

HANS GROENEWEGEN

Gedicht een handenwringen — schuldig schrijven

Charles Ducal, *Het huwelijk*. Atlas, Amsterdam/Antwerpen, 1987.

Charles Ducal, *De hertog en ik*. Atlas, Amsterdam/Antwerpen, 1989.

Charles Ducal, *Moedertaal*. Atlas, Amsterdam/Antwerpen, 1994.

Charles Ducal, *Naar de aarde*. Atlas, Amsterdam/Antwerpen, 1998.

Charles Ducal, *In inkt gewassen*. Atlas, Amsterdam/Antwerpen, 2006.

ALS JE HET OPENINGSGEDICHT VAN het debuut van Charles Ducal leest, schiet je onmiddellijk het slotgedicht te binnen van zijn laatste bundel *In inkt gewassen*. Allebei bevatten ze een krant. Zo dringt zich de mogelijkheid van een vergelijking op tussen *Het huwelijk* uit 1987 en de negentien jaar later gepubliceerde vijfde bundel.

In een bepaald opzicht schrijft Ducal anekdotische poëzie. De eerste coördinaten voor de verkenning van zijn werk zijn daarom relatief makkelijk te zetten. Je kunt dat doen door een algemeen verbod te overtreden en het gedicht na te vertellen. Ik doe dat in potlood, zodat ik de rest van mijn tekening van de veranderingen en constanten in het werk van Ducal eroverheen kan uitwerken.

De proloog van *Het huwelijk* draagt de titel ‘Ochtendritueel’. De verteller is iemand die onrustig slaapt en nogal moeilijk uit zijn bed raakt. Als hij van de trap is afgedaald, wast hij zich onder de kraan. Hij ontbijt met brood en jam. Bij het ontbijt leest hij het ochtendblad. Op die wijze komt hij langzaam tot zichzelf in zijn vreedzame dagelijkse leven. Alleen het nakraken van de trap herinnert hem nog aan de zware nacht. De titel van het gedicht geeft aan dat de moeilijke slaper elke ochtend op dezelfde manier tot leven komt. Het lezen van de krant speelt daarbij een cruciale rol.

Het slotgedicht van *In inkt gewassen* is eigenlijk geen anekdote. Het is een definitie. Toch krijgt die in de loop van het gedicht de vorm van een kleine anekdote. Er wordt een klein voorval verhaald, dat gebeurt of dient te gebeuren. Ducal definieert daarmee het tegendeel van een ritueel, dat de eeuwige herhaling van dezelfde handeling is. Hij definieert de term ‘revolutie’, die discontinuïteit aanduidt.

De term ‘revolutie’ is in de vorige eeuw van onze tijd volledig in diskrediet gebracht. Tegen de tijdgeest in wil Ducal er toch aan vasthouden. Hij geeft hem nu een inhoud die anders is dan die waaraan de gemiddelde burger spontaan denkt als hij over revolutie hoort spreken. Daarom staat de eerste strofe in het teken van de negatie. Alvorens tot een positieve omschrijving van ‘revolutie’ te komen middels de anekdote van een kleine verstoring van de dagelijkse orde, moet het door de geschiedenis ontstane beeld worden benoemd en afgewezen. Ducal beschrijft de onvermijdelijke verkleving van schrikbeeld, gewenste werkelijkheid en verschrikkelijke werkelijkheid. De benoeming van de term in deze onwenselijke gestalte onder een negatief voorteken is een manier om hem te reinigen. Niet naïef echter. Een geschreven reiniging met inkt wijst niet alleen af, maar legt met het gebaar van de afwijzing tegelijkertijd het afgewezene vast.

De titel is integraal onderdeel van dit gedicht:

Revolutie

is iets anders dan opstand maken
met barricaden, dronken massa's
en opgezweept bloed.

De stad ligt kalm, weldoorvoed
een beetje lam van de zon,
in haar straten te blinken.

Mensen lopen te winkelen,
in vrede met uur en dag,
doof en blind.

Een knaap roept daar iets tegenin
en steekt een krant in de hoogte.
Het heeft iets wanhopigs, maar toch,
het is een begin.

Dit gedicht wringt. Het toont zich simpel. Poëtisch is het perfect, op het brave af. Lees het maar hardop. Volg het elegante klankspel dat de betekenis ondersteunt. Er zijn voldoende assonanties om het volle rijm dwingend te maken waar het moet: ‘opgezweept bloed’ rijmend op ‘weldoorvoed’ onderstreept het contrast tussen de revolutionerende en de consumerende massa; ‘tegenin’ laat het aarzelende ‘begin’ van het slot toch nog als een klok klinken. Daarmee schmiert Ducal het klassieke iconische grapje waarin het laatste woord van de laatste zin van een boek ‘einde’ is. De hier gehanteerde omkering komt minder vaak voor, maar vaak genoeg om afgesleten te heten — zelfs met de betekenis dat hetgeen waar het werkelijk om gaat voor ons openligt als we het boek sluiten. Er is de aangenaam variërende afwisseling in de dominanten korte a-lange a, korte o-lange o. De lange e richt de betekenisbeweging in het gedicht van

het ‘opgezweept’ van het heftige verleden via de voort knorrende consumentenvrede naar het in de hoogte steken als teken van protest. De lange i van revolutie eechoot in de verwerping van de ‘barricade’ als het beeld van de revolutie bij uitstek, maar manifesteert vooral een relatie met het driemaal gebruikte onbepaalde ‘iets’. Revolutie heeft volgens dit gedicht geen blauwdruk of program, maar opent naar wat nog onbepaald is. De knaap steekt met de krant als speld de zeepbel van de zelfvoldane consumentenvrede lek.

Dat ‘iets’ is een van de elementen die het gedicht doen wringen. Een anekdote past al niet goed bij het vertoog van een definitie. Dat suggereert immers het helder stellen van begrippen. Nu is de nadere bepaling van het begrip ‘revolutie’ het onbepaalde ‘iets’. Er is een geroepen leus waarvan de dichter de inhoud aan ons voorbij doet gaan. Er is een merkwaardig gebaar, de manende hand van de knaap met daarin een niet nader bepaalde krant waarvan we de voorpagina niet te zien krijgen. Wat de knaap concreet te denken geeft, wordt de lezer onthouden. Mij schiet een scène uit een toneelstuk te binnen dat ik voor 1989 moet hebben gezien. Van wie, waar en wanneer precies, ik weet het niet meer. Dit heb ik onthouden. Midden in de zwartste periode van het fascisme in Duitsland zit een groepje jongeren bijeen. Verslagen. Een geïsoleerd en vervolgd restant van de revolutionaire arbeidersbeweging. Ze vragen zich af wat te doen, wat hun politieke programma moet zijn. Ze kunnen geen richting, geen alternatief formuleren. Ze zijn sprakeloos. Toch besluiten ze iets. Ze schilderen ‘NEE’ op een muur. ‘Nee’ is het laatste woord als taal en leven volledig bezet zijn door dodelijke machten of mechanismen van welke aard dan ook. De kreet en het gebaar van protest van de knaap verbeelden een principiële negatie van de bestaande verhoudingen. Dat herinnert eraan dat wij wel ‘in vrede met uur en dag’ kunnen zijn, maar dat er geen vrede is.

Er is meer dat het gedicht doet wringen. Ik duidde al de klankharmonische opbouw aan. Ook de woordkeus is harmonisch. Op dat ene woord van de titel na, het woord waar het om draait. Tegenwoordig monteren veel jongere dichters onverbonden en schokkende dingen. Hun gedichten vertonen scherpe breuken. Bij nader toezien vertonen de meeste een kopieerlust van het dagelijkse leven. Het extreme en schokkende is in onze wereld het dominante patroon om het gedrag van de consumenten te reguleren. Daarbij functioneert die wijze van je manifesteren of schrijven als een *kakofoneske* strategie om in de claustrofobische kakofonie van vandaag ook een moment aandacht te verwerven. Ducal daarentegen plaatst een eenvoudig woord boven een eenvoudige scène. Het woord verwijst noch naar een mogelijkheid, noch naar een program, alleen naar een buiten ons historische zelfverstaan geplaatst stuk geschie-

denis. Door dit betreurde anachronistische karakter van ‘revolutie’ schokt het meer dan de voorgeprogrammeerde provocaties van collega’s.

Het gedicht is ook wrang. De kwalificatie ‘iets wanhopigs’ voor de roep en het gebaar van de knaap lijkt me een understatement. Die roep moet de Oost-Indische doofheid verbreken, de krant moet de zelfverblindende opheffen. Die krant moet een venster zijn op de noden van de mensen buiten het eigen kringetje. Hij moet een deur zijn naar een andere werkelijkheid. Maar welke ‘krant’ zou de knaap op moeten steken om dat te bewerkstelligen? *De Standaard*? *Gazet van Antwerpen*? *Le Monde*? *nrc-next*? Klara? *Het AD*? *Metro*? *The Sun*? Radio 1? De Concertzender? *The Washington Post*? Canvas? Al Jazeera? Fox News? De bijlage van het *Utrechts Nieuwsblad* met daarin de nieuwe bundel van Ingmar Heytze? Maakt de betekenis waarin ‘krant’ in dit gedicht functioneert dit woord niet even anachronistisch als het titelwoord? De betekenis van ‘krant’ als venster op de werkelijkheid waardoor we de mensen gewoon moeten doen zien om hen tot het levensnoodzakelijke ‘nee’ te bewegen, functioneert alleen in het gedicht. Niet in onze werkelijkheid. Heeft het gebaar van de knaap ‘iets wanhopigs’, het gedicht zelf is een handenwringen.

Een ander wrang element maakt het zo licht getoonzette gedicht ongemakkelijk. Revolutionaire opstanden ontstonden als talrijke in hun levensmogelijkheid en rechten beknotte individuen in menigten samenvloeiden. Het verlangen om hun eigen leven en dat van hun naasten te verlichten bracht hen samen met individuen met soortgelijke verlangens en belangen, en met individuen met verderreikende ideeën of belangen. Gevolg van de opstanden waren veranderingen en herschikkingen in de maatschappelijke verhoudingen en een complex van effecten voor het gewone leven van de mensen. Al moet je hierbij wellicht Heiner Müller citeren: ‘Wat voor de elite geschiedenis is, was tot nog toe voor de meerderheid van de mensen enkel werk.’ In dit gedicht staat de enkeling tegenover de massa. Vandaag is zelfs de revolutie geïndividualiseerd. Het is een ongebruikelijk ogende, nieuwe manier om invulling aan het begrip ‘revolutie’ te geven. Wel herinnert het op verschillende manieren aan een oud stramien. Het begrip ‘voorhoede’ is revolutionaire bewegingen of partijen niet vreemd. Schrijvers die verbonden waren of zich verbonden voelden met revolutionaire politiek dachten ook in termen als ‘voorhoede’ en ‘avant-garde’. Zij hoorden tot die romantische kunstenaars die hun maatschappelijke isolement ook politiek doordachten. De knaap is weliswaar niet als kunstenaar aangeduid, maar zijn tekening in dit gedicht impliceert de beproefde romantische tegenstelling tussen de eenling en de massa. ‘Knaap’ is een aanduiding die de onschuld van een onbeschreven blad suggereert. Als zodanig is hij eveneens een romantisch droombeeld van de in inkt gewassen schrijver.

Met die romantische tegenstelling tussen de eenling en de massa of de wereld zoals die is, herinnert 'Revolutie' aan 'Ochtendritueel'. Door het nu over het eerder gezette potloodpuntje heen te citeren, is er meer zicht te krijgen op enkele constanten en veranderingen in het werk van Charles Ducal in de afgelopen twintig jaar:

Elke morgen worden wij herenigd.
 In de keuken ligt het hoofd
 onder de kraan. Ik sluit het aan,
 het spreekt getrouw de ochtendbede:
 brood. Het lichaam is vooraf gesneden,
 uit de ijskast dampet de rode pot gelei.
 Het offer aan de dag moet sober zijn.
 Ik neem en eet, en voed de rede:
 met de nieuwe toestand in de krant.
 Er wordt, zoals ook gister, veel geleden.
 Dit verheugt, ik voel het huis in vrede,
 hier alleen loopt alles in de hand.
 Achter de rug kreunt nog een laatste trede,
 droom en slaap plegen hun zwak verzet.
 Boven ligt de nacht doorwoeld over het bed.
 Het graf is leeg. Hij is verrezen.

Het iconische schrijven beheerst Charles Ducal al bij zijn debuut. Net als het lyrische subject komt het rijm maar moeilijk op gang. Na de eerste drie regels weet de lezer nog niet dat dit gedicht hoort te rijmen. Pas de vierde regel rekt zich ongemakkelijk uit tot rijm. Hij haalt het net niet. Hij assoneert. Je kunt de constructielijnen in die strofe ook anders trekken. Hetzelfde verwarde ontwakken komt in de technisch verwarde strofe tot uitdrukking. In die lezing heeft de eerste strofe net als de andere een abba-rijmschema. Het zinsdeel 'onder de kraan' is echter, gelijkend op het nog niet op het lichaam aangesloten hoofd, losgeraakt, één regel lager terechtgekomen en een binnenrijm geworden. Een vergelijkbaar grof gesneden enjambement heeft in dit gedicht alleen een heel anders gemotiveerde pendant tussen de tweede en de derde strofe.

De continuïteit tussen 'Ochtendritueel' en 'Revolutie' springt in het oog. In mijn perceptie schurken de gedichten al aan de oppervlakte tegen elkaar aan. Niet alleen is er het woord 'krant' dat bij mij het vergelijken in beweging zette. In beide gedichten valt het zwaarbeladen 'vrede' zwaar omdat het in beide gevallen als valse vrede is neergezet. In 'Ochtendritueel' doet 'krant' net als in 'Revolutie' dienst als document van de staat waarin de wereld zich bevindt. In de buitenwereld loopt alles uit de hand. De gedichten bevatten daarmee een gelijke tegenstelling van de innerlijke vrede van het geregelde private leven en de

desastreuze toestand in de buitenwereld, die we als staat van oorlog kunnen omschrijven.

Op een structureel niveau komen de gedichten eveneens met elkaar overeen. ‘Ochtendritueel’ werkt met eenzelfde romantische tegenstelling tussen het individu en de wereld. De verafschuwde wereld dient hier zelfs om het subject van de kunstenaar te constitueren. Uit zelfbehoud haalt hij de verschrikkelijke berichten naar zich toe. Door van de wereld terug te schrikken vindt hij het tegenwicht voor de duistere wereld van zijn psyche. Het ik is een wankel evenwicht tussen twee vernietigende krachten — die van het eigen onbewuste en die van de blinde maatschappelijke mechanismen. In het vervolg van die eerste bundel en de bundels die erop volgen bouwt Charles Ducal voort aan een verwerpend ontwerp van die binnenwereld. De vormgeving in melodieuze verzen is doortrokken van wrange tegenspraken, die lijken samen te hangen met de persoonlijke en maatschappelijke voorwaarden waaronder dat dichterschap is ontstaan. Zijn poëzie vertoont scheuren en breuken die hij met al zijn meesterlijk omarmende rijmen, binnenrijmen, assonanties, harmonieuze fraseringen, ritmische perfectioneringen maar niet geheel krijgt.

De romantische structuur van beide gedichten mag dezelfde zijn, het perspectief is radicaal anders. In ‘Ochtendritueel’ wordt van binnenuit beschreven wat in ‘Revolutie’ van buitenaf is neergezet als te verwerpen zelfverblindend. In het eerste gedicht is een ik-verteller aan het woord, in het tweede een definiërende verteller. De ik-verteller is een van die mensen die ‘in vrede [zijn] met uur en dag’. Daarmee is met behoud van de romantische grondstructuur de zeggingswijze van de poëzie van Ducal veranderd. Niet langer gaat de afkeuring van de wereld gepaard met een afkeer ervan. De knaap staat tegenover de mensen die de wereld vormen omdat hij een andere mogelijkheid ziet. Zijn ‘nee’ is niet langer een sluitsteen. Het is een stokje in het mechanisme van de carrousel van de vooruitgang. Walter Benjamin vergeleek ‘revolutie’ met een greep naar de noodrem in een trein die richting afgrond dendert. Met die definitie voor ogen valt het beeld van de knaap die zijn hand met de krant omhoogsteekt, samen met dat van iemand die naar de met waarschuwingen omgeven hendel boven de treindeuren reikt.

Om dat te constateren hoeven we de ‘knaap’ niet met de dichter te identificeren. Verwanten zijn ze zeker, maar in de zeggingswijze van deze poëzie vallen ze niet samen. *In inkt gewassen* bevat een heel aantal gedichten waarin de eenzame dichter functioneert. Hij is een middelaar tussen gedicht en wereld. De muze verwekt het gedicht. De dichter brengt het ter wereld. Daar wordt het miskend en als consequentieloze zingeving of troost misbruikt voor de zelfgenoegzame genoegens van de culturele elite. U en ik. Toch blijft de dichter gedichten schrijven. Hij schrijft geen

krantenartikelen. Hij loopt niet met een door anderen geschreven krant de straat op om die, als een Jona in Nineve voor de ondergang waarschuwend, in de lucht te steken. Hij is de knaap niet, hij beschrijft de knaap.

Die definiërende alsook analyserende houding kenmerkt nieuwe aspecten van Ducals zeggingswijze in *In inkt gewassen*. Neem bijvoorbeeld het gedicht dat pal naast 'Revolutie' staat. De titel geeft een belangrijk thema van de bundel aan: 'De tegenwoordigheid van het vlees'. Het begint als volgt: 'Op aarde heerst // de tegenwoordigheid van het vlees. / Het bidt, het prevelt, het schreeuwt / om niet in ontbinding te raken.' De dichter spreekt analyserend over de menselijke verhoudingen. Het zijn de kwalijke verhoudingen waartegen de knaap in het volgende en laatste gedicht van de bundel de opstand begint. De eerste geciteerde regel brengt de vertaling van Henriette Roland Holst van het strijdlied van de internationale socialistische arbeidersbeweging in herinnering. De triomfantelijk gezongen slotregel, u kent hem nog wel, luidt: 'En d'Internationale zal morgen heersen op aard.' Even zou je denken dat Ducal die als bevrijding gedroomde heerschappij van vrije mensen met vrije geesten hier aankondigt. Niets daarvan. Na de verwachtingsvolle stilte van een witregel signaleert hij geen helder denkende mensen, geen tegenwoordigheid van geest, maar de verpletterende en benauwende aanwezigheid van ons de dood vrezende 'vlees'. Wat dat 'vlees' voorts inhoudt — duistere, gewelddadige seksualiteit, plat egoïsme, dwangmatige consumptie, een zichzelf kietelende culturele elite, wederzijdse vernietiging, een driftmatig georiënteerde massacultuur — stelt hij analyserend en verhalend in de rest van de bundel aan de orde.

Ducal kiest daar niet alleen voor de positie van de zuivere eenling tegenover de massa. Ook analyseert hij het 'varken' dat hij zelf is. Zo is er de zeven gedichten tellende cyclus 'Lolo'. Een ik-figuur vertelt dat een leraar hem en zijn schoolkameraden opmerkzaam maakt op de pornoster Lolo Ferrari. Via deze ik-figuur schetst Ducal de lichamsvijandigheid van de imaginair georganiseerde seksualiteit waarvan zij het zinnebeeld is. Hij laat dit uitschijnen als een van de ziekmakende aspecten van onze maatschappij. Het gedicht poneert die lege seksualiteit als een integraal onderdeel ervan. Het is een leraar die de levensvreemde seksuele driften bij de jongens ontketent. Tegelijk thematiseert Ducal zijn dichterschap in de cyclus. Hij verbindt het ontwaken van de schrijvende verbeelding met dit kwalijke ontwaken van de seksualiteit. De gedichten brengen geestloze seksualiteit in verband met zijn eigen literaire verbeelding die voorbijgung aan het gewone dagelijkse lijden in ons vleeselijke bestaan. Zo bekritiseert Ducal een ander, in de vroegere bundels als eigen gepresenteerd romantisch verlangen naar vereeuwiging. Waar hij zo de blik richt op zijn eerdere bundels oordeelt hij streng over zichzelf. Het was een levens-

vijandig verlangen naar eeuwige roem waarmee hij zijn geliefde en zichzelf kwaad deed.

De cyclus 'Lolo' laat verhuuld een verwarrend effect van anekdotische poëzie zien. De dichter vertelt in het gedicht een geschiedenis in de eerste persoon. Hij spreekt van 'wij', de jongens wier seksuele fantasie door fantasma's en niet door vleselijke figuren wordt gevormd. En hij spreekt van 'ik', de jongen wiens creatieve verbeelding door 'levensvijandigheid' wordt geconstitueerd. Mijn eerste leesreflex is het gedicht autobiografisch te verstaan. Een blik op de eerste en enige aantekening in een bundel van Ducal fluit die reflex terug. Eve Valois uit wier lichaam de pornoster Lolo Ferrari werd bijeen gesneden en opgeblazen, leefde van 1962 tot 2000. Frans Dumortier die in 1952 werd geboren moet tegen de dertig zijn geweest toen hij haar voor het eerst in een pornografische context kan hebben gezien. Toen had hij zichzelf nog niet bijeen geschreven en ontworpen als de dichter Charles Ducal. Hij debuteerde in 1987 samen met Dirk van Bastelaere, Bernard Dewulf en Erik Spinoy in *Twist met ons*.

In de directe zin kan de anekdote dus niet autobiografisch zijn. Misschien is hier een term nuttig die Karel van de Woestijne voor zijn eigen werk gebruikte. Hij sprak in relatie tot zijn poëzie van een 'symbolistische autobiografie'. Hij *ontwierp* een levensverhaal in de poëzie. Het autobiografische effect op de lezer ontstaat uit de manier waarop het artefact uit taal, poëtische technieken, affecten en gebeurtenissen, uit elementen uit eigen en andermans leven en uit literaire voorbeelden is opgetrokken. De poëzie biedt dan mogelijkheden om in de taal van het individuele de meer gemeenschappelijke condities van het eigen private, maatschappelijke en literaire functioneren te onderzoeken.

Als ik me het ontwerp karakter van het 'ik' in de gedichten realiseer, verandert onmiddellijk mijn houding als lezer. Verdwenen is de kwalijke of respectvolle geïnteresseerde afstand die ik normaliter heb ten opzichte van het levensverhaal van iemand. De dichter, nu in termen van Ducal zelf, verbeeldt zijn leven. Die verbeelding biedt hij mij, de lezer, aan als een mogelijke eigen verbeelding. Zijn gedicht zet me niet in de positie van onzichtbare voyeur. Het noodt me in te stappen en het vreemde als het eigene te beschouwen, dat daarmee niet minder vreemd is. De zelfbeschouwing van de auteur is niet langer een sympathie- of afschuwwekkend spektakel, maar een mogelijkheid tot zelfonderzoek van de lezer. In het gedicht zijn schrijver en lezer deelgenoten van de verbeelding.

In de eerste drie bundels is de dichterlijke verbeelding van Charles Ducal zeer naar binnen gericht. Huiselijk leven, jeugdherinneringen, eenzaam nachtelijk bestaan. Hem daarin volgen is niet altijd aantrekkelijk. Maar het is ook niet altijd mogelijk. Vaak is het confronterend. De huiselijke

private vrede blijkt bij nader bezien van zijn werk niet alleen vals in relatie tot de oorlogstoestand waarin onze globale vrije markt zich bevindt. In zichzelf blijkt zij even vals.

Je hoeft maar een blik te werpen op de anekdotische oppervlakte van *Het huwelijk, De hertog en ik* (1989) en *Moedertaal* (1994). De gedichten waarin vanuit het mannelijke perspectief over de relatie tussen een man en een vrouw wordt verteld, zijn gesteld in uitgesproken misogynie termen. Sommige ervan steken in vijandigheid de vrouwvijandige gedichten van Karel van de Woestijne naar de kroon. De bundel mag dan eindigen met het Campertcitaat ‘Poëzie is een daad van ontkenning’, de taal van de ontkenning is net zomin neutraal als de toestand die moet worden genegeerd. De romantische onmacht zich aan te passen aan het burgerlijke leven, of de weerzin tegen een wereld waarin kunst betekenisloos vermaak is, hoeven niet te worden gearticuleerd als in bijvoorbeeld ‘Misverstand 3’. Na vastgesteld te hebben: ‘Mijn vrouw is getrouwd met een dichter’ schrijft hij in de tweede strofe: ‘En zelden is meer dan zijn lijf in bed, / mager en bleek in zijn eenzaam verlangen. / Soms staat hij op om een woord te vervangen, / verandert “geliefde” b.v. in “slet”; // en likt zich de lippen, zelfvoldaan.’

Zichtbaar zijn zowel het kunstmatige karakter als een bittere zelfspot. ‘Geliefde’ wordt omwille van de kunst, het rijm, veranderd in ‘slet’. Hier is geen huwelijk beschreven maar ontworpen. Dat ‘mager en bleek’ is afkomstig uit het gekende beeldenreservoir van de romantische dichter. Als dat nog niet voldoende is om de zelfironisering herkenbaar te maken, volgt de lip-likregel.

Ondanks de negatie als subversieve strategie, ondanks de niet-vrijblijvende zelfironisering herhalen dergelijke gedichten het basispatroon van de verhoudingen tussen man en vrouw in de burgerlijke cultuur. Misschien is daarin de reden te vinden voor de cyclus ‘De hand’ die de vierde bundel *Naar de aarde* (1998) besluit. De hand is het lichaamsinstrument van de schrijver. Die verbindt hem met de pen die hij op papier zet. De cyclus brengt een dichterlijke crisis in kaart. Al in de vorm is de crisis zichtbaar. Niet langer wordt het tekstbeeld als in het overgrote deel van Ducals gedichten beheerst door de regelmatige strofering.

De uitgangssituatie die aan het slot van het eerste gedicht wordt geschilderd, komt de lezer inmiddels bekend voor: ‘Buiten waaide de wereld, wierp / steentjes tegen het raam. Ik zat / in mijn huisje en likte mijn handpalm, / en las in de kranten niet meer dan / de rechtvaardiging van mijn bestaan.’ In het tweede gedicht breekt de crisis door: ‘Op een avond knakte mijn pols [...] De hand viel neer, / een lastdier dat door zijn poten zakt.’

Op anekdotisch niveau zien we het verslag van een klassieke burn-out. Vanuit een andere invalshoek verschijnen de elf gedichten als een onderzoek naar het vastlopen van het dichterschap zoals dat in *Het huwelijk* gestalte kreeg, het van de wereld afgewende dichterschap. In die eerdere poëzie krijgt de negatie van de wereld vaak de gestalte van het negeren van het dagelijkse lichamelijke bestaan in liefde, leven en sterven ten gunste van de mythe van de vereeuwigende verbeelding van de dichterlijke geest. Daarom verwondert het niet dat in die crisiscyclus de huwelijkse verhouding met een vrouw een cruciale rol speelt. Het negende gedicht brengt de omslag:

Ook die dag zaten wij weer aan tafel.
 Tussen ons zat de stille muurvast,
 een deksel van ijs op het water.
 Er was een huwelijk gaande, een strijd
 door jaren ervaring gevoed. Ik dacht:
 ik moet het haar zeggen. Maar wachtte.
 Op wat? Een liefde van buiten? Een stem
 van nergens? Een stormwind door houtwerk
 en glas? Ach, het ging zeer eenvoudig.
 Ik gaf mijn hand, zo beschamend, zo slap.
 Zij zag. Toen vloeiden haar tranen.
 Ik zag dat zij hield van mij. Ik genas.

Het gedicht is een stroomversnelling van korte a's, de enige klinker van 'hand', het disfunctionerende lichaamsdeel dat in de cyclus de crisis manifest maakt. Ik wijs er enkele aan. De eerste verschijnt in 'dag', dat het beslissende moment van de wending ten goede aanduidt. Dan sijpelen ze door in een aantal woorden die de stagnatie beschrijven — 'zat', 'vast', 'wachtte' — tot in 'glas', het woord waar de laatste vraag op eindigt. Daar begint het beslissende korte-a-woorden te stromen tot in het beslissende, op de vragen rijmende, bevrijdende slotwoord. De schrijver reikt de geblokkeerde schrijfhand aan zijn vrouw. Hij reikt naar het bundel na bundel afgeschreven normale leven. Zij ziet. Wat ziet ze? Zijn crisis? Hem helemaal in onvermogen en vermogen? Hij ziet haar liefde. Die geneest niet alleen zijn hand, maar zijn hele 'Ik'.

Het hierop volgende tiende gedicht opent met 'Liefste'. Het staat helemaal alleen op de eerste regel. Die aanhef is het begin van een grote zuiveringsverbeelding die in een visioen eindigt. De geliefden varen met hun kind en al hun hebben en houden ten hemel. Met dit euforische, grotesk beschreven moment eindigt de cyclus niet. Ducal blijft de dichter van de negatie. De crisis kwam voort uit de verwaarlozing van het alledaagse, van het aardse. Een aards genezend moment van herkende en herkennende liefde doet inzicht doorbreken. Eeuwigheid ligt niet in een dichterlijke roem-voor-altijd. Ze is te vinden in enkele ogenblikken van

aards vergankelijk leven. Het visioen moet daarom wel op de aarde eindigen. Anders zou de romantiek vals zijn. In het slot van het laatste en elfde gedicht van 'De hand' zinspeelt Ducal op drie vernieuwingsbeelden. Eerst herken ik dat van de wedergeboorte, dan dat van een leven dat op zijn kop wordt gezet en vervolgens dat van de bekering. Opnieuw negaties. Deze keer echter zijn het geen negaties die de romantische positie van de eenzame, machteloze kunstenaar tegenover de wereld bestendigen. Ze bewerken een opening. Ik citeer het slotgedicht helemaal. We bevinden ons in de hemel.

En boven stond het één ogenblik stil.
 Naast mij het kind, voor mij de vrouw
 en een vreemdeling, op het laatst
 binnengeduwde, opdat geen plaats
 leegblijven zou. Mijn hoofd was ijl
 van de vaart. Ik geef toe, misschien
 sprak hij helemaal niet, was het een waan.
 Hij vroeg: *als ik zwijg, ben ik dan dood?*
 Toen hingen wij met de voeten omhoog,
 als pasgeborenen aan Gods lijn.
 Zij gilde. Ik voelde hoe uit mijn zak
 alles wegglijden wou: een pen, losse
 krabbels, sleutels, een krantenbericht
 met applaus. Ik liet alles gaan,
 werd geledigd, mijn handen in die
 van mijn vrouw,

Toen keerden wij om
 en suisden omlaag, naar de aarde,
 de arbeid, het dagelijks appèl.
 Ik vond niets terug, behalve mijn pen.

De schrijver wordt goddelijk uitgeschud. Hij verliest zijn oude aantekeningen, zijn oude zienswijze/toegang tot de wereld ('sleutels'). De krant verschijnt door het enjambement als bevestiging van zijn isolement en als bevestiging van zijn succes als dichter. Dat is werkelijke reiniging. De enkelvoudige schrijvershand is veranderd in twee handen. Daarmee kan worden aangepakt en aangeraakt en wellicht geschreven. De liefste uit de euforie is nu 'mijn vrouw'. De gezamenlijkheid, het wij van de omkeer, wist de individualiteit niet uit. De laatste regel is weer in de eerste persoon enkelvoud gesteld. De schrijver vindt zijn pen terug. De crisis is over. Hij vindt alleen zijn pen terug. Hij moet opnieuw leren schrijven. Het slot met die kale pen belooft een ander schrijverschap. Vrij van misogynie.

Een symbolistische autobiografie staat niet los van het werkelijke leven. 'De hand' verbeeldt een werkelijke crisis. Dat leid ik tenminste af uit het feit dat het negen jaar duurde voor *In inkt gewassen* verscheen. De tussenpozen tussen de andere bundels zijn twee, vijf en vier jaar. *In*

inkt gewassen toont ook werkelijk een ander dichterschap. De romantische onvrede is van richting veranderd. De negatie van de wereld is aards geworden. De romantische onvrede is evengoed gebleven. Zij wortelt in de onheilbare gespletenheid die voor elke bewuste mens geldt, maar die zich in Ducals werk verdubbeld manifesteert.

Zijn gedichten ogen vaak eenvoudig. Anekdotisch. Helder gestrofeerd. Klankrijk, rijmend of assonerend. Het navertellen van de anekdote helpt om te ontdekken dat je dan de weg kwijtraakt. Vele gedichten vertonen scheuren en gaten. Beelden die eenvoudig ogen, blijken niet te kloppen. Er zijn losse einden. Sommige zinnen zijn slechts met moeite of helemaal niet aan elkaar te verbinden. Versinterne en versexterne verwijzingen blijven obscuur.

Bekijk nog eens het laatste geciteerde gedicht. Wat doet dat kind daar in de tweede regel? Als het een zoon of dochter is uit het huwelijk, waarom blijft het dan achter? Is dat leven? Zonder een ander spoor dan dat van een leemte die tot lezersvragen leidt, verdwijnt het geruisloos uit het gedicht. Verwijst het dan naar Christus? En wie is die vreemde? Een alter ego van de dichter? Zijn oude Adam?

Soortgelijke verschijnselen zijn in alle bundels aan te wijzen. Zowel in de jongste, die van het nieuwe dichterschap, als in het debuut. Neem 'Ochtendritueel'. Naar wie verwijst dat 'wij' in de eerste regel? Op grond van wat volgt ben ik geneigd te zeggen dat 'wij' lichaam en geest aanduidt, die 's ochtends bijeengebracht worden. Of het bewuste en het onbewuste. Dat is al met al een bevreemdende constructie. 'Wij' zou net zo goed, algemener, kunnen verwijzen naar schrijver en lezer. Dan wordt een algemeen menselijke conditie aangeroepen. Of worden dichter en wereld herenigd in hun onverzoenbare tegenspraak.

Exemplarisch is ook in 'Ochtendritueel' de onrijmbare manier waarop Ducal Bijbelteksten verwerkt. Als je die al blasfemisch zou willen noemen, dan van een blasfemie die alleen de aanbidders van hiërarchische instituten kan storen. 'Ochtendritueel' raakt zowel aan het 'dagelijks brood' uit het onzevader, als aan de laatste maaltijd van Jezus met de discipelen, als aan de opstanding. De slaap is gelijkgesteld aan het verblijf van Christus in de dood en de onderwereld. De laatste zin blijft opnieuw vreemd zweven. Naar wie verwijst die 'Hij'? Binnen de logica van de laatste twee regels zou je zeggen naar 'de nacht'. Naar een ruimere context gemeten zou 'Hij' naar lichaam kunnen verwijzen. Verwijzend naar 'ochtendbede' zou je aan een plotseling opduikende geloofsbelijdenis kunnen denken. De dichter kan net zo goed, het ritueel van opstaan en ontbijt samenvattend, naar zichzelf verwijzen. Maar waarom dan in de derde persoon? Was hij zichzelf vreemd? Of is het wakkere resultaat van deze mens een van zichzelf vervreemde?

Charles Ducal heeft vele gedichten geschreven over het verloren paradijs van de jeugd. Dat is een vorm van de romantische mythe van de gouden voortijd. Steeds laat hij die thematiek terugkeren om haar vanuit een ander perspectief te onderzoeken. Het resultaat is geen voortdurend herhaalde herenscenering van de gouden droomtijd, die verloren maar onbedorven idylle die zowel het pruttelende motortje kan zijn van benauwende nostalgische wereldvreemdheid als krachtbron van utopische discontinuïteit. Steeds weer in enigerlei vorm, thema, beeld of eigen *chiffre* worden breuken en haarscheuren in het paradijs van de jeugd zichtbaar gemaakt. Al die scheuren, of ze nu met seksualiteit, met patriarchale verhoudingen op het rooms-katholieke platteland, met angstig geloof, dominante vaders, slovende moeders, stinkende stallen, grommende varkens of gelovige hypocrisie te maken hebben, ze zijn alle te herleiden tot die waaier van momenten van bewustwording. De verdrijving uit het paradijs is met die bewustwording een feit. Dan raken de woorden en de dingen gescheiden. Dan slijt een mens. Dan is een mens definitief verdreven.

Schrijven is een zelfspijting. Schrijven is verwijderen. Schrijven documenteert verraad. Zelfs een liefdesbrief die anticipeert op een komend samenzijn is een afscheidsbrief. Schrijven kan de leemte verhullen, niet helen. Ducal maakt beide bewegingen. Hij heelt tot de onherstelbare breuk in het vers het scherpst is afgetekend.

In zijn werk manifesteert die breuk zich dubbel. Ducal toont niet alleen de breuk die zich door elke sprekende mens trekt op het moment dat die taalbewust wordt en denkt. Hij toont tevens de verdieping van die breuk op het moment dat een schrijvende mens haar in kunsttaal wil herstellen. De taal van de kunst, ongeacht de idealistische romantische poëtica waarin die kan zijn ingebed, staat immers nog verder af van de gouden tijd waarin de woorden en de dingen gelijkwaardig zijn. Dat is het verraad van de schrijvende hand.

Daar stopt het niet in de poëzie van Ducal. Hij toont dat schrijven een dubbel verraad betekent. Hij situeert de gouden tijd op het Vlaamse platteland. Als hij liefkozend of vol heimwee over zijn 'moedertaal' schrijft, doet hij dat in een taal die zijn moedertaal niet is. Al in *Het huwelijk* werpt hij die vraag op in het gedicht 'Moedertaal', opnieuw een eenvoudig ogend complex gedicht. In een van de duidingen is de 'jij' in het volgende citaat de moedertaal: 'Ik schrijf. Jij zorgt voor het leven. / Ik wet het mes, maar in welke taal?' Schrijven is niet alleen, als bij Gerrit Kouwenaar, doodmaken en vereeuwigen. Het is een verraad aan de moedertaal.

De dichter herneemt het thema in *Moedertaal*. Twee gedichten met de titel 'ABN' zijn daarin opgenomen. Het eerste tematiseert de gouden tijd

van de moedertaal, een taal die je zwijgend kan spreken. Woord en bestaan vielen nog samen. Het was vanzelfsprekend, nu niet meer:

Het woord is vlees. Zo was het vroeger:
 ik liep verloren, zij haalde mij in
 aan een draad die de hele wereld snoerde,
 ik hing aan de moedertaal, ik sprak blind.

Nu ben ik alleen. Ik spreek voorzichtig,
 leef in een taal die ik zwijgend niet ken.
 De draad trekt strak, ik schrijf gedichten,
 bewijzen die ik naar de hoofdstad zend,

op zoek naar het oog van de wereld,
 waarin ik zwijgend niet kan bestaan.
 Het woord is vlees, maar niet vanzelfsprekend.
 Ik hang als een teek aan de taal.

Die hoofdstad is een vreemde hoofdstad, niet Brussel. In het tweede ‘ABN’ vallen namen, mythische namen voor (literaire) periferie en (literair) centrum: Vlaanderen, Amsterdam. ABN is een kunsttaal. Het gebruik ervan, nodig om in de Nederlandstalige literatuur gezien te worden, is verraad. Het kunstmatige ik dat uit de verbeelding in die vreemde Nederlandse taal opkomt, heet ‘liefdeloos’ te zijn en ‘hoog boven de grond’. Dit schreef Ducal voor zijn bundel *Naar de aarde*. Met die titel voorkomt hij de verkeerde associaties die bij het idee van de grondverbondenheid kunnen opkomen. Het bewustzijn van de breuk is in inkt gewassen, onuitwisbaar. En dat is maar goed ook. Want in dat bewustzijn is zichtbaar dat we wel naar het paradijs kunnen vooruit verlangen en terugverlangen, maar dat het altijd al in zich verdeeld was. De boom van de kennis van goed en kwaad staat in het midden.

Gezien zijn thematiek is het logisch dat Frans Dumortier een pseudoniem koos om te publiceren. Het was bijna vanzelfsprekend dat hij een francofoon pseudoniem koos. Als Piet Mulder op het omslag had gestaan had hij de breuk dicht gesmeerd die in zijn werk altijd weer zichtbaar wordt in wat niet te rijmen valt: ‘Ik leef stiekum, / de handen schuldig, de mond dun.’

Hierin kan ik Charles Ducal niet volgen. Hij schrijft in mijn moedertaal.