Helena Van Praet

Poëzie, een monologisch genre?

Meerstemmigheid en relationele identiteit in Maxime Garcia Diaz' Het is warm in de hivemind

In dit artikel onderzoekt literatuurwetenschapper Helena Van Praet de dichtbundel Het is warm in de hivemind *(2021) van Maxime Garcia Diaz. Ze stelt de vraag of de poëzie van Garcia Diaz 'monologisch' is, of dat het lyrisch ik in haar gedichten ook als een meerstemmig bewustzijn kan worden begrepen. Van Praet neemt het gedicht 'Artificielle' als hoofdcasus en bestudeert het verband tussen (met name vrouwelijke) lichamelijkheid en meertaligheid – in een poging de collectieve hivemind uit de bundel bloot te leggen.*

Poëzie wordt doorgaans beschouwd als een monologisch genre.[1] Met uitzondering van verhalende poëzie gaan we typisch uit van een spreker die een monoloog houdt in het hier en nu van het lezen of reciteren. Dit in tegenstelling tot de ingebedde taalsituatie van verhalende teksten, waar een verteller een verhaal vertelt over personages en hun ook het woord kan geven. Wanneer de stemmen van die personages relatief onafhankelijk zijn van de stem van de verteller, spreekt literatuurcriticus Mikhail Bakhtin van polyfonie (1999: 6-7). In zijn studie over stemmen in poëzie bevraagt poëzieonderzoeker David Nowell Smith indirect dit dominante discours over poëzie door te beargumenteren dat polyfonie ook kan bestaan in poëzie, maar dan als onderdeel van één stem of bewustzijn, dat ook collectief kan zijn (2015: 22, 127). Zo'n polyfoon effect kan worden bereikt door het gebruik van zogenaamde 'found materials' zoals liedteksten of intertekstuele citaten, waardoor je letterlijk een andere stem het discours binnenbrengt (2015: 127). Conceptuele poëzie – breed opgevat als poëzie die gericht is op de uitvoering van een bepaald concept of principe, vaak via de verwerking van bestaand materiaal (bijvoorbeeld Goldsmith 2011: 1-4) – is een goed voorbeeld van dit fenomeen: zo bestaat Kenneth Goldsmiths *The Weather* (2005) uit een jaar aan getranscribeerde weerberichten uit *The New York Times*.

Een hedendaags Nederlandstalig voorbeeld dat dit monologische beeld van de poëzie in vraag stelt, is Maxime Garcia Diaz' bundel *Het is warm in de hivemind* uit 2021. Dit debuut van de Nederlands-Uruguayaanse dichter reflecteert op hoe vrouwelijke identiteit gemedieerd en genegotieerd wordt in onze digitale 21e eeuw, zoals het vers 'Live through this w/ me, meisje' uit het openingsgedicht kernachtig duidelijk maakt

1 Ik presenteerde een eerdere versie van deze bijdrage op het 22e Colloquium Neerlandicum te Brussel. Ik wil de andere sprekers en het publiek dan ook van harte bedanken voor hun stimulerende vragen.

(Garcia Diaz 2022: 11). Let ook vooral op de schrijfwijze, die gebaseerd is op internettaal. Die collectieve, relationele identiteit vormt zo een *hivemind* of collectief brein van jonge vrouwen die in hetzelfde hoekje van het internet beland zijn. Het vers 'maar ik hoor nog steeds alleen echo's' (37) illustreert dit idee van een collectief bewustzijn waarin verschillende vrouwen elkaar echoën.

Wanneer we kijken naar wat er tot nu toe aan besprekingen van de bundel is verschenen, dan valt de relatieve veelheid kritisch materiaal op, die wijst op de belangrijke plaats die deze bundel in korte tijd heeft weten in te nemen. Zoals Kila van der Starre en Jeroen Dera (2024) recent betoogden, staat de studie van Nederlandstalige poëzie al geruime tijd op een laag pitje. De grote aandacht voor *Het is warm in de hivemind* is daarom des te markanter en maakt de bundel tot een goede casus voor dit verkennende onderzoek. De critici leggen verschillende accenten, maar hun besprekingen hebben als gemene deler het idee van belichaming. Zo is het uitgangspunt van de bundel volgens Siebe Bluijs (2021) het affectieve, materiële effect van schijnbaar immateriële digitale media op onze lichamen. Een gelijkaardige conclusie vinden we bij de neomarxistische lezing van Frank Keizer (2022): hij benadrukt vooral de mogelijkheden die de bundel biedt bij de verkenning van andere vormen van lichamelijkheid die met de objectificatie door het neoliberalisme gepaard gaan en waar affecten niet worden geïnstrumentaliseerd. Ook Tijl Nuyts (2022) focust op lichamelijkheid, maar dan vanuit vrouwelijk perspectief, en beklemtoont hierbij vooral het revolutionaire potentieel van het internet, waarbij hij de vergelijking maakt met de krachtige hivemind van een bijenkorf. In de analyse van Hans Demeyer en Sven Vitse (2025) krijgen we een soortgelijk beeld: volgens hen zorgt het feministische kader in de bundel voor zowel afstand tot als herstel van de misogyne digitale cultuur, waarin het vrouwelijke lichaam als onder meer 'gehaven[d]', 'lelijk' of 'onrein' wordt voorgesteld. Zo'n herstel zou de weg kunnen vrijmaken voor collectieve weerbaarheid of zelfs verzet tegen die misogyne cultuur, zo luidt de conclusie van hun analyse. Ook Bram Ieven (2024) heeft aandacht voor dat vrouwelijke perspectief, maar hij benadrukt het spel met feministische onlinecultuur in deze bundel. Volgens Ieven zet Garcia Diaz hierbij de strategie van onleesbaarheid in om zo de commodificatie van die emancipatoire feministische cultuur door kapitalistische sociale media en hun modellen tegen te gaan. Dit gebeurt bijvoorbeeld, zo beargumenteert hij, via de doorgedreven nevenschikking van citaten die geen coherente interpretatie opleveren en dus toe-eigening bemoeilijken. Samenvattend lees ik hierin dat die onlinecultuur waarin het vrouwelijke lichaam wordt opgevoerd als misogyn en als feministisch wordt geïnterpreteerd door respectievelijk Demeyer/Vitse en Ieven, of misschien nog beter: als misogyn en als *nog niet* door het misogyne kapitalisme gerecupereerd. Keizer (2022) lijkt beide posities in te nemen door expliciet te wijzen op de contradicties in de bundel: het meisje is hier een object in een 'lee[g]' niemandsland tussen 'sociaal en politiek verlangen' en 'gefetisjeerd[e]' 'commodificatie'. In al deze besprekingen wordt echter het belang van lichamelijkheid voor de bundel onderschreven.

Waar deze critici echter minder aandacht voor hebben, is de opvallende aanwezigheid

van verschillende stemmen in de bundel, die zich vaak ook in een andere taal dan het Nederlands uitdrukken. In een recente bijdrage uit 2024 heeft Claudia Zeller wel oog voor die meertalige dimensie, maar ze bespreekt de bundel slechts kort tegen de achtergrond van een individuele omgang met een op de massa gerichte internettaal. In de conclusie van haar artikel roept ze op tot '[v]erder onderzoek naar het verband tussen lichamelijkheid en meertaligheid in de poëzie' (2024: 245). Mijn bijdrage wil op deze oproep ingaan en heeft aldus een tweevoudig doel: nader stilstaan bij hoe (meertalige) meerstemmigheid wordt ingezet om een collectieve hivemind weer te geven, om zo te reflecteren op het al dan niet monologische karakter van de hedendaagse poëzie. Het gedicht 'Artificielle' uit de bundel vormt de hoofdcasus van deze analyse, waarin de spreker niet alleen een fantasiewereld creëert, maar zich ook performatief opvoert voor de lezer. Dit lange gedicht werd eerder uitgegeven als *chapbook* door het label Marktcorruptie, een DIY-initiatief van de Belgische dichters Dominique De Groen en Arno Van Vlierberghe dat tot doel heeft, zoals de naam aangeeft, de markt te corrumperen.

Meerstemmigheid en relationele identiteit in 'Artificielle'

Die bovengenoemde lichamelijkheid komt concreet tot uiting in vertekende, gecommodificeerde lichaamsbeelden in het gedicht: nagels zijn 'ne[p]' (Garcia Diaz 2022: 32), lichamen van 'plastic' (38) en liefst 'skinny' (29). Lichamen worden als objecten beschouwd – zoals 'jij moet wel object zijn' aangeeft (37) – die vooral mooi moeten zijn: 'was she pretty?' (37). Zoals al bleek uit het bestaande onderzoek, wordt vooral het vrouwelijke lichaam hierbij geweld aangedaan. Zo verwijst het gedicht terloops naar een 'bougie slut' (34), een 'decapitated queen' (29) en een reeds voorbereid overlijdensbericht of 'pre-prepared obituary' (36), maar wordt er ook kritisch van de term 'prinses' gezegd dat het een 'genre' op zich is geworden (30). Maar waar gaat 'Artificielle' verder over? Zoals Ievens identificatie van een strategie van onleesbaarheid doet vermoeden, is dat niet zo eenvoudig te bepalen, maar op basis van isotopieën of thema's ontwaren (zie Greimas 1983: 55-60) kunnen we toch nog enkele andere thema's ontwaren. Zo blijkt uit woorden als 'verzon' (29), 'storyworld' (37), 'pinterest boerderijtje' (33), 'theme park' (37), 'video game' (29) en de 'kale werkelijkheid' (31) dat het gedicht veel belang hecht aan constructie, ook van het eigen ik, via narratieven en sociale media. Verder wordt ook het kapitalisme op de korrel genomen: via woorden als 'corporate person' (35) en 'baby-faced kapitaal' (37) verwijst 'Artificielle' naar het gevaar van de verregaande exploitatie en commodificatie van alles waaruit de wereld is opgebouwd, inclusief het menselijke en dan vooral vrouwelijke lichaam.

Zo blijkt dat het gedicht veel belang hecht aan constructie, ook van het eigen ik, via narratieve en sociale media

Nu we dit weten, kunnen we bekijken hoe het gebruik van verschillende stemmen



Illustratie: Marijn Molendijk

en talen in het gedicht wordt aangewend. Laten we beginnen met de meerstemmigheid, die wordt opgeroepen via historische en intermediale allusies op onder meer Doornroosje, de Red Queen uit *Alice in Wonderland* – oftewel 'the maddest queen' (37) – en Marie Antoinette, met wier initialen 'Artificielle' opent. De pretparkbezoekers in het lange gedicht '[prikken] zich aan een spinnewiel' en 'draaien' 'rond' 'in theekopjes' (37) voordat ze de executie van Marie Antoinette meemaken, 'the girl with the most cake' (28), van wie alleen een 'hoopje poeder' (38) overblijft wanneer de betovering verbroken wordt. Verder bevat de bundel concrete verwijzingen naar Lindsay Lohan, de Amerikaanse actrice die faam verwierf met de film *Mean Girls* uit 2004 maar daarna al snel op het slechte pad belandde en het slachtoffer werd van de paparazzi. Het gedicht verwijst immers naar een 'mean girl' (37) en stelt onomwonden dat 'there were very few Lindsay Lohan fans working by the end of that night' (30).

De vraag dringt zich op hoe die meerstemmigheid dan concreet werkt op het niveau van de woordvoerders in het gedicht. Ten eerste is er een ik-stem, die Nederlands praat en dingen zegt als 'de franse mannenstem irriteert me' (34). Maar deze Nederlandse stem praat soms ook in de wij-vorm, zoals blijkt uit 'mother of Hydras fluisteren wij' (28); de jij-vorm, waarvan het bovengenoemde 'dus jij moet wel object zijn' een

goed voorbeeld is, en zelfs de hij/zij-vorm. Die laatste vorm blijkt uit een uitspraak als 'Een ancien régime sleept zich uit bed' (35). In dit laatste geval waarbij in de derde persoon gesproken wordt, kan al snel gedacht worden aan een typische extra- en heterodiëgetische verteller, maar het lijkt hier eerder alsof de spreker een bepaald discours geïnternaliseerd heeft, zoals dat over de vurige of 'fierce' vrouw (36). Dat geldt ook voor de Engelse voice-over die cursief gedrukt is en vanuit het achterhoofd van de spreker onpersoonlijke commentaar levert van veelal misogyne aard. Zo zegt die stem dat het overlijdensbericht van een vrouw, waarschijnlijk dat van Lindsay Lohan of Marie Antoinette, al klaarligt: '*I've been told by more than a few outlets that they only need to add the date, cause and most current photo they can find, as they fully expect to use it in the near future*' (36). Maar dit is niet waar de complexe meerstemmige structuur van 'Artificielle' stopt. Het gedicht bevat immers ook verwijzingen naar en allusies op andere vrouwen, zoals we net zagen, en bovendien zijn er ook bekende ingebedde citaten van deze vrouwen, zoals 'qu'ils mangent de la brioche' (35) van Marie Antoinette, zodat deze vrouwen soms letterlijk lijken te spreken. Daarnaast neemt Marie Antoinette zelf het woord in het heden van het gedicht en zegt ze bijvoorbeeld: 'je mange des pêches dans ma chambre' (27).

Dit gebruik van verschillende stemmen maakt met andere woorden de relationele verbondenheid *binnen* het subject tastbaar en nodigt zo uit tot bredere identificatie. Het aantal mogelijkheden voor lezers om zich te identificeren wordt immers vergroot door de aanwezigheid van verschillende bekende vrouwelijke stemmen. Op die manier wordt een hivemind van gelijkgezinde (in dit geval: millennial-)vrouwen met een soortgelijk referentiekader opgeroepen. Dit gebruik van verschillende stemmen is in lijn met hoe we vanuit cognitief oogpunt onze relationele identiteiten beleven. Zo stelt Sabine Coelsch-Foisner dat de manier waarop we over onszelf en ons eigen leven nadenken vorm krijgt via een imaginair rollenspel waarbij we ons met anderen identificeren:

> [A] great deal of people's sense of self is bound up with fantasy and (...) extrapolations from one's own position to another creature's life do not constitute a realm *beyond* normal experience, but are intimately connected with our everyday sense of identity and the ways in which we shape and experience ourselves. Poetry seems to be the prime genre for addressing these issues. (2005: 66)

De manier waarop poëzie woordvoerders opvoert die niet naar de empirische auteur kunnen verwijzen is dus voor Coelsch-Foisner een normale cognitieve activiteit; we beelden ons immers constant in dat we anderen zijn. Om het met de woorden van de bekende specialist van de stilistiek Peter Stockwell te zeggen: 'the human conditions of other people near me or held in my mind are also part of my conscious experience and articulation' (2020: 7). De cognitieve literatuurwetenschapper Hannah Wojciehowski en neurowetenschapper Vittorio Gallese wijzen op het belang van het lichaam voor zo'n relationeel zelf. We kunnen anderen namelijk begrijpen dankzij

eerdere lichamelijke ervaringen, waardoor we hun acties en bewegingen inwendig simuleren (Wojciehowski & Gallese 2022: 63). Om een eenvoudig voorbeeld te geven: wanneer we iemand zien vallen, dan bestaat de kans dat we zelf ook pijn voelen omdat we die pijn herkennen en herbeleven. Ze stellen:

We kunnen anderen namelijk begrijpen dankzij eerdere lichamelijke ervaringen, waardoor we hun acties en bewegingen inwendig simuleren

> [O]ur brain-body expresses the range of potential relationships with the world that lead to the establishment of a relational self, modeling and delimiting the horizon of its world. We know and understand our *Umwelt* by virtue of the relational potentialities instantiated by our body, which in turn shape and model the brain's sensorimotor schemas. (2022: 63)

Dit belang van het lichaam voor cognitieve processen (in tegenstelling tot loutere informatieverwerking door het brein) heeft de afgelopen decennia steeds meer aandacht gekregen onder de noemer *embodied cognition* (belichaamde cognitie) die hier specifiek ingebed is in een (sociale) omgeving. Bovendien is er volgens Wojciehowski en Gallese geen wezenlijk verschil tussen onze cognitieve identificatie met echte en fictieve personen, wat interessant is in het licht van de vele vrouwen die opgeroepen worden in het gedicht maar met wie de meesten onder ons wellicht nooit een persoonlijke band hebben gehad (2022: 62-63). De grote nadruk op lichamelijkheid in de bundel is zo bekeken niet alleen een thematisch gegeven maar ook een cognitieve strategie om meer betrokkenheid bij de lezer te stimuleren via die lichamelijke herkenning.

Effecten van deze meertalige meerstemmigheid

Op basis van deze informatie over ons relationele bewustzijn kunnen we nader ingaan op het meertalige karakter van die verschillende stemmen. Zoals we al zagen, is er geen sprake van een een-op-eenrelatie tussen een bepaald voornaamwoord en een taal: de ik-stem praat in het Nederlands, Frans en Engels. Ook in de derde persoon wordt er zowel in het Nederlands als Engels gesproken. Wel laten die talen verschillende perspectieven toe, gaande van persoonlijk in het Nederlands – '(...) ik verveel me (...)' (Garcia Diaz 2022: 34) – tot onpersoonlijk in het Engels, zowel in het gedicht zelf als bij de cursieve commentaarstem in proza, wat onder meer blijkt uit:

> Often, this involved spending huge amounts
> of extra money
> that most other theme park operators
>
> simply wouldn't consider worthwhile. (28)

Die Engelse voice-over is bovendien vaak neerbuigend, zoals de zin '*Lohan doesn't realize that to truly recreate the Taylor birthday party she will have to get some class*' (33) aantoont. De Nederlandse stem daarentegen is vaak empathischer van aard, zowel in de eerste als derde persoon, zoals wanneer ze over de gevoelens van Marie Antoinette speculeert:

> misschien voelt ze het weergalmen
> door de eeuwen heen. (36)

Bij vlagen is die Nederlandse stem ook bloedserieus wanneer ze kritisch reflecteert op theoretische concepten. Dat zien we in verzen als:

> en ze is altijd een meisje ook wanneer ze man, dier
> of concept ook dan want het heilig object
> is altijd een meisje (37)

De Franse stem van Marie Antoinette is dan weer frivool. Zo zegt ze lichthartig: 'j'ai des obsessions narcissiques' (36). Die verschillende perspectieven, gaande van oprecht tot spottend, kunnen ten dele de kritische receptie van de bundel verklaren, die zowel uiting zou geven aan een emancipatoir (feministisch) als onderdrukkend (misogyn) ethos, zoals we eerder zagen. We moeten ons echter behoeden voor simplistische tegenstellingen: een lezer is vrij om op het eerste gezicht empathische of serieuze uitingen als onoprecht te interpreteren en omgekeerd kunnen neerbuigende of oppervlakkige uitspraken op ironische wijze gerecupereerd worden als deel van een feministisch project.

De verschillende talen bieden daarnaast ruimte voor afstand tot dat collectieve bewustzijn. Zo laat de Nederlandse stem zich kritisch uit over dit toxische internetweb waarin vrouwen verstrikt zijn geraakt: 'niemand was ooit zo vrij & gevangen tegelijk' (37). Toch worden er vooral in het Frans en Engels onomwonden ironische en sarcastische uitspraken gedaan. Marie Antoinette zegt bijvoorbeeld dat ze niet kan wachten om het gefluit van de guillotine te horen:

> je veux connaître le sifflement de la lame
> de la guillotine (27)

Gezien het morbide vooruitzicht voor Marie Antoinette lijkt het weinig aannemelijk dat een dergelijke uiting niet als ironisch wordt afgedaan door een lezer. Verder worden haar bekende woorden 'dat de massa dan maar taart moet eten', die eerder in deze bijdrage al aan bod kwamen, vergezeld door een hartje dat haar zogenaamde lichtzinnigheid moet beklemtonen (35). Met de vele representaties van geweld op vrouwen(lichamen) in het achterhoofd lijkt het ook hier voor de hand te liggen dat Marie Antoinette als dusdanig afgebeeld wordt door de populaire (kapitalistische,

patriarchale) onlinecultuur, maar in feite niet zo oppervlakkig is. Een sarcastische lezing dringt zich hier dus op. Ook in het Engels wordt er gealludeerd op de kapitalistische internettaal waarin alles 'cute' (34) en lief moet zijn. Zoals Keizer al aangaf, voortbouwend op het werk van Sianne Ngai, is *cuteness* 'een esthetisering van machteloosheid, een sentimentele houding tot wat feminien en zwak is' (2022). De spreker maakt echter duidelijk dat ze die bedrieglijke bubbel doorprikt: 'ilysm [I love you so much] it just turns to hate' (Garcia Diaz 2022: 28). Via deze sarcastische houding wordt het geweld dat inherent is aan deze esthetisering van een zwakke vrouwelijkheid blootgelegd. Ondanks deze kritische uitingen geeft de spreker toe dat ze haar cynisme misschien door een meer productieve emotie zou moeten vervangen, want '[h]et cynisme blijkt ragfijn, broos / als spinnenweb' (35). Ze voelt immers ook een 'overrompelende liefde' en 'wil niet dat het rafelt' (35); ze wil met andere woorden niet dat dit cynische web zich nog verder uitstrekt. De voorzichtige conclusie van dit ironisch-sarcastisch spel met misogyne beelden en uitspraken lijkt te zijn dat het gedicht veeleer een emancipatoire dan onderdrukte lectuur opwerpt. In dit opzicht sluit mijn analyse van 'Artificielle' het meest aan bij de bovengenoemde bevindingen van Ieven (2024) en Nuyts (2022), doordat deze ironische recuperatie uiting lijkt te geven aan een vorm van feministische empathie of *sisterhood*. Zo kan de studie van meertalige meerstemmigheid in de bundel op bestaande interpretaties voortbouwen en ze duiden.

Ze wil met andere woorden niet dat dit cynische web zich nog verder uitstrekt

Besluit

Om af te sluiten wil ik de inzet van deze bijdrage voor het poëzieonderwijs belichten. In verschillende handboeken wordt lyrische poëzie als monologisch omschreven. Zo lezen we dat '[l]yrische teksten (...) gekenmerkt worden door een monologische taalsituatie' (Van Boven & Dorleijn 2018: 13) en dat '[a]nders dan een verteller (...) het lyrisch subject gewoonlijk het woord niet af[staat]: hij houdt een monoloog' (Van Alphen, Duyvendak, Meijer & Peperkamp 2018: 19). Dit beeld komt natuurlijk overeen met het merendeel van de typisch lyrische, korte gedichten, maar wat doen we met hedendaagse langere gedichten, zoals die bijvoorbeeld ook door Dominique De Groen worden geschreven, en waarin het moeilijk is om van een monoloog te spreken? Het begrippenapparaat uit de narratologie biedt ook weinig soelaas, omdat 'Artificielle' geen typisch verhalend gedicht is: er is wel sprake van een minimale geschiedenis als je Marie Antoinettes executie op het einde in beschouwing neemt, maar tegelijk bevat het gedicht ook veel momenten waar momentane ervaring primeert en is het bovendien in de onvoltooid tegenwoordige tijd geschreven, wat typisch is voor de poëzie (zie bijvoorbeeld Culler 2015: 283-295). Van een ingebedde taalsituatie kunnen we ook moeilijk spreken, omdat de verschillende stemmen zich eerder op gelijke hoogte lijken te situeren.

Kortom: meer onderzoek naar (hedendaagse) langere gedichten in het Nederlands is nodig, ook met het oog op ons onderwijs, temeer omdat de bundels waarin we deze gedichten vinden vaak erg populair zijn, zoals ook *De maan schijnt feller in de metaverse* (2023) van Merel van Slobbe illustreert. Gezien de vele referenties aan een hoofdzakelijk Angelsaksische online- en populairwetenschappelijke cultuur – denk maar aan de verwijzingen naar Donna Haraways cyborg in *Het is warm in de hivemind*, *De maan schijnt feller in de metaverse* en De Groens *Shop Girl* (2017) – is het aannemelijk dat het hedendaagse lange gedicht in het Nederlands op het Noord-Amerikaanse model geënt is. Ook het grote aandeel vrouwelijke dichters in dit genre valt op. De aandacht voor misogynie in *Het is warm in de hivemind* is in dit opzicht niet verrassend.

Concluderend stel ik op basis van de voorgaande analyse voor om in dit soort gevallen, waar de verschillende stemmen teruggevoerd kunnen worden op één relationeel bewustzijn, te spreken van meerstemmigheid in de poëzie en niet van een monoloog. We hebben dus nog steeds te maken met één sprekend bewustzijn dat zich in het hier en nu van de lectuur of voordracht uit, maar door dit discours weerklinken stemmen van anderen omdat de spreker relationele verbanden aangaat met andere mensen en dingen. Het verband tussen lichamelijkheid en meertaligheid waar Zeller op doelde kan dus begrepen worden als een uiting van een belichaamde cognitie. Op die manier kunnen we het begrippenapparaat van de poëziestudie actualiseren op basis van de hedendaagse literaire productie en recente cognitieve inzichten, zonder de poëzie meteen als een verhalend genre te behandelen, wat ook nadelen met zich mee kan brengen (zie bijvoorbeeld Wolf 2020 voor een kritische stellingname). Zo'n geüpdatet model van de poëtische taalsituatie moet verfijnd en bijgestuurd worden op basis van andere voorbeelden. Met deze verkennende aanzet hoop ik dan ook vervolgonderzoek te inspireren om deze brede waaier aan stemmen in de hedendaagse poëzie in kaart te brengen en te duiden.

Literatuur

Alphen, E. van, L. Duyvendak, M. Meijer & B. Peperkamp, *Op poëtische wijze. Handleiding voor het lezen van poëzie*, Bussum 2018 [1996].

Bakhtin, M., *Problems of Dostoevsky's Poetics* (ed. C. Emerson), Minneapolis/London 1999 [1984].

Bluijs, S., 'Het lichaam onder digitale druk'. In: *Poëziekrant*, 45 (2021) 5: 30.

Boven, E. van & G. Dorleijn, *Literair mechaniek. Inleiding tot de analyse van verhalen en gedichten*, Bussum 2018 [2013].

Coelsch-Foisner, S., 'The Mental Context of Poetry. From Philosophical Concepts of Self to a Model of Poetic Consciousness (Ethos – Mode – Voice)'. In: E. Müller-Zettelmann & M. Rubik (eds.), *Theory into Poetry. New Approaches to the Lyric*, Amsterdam 2005: 57-79.

Culler, J., *Theory of the Lyric*, Cambridge/London 2015.

Demeyer, H. & S. Vitse, '"Zorg ervoor, leef in de problemen". De affectieve dominant in de hedendaagse Nederlandstalige poëzie'. In: *Spiegel der Letteren*, 67 (2025) 2/3: 247-273.

Dera, J. & K. van der Starre, 'Nieuwe perspectieven op moderne poëzie'. In: TNTL, 140 (2024) 3/4: 171-177.

Garcia Diaz, M., *Het is warm in de hivemind*, Amsterdam 2022 (2e druk [2021]).

Goldsmith, K., *Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age*, New York 2011.
Greimas, A.J., *Structural Semantics. An Attempt at a Method* (trans. D. McDowell, R. Schleifer & A. Velie), Lincoln/London 1983.
Ieven, B., 'Spel, poëzie, en feministische politiek in postdigitale tijden'. In: TNTL, 140 (2024) 3/4: 268-287.
Keizer, F., 'Contradicties van een niet-lineaire meisjesgeschiedenis'. *De Reactor*, 26-08-2022, <https://www.dereactor.org/teksten/contradicties-van-een-niet-lineaire-meisjesgeschiedenis>, laatst geraadpleegd: 22-12-2025.
Nowell Smith, D., *On Voice in Poetry. The Work of Animation*, Basingstoke/New York 2015.
Nuyts, T., 'Misschien is dit een stille, zachte revolutie'. *de lage landen*, 15-02-2022, <www.de-lage-landen.com/article/misschien-is-dit-een-stille-zachte-revolutie-het-is-warm-in-de-hivemind-van-maxime-garcia-diaz>, laatst geraadpleegd: 28-04-2025.
Stockwell, P., *Cognitive Poetics. An Introduction*, Abingdon/New York 2020 (2e druk [2002]).
Wojciehowski, H. & V. Gallese, 'Embodiment. Embodied Simulation and Emotional Engagement with Fictional Characters'. In: P. Colm Hogan, B.J. Irish & L.P. Hogan (eds.), *The Routledge Companion to Literature and Emotion*, Abingdon/New York 2022: 61-73.
Wolf, W., 'Lyric Poetry and Narrativity. A Critical Evaluation, and the Need for "Lyrology"'. In: *Narrative*, 28 (2020) 2: 143-173.
Zeller, C., 'De plooibaarheid van het zelf. Meertalige poëzie in het Nederlandstalige poëzielandschap'. In: TNTL, 140 (2024) 3/4: 228-248.