.323 r.25). Frappant is de herziening van Alexis die eerst dichters wantrouwt omdat ze de naakte waarheid verbloemen om vervolgens door de dialoog met de figuur van Diokles tot de aanname te geraken dat “de dichterlijkheid” juist de bron is van esthetiek, kunsten en wetenschap (p.315, r.3-5).

noot: Jakob van Sluis, blogspot en online via RUG.

9.4 Thomas Stearns Eliot

Four Quartets (1936-1942)

In zijn *The music of poetry* (1942) spreekt Eliot de overtuiging uit dat poëzie, dat alle kunst, uiteindelijk streeft naar een muzikale beleving. Daaruit kan afgeleid worden dat hij blijkbaar op dat moment in zijn oeuvre streefde naar een soort van vervoering en een mystieke ervaring. Nu is daar veel voor te zeggen vanwege de oorspronkelijke communicatieve overdracht maar gaat voorbij aan de mededeelzaamheid en diverse betekenissen die in de taal meelopen. Hetgeen bij mij leidt tot de interpretatie dat de vergelijking met muziek vooral gebaseerd is op het harmoniemodel en de lokroep van Sirenen. Terwijl poëzie gebaseerd is in principe op een woordenschat waarbij meningen tegen elkaar afgewogen kunnen worden.

Hiermee is ook het mogelijke verschil duidelijker te merken tussen een meer klassieke poëtica en modernere vormen. In deze laatste optiek zijn tegenstellingen - bijvoorbeeld maatschappelijk werkelijkheid tegenover idealistische bespiegelingen - veelmeer aanwezig. Indien we echter aannemen dat de muziek die Eliot voor ogen heeft evenzo dissonanten en contrasten bevat

(zoals bijvoorbeeld in Punk, Heavy Metal, HipHop) zou deze muziek de moderne teneur in zijn poëzie wel kunnen spiegelen. Eliotkenner en vertaler Paul Claes (2022) is hier van overtuigd: “de filosoof van Four Quartets veranderde abstracte ideeën in woordmuziek”.

Echter, er is hier meer aan de hand, want dit dilemma taal-muziek, geraakt het hart van de semiotiek. De vraag kan immers gesteld worden of pure abstractie of beeld/muzikale taal tot een universeel woordeloos begrip kan leiden. Afgezien van een context, plaats en tijd, die van invloed zal zijn op de primaire ontvangst (van de muziek, van de poëzie of de performance). Vermoedelijk niet indien connotatieve interesses dienen om gecommuniceerd te worden naar buiten de eigen abstracties.

Een paar voorbeelden uit de Four Quartets (1936-1942). In het eerste kwartet Burnt Norton, deel 2, komt de zin voor:

To be conscious is not to be in time
But only in time can the moment in the rose-
garden

Wat Eliot hier waarschijnlijk zegt is een Bergsonian twist van een tijdservaring, namelijk het overbruggen van een heel

specifiek intiem moment in het verleden, dat graag herinnerd wil worden, door middel van het oproepen van datzelfde tijdsmoment in het heden in de poëzie. Het is mijns inziens niet zoals hij beweert “door toedoen van de tijd wordt de tijd overwonnen” of zoals Bergson het noemt het verschil tussen temps durée en kloktijd, maar hetgeen anders gezegd de verplaatsing is van ruimte door een historisch feit. Een tijdstip breekt afstand af en brengt een ervaring terug.

In deel 2 uit East Coker, het tweede Kwartet, begint Eliot zichzelf te kritiseren. Hij maakt een duidelijk onderscheid, in de tekst, tussen verouderde poëzie: “een poging tot perifrased in een versleten dichttrant” en iets anders, namelijk “de ondraaglijke worsteling met woorden en betekenissen”, want “de poëzie doet er niet toe”.

Het lijkt mij een tamelijk definitieve afrekening met pre-moderne poëzie door beide poëtica's, oude en nieuwere vormen, met elkaar te contrasteren. Zowel in vormschema als letterlijk in tekstuele betekenis, alsof hier poëzie met poëziekritiek wordt gecombineerd. Merkwaardig is wel dat Eliot volop schijnt gebruik te maken van dat verouderde barokke stijlbewustzijn en vaak nogal pastoraal gedragen overkomt.

Voor een samenvattende moraal van zijn poëtica citeer ik het laatste vers uit her vierde kwartet Little Gidding:

And all shall be well and
All manner of thing shall be well
When the tongues of flame are in-folded
Into the crowned knot of fire
And the fire and the rose are one

Eliot verbindt hier tegenstellingen als in een synthese, een eenheid van vrijwel alles. Daarmee geeft hij een religieuze wending aan zijn poëtica, die al eerder in het tweede kwartet tot een definitieve opslag leidde:

The only wisdom we can hope to acquire
Is the wisdom of humility: humility is
endless

Paul Claes vertaalt ‘humility’ met ‘deemoed’ (p.54, 55) en concludeert “De enige wijsheid is de deemoed van het niet-weten” (p.136). Hij expliciteert zodoende al te zeer de mystieke en boeddhistische invalshoek die door hem in Eliot’s werk zijn aangetroffen. (2022, p.18).

Voor een topologische karakterisering zijn de Vier Kwartetten een mooi voorbeeld. Alle Kwartetten hebben immers in hun titel én in de plaats van handeling feitelijk een

geografische locatie. De titels
corresponderen met plaatsen in Engeland.
Als specifiek onderzoekstopos geef ik echter
de voorkeur aan het concept 'tijd' en als
tweede subtopos kies ik 'roos'.

noot: T.S.Eliot, Vier Kwartetten, Four
Quartets uit Collected Poems 1909-1962,
Londen 2015, vertaling en commentaar Paul
Claes, 2022.

topos: tijd en roos

9.5 Ian McEwan

Wat we kunnen Weten, 2025

Topos: ratio

Het belang van poëzie ten opzichte van fictief proza in de literatuur.

Het nieuwe boek van Ian McEwan, *What we can know - Wat we kunnen Weten* (2025), is extra interessant vanwege de fictieve terugblik op de huidige tijd en het belang van poëzie.

De schrijver-verteller, die ik die zich al introduceert op de eerste zin van het boek, doet onderzoek naar een verdwenen gedicht uit 2014. Hij schrijft vanuit het perspectief van honderd jaar later en blikt terug op een geïdealiseerd tijdperk wat nu de onze is, met al zijn huidige mediacommunicatie en overige actuele thema's zoals klimaat en emancipatie. Het gedicht dat hij zoekt is een ode van een beroemde dichter Francis Blundy aan zijn vrouw Vivien. Rondom zijn onderzoek bespreekt hij het belang van de poëzie zoals die destijds werd ervaren met een geschiedenis vanaf onder meer Shakespeare en de Bloomsbury groep. Uiteindelijk komt het neer op wat de titel van het boek suggereert: *Wat we kunnen weten*, oftewel die permanente onzekerheid over wat we denken zeker te kunnen weten en

betekenis geven wat betreft zaken in het verleden. Met een gedicht als prominent voorbeeld dat zich ontwikkelt tot een historische casus met verborgen verwijzingen naar een ‘misdaad’ die pas aan het slot van het boek wordt onthuld. *

Daarmee suggererend dat poëzie vaak een publiek transparant gedeelte heeft en een particuliere des schrijvers. Vrij terloops wordt aandacht besteed aan de academische studie van de Geesteswetenschappen. De verteller, hij heet Tom Metcalfe, meldt dat het in de jaren 2100, de gebruikelijke praxis - poëtica - was om vooral receptietechnisch en contextueel een kwestie/gedicht te bestuderen en Niet empirisch het object/gedicht zelf. Komisch daarom is dat het nooit teruggevonden, dus “onbeschreven” gedicht een kolossale mythe werd in de handen van klimaat-natuuradepten.

9.6 Logicofobistas

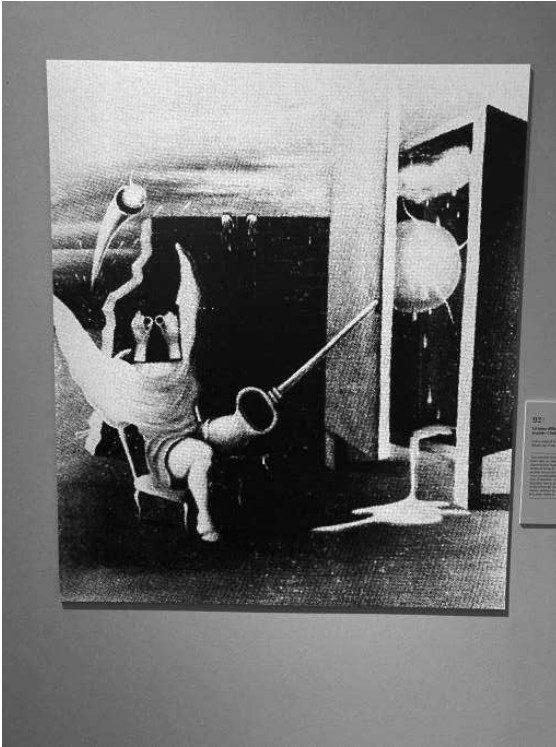
Topos: montage

in 1936 schrijven Magí Cassanyes en Josep Viola Gamón het manifest van de Logicofobistas ter begeleiding van de groepsexpositie in la Llibreria Catalònia in Barcelona (mei 1936). Daarin wordt geëxpliciteerd wat de logicofobistas samenbindt namelijk een vorm van surrealisme dat de nadruk legt op de antithese waarin poëzie het intellectuele aspect stuurt. Dit surrealisme achten de schrijvers is een nieuw soort poëzie dat nieuwe kennis oplevert.

«El Surrealisme escriu Viola en el catàleg de l' exposició Logicofobista, aspecte dialècticament antitètic dins la Logicofobista, s'oposa a tota expressió artística i considera la Poesia com a activitat de l'esperit. En la seva recerca del meravellós, sorprenent i excepcional, no és pas evasionista en si, sinó que, tot abastant el concretament poètic, tendeix a precipitar l'actual crisi de consciència, mostrant-se essencialment com a expressió de la revolució permanent de l'esperit.»
«El Surrealisme és, a la vegada, nova noció de la poesia i un mètode nou de coneixe»

Het poëtische is hier de maatstaf voor een geestelijke activiteit die mogelijk een eind kan maken aan “de huidige crisis van het bewustzijn”. Het karakter van deze maatstaf is een logicofobistische en surrealistische invulling van poëzie met naast het revolutionaire aspect ook de pretentie van een nieuwe soort kennis die deze poëzie op zou leveren. Aangenomen dat deze beweging de logos, de ratio, als een ‘beperking’ benadert en daar juist een intellectuele vrijheid tegenover stelt, krijgt de poëzie ook extra ruimte om deze kennis te manifesteren. Deze extra ruimte krijgt vooral een visueel herkenbare vorm in de beeldende kunst en fotografie.

Het surrealisme is qua terminologie iets helderder in zijn vergelijkbaar streven naar een meer boven- of metafysisch buitenom van de werkelijkheid. Als inhoudelijke voorbeelden van deze aanname noem ik in de eerste plaats de dichter Josep Viola en schrijver-kunstkriticus Magi Castayanes, verantwoordelijke redacteurs van voornoemd manifest en de kunstenaar Remedio Varos die deelnam aan de expositie met onder meer ‘La cama alliberadora de les amebes gegants’: Het bevrijdende bed van reusachtige amoebes (1933).



Poëzie als maatstaf voor kwaliteit in dit werk lees ik, topologisch bepalend, in de montage van in werkelijkheid onverenigbare beeldelementen zoals vooral het geheven been dat als een scherpe sleutel een aanstaande kast doorspietst waarin een uitstulping hangt. De scene lijkt volstrekt helder in zijn uitgewogen compositie maar de betekenis van de figuren in hun relatie tot elkaar vereist nadere beschouwing. De titel

helpt enigszins waar het doelt op de
aanwezigheid van eencellige amoebes
waarvan bevrijd wordt. Voor het overige
blijft het een raadsel afgezien van de figuur
in de stoel dat vermoedelijk de situatie van
een vrouw betreft. De vrouw wordt zo gezien
bevrijdt van vreemde cellen. Poëzie als
maatstaf kan aldus ook inhouden dat niet
alles in het waargenomen object - hetzij tekst
hetzij beeld - (in)direct duidelijk is. Althans
naar de maatstaven van een reële
aanwezigheid van object en waarnemer.

Vaal

winst in het bevallige
doorgaans waarom het ging
dat je verleid wordt
door het woord
met al zijn klinkende
associaties voor op het
verkeerde been want
soms hebben dingen niets
maar dan ook helemaal nada
met elkaar te maken
dat is de valreep
de scheiding tussen
het verlies van onbekendheid
met springerige compensatie
door middel van
een lege ruimte

kies een kleur
of schrap een oordeel

-----+-----

GW nav Logicofobistas/Remedio Varos

-----+-----

9.7 Byung-Chul Han

Shanzhai, 2011/2017

Topos: proces, authenticiteit

Als tegenwicht ten opzichte van westerse Europese dichtkunst meen ik aandacht te moeten besteden aan Chinese poëtische overdracht en het in dat verband vigerende kunstconcept. Dat blijkt namelijk van oudsher een heel ander perspectief op verbeelding en behoud van beeldtaal te hanteren dan in de Europese cultuur gebruikelijk is. Het komt er fundamenteel op neer dat in de Chinese overlevering het origineel, een vaststaand essentie van iets, niet wordt gehonoreerd. Althans, volgens Byung-Chul Han, is het wel gewoon om reguliere verschijnselen te erkennen, maar in de context van verwachte verandering is de waarde van het verschijnsel een veranderlijke en kan gewijzigd worden zodat nieuwe informatie verschijnt. “Under normal conditions we adhere to the rules of convention, but in times of change we use quan”

Kunst is geen onveranderlijk object maar nodigt uit tot toevoeging, waardering en actualisatie. Dit betreft Chinese kunstvormen, geen Westerse uitingen.

Het is daarom dat termen als imitatie een extra theoretische lading verkrijgen. Dat geldt voor zowel beeld als tekst. In de westerse kunsttheorie spreekt men vaak van het trio translatie-imitatie-emulatie als op weg zijnde naar verbetering van een vorig voorbeeld. In China gaat het waarschijnlijk meer om het idee van transformatie waarbij het accent ligt op het vernieuwen van het voorbeeld zonder de pretentie van ‘verbetering’ door middel van emulatie. Hetgeen leidt tot een vorm van hybride cultuur waarin er geen streng onderscheid te maken is tussen oud en nieuw, maar veeleer sprake is van een vloeiende presentie, van hedendaagsheid. (p.78)

Betreffende de poëzie (p.36) is de aanleiding en tevens gebruik een sociale gelegenheid. Er zou geen ontwikkeling zijn zoals in modernistisch Europa waarbij het individuele gemoed een hoofdrol speelt, zie bijvoorbeeld de beweging van de Tachtigers in Nederland. Daarentegen lijkt juist een meer gezamenlijke aanpak in de creatieve expressie van poëzie aanwezig zoals in de landschapstekeningen die aangevuld worden met teksten van verschillende auteurs.

Het hoeft gezien de niet-ideologische veranderingsgezindheid ook niet te

verwonderen als blijkt dat naast de
traditionele ‘hybridisering’ van de cultuur er
in China tevens een actuele ontwikkeling is,
onder kunstenaars en verzamelaars, die een
Westerse stijlopvatting in de kunsten erkent.

9.8 Marjanka Sierevelt

Rivièra van het Midden-Oosten

wie denkt te kunnen zonnebaden
op hagelwit gestolen strand
wie denkt hier bruin te kunnen braden
zonder besef van gruweldaden
een Bloody Mary in de hand

wie denkt hier lekker bij te komen
genietend van riant pensioen
onder olijf- en palmbomen
zonder 's nachts geplaagd door dromen
van lange vluchtelingenstromen
bij cola en een stuk meloen

wie denkt hotels te kunnen bouwen
met een zwembad in de tuin
zonder de doden te berouwen
kinderen, ouders, mannen, vrouwen
massaal bedolven onder puin

wie denkt een zandkasteel te bouwen
met schijnbaar onbezoedeld zand
gruis van verpulverde gebouwen
van mensen waarvan is gehouwen
zonder door wroeging overmand
en waar komt dan dat monument

met al hun namen, hoe ze heetten

van wie we niet mogen vergeten
want één ding is zeker
kan dit keer niet ontkend
nu hebben we 't wél geweten
vanaf het allereerst moment

—+—

In het dagblad Trouw werd op 27 december 2025 een dubbele pagina gebruikt om ingezonden gedichten te publiceren die meestal ontstonden na een bijzondere gebeurtenis ergens in de wereld. In onderstaand geval gaat het vrij duidelijk om verdreven Palestijnen uit de Gazastrook die grenst aan de Middellandse Zee. In 2025 bleek de president van de USA een plan te hebben aangeboden dat voorzag in het bouwen van hotels en luxe resorts in de kuststrook.

Wat direct aanspreekt is de vloeiende cadans van de verzen. De opbouw van 5/6/5/6/6 tekstregels past in het betoog dat draait om de herhaalde vraag of iemand zonder schroom of schaamte kan genieten van voorzieningen met een zwaar beladen verleden. Om vervolgens in de twee eindregels een directe historische link te leggen naar het schuldgevoel dat vrij

algemeen aanwezig was direct na de tweede wereldoorlog.

Het is een activistisch gedicht dat niet lijdt onder morele superioriteit maar vrij secuur en feitelijk een mening verwoordt dat in de vraagstelling een publiek adresseert. Het maakt gebruik van veel rijmwoorden op ou maar met een dermate ongemakkelijke betekenis dat het het lezen niet blokkeert. In tegendeel, door deze eigenwijsheid, krijgt zelfs “waarvan is gehouwen”, door de h/w wisseling, een extra intiem accent. Daarnaast zou uitgesproken dit ‘ou’ ook als ‘au’ geïnterpreteerd kunnen worden.

Het gedicht is niet zozeer afgemeten zoals bij een spaarzame woordkeus, maar neemt de ruimte voor een beknopt verhaal met een pointe.

Uit nader onderzoek op internet naar de schrijver van dit gedicht Marjanka Sierevelt blijkt dat zij de tekst heeft bewerkt voor muziek en gezongen.

noot: muziek kanaal youtube, check 29 dec 2025.

topos: politiek

9.9 Irene Solà

Ik gaf je ogen en je keek in de duisternis

In het boek 'Ik gaf je ogen en je keek in de duisternis' (2023/2024) van Irene Solà lopen heden en verleden door elkaar. Niet als cinematografische trope, literaire flashbacks of historische flitsen die het heden moeten verduidelijken, maar consequent worden personen en hun verhalen met elkaar vermengd. Ofschoon het boek als roman wordt gelabeled, doet de schrijfwijze poëtisch aan door een mengeling van beknoptheid, uitwijdingen en bijna 'niet ter zake doende dingen'. Vooral ook de opsommingen - dieren, bomen, zintuiglijke ervaringen - en de komische bijnamen van vreemde mannen, roepen een legendarische wereld op die beslist onprozaïsch genoemd mag worden.

De plot van het boek draait om de aanstaande dood van overgrootmoeder Bernadeta dat gevierd wordt door de groep vrouwen uit voorgaande geschiedenissen die allen op dezelfde boerderij geleefd hebben. Opvallend detail is de beschrijving van een ruig achterland in Catalonië waar onder meer ook regelmatig de marskramer onderdeel van uitmaakt.

De lyrische taalvorm lijkt op uitgesponnen poëzie en in dat opzicht acht ik de tekst tekenend voor een maatstaf dat een beeld oproept van een doorleefde werkelijkheid middels een niet-lineair abstract betoog. Indien we de achtergrond van de schrijver in onze waardering meenemen - contextuele informatie - blijkt dat Solà ook bekend staat als dichter.

Lyrisch fragment p.79: "Toen zijn voeten werden doorgegeven, allebei apart, nog nooit waren ze zo alleen geweest, schopten tandeloze kinderen ertegenaan en spuugden erop. Toen zijn hoofd rondging trokken mensen er het haar uit om er relikwieën van te maken."

De functie van de marskramer op p.48: "dat God de Vader ook de kooplieden, de marskramers en de handelaars moest hebben geschapen."

topos: tijd

9.10 Nussbaum

Poëtische rechtvaardigheid

In zijn recensie van de film *The Mastermind* gebruikt Jan Postma de term ‘poëtische rechtvaardigheid’. Hiermee wijst hij op het “niet zo heel subtiel ironisch” geënceneerde einde van de film als de hoofdpersoon een gestolen schilderij thuis ophangt, duidelijk om zelf van te genieten. Door deze geste ontstaat een koppeling naar een echt gebeurde kunstroof waarbij dit einde eveneens in de planning zat.

De term ‘poëtische rechtvaardigheid’ is een vertaling van het idee dat het goede het kwade overwint. In het Engels spraakgebruik is het meer bekend als ‘poetic justice’ of ‘poetic irony’ en vooral te zien als een literair topos.

Martha C. Nussbaum heeft onder die titel een boek gepubliceerd waarin ze het opneemt voor in deze literaire fictievorm vervatte emotionele kennisvarianten als opposities tegenover koele, feitelijke, justitiële normhandhaving. Erin Striff oordeelt in zijn bespreking van haar boek dat “Her thesis is that using the “literary imagination”, or projecting one’s self into someone else’s situation with sympathy and

compassion, is a necessary part of being a responsible and ethical member of public life”. Nussbaum zou deze ‘poëtische rechtvaardigheid’ willen inzetten ten gunste van “public reasoning” omdat het meerdere mogelijkheden openlaat die het strikte rechtsbeginsel zou kunnen ontgaan.

Hoe krijgt deze term zijn taalkundige betekenis? Het ‘poëtische’ bijvoegsel wordt op deze manier, als eventueel ‘justitueel’ tegenover een als bekend veronderstelde gegevenheid gelanceerd op grond van een literaire ervaring. Deze ervaringswijsheid mag puur fictief zijn, zij is wel degelijk van waarde omdat ze iets zou kunnen openbaren dat voorheen niet opgemerkt wordt vanwege de mogelijk fantasierijke inhoud die het primair aantoonbare overschrijdt.

De rechtvaardiging verwijst naar een gerechtigheid die voorlopig niet als wettelijk dan toch als vooral menselijke waardigheid logisch te herkennen is, met de connotatie dat zulks uiteindelijk - na verloop van tijd - door het lot beslist is. Daarom wordt het ‘poëtische’ soms verwisselt met ‘ironie’, omdat het lot beslist op onverwachtse momenten, bijvoorbeeld door een verrassende wending in het verhaal, ten goede. Ironie staat op zichzelf voor een betere oplossing ten aanzien van de huidige.

In die zin zou het ‘poëtische’ de betekenis kunnen krijgen van een ander, onvoorzien beter perspectief.

- C. Nussbaum, Poetic Justice: The Literary Imagination and Public Life, 1995

Review by: Erin Striff, Journal of Law and Society, december 1996, p.617.

- Jan Postma, Het kruimelleven van James Mooney, de Groene Amsterdammer, 16 oktober 2025.

topos: ironie, recht

(poetic justice, poetic irony)

9.11 Beeckman

Aardelingen

In alles wat je nooit blijft kunnen
achter een raam met wat schimmentaal
en in het miljard dat op benen staat.

Je bestaat en kijk licht jou eens nodig
hebben.

Alles terwijl je een hand een hoofd bent
in de tijd met de vorm die wil dat jij dat bent.

Buiten heerst het belang van termieten
de mussen die de hemelproef doorstaan.
Buiten ruiken honden de regen voorbij
de eeuwen van lijf en leden.

Zo eenvoudig als de wereld onthouden
verlies je hem. Je telt zwanen en je ziet
eigen bewegingen. Je zwemt en je haalt
de overkant niet.

Als een gedicht het vermoeden in
zichzelf uitspreekt noemen wij
dat weerkaatsingen.

-----+-----

De tekst is duidelijk omtrent de ambitie van de je-hoofdfiguur. Deze overziet zijn eigen geschiedenis en die van zijn omgeving maar beseft daarbij de onvolkomenheid van de visie. Hetgeen geprojecteerd wordt op de 'je' als een tekortschieten in een hopelijk compleet universeel mensbeeld. We zien allemaal maar een fractie van wat er in de wereld gebeurt hoe we ook ons best doen om het allemaal goed te doen. "je haalt de overkant niet". We zouden deze projectie ook door kunnen trekken naar de poëzie in het algemeen. Een dergelijk scenario schetst Dietske Geerlings: "Misschien is kunst de ultieme vorm van ontbreken, ontschieten. Iets ontroert, verwondert of ontwricht, maar wat het is, is niet uit te drukken. Zowel in het creatieve proces, waarin de kunstenaar het moment of de emotie probeert te vangen, als in de receptie ervan, ontbreekt de essentie. Juist de benadering ervan is de schoonheid, omdat het laatste stukje, dat slechts gesuggereerd kan worden, in de verbeelding ligt."

Geerlings duidt hier op de theorie van het onvoltooide waarbij het publiek het werk afmaakt, de onmisbare toeschouwer completeert het beeld en leest het gedicht volledig naar de geest. Echter als het doel consequent ontbreekt in de kunst, dan is een maatstaf per definitie slechts een middel ter

benadering (van volledige schoonheid).
Overigens kan tevens gesteld worden dat
juist dit ontbreken het doel is - de poëtica,
het maakproces - van kunst en kunstenaar ter
behoud van de onvanzelfsprekendheid van
de kunst; ter behoud van het mysterie
waarvan in het surrealisme sprake was.

Dit (titel)gedicht staat in de bundel
Aardelingen geschreven door Beeckman met
foto's van Verloes en een cd van Neve. Een
opmerkelijk samenwerkingsproject dat
uitdaagt tot een bredere zintuiglijke ervaring.
Toch zal elke bijdrage ook vragen om een
afzonderlijke interpretatie omdat elke
discipline zijn eigen eisen stelt aan de
luistervaardigheid van de beschouwer. Zo is
naar mijn mening de afbreking in sommige
strofen niet ideaal zoals:
Zo eenvoudig als de wereld onthouden
verlies je hem. Je telt zwanen en je ziet
eigen bewegingen. Je zwemt en je haalt de
overkant niet

Waarom er geen drieregelig vers van
gemaakt? Of stond de sonnetformule bij
voorbaat vast? Bovendien kan het
slotakkoord - de weerkaatsingen - onnodig
redundant overkomen. Het gedicht spreekt
zich immers zichzelf regelmatig 'tegen'?
Maar mogelijk is hierbij de door 'wij'

benoemde weerkaatsing wel weer een sterk muzikaal gegeven.

- Geert Jan Beeckman, Eddy Verloes, Jef Neve, Aardelingen, 2023

- Dietske Geerlings, recensie in Boekenkrant, 24 juli 2025, Tzum 27/12/2022
Geerlings is stadsdichter Zutphen, 2025/2026

topos: onaf, onvoltooidheid

9.12 Jacob Groot

Divina Noir, 2010

Groot's boek Divina Noir is een programmatische uiteenzetting van de verhouding van een ik met een ander. Aan het begin is er een drieslag wie? wat? waar? Waarin hij opmerkt bij 'wie ?':

Ik verklaar me niet nader want
ook ik omvatte de overige ander
in een offer & wat ik bewierookte
rookte mij ook

Er wordt voortdurend een spel gespeeld - een ernstig spel, geschaakt - tussen donker en licht in de zucht naar zichtbaarheid door betekenisvorming. Er zijn 7 afdelingen met verschillende thema's waaronder 'De Bergman komt' over filmgedrag:

De pracht: het raadsel van de film
is de vermenigvuldiging
van het licht door het donker: de kleur
verdeelt de aandacht. Voor de rest
is het nacht. En onsterfelijk

.....

Betekenis wordt verwacht door het accepteren van wat we zien. Dat dat vaak

ook totaal onbelangrijk kan overkomen is niet de schuld van de dichter. Groot gebruikt doorsnee spreektaal dat onafgebroken in beweging is en daardoor ook zichzelf tegensprekt, dwars zit, en vraagt om een nieuwe wending in het betoog. Want in veel gevallen is er sprake van een vraag of een confrontatie met een absurde logica. In de afdeling De Bruid van Beverwijk klinkt het als volgt:

Mis ik iets ? Ja, wat me gestolen
kan worden en ook de rest, wordt me
bevolen, interesseert me geen moer. Alleen
de plek

waar ik lig verkwikt om m'n naams

wil, gepikt van een ander, gedeeld
met niemands leed dan dat
van mij (.....)

Het gedicht loopt door en eindigt met:

Want de schoonheid verkoopt
zolang ze duurt.

Deze conclusie is ook een voorbeeld van hoe Groot's poëtica zich bediend van 'zo is het nu eenmaal', maar wel nadat zich een idioot aantal capriolen hebben voorgedaan.

Zoals, terug naar het begin, bij het ‘wat ?’:

Ik ging tot in het noir, zoals me
gezegd was, waarna ik de lamp

ontstak, wat kan worden uitgelegd als
dat ik *ging* alsof ik niet terugkwam, zoals ik
zei ik *ga* om er even uit te zijn, want het
staat

geschreven dat *je gaat zoals je komt*,
namelijk
als onbestaande, wat me verbond
met het donker om ons heen, met name

op de weg, al of niet aangelegd, die
noodzaakte
tot een buiging als m’n hand raakte aan via
het instrument de band, juist met de weg,
die langs

m’n vingers streek, *waarna ik de lamp*
ontstak, niet om te zien
waar ik ging, maar, zoals gezegd

wordt, om gezien te zijn

-----+-----

- zie ook: Jacob Groot bespreekt ‘Je stelt
voor’ van marwin vos in De Gids 2023/6
topos: de ander.



----+----

GW nav Divina Noir

----+----

9.13 Caillois

Stenen, 1966

Roger Caillois, de “rabiante anti-poëet”, zoals hij weleens genoemd werd volgens Anthony Mertens in De Groene van 20 maart 1996, kreeg dat etiket waarschijnlijk door “de combinatie van zijn wetenschappelijke vindingrijkheid en poetische nuchterheid”. De niet aflatende onderzoeksdrijf van Caillois is tekenend voor zijn poëtica die uiteindelijk de voorkeur gaf aan wetenschap boven de mythe van de literatuur. Dit zou volgens mij kunnen leiden tot een bijna nihilistische visie op poëzie en kunst in het algemeen betreffende hun zeggingskracht. Of zoals Anthony Mertens het verwoordt in zijn recensie van het boek Stenen: “In feite roept Caillois in zijn boek een eigenzinnige poëtica in het leven die zijn ontstaan niet vindt in de taal, maar in de verrassende vormen van de natuur. Hij is dan ook - waar het literatuur betreft - een realist pur sang die er ten diepste van overtuigd is dat de werkelijkheid van de stenen de standaard is waaraan de wisselvallige taal moet worden afgemeten, zoals het goud de standaard vormt voor de minstens zo grillige financiële wereld”.

Als dit letterlijk zo wordt overgenomen, poëticaal gesproken, dan zou de essentie van de poëzie als maatstaf toebehoren aan stenen als natuurlijke kern. Wat de vraag oproept of poëzie misschien iets is wat zwijgzaam visueel het beste tot zijn recht komt, of is daarvoor toch noodzakelijk om te proberen dat in spaarzame taal te delen zodat het mysterie - van de doorleefde natuur - behouden blijft.

Enigszins paradoxaal is dat Caillois zich kritisch uitliet over de pretenties van de literatuur en daarnaast een lyrische schrijfstijl beoefende. Vandaar zijn dubbelzinnige houding ten opzichte van literaire experimenten zoals bij de surrealisten: “taal is geen speelgoed”. Daarom een terugblik op een andere publicatie van hem, *Les jeux et les hommes*, uit 1958. Daarin verklaart hij zich een medestander van Huizinga's liefde voor ludicisme, het spel als mentale houding. Echter met dit verschil dat Caillois het wel accepteert dat spelen gaat om winnen – ook voorstelbaar in de huidige omgeving van het digitale ‘gamen’ - terwijl Huizinga zich meer toelegde op spelen als strategie

noot:

- Roger Caillois, Stenen, orig. Pierres, 1966
- Roger Caillois, The writing of stones, 1970/1985
- Brigitte Weidmann/J.F.Vogelaar, Roger Caillois in Raster 1991 en via DBNL, check 31 januari 2026
- Roger Caillois, Man, Play and Games, 1958/2001
- Anthony Mertens , De poetische fysica van stenen, de Groene nr.12, 20/03/1996
- Sarah Kolb, Anne van der Heiden, Logik des Imaginären - Diagonale Wissenschaft nach Roger Caillois,

topos: natuur

9.14 Indira Paalman

bellen, 2024

Het gedicht *bellen* bevat geen hoofdletters, drie versen van vier regels, twee van drie, twee van twee regels en een enkele zin iets onder het midden die luidt “strooi mij onder, het gedode zorgeloze”. Het klinkt als een verzoek om alstublieft af te zien van levendige zorgen:

een nachtige zwijgworp en daarna
meebewegen
de vaart is gemaakt en wordt nu versierd,
kleine hangwang vol voorraad, glitter en
glitter
een badparel onder water het velletje van een
gezicht uit een ei, de meeste keuzes
overkomen mij als boter

klein en grijpgraag waren mijn borsten en nu
smelten ze tot drijfballen, al die honger
die mij niet aan het lachen krijgt

de elbe heeft nog nooit zo hoog gestaan de
elbe stroomt over ik bel mijn moeder
die altijd bezorgd was, ze ligt in bad en mist
me niet, de stenen van haar vertrek
zijn kil en vanzelfsprekend

een eindeloos renveld, waarom staan de
dieren stil als ze zich ook uit de voeten
kunnen maken, een deken met ingestikt
goud, zijn het de vogels die
in engelenpakjes de springstoffabriek
binnengingen?

strooi mij onder, het gedode zorgeloze

een schaduw van een klapperend insect een
modelheld
al dat gierende dat zich uit mij laat glijden
mijn moeder vindt dat ze zich altijd met mij
mag bemoeien, ik nam haar rol
en dankte haar af, ze is een belletje ze
dobbert als vet op de rivier

de instrumenten rondom dit kwelgesteente,
het geld
ik ben best wel boos en melancholisch
(Saturnus zegt ernstig en plichtsgetrouw)

ik wacht
ik versier als een machteloze
woedende druppels bloemstof
op mijn geschuimde been

----+-----

Het gedicht begint trouwens al erg beeldend:
“een nachtige zwijgworp en daarna

meebewegen”. In eerste instantie bleef mij de samenhang vreemd, maar werd ik vooral geboeid door het virtuoos verspringende taalgebruik; de woordsamenstellingen. Na regelmatig overlezen kwam ik tot de conclusie dat het hier ging om een persoon die ‘s nachts een ingeving had en daarmee verder aan de slag ging, ‘meebewoog’. De ik in de tekst belt haar moeder die in bad zou zitten maar misschien zit de ik zelf in een soort bad met een “geschuimde been”. Met enig zelfinzicht komt de ik tot de verklaring “ik ben best wel boos en melancholisch”.

De ik voelt zich machteloos tegenover een geschiedenis waar verder weinig meer aan te doen is, maar de woede hierom is niet weg. Wat precies die woede veroorzaakt wordt duidelijker als je weet dat “de elbe” en “de springstoffabriek” een rol spelen in het leven van Lucebert. Het gedicht verscheen in het themanummer van De Gids in 2024 over Lucebert ter gelegenheid van zijn honderdste geboortejaar.

noot:

- De Gids, 2024/2, pag. 17

topos: metamorphose

9.15 Federico Garcia Lorca

Juan Breva

Juan Breva tenía
cuerpo de gigante
y voz de niña
Nada como su trino
Era la misma
pena cantado
detrás de una sonrisa.
Evoca los limonares
de Malaga la dormida,
y hay en su llanto dejos
de sal marina.
Como Homero, cantó
ciego. Su voz tenía
algo de mar sin luz
y naranja exprimida.

Dit gedicht heb ik gekozen vanwege de grote sprong die Lorca maakt tussen het lokale en het historische domein. Om te beginnen wordt Juan bezongen als een flinke man met een lichaam van een reus en de stem van een jonge meid. Maar als hij zingt lijkt het een bestraffing verscholen achter een glimlach. Het doet denken aan de citroenbomen in Malaga en in zijn tranen ligt zeezout verborgen. Zijn stem heeft iets van een donkere zee en een geperste sinaasappel.

Lorca vergelijkt Breva met de klassieke dichter bij uitstek Homeros, de veronderstelde blinde schrijver en zanger van de oudste epische werken, de Ilias en Odyssee. Hierdoor, samen met het emotionele signatuur roept een klassiek beeld op van een landschappelijke verbondenheid, een gedeelde geaardheid, tussen tekst en publiek.

Enig zoekwerk leidt tot de vaststelling dat Juan Breva - Breva is een vijgensoort - officieel heet Antonio Ortega Escalona (1844-1918), geboren is in Vélez-Málaga en daar in de Andalusische regio bekend werd als een uitstekende flamenco-zanger. Lorca zelf komt ook uit deze Zuid-Spaanse omgeving, maar dichterbij Granada. Hij wordt formeel ingedeeld bij de 'Generatie van 27', zo genoemd om een groep dichters te duiden met gemeenschappelijke kenmerken zoals originaliteit, anti-romantisch en immanentie die als tegenhanger gezien kunnen worden van de vorige, de zogenoemde generatie 98. Behulpzaam daarbij is de anthologie van Spaanse Poëzie van Gerardo Diego uit 1932 en Ortega y Gasset 's La deshumanización del arte uit 1925. Groeperingen als deze tonen weer overeenkomsten met andere Europese Avantgarde bewegingen van rond

die tijd: onder andere surrealisme en ultraísmo. Maatschappelijke factoren die hierop aan vooraf gingen waren bijvoorbeeld de eerste Wereldoorlog 1914-1918 en de economische crisis van 1929/1930 en het algehele idee van een nieuwe tijd, een nieuwe moderne eeuw.

Lorca's poëtica is vergelijkbaar met meerdere dichters van deze generatie, vooral met bijvoorbeeld Gerardo Diego doordat beide ruim gebruik maken van traditionele en avantgardistische thema's en conventies. Specifiek voor deze periode is aandacht voor formalisme, de aandacht voor de zelfstandigheid - immanentie, autonomie - van het gedicht zelf. Het gevolg is dat de dichter wijkt voor het gedicht dat voorop staat. Dat daarbij de aandacht verschuift naar sociale invloeden lijkt evident. Of deze verschuiving causaal verklaarbaar is als posthumaan, 'deshumanización' in de termen van Ortega y Gasset, hoe tegenstrijdig ook, valt filosofisch te bezien, mede vanwege de connotatie met meer recente ontwikkelingen in de filosofie en literatuur, ook wel bekend als 'neorealisme' en transhumanisme.

noot - Juan Breva, Canciones, 1927
topos, landschap en metafoor

9.16 Interrelaties

Caillois, Kolb, Duchamp, Bergson,
diagonaal, transversaal, transdisciplinair.
Een resumé.

Tijdens het doornemen van de verschillende abstracten vallen een aantal overeenkomsten op. Zo is bij Roger Caillois sprake van een verbroken relatie met het surrealisme, terwijl bij Lorca en de Logofobistas deze relatie inniger bleek te zijn. Maar beschouwen we het hele oeuvre van Caillois zien we dat hij inderdaad veel werk heeft verricht dat nauw verwant is aan wetenschappelijk onderzoek. Hij heeft daarbij een eigen invalshoek ontworpen die hij ‘diagonale wetenschap’ heeft genoemd met een aantoonbare invloed van het werk van Marcel Duchamp en de filosofie van Henri Bergson. Een vorm van wetenschap die Sarah Kolb als ‘oblique’ beschrijft, vergelijkbaar met transversale methodologie, zoals ook gebruikelijk in artistic research en mijn onderzoek. De consequentie van deze methodologie is een transdisciplinaire strategie, in dit geval vooral literair, beeldend, filosofisch, sociologisch en cultuurhistorisch.

Wat betreft het ‘diagonale’ heb ik
bijvoorbeeld in eerder onderzoek (2016) van

vroege avantgardes waaronder De Stijl, de relatie tussen Mondriaan en Van Doesburg nader bestudeerd, vooral op het vlak van de essentiële beeldelementen. Dan blijkt de onenigheid tussen beide kunstenaars daaruit te bestaan dat Van Doesburg een diagonaal toevoegt (in 1924) aan het strenge Mondriaanritme van verticalen en horizontalen. Het zorgt voor een extra dynamiek in het Stijl-idioom ook wel elementarisme genoemd. Vanaf dat moment krijgt het diagonale denken ook een theoretisch kader in de kunstfilosofie, hoewel mogelijkwerwijs niet rechtstreeks te traceren.

Zoals gezegd is het Caillois (1959) die er een aparte 'science' van weet te maken. "Caillois thus makes the case for his concept of diagonal sciences': These sciences bridge the older disciplines and force them to engage in dialogue. They seek to make out the single legislation uniting scattered and seemingly unrelated phenomena. Slicing obliquely through our common world, they decipher latent complicities and reveal neglected correlations. They wish for and seek to further a form of knowledge that would first involve the workings of a bold imagination and be followed, then, by strict controls," (Kolb, p.257).

Het zijn Deleuze en Guattari (1980) die vervolgens in het voetspoor van de componist Pierre Boulez de diagonaal als een creatieve verruiming van bestaande ontwikkelings-conventies profileren. “Het 'ander(s)-worden' van muziek voorziet altijd in een diagonale connectie tussen conventionele muzikale componenten”. Met het voorbeeld van de nieuwe (seriële) muziek verknopen zij het denken over hoe procedures als ‘een anders-worden’ in plaats van statisch bestaan evolueren. Dit worden veroorzaakt verruiming oftewel “deterritorialiserende, diagonale vluchtlijnen”. “Voor Deleuze en Guattari heeft de muziek zich altijd ontwikkeld via dergelijke diagonale wordingsprocessen. In Mille Plateaux plaatsen zij daarom de traditionele muziekgeschiedenis, opgevat als een meetbare, sequentiële en puntsgewijze organisatie, tegenover een temporeel veel vrijer georganiseerd ‘worden’. Geschiedenis fixeert de tijd in discrete punten en periodes. Het worden zet dat op losse schroeven en genereert vrij bewegende tijdslijnen. In die zin is het muzikale worden altijd ook een antigeschiedenis....”.(Cobussen, p. 257).

Een paar deconstructies:

-Het diagonale denken onderkent een relatie met het dialogisme. Zoals geschetst raken disciplines in hun ontwikkeling in gesprek met allerlei creatieve zijpaden tot gevolg. De dialoog als constructief middel staat bij meerder filosofen centraal in hun methodiek, bijvoorbeeld bij Martin Buber en Vilém Flusser.

-Het diagonale denken moet niet verward worden met de somtijds gebruikte term 'diagonalistics' of 'diagonalism' dat schijnt te staan voor een algeheel wantrouwen ten opzichte van maatschappij en politiek, gesymboliseerd in de hoefijzertheorie waarin extreme ideologieën naar elkaar toebuigen.

-Dan is er nog de diagonalisering in de meetkunde, een methode om via de schuine dwarsstraat matrixen te reorganiseren. Een voorloper hiervan is Cantor en zijn 'diagonale argument' met betrekking tot het bestaan van oneindige getallen (der Mannigfaltigkeitslehre, 1874/1891). Een overeenkomst zou kunnen zijn de wiskundige aandacht voor onvolledigheid van theorie in het algemeen. Dit is echter meer correlerend een associatie dan causaal een direct logische verband met de diagonale breuk bij Van Doesburg en Caillois.

Resumerend: de relatie tussen het diagonale model van Caillois, de intuïtie van Bergson en het realisme van Duchamp heeft zijn weerklink gekregen in het transversaal plooibare van Deleuze's filosofie. Historisch kunnen we achteraf reconstrueren dat het diagonale denken sinds begin 20e eeuw parallel aan verschillende (artistieke) praktijken geleid heeft tot het moderne, eind 20e eeuw'se, discours omtrent transdisciplinariteit met het gelijknamige manifest tijdens het Congres Arrabida Portugal in 1994. Een traject dat pas recent in het eerste kwart van 21e eeuw geaccepteerd en toegepast is in bredere, culturele en wetenschappelijke, kring.

Sarah Kolb kan dan ook terecht concluderen: "By means of a transversal approach, an advanced philosophy of art might thus have to deal with unstoppable transformations of dominant structures of knowledge, outpacing self-referential interpretations in favour of a blooming field of reciprocal actions and attractions, which can be cultivated by anyone willing to join the game". (p.259).

noot

- Wijlage, Elementair verlangen, SMAHK Assen, 2016

- Sarah Kolb, Impossible! Bergson after Duchamp after Caillois, WittedeWith CCA,, in Speculative Art Histories, H13, Edinburgh, 2017 (online check 4 febr.2026)
- Marcel Cobussen, Deleuze Compendium, 2009/2012,, p.257, 264.

topos: intuïtie, tijd

9.17 Ann Carson

New Rule

A New Year's white morning of hard new
ice.

High on the frozen branches I saw a squirrel
jump and skid.

Is this scary? he seemed to say and glanced
down at me, clutching his branch as it
bobbed

in stiff recoil – or is it just that everything
sounds wrong today?

The branches
clinked.

He wiped his small cold lips with one hand.

Do you fear the same things as

I fear? I countered, looking up.

His empire of branches slid against the air.

The night of hooks?

The man blade left open on the stair?

Not enough spin on it, said my true love
when he left in our fifth year.

The squirrel bounced down a branch
and caught a peg of tears.

The way to hold on is
afterwords

so

clear.

-----+-----

Waarom is Ann Carson interessant voor een poëziebespreking?

Omdat ze een combinatie van disciplines, zoals ook voorkomt in mijn research, vermengt met zelfreflectie. Haar poëzie lijkt conversational, praterig, zie bijvoorbeeld New Rule, waarin ze op nieuwjaarsdag, naar aanleiding van een eekhoorn in de boom, terug moet denken aan haar 'true love' en waarom dat foutging. Op zo'n dag begint juist een nieuwe periode, maar je vraagt je af "wat doet een eekhoorn in dit geval". Wel, het enige wat er op zit is huilend een stap terug doen en doorgaan. Achteraf niks bijzonders.

Between us and
animals is a namelessness.
We flail around
generically —
Camelopardalis is what
the Romans came up with
or 'giraffe' (it looked to
them like a camel crossed
with a leopard) or get the
category wrong — a musk
Ox isn't an ox at all but
more closely cognate with
the goat — and when
choosing to name
individual animals we

pretend they are objects
(Spot) or virtues (Beauty)
or just other selves (Bob).

In 'Between us and' is juist meer sprake van taalhistorische reflectie door een koppeling van dagelijks spraakgebruik, betekenisgeving en woorddoorsprong. Naar aanleiding van Camelopardalis, het Latijnse woord voor Giraf - een woord overigens van nietwesterse origine - concludeert ze dat wij ("us") de dieren om ons heen door naamgeving objectiveren. Ze worden ding, een deugd, of een bekend persoon. Hier wordt op een ironische manier de aandacht gevestigd op hoe we met onze 'mededieren' omgaan. Ze hebben geen eigen persoonlijkheid, ze zijn 'naamloos'.

noot

- Poetry Foundation; best-poems.net
- tzum.info
- Maria Kager, Verwikkeld in een fatale tango, NRC 28 maart 2024

topos: natuur, transdisciplinariteit

9.18 Fontaines DC

Horseness Is The Whatness

Basics

Understanding basics

You'll never let your guard down

And always leave a card out

But always

The word is not so friendly

It brings some fucking baggage

It's a word that's used for lying

And never

Never I would trust

It sticks around for some

While always stays for none

Will someone

Find out what the word is

That makes the world go 'round

'Cause I thought it was love

But some say

That it has to be choice

I read it in some book

Or an old packet of smokes

Basics

I guess I get the gist

There's not that much to miss

You choose or you exist

-----+-----

Op een vrij slome deun zingt de zanger over wat ‘basics’ zijn, wat zijn je basisconcepten, je basiswaarden, je principes. De song bevat kritiek op een mogelijke ingewikkelde verklaring van iemand’s overtuiging. Met andere woorden: Je laat immers nooit het achterste van je tong zien, je laat je nooit in de kaart kijken. Principes, het is altijd een ander, zwaar beladen, niet zo vriendelijk woord voor liegen. Ik vertrouw het niet en kan iemand mij vertellen waar dit woord dan wel om draait, ik dacht dat het liefde was. Vers twee of het vijfde couplet komt met antwoord: Maar sommigen zeggen dat het een keuze is, ik las het ergens, in een boek of op een oud pakje sigaretten. Principes, ik denk dat ik het snap, je kunt er niet zoveel aan missen, of je kiest of je bestaat.

De titel van de song is mogelijk wat ingewikkelder. "Horseness Is The Whatness", schijnt een citaat te zijn uit de Ulysses van James Joyce. Het betekent zoiets als ‘het beest bij de naam noemen’. Joyce heeft het gebruikt als uitspraak in een literair debat om het vergeefse van definities te benadrukken. Letterlijk wordt dat ‘Paardheid, is de Watheid van het gehele Paardzijn.

Opmerkelijk is dat deze Ierse “postpunkband” wel vaker Joyce als inspiratiebron gebruikt voor hun teksten en deze ook leidend maakt voor de muzikale invulling. Er is dit keer geen sprake van een heel uitvoerige compositie, maar veeleer een rustige ondertekening van de kale zangpartij. De titel komt in de tekst helemaal niet meer voor, maar vindt zijn weg terug in de basisthematiek van wat te doen met principes. Trekken we deze gedachte door dan zou het poëtische van Fontaines DC enerzijds liggen in de talige-muzikale transformatie van een specifiek thema of literair concept en anderzijds een afspiegeling zijn van hun poëtica, het zich zelf toeleggen op eenvoud, datgeen wat er ‘aan de basis’ staat.

bron:

- genius.com (check 13 jan. 2026)

song: Geschreven door: Conor Patrick Deegan, Thomas Patrick Coll, Grian Alexander Chatten, Conor Patrick Curley, Carlos Ramos O'connell
Album: Romance, 2024

topos: ambacht



-----+-----
GW-Horseness
-----+-----

9.19 Metamorfose

“....Met deze woorden zint hij op een kunst zoals nog nooit vertoont is....” (Ovidius VIII).

In 2026 is het thema van de nationale poëzieweek Metamorfose. Als er iets karakteristiek is aan de post-moderne westerse cultuur dan is het wel dit idee van permanente verandering vaak ook geduid als een evolutie met regelmatige schokken of breuken. Heraclitus' uitspraak van 'alles stroomt' komt er dichtbij vanwege de betekenis dat niets hetzelfde blijft. Maar Metamorfose is toch iets meer. Het wil het proces van verandering preciseren als een vorm van transformatie met duidelijke standpunten, verifieerbare fases, mythologisch of historisch of intermenselijk en persoonlijk. In de promotie van de poëzieweek wordt dit kenmerk van het proces in het bijzonder toegekend aan poëzie.

“Metamorfose is overal: in de natuur, in ons lichaam, in onze gedachten en in onze samenleving. Het is een transformatie die ons uitdaagt, verrast en inspireert. Poëzie is bij uitstek het genre dat deze veranderingen vangt, verwoordt en verbeeldt.”

Hier wordt poëzie een vorm van modern engagement: politiek, klimaat, natuur en inclusief divers en kwetsbaar. Daarna beloofd de tekst ons ook op reclameachtige wijze weerbaarheid: “en vier de kracht van verandering!” In vergelijking met andere disciplines lijkt mij deze belofte enigszins overtrokken. Het zijn met name meer de visuele beeldtechnische media en theatrale presentaties die met directe impact verandering kunnen symboliseren. Poëzie in de huidige omstandigheden is als een meestentijds hoofdzakelijke tekstuele presentatie toch hoofdzakelijk een gedeeld individuele ervaring. Tenzij tevens wordt aangestuurd op ‘het poëtische’ in elk denkbare publieke vorm. In dat geval stuiten we hier op een verruiming van het idee ‘poëzie’ tot moeilijk te trekken performatieve grenzen.

Wel is af te leiden uit deze typerende poëzieomschrijving dat, samengevat: verandering als transformatief proces in het algemeen waarschijnlijk door poëzie het beste wordt verwoord. Daarbij kan gesteld dat in essentie verandering berust op beweging. Maar afhankelijk van welke ontwikkelingsvisie men hanteert, gaat deze beweging vloeiend lineair of met horten en

stoten, gepaard aan tegenstellingen. Vandaar mijn conclusie dat

1) Metamorfose de Maatstaf is voor goede poëzie. Het zet dingen in beweging volgens een specifiek opgemeten betoog, waarin harmonie afgewisseld wordt door disharmonieën. 2) Poëzie als een vorm van beeldspraak fungeert als metafoor voor verandering. Het is vergelijkbaar met een werkelijkheid maar toont die op een bijzondere manier.

3) In deze visie kan poëzie als maatstaf gelden voor de kwaliteit van elke kunstdisciplinaire activiteit.

James Joyce vermeldt als motto in ‘A portrait of the artist as a young man’ (1916) de Latijnse spreuk uit Ovidius’

Metamorphoses, VIII, “et ignotas animus dimittit in artes”. In vrij letterlijke vertaling “en hij laat zijn geest los in (op) onbekende kunsten”. Waarmee het opgroeien van de hoofdpersoon, Stephen Dedalus, wordt geduid als een ‘rite de passage’ op onbekende terreinen middels verschillende zelfbeelden.

Dit opgroeien, het veranderen van gedachten en voorkeuren, kan generiek gezien als culturele omwenteling beschouwd worden. In historische disciplines is een zeer bekend voorbeeld de vergelijking tussen antieke

beschavingsnormen en de moderniteit. Het is bijvoorbeeld Schlegel geweest die expliciet zijn vooruitzichten voor de toenmalige ‘hedendaagse’ poëzie scherp afzette tegen onder meer de Griekse cultuur in zijn ‘Über das Studium der griechischen Poesie’ (1797). Een ander voorbeeld in de lyrische literatuur is het boek van Alexander Pope ‘An essay on criticism’ (1711) waarin hij ‘the Ancients’ stelt als tegenbeekd voor ‘the Moderns’. In de Franse geschiedenis heet dit ‘La Querelle des Anciens et des Modernes’, van rond 1700, met het verschil dat in dit debat ook het idee vooruitgang prominent naar voren komt als ‘wetenschappelijk’ gefundeerde Verlichtingslogica.

Hierdoor zien we twee aspecten te voorschijn komen in de vooraanstaande poëtica’s van de afgelopen drie eeuwen. Dat is, in grove lijnen, het afzetten tegen voorgaande stijlopvattingen door bewegingen als Modernen, Avangarde en vergelijkbare iconoclastische literatoren of kunstenaarsgroepen. En daarnaast de groeiende interesse van dichters en kunstenaars in maatschappelijke ontwikkelingen die het gevolg zijn van wetenschappelijke en technologische invloeden.

Poëzieweek 2026, 29 januari-4 februari.

9.20 John Dryden

The Secular Masque

Enter JANUS

JANUS

Chronos, Chronos, mend thy pace,
An hundred times the rolling sun
Around the radiant belt has run
In his revolving race.
Behold, behold, the goal in sight,
Spread thy fans, and wing thy flight.

*Enter CHRONOS, with a scythe in his hand,
and a great globe on his back, which he sets
down at his entrance*

CHRONOS

Weary, weary of my weight,
Let me, let me drop my freight,
And leave the world behind.
I could not bear
Another year
The load of human-kind.

Enter MOMUS Laughing

MOMUS

Ha! ha! ha! Ha! ha! ha! well hast thou done,
To lay down thy pack,
And lighten thy back.
The world was a fool, e'er since it begun,
And since neither Janus, nor Chronos, nor I,

Can hinder the crimes,
Or mend the bad times,
'Tis better to laugh than to cry.

CHORUS OF ALL THREE

'Tis better to laugh than to cry

JANUS

Since Momus comes to laugh below,
Old Time begin the show,
That he may see, in every scene,
What changes in this age have been,

CHRONOS

Then Goddess of the silver bow begin.

Horns, or hunting-music within

DIANA

With horns and with hounds I waken the
day,
And hie to my woodland walks away;
I tuck up my robe, and am buskin'd soon,
And tie to my forehead a waxing moon.
I course the fleet stag, unkennel the fox,
And chase the wild goats o'er summits of
rocks,
With shouting and hooting we pierce thro'
the sky;
And Echo turns hunter, and doubles the cry.

CHORUS OF ALL

*With shouting and hooting, we pierce
through the sky,
And Echo turns hunter, and doubles the cry.*

JANUS

Then our age was in its prime,

CHRONOS

Free from rage,

DIANA

—And free from crime.

MOMUS

A very merry, dancing, drinking,
Laughing, quaffing, and unthinking time.

CHORUS OF ALL

*Then our age was in its prime,
Free from rage, and free from crime,
A very merry, dancing, drinking,
Laughing, quaffing, and unthinking time.*

Dance of Diana's attendants

MARS

Inspire the vocal brass, inspire;
The world is past its infant age:
 Arms and honour,
 Arms and honour,
Set the martial mind on fire,

And kindle manly rage.
Mars has look'd the sky to red;
And peace, the lazy good, is fled.
Plenty, peace, and pleasure fly;
 The sprightly green
In woodland-walks, no more is seen;
The sprightly green, has drunk the Tyrian
dye.

CHORUS OF ALL

Plenty, peace, |&|c.

MARS

Sound the trumpet, beat the drum,
 Through all the world around;
Sound a reveille, sound, sound,
The warrior god is come.

CHORUS OF ALL

Sound the trumpet, |&|c.

MOMUS

Thy sword within the scabbard keep,
 And let mankind agree;
Better the world were fast asleep,
 Than kept awake by thee.
The fools are only thinner,
 With all our cost and care;
But neither side a winner,
 For things are as they were.

CHORUS OF ALL

The fools are only, |&|c.

Enter VENUS

VENUS

Calms appear, when storms are past;

Love will have his hour at last:

Nature is my kindly care;

Mars destroys, and I repair;

Take me, take me, while you may,

Venus comes not ev'ry day.

CHORUS OF ALL

Take her, take her, |&|c.

CHRONOS

The world was then so light,

I scarcely felt the weight;

Joy rul'd the day, and love the night.

But since the Queen of Pleasure left the
ground,

I faint, I lag,

And feebly drag

The pond'rous Orb around.

All, all of a piece throughout;

pointing {} to Diana {}

MOMUS,

Thy chase had a beast in view;

to Mars

Thy wars brought nothing about;

to Venus

Thy lovers were all untrue.

JANUS

'Tis well an old age is out,

And time to begin a new.

CHORUS OF ALL

All, all of a piece throughout;

Thy chase had a beast in view;

Thy wars brought nothing about;

Thy lovers were all untrue.

'Tis well an old age is out,

And time to begin a new.

Janus maant Chronus tot rust en deze wentelt de wereld vermoeid van zijn rug. Momus adviseert humor omdat ze gedrieën toch niets tegen die dwaze wereld kunnen doen. Dus: Beter te lachen dan te huilen. Het is tevens een goede reden om te kijken wat er de afgelopen tijd is veranderd. Diana introduceert de schuldeloze jacht, "Free from crime". De goden zijn het erover eens dat het vroeger beter was. Dan komt Mars met een oorlogsmind als reactie op die 'kleutertijd' waarvan Momus zegt dat er dan misschien

minder dwazen zijn, maar men was beter af slapend. Op komt Venus met liefde die alles weer repareert. Hoe prettig en plezierig ook, mettertijd verdwijnt ze weer en is het weer armoe troef, concludeert Momus. Want, de oorlogen hebben niets tot stand gebracht en verliefden waren ontrouw. Janus vat samen en vindt dat oude tijden nu voorbij zijn met een nieuwe tijd in aantocht.

De titel *The secular masque* verwijst waarschijnlijk naar hoe de wereld in elkaar steekt; dat onder het dwaze masker van menselijkheid er een hoop fout kan gaan. Niet voor niets begint het gedicht met Janus, de god met twee gezichten. Niettemin pleit de criticus Momus om er een feestje van te maken, een gemaskerd bal.

noot

- Tekst overgenomen via de poetryfoundation. Het uitkijken naar een nieuw begin zien we ook opduiken in het gedicht *New Rule* van Ann Carson.

topos: dualisme, tijd

9.21 Schlegel en Schelling

In zijn inleiding bij de publikatie over Griekse poëzie - *Über das Studium der griechischen Poesie* - schrijft Schlegel dat “Der Ursprung, Zusammenhang und Grund so vieler seltsamen Eigenheiten der modernen Poesie muß doch auf irgendeine Weise erklärbar sein. Vielleicht gelingt es uns, aus dem Geist ihrer bisherigen Geschichte zugleich auch den *Sinn* ihres jetzigen Strebens, die *Richtung* ihrer fernern Laufbahn, und ihr künftiges Ziel aufzufinden”. Uit alle eigenzinnigheid en anarchie die de poëzie karakteriseert wil hij toch een doel formuleren die meer richting geeft aan een nieuwe lichtung dichtkunst. Daartoe stelt hij de volgende vragen: Welke opgaven stelt de moderne poëzie, kunnen die bereikt worden en met welke middelen?

In zijn beantwoording betreft hij voorgaande periodes en Europese dichters die in navolging van de antieke Griekse dichtkunst vooral educatief zijn of het leidt tot volks vermaak. Hij verwacht echter van nieuwe poëzie dat ze ‘Befriediging’ schenkt. Een soort vervulling van verlangen dat een eenheid schept van Bildung, Wetenschap en Kunst. Doel is ultieme objectieve Schoonheid. Ook al weet de dichter dat het

bij vergeefse pogingen daartoe blijft.
Provisorische middelen daartoe schaart
Schlegel onder het sentimentele, het
subjectieve en het maniëristisch
karakteristieke oftewel 'het interessante'. Via
een deductie van deze middelen komen we
tot - der Masstab - voor Poëzie, Kunst,
Schoonheid. Deze maatstaf die het
Algemene met het Bijzondere in de Poëzie
verenigt, heet de universele wet te zijn.

Schlegel: "Die erhabne Bestimmung der
modernen Poesie ist also nichts geringeres
als das höchste Ziel jeder möglichen Poesie,
das Größte was von der Kunst gefordert
werden, und wonach sie streben kann. Das
unbedingt *Höchste* kann aber nie ganz
erreicht werden. Das äußerste, was die
strebende Kraft vermag, ist: sich diesem
unerreichbaren Ziele immer mehr und mehr
zu nähern. Und auch diese *endlose*
Annäherung scheint nicht ohne innere
Widersprüche zu sein, die ihre Möglichkeit
zweifelhaft machen."(p.255).

Friedrich Schlegel is naast Friedrich J.W.
Schelling een belangrijke figuur in het
Duitse Idealisme en de vroege Romantiek
rond 1810. Beide hebben zich intensief met
een herziening van esthetische studies -
beter: de studie van de esthetiek - bemoeit.

Grote overeenkomst is onder meer de vaststelling dat Poëzie het hoogst haalbare kan vertegenwoordigen; het is het oneindige in het eindige; het algemene in het bijzondere: het is vergelijkbaar met muziek, mogelijk zelfs daaraan (ritmisch) ondergeschikt.

Schelling: “In derjenigen Form, welche der Einbildung des Unendlichen in [640] das Endliche entspricht, muß eben deßwegen das Endliche, die Differenz, die Besonderheit das Herrschende seyn. Aber eben dieß ist der Fall in der lyrischen Poesie.”.

Jos de Mul komt in zijn Inleiding op Schelling tot een verstrekkende conclusie met betrekking tot de functie van een idealistische poëtica:

“Schellings hoge waardering voor de kunst in de periode rond de eeuwwisseling vloeit voort uit zijn opvatting dat alleen de kunst - meer in het bijzonder de poëzie, die Schelling als de erfgenaam van de antieke mythologie beschouwt - in staat is de politiek-ethische idealen van de Verlichting tastbaar en toegankelijk te maken voor het volk. Vooral dit emancipatorische elan, dat in de twintigste eeuw ook de artistieke avantgardes zal kenmerken, maakt de

kunstfilosoof Schelling tot een opmerkelijk moderne auteur”.

Bron:

- Friedrich Schlegel, Über das Studium der griechischen Poesie, Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Erste Abteilung: Kritische Neuausgabe, Band 1, München, Paderborn, Wien, Zürich 1979(online).

- Friedrich J.W, Schelling, Philosophie der Kunst, Konstruktion der einzelnen Dichtarten. sämtliche Werke. Erste Abtheilung. Fünfter Band, Stuttgart u. Augsburg: Cotta 1859, S. 639-645.

- Jos de Mul. Inleiding. In: Schelling, Filosofie van de kunst, Amsterdam: Boom, 1996, 7-53. (online)

topos: idealisme

9.22 Postmodernisme

het interessante is oninteressant

Peter Osborne: “Kunstoordelen over het interessante kunnen beschouwd worden als de ontstaansgrond van moderne kunstoordelen, en oordelen over hedendaagse kunst zijn dan een apart type. Zulke oordelen zijn formeel ‘subjectief’ (in de brede betekenis die Kant eraan geeft), maar vereisen toch een discursieve uitwerking gebaseerd op de sociale relaties en de geopolitieke bestaanswijzen in het historische moment; dat wil zeggen, op de relaties van zowel de subject- als de objectvorming. In dit opzicht zijn het uiteindelijk oordelen over waarheidsgehalte – artistiek waarheidsgehalte als drager van historische waarheid. Het is dus via ‘het interessante’, zo zal ik betogen, dat politiek in het kunstoordeel binnenkomt”.

het interessante en het poëtische

Zoals het interessante in Osborne’s omschrijving van hedendaagse kunst een belofte kan inhouden, of zelfs moet inhouden, zo lijkt bijna hetzelfde op te gaan voor de toevoeging ‘poëtisch’. In mijn

inventarisatie van kunstkritiek in dag- en weekbladen kwam ik na een paar maanden meerdere keren het bijvoeglijk gebruik tegen. Wat moest ik denken bij ‘poetisch realisme’ of ‘poëtisch modernisme’ of ‘poetic abstraction’, poëtische beeldende kunst’ of ‘poëtisch paradigma’ ?

Om hierop een antwoord te kunnen geven, greep ik onder meer terug op een uitgave van Antwerpen Culturele Hoofdstad (1993) over het onderwerp ‘het interessante’.

Het idee dat poëzie een soort maatstaf of criterium voor kwaliteit kon betekenen vond ik terug bij Heidegger. In dit essay haalt hij het werk van Hölderlin aan en poneert vervolgens de stelling “dichten is meten”. Een zelfde kwaliteitsprocedure lijkt op te gaan bij ‘het interessante’, maar dan met een groter aandachtsgebied dan alleen kunst en het esthetisch domein in engere zin. Lyotard maakt een onderscheid tussen het interessante dat een belang vertegenwoordigt, namelijk een winst, en het interessante dat ons belangeloos en in zekere zin daarom ook vanuit desinteresse aanspreekt als bevreemding. Hij legt daarmee ook meer de nadruk op een nastreefbare houding van vervreemding dan op het noodzakelijke karakter van een maatstaf. Daarentegen is het Osborne die

wijst op het verplichtende kwalitatieve oordeel van het interessante in relatie tot hedendaagse kunst. Kunst is alleen interessant als het een belofte inhoudt. Een verwachting van kritisch relationele aard met zaken buiten het object. In de kunstgeschiedenis is deze verwachting sinds de jaren 1970 ingesleten als zijnde contextueel en pendant van stilistische analyse binnen het object.

Umberto Eco bezet een vergelijkbare positie maar met een voorbehoud. Hij beweert dat iets interessant is als 1) het niet voor de hand ligt wat iedereen vindt; 2) het past in een mogelijk kader, een zekere pertinentie verkrijgend. Hetgeen bij hem leidt tot “een epistemologie van de ontdekking”. Met andere woorden: het mechanisme om te ontdekken wat interessant is en dus in welk kader dat pertinent kan worden. Maar dat hoeft helemaal niet. Het interessante kan ook totaal oninteressant blijken te zijn. Dat is afhankelijk van de intuïtie van de kunstenaar die hij gelijkstelt aan het speculatieve enthousiasme van de wetenschapper. Dit laatste is extra ‘interessant’, want hiermee wordt het interessante een maatstaf dat het esthetisch domein op een transdisciplinaire wijze koppelt aan andere maatschappelijke onderzoeksgebieden.

In hoeverre gaat dit ook op voor het poëtische, is dan een logisch vervolgstap in dit verband. Mijn eerste reactie is ontkennend. Gezien het esthetisch parcours van poëzie als literaire discipline lijkt het zich te beperken tot de kunsten. Bij voornoemde voorbeelden - poetisch realisme' of 'poëtisch modernisme' of 'poetic abstraction', poëtische beeldende kunst - wordt uitgegaan van een pertinent object, zoals realisme en modernisme waar een afwijking of toevoeging wordt geconstateerd. Het poëtische maakt het object interessant. Op welke manier dit poëtisch-interessante te duiden is als maatstaf, daar komen dan weer termen naar voren die Lyotard en Eco hiervoor reserveerden. Zoals het proces van vervreemding - Lyotard heeft het zelfs over het mystieke - en "het mechanisme van de gissing" bij Eco. Met deze omschrijvingen in het achterhoofd durf ik het toch aan om het poëtische een grotere rol toe te bedelen dan alleen maar functionerend in een artistiek discours. Tenzij wij dit discours inderdaad verruimen naar een algemene theorievorming inclusief het wetenschappelijke, waarbij de nadruk ligt op het bijzondere karakter van een bepaald fenomeen. Dat wil zeggen dat het poëtische

zijn mogelijk luchthartige,
poëziealbumachtige, frame verlaat en zijn
ouderwetse, filosofische, betekenis van een
communicatief maaksysteem 'poëtica'
herneemt. Een overdrachtelijk systeem dat
gericht is op het kaderen van kennis met oog
voor het pertinent onbekende. Want dat is
wat het hedendaagse poëtische taalgebruik
verbindt met wat er nog in het vat aan
kennisbestanden vermoed mag worden.
Eerbied voor het eventueel interessante,
nutteloze nut dat in onze waarneming ligt
verborgen.

Om het al te frivole gebruik van het
poëtische als nietszeggende versiering tegen
te gaan, zou het concept van 'maatstaf' nader
gepreciseerd moeten worden. Hoewel dit
tegenstrijdig lijkt ten opzichte van juist de
impliciete essentie van 'het onbekende
andere', vereist het poëtische als
meetinstrument ook een typische verdichting
van het waargenomene. Dit betekent dat
duidelijk gesteld moet zijn waar het
poëtische afwijkt, waar het onbekende zich
ophoudt. Die ruimte moet een plaats krijgen
in de beschrijving van onze waarneming.
Zodat het poëtische trouw blijft aan de
poëzie als een principieel maakproces. Het
verschil met het interessante is dan, naast een
overeenkomstig imago als kritisch maar

oppervlakkig idiomatische gemeenplaats, dat het poëtische een heldere referent, een betekenisvolle verwijzing, verlangt.

Het poëtische en poëzie als maatstaf werkt volgens een poëtica van de dichter-maker gebaseerd op een manier van werken (binnen een oeuvre) dat overeenkomt met een historisch-cultureel gegroeide definitie van wat poëzie genoemd wordt. Die definitie wijzigt zich in de loop van de tijd en dus ook hoe het poëtische als maatstaf gehanteerd zou kunnen worden. Hetzelfde geldt voor de beeldende kunst bijvoorbeeld. De waardering, of iets wel of niet kwalitatief interessant is, zal voor de ene generatie anders uitpakken dan een andere zoveel jaar later. Vooral sinds de kunsten min of meer zich autonoom gedragen, hebben we te maken met tegenstrijdige en elkaar opvolgende poëtica's, al dan niet vertegenwoordigd in groepen of door gezamenlijke publicaties. De maatstaf die Heidegger met Hölderlin zegt te beproeven is beslist niet altoos universeel hoezeer ook instructief voor een bepaalde gedachtegang, namelijk: een zeer uitgemeten en precieze woordkeus. Als zodanig is compactheid in taalgebruik - ook in beeldtaal - nog steeds een relevant criterium en voorwaarde voor een werkbare maatstaf.

In de postmoderne literatuur is bijvoorbeeld een maatstaf te vinden waaruit af te leiden is dat deze dichters van na 1950 de nadruk leggen op het poëtische als een vrijplaats voor literaire experimenten. Een vrije ruimte als een onbestemde echo van de romantische vrijheid die weer een echo leek van de Griekse antieke poëzie. Het postmodernisme in de poëzie doet zich voor wanneer in gedichten de op coherentie en herkenning gerichte modernistische leesstrategie wordt verstoord. Kenmerken van dit modernisme zijn bijvoorbeeld samenhang, subject en kennis. Met andere woorden er is sprake van betekenisvolle cohesie, er is een spreekbuis, een iemand en er wordt een waarachtige autonome positie ingenomen. Daar tegenover staat dan meer recent het postmoderne experiment met kenmerken als een meer chaotisch spel van ironische fictie. Hier wordt meer inleving en fantasie van de beschouwer verwacht. Wat het postmodernisme nu zo verschillend maakt is misschien niet zozeer het betekenisvolle, de dichter wil altijd een bepaalde visie uitdragen, maar vooral het beweeglijke van tekst en beeld vaak ook in een verrassende complexe samenhang. Van Bastelaere staat bekend om zijn integratie van beeldende kunst en fotografie. Tonnus Oosterhoff heeft

filmische gedichten op internet geplaatst.
Peter Verhelst is zeer bekwaam in het theater
aanwezig.

“En daarmee is, recapitulerend, het eerste
kenmerk van de postmoderne tekst dat hij de
lezersverwachting van eenheid en
samenhang frustreert door zijn
‘onbepaalbaarheid’: de tekst is op geen enkel
referentieel niveau volledig als eenheid, als
coherente ‘mededeling’ te duiden en heeft
geen duidelijk centrum.”

De maatstaf voor poëzie als eigentijdse
expressie en communicatie tekent zich
zodoende af door fragmentatie, fantasie en
negativiteit. Dat wil zeggen het ontkent
directe identificatie dankzij inherent gebrek
aan volledigheid en koppelt dit aan een
verleidelijke uitnodiging tot zelfreflectie.
Hetgeen meteen ook zou kunnen betekenen,
zoals Van Bastelaere moet bekennen, dat er
geen maatstaf meer te componeren valt
omdat iedereen zijn eigen maatstaf is? De
mooiste postromantische poëzie dient dan
alleen nog een nostalgisch kritische
cultuurconservering. Er is geen sprake meer
van een ‘avantgarde’ of een aanwijsbare
homogene stroming, waar heterogeniteit
dominant is in de tijd.

In hoeverre spreken we dan nog in de geest van Hölderlin en Schlegel? Het lijkt erop dat als maatstaf nog steeds de semiotische compactheid in stand blijft naast de viering van vrijheid en fragmentatie. Helderheid van betoog, een klassiek educatieve of modern politieke boodschap maakt plaats voor “een laboratorium voor onderzoek naar het totstandkomen van betekenis”. Echter, zoals Schlegel reeds uiterst accuraat aangaf, is er tegelijkertijd sprake van bepaalde ‘Modes’, het naast elkaar bestaan van klassieke, modernistische en postmoderne poëtica’s die niet ‘ewig’ zijn en niet direct leiden tot die unificerende bevrediging van de hoogste Poesie.

Wel kan poëtische beeldspraak als maatstaf in de goede richting wijzen, doordat ze in bondige taal iets bijzonders toont met een algemene strekking verwijzende naar het esthetisch zintuiglijke en wetenschappelijke domein. Niet het interessante is interessant maar het poëtische in de hedendaagse kunst, het adresseert de betekenisgevende dialoog.

Noot

- Peter Osborne, Interessante kunst, 2024, Dwr De Witte Raaf 237. Hij baseert zich op de uitspraak van Barnett Newman over het

interessante als kwalitatieve verplichting voor moderne kunst in 1965. Een uitspraak voorstelbaar in het licht van de precare politieke context op dat moment.

- Van het poëtische naar het poëtische paradigma', Wilbert Cornelissen, in Boekman 58/59, 2004, p.27.

- Heidegger, "over denken, bouwen, wonen", 1954/1999, p.101.

- Jos Joosten, Thomas Vaessens, Postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse poëzie. Een verkenning, DBNL 2002, noot 24 e.v. (check 8 febr.2026).

- Dirk van Bastelaere, interview De Witte Raaf, 2025, nr. 238

topos: esthetiek

9.23 Liedkunst

De straffe relatie tussen muziek en poëzie is al door vele auteurs genoteerd, met name Eliot. Daarbij lijkt het opportuun om in deze specifieke relatie een onderscheid te maken op grond van eerste belang. Namelijk, is een tekst aanleiding tot muziek of andersom is muziek aanleiding tot tekst. Dan zien we dat vele componisten zich hebben laten inspireren door dichters. Het betreft dan vooral klassieke composities met de expliciete omschrijving van Liedkunst. Om slechts een paar werken te noemen die een gedicht tot uitgangspunt hebben verwijs ik naar de Duitse Liedkunst van onder anderen Goethe, Schumann en Mahler en de meer hedendaagse bewerkingen van bijvoorbeeld Paul Eluard's *Médiéuses* door Theodorakis en naar de Hölderlin *Gesänge* van Kurtág.

Daarnaast zijn er de klassieke composities die de muziek zelf als poëtisch beschouwen zoals in het geval van Györgi Ligeti met de *Poème Symphonique*. En als derde tak zijn er de werken waarbij muziek de basis vormt voor het gedicht of dat beide gelijkwaardig gedacht en als zodanig geconcipieerd worden. Hetgeen in dit kader vooral als een modern fenomeen benaderd wordt, namelijk als een uitdrukking van een populair gedeeld

medium veroorzaakt door nieuwe
communicatie-infrastructuur, radio, televisie,
internet. Platforms die een breder bereik
hebben dan een salon of concertzaal, waarbij
tevens de muzikale begeleiding niet beperkt
wordt tot piano zoals wel vaak het geval is in
de liedkunst.

Hieronder een fragment uit Éluard's
Médiéuses (1939)

Ik blijf mijn eigen spiegel.
Ik vermeng sneeuw en vuur.
Mijn kiezels bezitten mijn zachtheid.
Mijn seizoen is eeuwig.

Je reste dans mes propres feuilles.
Je reste mon propre miroir.
Je mêle la neige et le feu.
Mes cailloux ont ma douceur.
Ma saison est éternelle.

noot:

- Leo Samama, Liedkunst, Leiden, 2022
- Evert Jan Nagtegaal, Die sanck een Liedt,
concertzender.nl, 25 januari 2026

topos: montage

9.24 Popliedpoëzie

Er is een lijn te trekken van Griekse koren in de antieke tragedies via troubadours en andere hofzangers met melodieuze verhalen naar de klassieke liedkunst van Goethe en Schubert en de moderne volkszangers en popgroepen. Deze muzikanten brachten teksten over liefde, oorlog en het leven met actualiteiten. In de 20e eeuw is de publieke waardering voor popliederen, songteksten, sterk gegroeid. Niet alleen om mee te zingen maar ook vanwege een kritische boodschap. In Nederland en in Engeland verscheen bijna gelijktijdig een album getiteld Revolution van respectievelijk Q65 (in 1966) en The Beatles (in 1968). Het revolutionaire karakter van deze muziekcollecties wisselde nogal, bij de eerste was het voornamelijk de grillige muziek, bij de tweede waren het vooral de teksten van John Lennon over sociaal-politieke onrust, te weten revolutie versus pacifisme naar aanleiding van Parijse onlusten in 1968, de Vietnamoorlog en Maoïstische ideologie in combinatie met een montage van geluidseffecten in een remake. In dat opzicht is het waarschijnlijk vooral de latere Nobelprijswinnaar Literatuur Bob Dylan geweest die grote indruk maakte met zijn lyrische, sociaal kritische, songteksten. In Europa blonk Jacques Brel uit met zijn

emotionele uitvoeringen van populaire motieven als het landschap en vriendschap.

In de 21e eeuw lijkt de toenadering van ‘hoofse’ poëzie en populaire liedkunst vrijwel vlekkeloos en compleet. In zoverre we accepteren dat een postmoderne beweging voorlopig een einde betekent van ‘geredigeerde’ poëtische stromingen, moeten we een pas op de plaats maken ten aanzien van de combinatie tekst-muziek, waar de populaire cultuur in uitblinkt. Dan blijkt dat het spelen met semiotiek ook door muzikanten gedaan wordt, al dan niet met medewerking van derden.

Op tekstueel gebied is onder meer de rap-muziek uiterst effectief evenals spoken word en de hip-hopcultuur. We zien hier regelmatig een spannende combinatie van dichterlijke invloeden, muzikale vernieuwing, mode, video en publieksparticipatie. In Nederland zorgde bijvoorbeeld de groep New Wave in 2015 voor een doorbraak in de muziekkritiek met hun enthousiaste rap-uitvoeringen.

Taalkundig was hun voorland de rapgroep De Jeugd van Tegenwoordig, die sinds 2005 furore maakte met eigenzinnige teksten en elektronische beats. Als zodanig kan deze muzikale beweging ook geduid worden als een nieuwe poëziestroming als opvolger van,

en in het verlengde van, de wat vermoeid ogende officiële ‘postmodernisten’.

De rap-presentatie als populaire expressie samen met de spoken word en slam komen voort uit de Amerikaanse straatcultuur. Een belangrijke voorloper in deze sfeer is Gil Scott Heron. Met de song *The Revolution Will Not Be Televised* (1971), sluit hij aan bij de attitude van Q65 en Beatles maar gaf er een absoluut andere muzikale wending aan. Bovendien plaatste hij zijn revolutionaire tekst in een vroeg postmoderne jas met referenties aan de populaire beeldcultuur. De overige, vigerende, muziekscene was nog maar net bezig te wennen aan de pre-punk newwave stroming.

Hieronder een fragment uit genoemd lied:

The revolution will not be televised
The revolution will not be brought to you by
Xerox
In four parts without commercial
interruptions
The revolution will not show you pictures of
Nixon
Blowing a bugle and leading a charge by
John Mitchell
General Abrams and Spiro Agnew

To eat hog maws confiscated from a Harlem
sanctuary
The revolution will not be televised

het lied eindigt met:

The revolution will not be televised, will not
be televised
Will not be televised, will not be televised
The revolution will be no re-run, brothers
The revolution will be live

----+----

Bron:

- Musixmatch, Songwriters:

Gil Scott Heron / Kristen Ogden.

Songteksten voor The Revolution Will Not
Be Televised © Bienstock Publishing
Company, Bienstock Publishing Co.

topos: performance

9.25 MC Solaar

Qui sème le vent récolte le (tempo), 1991

Un break de batterie, cool sur la F.M.
Il se mêle à mon sang et fait de moi un
phénomène
Étrange, la cadence à fleur de peau
5, 4, 3, 2, 1, tempo

Le vent se lève pour dire que mon karma
Suit la cadence qui me mène au Nirvana
Ensorcelé, le pacte est scellé
La beauté du corps sans effort c'est de danser

On me traite de traître quand je traite de la
défaite et du silence
Le silence est d'or, mais j'ai choisi la cadence
Une vague, un cyclone, que dit la météo?

Qui sème le vent récolte le (tempo)
(Plus fort que ça, qui sème le vent récolte
le...)
(Tempo)
Hein, hein, hein (oh yeah)

Chaque mot, chaque phrase dits avec
emphase
Fait de Claude MC, le commando de la
phrase
Le tempo est roi, dans l'arène musicale

Les rênes son à moi, torero lexical

Matador, prêt pour la mise à mort, après le
corps à corps

Alors fais un effort, remue ton corps, plus
fort

On est d'accord (hah), pas de temps mort
mais sache pourquoi

Parce que le tempo est (roi)

Le paramètre est paranormal, que dire? (Que
dalle)

Claude MC s'installe, ancré dans les annales

Exemples, le rock, la salsa, le jazz et le
reggae

Petit à petit, sans faire de bruit, se sont
imposés

Hein, car qui sème le vent récolte le (tempo)

(On n'entend pas, qui sème le vent récolte
le...)

(Tempo)

(Plus fort que ça, qui sème le vent récolte
le...)

(Tempo)

(Ouais, ouais, ça vient, ça arrive)

(Ça vient)

Au nom du père, du fils et de Claude MC

Solaar vous invite dans les rap party

Car j'suis un MC d'attaque, sans tics,
authentique, pas en toc
Prêt à frapper sur l'beat pour le mouvement
hip-hop

Coûte que coûte, j'écoute et je goûte (hah)
Cette solution aqueuse qui les rend heureuses
C'est du rap liquide, fluide, créé par un
druide un peu speed
Qui file comme un bolide (ouais) pour ne pas
faire un bide

Du rap d'attaque qui frappe, épate, matraque
et patatraque
Plus d'sang, tu claques, j'suis MC des
Carpates
Un MC véridique, authentique sans aucune
panique
Prêt à frapper sur le beat, alors mon ami
écoute bien cette musique

Car qui sème le vent... (Paris, vous êtes là?)
Récolte le (tempo)
Hein, hein
Qui sème le vent récolte le (tempo)
(Plus fort que ça, qui sème le vent récolte
le...)
(Tempo)
(On n'entend pas, qui sème le vent récolte
le...)
(Tempo)

(Plus fort que ça, qui sème le vent récolte le...)

(Tempo)

(Encore, qui sème le vent récolte le...)

(Tempo)

Hein, hein

(Qui sème le vent récolte le...)

(Tempo)

(Plus fort que ça, qui sème le vent récolte le...)

(Tempo)

(Encore une fois, qui sème le vent récolte le...)

(Tempo)

noot:

- text, Hubert Andre Joe Blanc Francard,
Claude Honore Mbarali; Album: Qui sème le
vent récolte le tempo, 1991, Musixmatch

topos: maatstaf

Vent

Wie wind zaait
Als een lexicale torero
Zal, met dit ritme
tempo oogsten

Wie niet wegwaait
Als ceremoniële paragraaf
Zal, in die beweging
blijven groeien

Wie tempo oogst
Als een wervelwind
Zal, met deze muziek
Meesterlijk Winnen

En zal de vloer
Als gekscherende finale
aan laten dweilen
door kolonialen

---+---

GW nav MC Solaar - Qui sème le vent
récolte le tempo (1991)

----+----

9.26 Maatstaf, doel, betekenis

We hebben geprobeerd te formuleren wat een maatstaf voor poëzie zou kunnen zijn, een ‘benchmark’ en criterium voor literair-lyrische kwaliteit. Via Heidegger bleek vooral een formeel aspect doorslaggevend te zijn, namelijk compactheid oftewel een afgemeten woordkeus. Via Schlegel betekent dat de reductie van het universele in het bijzondere met de intentie van een ommekeer: dat de lezer, beschouwer, luisteraar via het bijzondere zich het universele gewaar wordt en ervaarbaar maakt.

Middels het verdere onderzoek werd duidelijk dat de formele maatstaf in de loop der tijd afhankelijk gemaakt werd van doel en betekenis. Met welk doel een gedicht wordt geproduceerd heeft te maken met de positie van de dichter, zijn eigen poëtica en (de toegankelijkheid van) de contextuele cultuur. Dan blijkt dat poëtische kwaliteit in de receptie een kwantitatieve expressie krijgt.

Als maatstaf wordt ook een inhoudelijke norm van belang. Vanaf de klassieke Griekse en Romeinse dichtkunst, de Perzische poëziecultuur daargelaten, wisselt de populariteit en verstaanbaarheid van poëzie

zich af met de autonome voorkeuren van de dichter zelf. Poëzie hoeft niet perse een groot publiek te dienen. Doel en betekenis worden bepaald door een relatief individueel poëticaal program van formele structuren en inhoudelijke normen. Hetgeen leidt tot meer diverse nadruk op politieke, maatschappelijke en ethisch te bekritisieren kwesties. Engagement met een bepaalde sociale kwestie wordt dan een even belangrijke maatstaf voor kwaliteit dan puur formeel en toegankelijk taalgebruik. Juist in perioden van sociale onrust scoort geëngageerde poëzie goed bij het publiek. De verschuiving van taalgebruik naar normatief engagement maakt de poëzie ook complexer. Dit geldt voor vrijwel alle artistieke disciplines. Niettemin is daarnaast een tweede beweging waarneembaar in de receptie die zich juist afkeert van complexe en ‘elitaire’ poëzie en zich wendt tot meer expressieve, populaire vormen van lyriek. “Er klinken de laatste jaren optimistische geluiden over vooral de beleving van poëzie”, schrijft Kees ‘t Hart in 2025. De nadruk op het performatieve karakter van de poëzie lijkt steeds vaker de boventoon te kunnen voeren, hetgeen opnieuw de vraag doet stellen naar de verhouding tussen maatstaf, doel en betekenis van de poëzie, volgens producenten én consumenten.

Immers, en hier komt ook nog eens een paragonekwestie om de hoek kijken: Welke discipline is het meest zinvol, wat draagt elke discipline bij aan onze cultuur en op welke manier.

Zoals Piet Gerbrandy constateert: “Binnen het menselijk domein is geen vorm van gedachtewisseling zo verfijnd als die van de poëzie”. Want in tegenstelling tot muziek die vooral op het gemoed en de emoties werkt, beschikt de poëzie over een “taal die concepten overdraagt”. Door het combineren van taal en muziek in een performance worden beide voordelen nog eens extra onderstreept.

Het doel van de producent, de kunstenaar en dichter, is uitdrukking geven aan zijn poëtica ongeacht de receptie. Het doel van de receptie is echter veelal juist de toegankelijkheid van de dichter en zijn oeuvre. De betekenis van de poëzie, de dichterlijke tekst, het poëtisch object, is aan de dichter, zijn intentie. In tweede instantie aan de lezer-beschouwer, processueel te beschouwen als ‘completering’ van begrip. Indien echter, zoals Kila van der Starre voorgeeft dat de betekenis van de poëzie ligt in het gebruik, dan schiet de poëzie mogelijk zijn doel voorbij. Dan is de maatstaf van het gedicht niet het ‘dichten en meten’, maar

populariteit en pragmatische commercie. Een niet heel vreemde veronderstelling indien we geloven wat Erik Lindner meent naar aanleiding van Gedichtendag in het jaar 2010: “Poëzie is commercie”. Het strookt met de ironische verwachting van Metcalfe in Ian McEwan’s boek betreffende de dominantie van receptietechnische literatuurstudies in het jaar 2100 (zie H.9.5). De accentuering van de belevingswaarde en ervaringsgehalte van de poëzie is een individuele zaak. Dat laat onverlet dat poëzie pas meetbaar zich als zodanig realiseert in een openbare context. Dat is een existentiële voorwaarde bij alle kunsten.

Voor een stap terug, de volgende reflectie. Kunst, met name poëzie als de hoogste vorm van veelsoortige verbeelding is er altijd voor degenen die het zien en herkennen door compacte vertaling van de complexiteit van de natuur, hoe de dingen verband houden, samenhangen (maatstaf).

Poëzie functioneert als kennisdragend bindmiddel door taaleconomie en ritmische herhaling dat de beschouwer herkenning en oriëntatie biedt ten opzichte van zijn tijd (doel).

Poëzie manifesteert zich effectief door middel van een performatieve expressie, dat wil zeggen door middel van lezen, schrijven en reciteren dat leidt tot een bepaald begrip (betekenis).

Analoge overeenkomstige waarnemingen in andere disciplines, in diverse situaties met vergelijkbare poëtica's, kunnen beschouwd worden als hebbende 'een poëtisch karakter'. In een poëtisch universum kunnen velerlei objecten hun lyrische kant exposeren.

“Poets don’t run out of material the way novelists do, she instructed me. Because they don’t depend on material in the same way”. Aldus Veronica tegenover Tony in Julian Barnes’ *The sense of an Ending*, 2012.

De kunstenaar-dichter laat zich niet voor één gat vangen. Dit onderzoek toont aan dat poëzie in velerlei vormen wordt beleefd. In boeken, in het theater, in de muziek en op straat. De hier gebruikte topologische indeling biedt een schematische ordening daartoe. In esthetisch opzicht blijkt poëzie een strikt ambachtelijk proces, maar ook in staat een sociaal experiment te kunnen stimuleren door talige, ritmische, concentratie. Ook met een publiek in

participerende uitnodigende sfeer tijdens
performatieve evenementen.

De dichter als nakomeling van de
marskramerdynastie zal zijn werk hoe dan
ook in de markt willen zetten. In de
tegenwoordige tijd zijn de zelfpublicerende
platforms daarbij uiterst behulpzaam.

noot:

- Kees 't Hart, de Groene, 25 sept.25
- Piet Gerbrandy, De Gids, 2024/3
- Kila van der Starre, Poëzie buiten het boek,
2021
- Erik Lindner, de Groene 28 januari, 2010
- Julian Barnes, The sense of an Ending,
2012, p.24

topos: media, performance

Keer

om en weder
zou hetzelfde kunnen zijn
ik bedoel maar
waarom en entweder
de wereld op zijn kop
bijvoorbeeld de draak steken
om de vloed in je ogen
met tranen van parelmoer
een hoofdtooi van sardien
en een pantser van schubben
op een korte rok
met kwastjes enkelbandig

wederom krijg je van mij
de sleutel van mijn goed
ik was altijd al fan
van mooie pakken in een
rechte loop met vaandel
hier vinden we ons plezier
rammel die boot nog éénmaal
de stad is van ons, terug,
om en om weergekeerd

----+----

GW nav H9.25, media, performance

----+----

Inhoud

9.0	inleiding
9.1	Lieke Marsman
9.2	Novalis
9.3	Hemsterhuis
9.4	Eliot
9.5	McEwan
9.6	Logicofobistas
9.7	Shanzai
9.8	Siereveld
9.9	Solà
9.10	Nussbaum
9.11	Beeckman
9.12	Jacob. Groot
9.13	Caillois
14	Paalman
15	Lorca
16	Interrelaties
17	Carson
18	Fontaines DC
19	Metamorfose
20	Dryden
21	Schlegel
22	Postmodernisme
23	Liedkunst
24	Poplied
25	MC Solaar
26	Maatstaf

Colofon/kopierecht
Gert Wijlage (GW)
en genoemde kunstenaars, dichters



mores-organum.org
2026

Dit boek is geproduceerd in overeenstemming met de EU
GPSR-richtlijnen over de veiligheid van producten.

De 'General Product Safety Regulation' is het raamwerk van
de Europese Unie om ervoor te zorgen dat alle
consumentenproducten, inclusief boeken, veilig zijn voor
consumenten.

Dit boek is gedrukt door Printforce Nederland. De drukker
heeft veiligheidscertificaten afgegeven voor de gebruikte
materialen, zoals inkt, papier en lijm.

De product-ID is: -

De auteur is verantwoordelijk voor de inhoud van het boek
en heeft het laten produceren door Brave New Books.

Heeft u vragen over de veiligheid van het product, neem dan
contact met ons op.

Brave New Books
Delftsestraat 33
3013AE Rotterdam
Nederland
info@bravenewbooks.nl