

Oorlogspoëzie zonder houdbaarheidsdatum

Copycat van Serge van Duijnhoven



Illustratie: Vince Trommel

In de rubriek 'In de Kast' bepleiten uiteenlopende figuren uit de wereld der letteren waarom een bepaalde auteur of tekst opnieuw de volle aandacht verdient. Ditmaal Kornee van der Haven, hoofddocent vroegmoderne Nederlandse letterkunde aan de Universiteit Gent. Van der Haven richt zich in deze bijdrage op Copycat, een poëziebundel van Serge van Duijnhoven over de Joegoslavische oorlogen. Hij neemt de lezer mee naar het verschijnen ervan in de jaren negentig, een decennium waarin engagement en poëzie ver van elkaar verwijderd waren. Hij memoreert daarbij hoe de bundel op hem, als adolescent, inwerkte en herleest hem nu vanuit een hedendaags kader. Deze oorlogsbundel maakte destijds al veel los, en is vandaag de dag actueler dan ooit.

Anno 2026 is geëngageerde poëzie geen taboe meer. Sterker nog, engagement lijkt voor velen eerder een kwaliteitslabel te zijn geworden voor goede lyriek. Sinds initiatieven als de Klimaatdichters schaaft een grote groep van zowel gevestigde dichters als jonge opkomende schrijvers van poëzie zich achter de gedachte dat engagement en lyriek goed samen kunnen gaan. Dat geldt ook voor lyriek en activisme, zoals blijkt uit de acties tegen onder andere bomenkap, die de Klimaatdichters met hun poëzie versterken. In het boek *Barricadepoëzie. Lyrisch activisme sinds 1848*, dat Johan Sonnenschein en ik in 2021 samenstelden, komt deze activistische tendens uitgebreid aan de orde, waarbij we de geschiedenis van activistische poëzie al in 1848 laten starten. We deden dat om een lange traditie in de Nederlandse literatuur zichtbaar te maken waaraan de gecanoniseerde literatuurgeschiedenis het zicht lange tijd onttrokken had.

Een periode die nagenoeg ontbreekt in *Barricadepoëzie* zijn de jaren negentig van de vorige eeuw. In de naoorlogse poëzie zijn er maar weinig decennia geweest waarin maatschappijkritische poëzie met zoveel wantrouwen bekeken werd als in de 'gouden jaren negentig'. Wie zoekt naar poëzie uit de jaren negentig met een politieke gebruikswaarde, 'geschreven en verspreid om gebruikt te worden in een bepaalde politieke strijd' (ofwel: 'lyrisch activisme')¹, komt van een koude kermis thuis. Zelfs geëngageerde poëzie, die weliswaar niet expliciet oproept tot strijd maar wel kritische bewustwording rond maatschappelijke thema's wil bevorderen, moet je voor die jaren

1 ALL, 'lyrisch activisme'. In: Algemeen Letterkundig Lexicon, DBNL, 2012-2025, <https://www.dbnl.org/tekst/dela012algeo1_01/dela012algeo1_01_05600.php>, geraadpleegd: 17-12-2025.

met een vergrootglas zoeken. Aan het begin van dat decennium kondigde Francis Fukuyama dan ook het ‘einde van de geschiedenis’ (1992) aan, waarmee hij bedoelde dat er met het ontstaan van de parlementaire democratie een eindpunt in de geschiedenis bereikt zou zijn. De idee dat er een alternatief zou zijn voor de neoliberale maatschappelijke orde was afgevoerd, zowel in de samenleving als in de poëzie. Dat die jaren van schijnbaar ongeremde economische groei en een einde van de ideologie ontsierd werden door twee oorlogen waar ook West-Europa de handen aan vuil maakte – de Golfoorlog en de Joegoslavië oorlog – werd door velen liever niet gezien, ook niet door onze Laaglandse dichters.

Een van de weinige dichters die weigerde weg te kijken was Serge van Duijnhoven. In 1996 verscheen van zijn hand de bundel *Copycat*. Het tweede van de drie delen van de bundel richt zich specifiek op de gruwelen van de Joegoslavië-oorlog, met als casus de belegerde en door de oorlog sterk gehavende Bosnische stad Sarajevo. Tot het verschijnen van deze bundel kende het leespubliek Van Duijnhoven vooral vanwege *Dichters dansen niet* (1995), zijn debuutroman die het toen opkomende house-milieu de wereld van de literatuur binnenbracht. Het werk bracht een hedonistische generatie in beeld waar niet meteen het engagement van afstraalde. Ook in zijn debuutbundel *Het paleis van de slaap* (1993) was er van een sterke maatschappelijke betrokkenheid nog weinig merkbaar.

Toen ik *Copycat* op achttienjarige leeftijd las, was ik zelf nog volop bezig mijn literaire smaak en voorkeuren te ontwikkelen. De oorlogspoëzie van de dichter kwam voor mij niet als een complete verrassing. Ik had toen al enige tijd een abonnement op het literaire tijdschrift *Millennium* (1993-1999) waar Van Duijnhoven de drijvende kracht achter was. Enkele auteurs maakten zich in dat tijdschrift al langer sterk voor geëngageerde literatuur. Zo hield Lizanne Schipper een pleidooi voor de geëngageerde roman die wel degelijk tijdloos zou kunnen zijn aangezien er altijd wel ‘algemeen menselijke eigenschappen en dilemma’s aan ten grondslag [zullen] liggen’ (Schipper 1995: 84). De groep achter het tijdschrift liet ook in de media van zich horen, onder andere door tijdens de Nacht van de Poëzie in Utrecht in 1996 het podium te bestormen. Poëzie moest zich volgens hen weer verbinden met muziek en zich losweken van de op verheven toon voorgedragen declamatiepoëzie die de officiële literaire podia domineerde (Vergeer 2000: 326-327). Samen met artiesten als Def P maakte Van Duijnhoven vanuit het collectief ‘Sprooksprekers’ poëzie waar je ook op kon dansen.

Het engagement in combinatie met een sterk op de toenmalige jongerencultuur gerichte poëzie sprak heel wat poëzieliefhebbers van mijn generatie aan. Dat *Copycat* door recensenten destijds tamelijk negatief ontvangen werd, versterkte vooral het rebelse imago dat Van Duijnhoven en de zijnen toen in mijn ogen juist zo aantrekkelijk maakte, evenals het oubollige imago van zijn critici. Bij herlezing van enkele van die recensies kan ik mij opnieuw opwinden over het conservatisme van de toenmalige literatuurkritiek die vertrok van een toen al compleet achterhaald literatuurbegrip. Literatuur, en al zeker poëzie, moest zich bezighouden met ‘hogere zaken’ die meer passend zouden zijn voor het genre. De platvloerse actualiteit van oorlog hoorde daar

duidelijk niet toe. In een kleine polemieek over geëngageerde poëzie in dagblad *Trouw* naar aanleiding van *Copycat* schreef de poëziecriticus Bert van Weenen:

Voor poëzie lenen zich onderwerpen als mythologische gebeurtenissen (Homerus, Dante, de theocratische psalmen) en de mystieke aanzetten van het denken (Leopolds 'denk-begin'). Er dient altijd een zekere afstand te zijn tot de externe of interne fenomenen waaruit de gedichten voortkomen. Bij politieke poëzie ontbreekt die afstand en is dientengevolge geen goede controle over het onderwerp mogelijk. Redeloze gevoelsuitstortingen zijn het resultaat, ondanks de actuele maatschappelijke context van dit soort poëzie. Geëngageerde gedichten, geënt op een reële politieke situatie, overtuigen dan ook zelden als poëzie. (Van Weenen 1997)

Natuurlijk moet poëzie volgens dit soort critici ook tijdloos zijn en zich dus liefst met universele kwesties bezighouden die de actualiteit overstijgen. De herlezing van *Copycat* na dertig jaar logenstraft dit soort platitudes tegenover geëngageerde poëzie uit de traditionele literatuurkritiek. De bundel is namelijk actueler dan ooit. Zoals in 1996 Sarajevo het moest ontgelden in een belegering die maar niet leek op te houden, worden momenteel het in stukken geschoten Gaza en Al-Fashir al jaren gegijzeld door een militaire omsingeling. Burgers vormen daar het doelwit van beschietingen die in Gaza zelfs nog na de zogeheten wapenstilstand van oktober 2025 blijven voortduren. Het beeld van een hele stedelijke gemeenschap als 'kadaver' kleeft in 2026 nog even zeer aan ons netvlies als in 1996:

De stad als kadaver
De stad als ontbinding
De stad in de rot
Betonrot. Overal schemeren
geraamten in door, steken
botten naar buiten. Zijn gaten
in geslagen. Zelfs de bomen
dragen schotwonden. Honden
ontploffen soms zomaar
omdat ze aan boobytraps
snuffelen. De oorlog is het
bewijs dat alles stuk kan
bibliotheken
gebedshuizen
graven
lichamen
huwelijken
liefdes (Van Duijnhoven 1996: 26)



Delen uit de bundel ogen wellicht als een journalistieke verslaggeving die volgens Geert Buelens als ‘poëtische pseudo-journalistiek’ weinig meerwaarde biedt ten opzichte van de journalistiek zelf: ‘Echt geëngageerde poëzie beschrijft die ellende niet op een pseudojournalistieke manier, maar analyseert, evoceert en hypertrofeert de oorlogsretoriek die eraan ten grondslag ligt’ (Buelens 1997). Tegelijkertijd maken de gedichten het wezen van de belegerde stad bevattelijk vanuit een algemeen-menselijke perceptie die de journalistiek-zakelijke distantie overstijgt. De metaforiek van Van Duijnhoven maakt de belegerde stad tot een lichaam waarmee we ons als lezers verbinden. De stad als lichaam is een ‘kadaver’, een gehavend ‘omhulsel’ dat bovendien de dode lichamen van haar inwoners herbergt, evenals de dode huwelijken en liefdes die in de oorlog onherroepelijk kapot gaan. Ze is zowel beeld als realiteit van verwoesting en vergankelijkheid en dwingt ons om die realiteit met de onze te verbinden, hoe ongemakkelijk ook. Ook de taal is ‘zoals de stad zelf’, brokkelig en gehavend, zoals Van Duijnhoven in 1997 in een interview met Vooy's aangaf (Jeroense & Kapteijns 1997: 49).

De hardheid en directheid van de bewoordingen in een welhaast on-poëtische journalistieke stijl stuitte veel recensenten in 1996 tegen de borst. Een lyrisch-journalistiek ‘ik’ geeft de gedichten echter ook een persoonlijke toets, waarbij de afkeer soms bijna plastisch wordt (‘Als ik in Goražde aankom, heb ik het gevoel / te moeten braken’ (Van Duijnhoven 1996: 27)). De gedichten bevatten veel flarden van in een journalistieke context gevoerde gesprekken die het leed in de gedichten tastbaar en persoonlijk maken. Het leed wordt doorgetrokken tot het persoonlijke, alledaagse niveau van het leven in een stad in oorlog, wat vragen oproept als: ‘Kan men nog ver-

trouwen, na een oorlog / als deze?' (Van Duijnhoven 1996: 34). De bundel is een veroordeling van de oorlog als een allesvernietigende kracht. De hoop op vrede gloort soms, maar wordt vrijwel meteen weer in de kiem gesmoord. Zo speelt het afsluitende gedicht van het deel over Sarajevo (II. De stad als kadaver) met het spanningsveld tussen een oorlogsrealiteit die ogenschijnlijk overbrugbaar is, met een lyrisch ik in 'draf over rozen', waarmee de mortierinslagen in het asfalt bedoeld worden, en de vrede die verder weg is dan ooit:

Sarajevo

Ik loop in de stad
in draf over rozen
als sterren geslagen
in brokkelend asfalt
De wegen
zij roepen om vrede
maar komen
zal zij niet (Van Duijnhoven 1996: 35)

Vanwege haar maatschappelijke betrokkenheid sprak deze poëzie mij in 1996 aan, en dat doet ze nog altijd. Hoewel Van Duijnhoven zelf niet wenst te spreken van geëngageerde poëzie (Jeroense & Kapteijns 1997: 49), mag je de bundel naar mijn mening gerust beschouwen als een 'J'accuse' tegen een maar niet eindigende oorlogsroes. Toch wordt er in de gedichten niet met de vinger naar concrete oorlogspartijen gewezen. Het algemene discours tegen oorlog zonder partij te kiezen in het conflict werd door sommige recensenten als te vrijblijvend en oppervlakkig afgeschilderd, zoals door Gert Jan de Vries: 'Hij wil best van de sofa af komen en betrokken raken, maar dan zonder partij te kiezen, zonder oorzaken te zoeken, zonder historische verbanden te zien' (De Vries 1996). *Copycat* is echter wel degelijk een aanklacht tegen de verwoestende kracht van oorlog, maar dan van oorlog in algemene zin. Oorlog zoals die gevoerd werd en nu opnieuw gevoerd wordt, kende en kent immers enkel slachtoffers – in de jaren negentig overigens ook door toedoen van de NAVO.²

Wat Van Duijnhovens poëzie nadrukkelijk niet is, is activistisch. Wat dat betreft heeft De Vries wel gelijk: de dichter kiest met de bundel geen partij. Het doel is niet om de lezer politiek te activeren en de bundel is dan ook niet ingebed in een bredere protestbeweging, bijvoorbeeld in wat midden jaren negentig nog resteerde van de vredesbeweging uit de jaren tachtig. In 2000 interviewde ik als jonge twintiger Van Duijnhoven voor een politiek jongerenmagazine naar aanleiding van de verschijning van *Wij noemen het rozen* (1999), een indrukwekkend journalistiek-literair relaas over de Bal-

2 In 1999 vielen er naar schatting 2000 burgerslachtoffers tijdens de bombardementen die NAVO in dat jaar op Belgrado uitvoerde.

kan. Ik vroeg hem expliciet naar zijn engagement, ook in relatie tot zijn eigen politieke betrokkenheid. Hij antwoordde toen het volgende:

[I]k heb liever geen kunst die slechts ten dienste staat van haar eigen (maatschappelijke) boodschap en zo slechts als pamflet zou kunnen dienen, maar liever wel kunst die midden in de werkelijkheid staat. Je kunt het toch niet negeren, de sfeer die hier in het Westen heerst van een soort “welbegrepen eigenbelang”, de hypocrisie, die wil je toch bestrijden? (Van der Haven 2000: 5)

Niet activistisch, maar wel maatschappijkritisch, en geschreven vanuit een onderliggende boosheid over de zelfgenoegzaamheid in West-Europa, terwijl elders de wereld – of zelfs ons eigen continent – in brand staat. Literatuur, kortom, die we naar mijn mening nog altijd hard nodig hebben.

Literatuur

Buelens, G., ‘Heb ik iets gemist? Nieuw werk van jonge Nederlandse dichters Van Duijnhoven en Engelberts’. In: *De Morgen*, 23-01-1997.

Duijnhoven, S. van, *Copycat*, Amsterdam 1996.

Fukuyama, F., *The End of History and the Last Man*, New York 1992.

Haven, K. van der, ‘Aan het einde van onze verbeelding: Serge van Duijnhoven in gesprek met mensen op de Balkan’. In: *DWARS! Politiek-kultureel magazine voor groene en linkse jongeren in verzet*, 15 (maart 2000): 4-5.

Jeroense, P. & J. Kapteijns, ‘Het ideaal van de veelzijdigheid. Interview met Serge van Duijnhoven’. In: *Vooys*, 15 (1997) 2: 47-51.

Schipper, L., ‘Alle cultuur is onrealistisch. De mogelijkheden van engagement in de negentiger jaren’. In: *Millennium* 5 (voorjaar 1995): 47, 52, 57, 61, 65-67, 70, 73-74, 79, 84, 87.

Sonnenschein, J. & K. van der Haven (red.), *Barricadepoëzie. Lyrisch activisme sinds 1848*, Berchem 2021.

Vergeer, K., ‘Poëzie buiten de bladspiegel’. In: *Ons Erfdeel*, 43 (2000): 323-329.

Vries, G.J. de, ‘Gedichten van het front’. In: *de Volkskrant*, 26-04-1996.

Weenen, B. van, ‘Engagement is mooi maar leent zich niet voor poëzie’. In: *Trouw*, 10-01-1997.