

Een Waaslandwolf in Toneelland

PETER VERHELST SCHRIJFT NOG VEEL TE GOED TONEEL

**Vleesbomen, vruchten, zuigen,
slachten, bloeiende ingewanden,
vloeiende sappen,... welkom in de
wereld van Peter Verhelst,
Vlaandrens meest productieve
(toneel)auteur, niet weg te branden
van de vaderlandse scènes en toch
onspeelbaar geacht. Wat betekenen
zijn teksten? Of hebben ze geen
betekenis? Schrijft hij altijd hetzelfde?
Gaat hij te ver of net niet ver genoeg?**

Incontournable is misschien wat overdreven. Maar toch. Geen enkele auteur was de laatste jaren zo zichtbaar aanwezig in de theaterwereld als hij. Het begon amper vier jaar geleden. In 1997 verscheen *Maria Salomé* (*Baconstudie/Kahloterreur*), een vreemde tekst waar op het eerste gezicht kop noch staart aan te krijgen was, gespeeld bij het Kaaithheater (Jan Ritsema) en het jaar daarop in het Conservatorium van Antwerpen (Sam Bogaerts). In 1998 ontstond *Romeo en Julia* (*studie van een verdrinkend lichaam*), een hedendaagse versie van Shakespeares drama, gespeeld bij Het Zuidelijk Toneel (Ivo Van Hove). Een jaartje later het eigenzinnige vervolg daarop: *Red Rubber Balls* (*studie van een hangend lichaam*) (Kaaithheater, Thierry Smits), dat samen met *Romeo en Julia* het tweeluik *TRIPTIEK* (tja) vormt. In 2000: *Aars!* (*anatomische studie van de Oresteia*) bij Het Toneelhuis (Luk Perceval), plus *COUPE ROYALE/Vorst in eigen nat* bij Blauw Vier (Peter De Bie), plus *Zwellend Fruit* bij Villanella en Het Toneelhuis, plus, op basis van de dichtbundel *Verhemelte*, *S*CKMYP* door BL!NDMAN bij het Kaaithheater, plus *Histoire d'A* (groepsportret) door De Roovers, Prometheus Ensemble en Muziektheater Transparant. Allemaal in 2000! Zopas in 2001: Wim Vandekeybus aan de slag met

Zwellend Fruit in *Scratching The Inner Fields* (Belgische première in april in het Luna-theater). En het is nog niet gedaan, want een derde, nog te schrijven stuk moet met *Aars!* en *Histoire d'A* een cyclus vormen, onder de noemer *Aars!*.

En wat is het toppunt van al? Hij wordt onspeelbaar geacht! Peter Verhelst.

Revolvers

Bij elke encensering valt het weer op: talrijk zijn zij die spuwen dat 'die Verhelst toch echt geen toneel kan schrijven'. Even talrijk zij die jammeren dat acteurs (of dansers) noch regisseur (of choreograaf) er iets van bakken, van die 'schonen tekst'. Intussen is het begrip Peter Verhelst enigszins boven zichzelf uitgegroeid. De auteur werd een – nu eens opgehemelde dan weer verguisde – cultfiguur, met alle mythes van dien. Een Waaslandwolf in Toneelland. Laten we eens kijken wat er van aan is.

Wat wordt er eigenlijk bedoeld met de uitspraak dat Verhelst 'geen toneel kan schrijven'? Zijn zijn theaterteksten geen 'echte' theaterteksten? Bedoelt men dat het geen toneelstukken zijn? Dat men daarbij impliciet uitgaat van een klassieke genre-indeling, ook al lijkt die haar relevantie voor de hedendaagse theaterpraktijk grotendeels te hebben verloren,¹ lijkt niemand te storen. Maar goed, laten we de als 'theater' bedoelde teksten, namelijk *Maria Salomé*, *Romeo en Julia*, *Red Rubber Balls*, *Aars!*, *Histoire d'A* en *COUPE ROYALE* onder de loep nemen. *Verhemelte* en *Zwellend Fruit* laten we zo, omdat die duidelijk tot de genres poëzie en verhalend proza behoren. Het is niet omdat een tekst op de scène wordt gebracht, dat hij daarom strikt genomen tot het genre 'theatertekst' behoort. *Histoire d'A* en *COUPE ROYALE* bevinden zich op het randje van de klassieke indeling in tekstgenres. Maar laten we ouderwets aannemen dat een expliciete, formele aanduiding van personages en de aanwezigheid van regieaanwijzingen, zoals het geval is in *Histoire d'A* en *COUPE ROYALE*, volstaan om een tekst de intentie van theatertekst aan te meten.

Wel, de zes theaterteksten in kwestie zijn zeker geen doetjes, toch wijken ze op linguïstisch-pragmatisch vlak niet zoveel af van de gangbare, redelijk klassieke, theatrale taal,² ook al lijkt dat het effect 'theatertekst' hier niet echt te vergroten. Hun theatraal karakter drijft zoals het hoort op elementen van deixis (woorden in de tekst die iets aanduiden dat zich binnen of buiten de tekst bevindt), coreferentie en ana- of katafoor (terugblikkende of vooruitwijzende elementen die een gedeelde – scenische – situatie kunnen aanduiden). Dat is vooral het geval in *Maria Salomé*, *Romeo en Julia* en *Aars!*, maar ook – hoewel in mindere mate – in *Red Rubber Balls*, *COUPE ROYALE* en *Histoire d'A*.

Nemen we als voorbeeld de eerste dialoog na de proloog van *Maria Salomé*, het stuk waaruit alle vooroordelen zijn gegroeid. Die dialoog is al meteen geconstrueerd volgens de gebruikelijke conversationale regels. (Prometheus gaat naar en kijkt in de koffers die op de scène staan.)

MINOTAURUS: Ze zijn leeg, Prometheus.

PROMETHEUS: Terug?

MINOTAURUS: En jij?

De scène begint 'in medias res'. Het bijwoord 'Terug' vormt een extra-referentiële anafoor, die verwijst naar een situatie die plaats heeft gehad vóór het begin van het stuk. Dankzij de proloog en met de informatie die later in de dialoog wordt toegevoegd, kunnen we raden dat Minotaurus uit het labirynth terugkeert. De voornaamwoorden 'Ze' en 'jij' (een jij veronderstelt ook een ik), alsook de tegenwoordige tijd van het werkwoord, vormen deictische middelen die de dialoog in de concrete dramatische, buitentalige situatie ankeren.

Even conform aan de wetten van de theatrale taal, is het feit dat het performatief karakter van de taal op de voorgrond treedt. Dat wil zeggen dat woorden ook iets doen: spreken is handelen. Een performatief erg coherente passage vormt de hieronder geciteerde dialoog tussen Prometheus en Minotaurus uit *Maria Salomé*:

[MINOTAURUS: [...]] En wat goed is voor de keel/ is goed voor de stem.]

PROMETHEUS: En waarvoor zou u een stem nodig/ hebben?/ U gaat zelfs niet voor het zingen de kerk uit./ U kunt de kerk niet eens binnengaan./ Het kaarsje is gesmolten.

MINOTAURUS: En waar is jouw lont, Prometheus?/ Kom, laat me voelen/ of het kruit nog altijd uit eigen beweging/ vergaat in je buik.

PROMETHEUS: En jij?/ Waar is je hoorn vol powder?/ Of heb je al je kruit al verschoten?/ Heb je met Moedertje Vuist gedanst?/ Bij gebrek aan een echte holte?

MINOTAURUS: Vroeger dacht ik dat het de eenzaamheid was/ die jou een slechte adem gaf./ Nu denk ik dat je niet van je eigen lichaam houdt./ [...]

PROMETHEUS: En wat heb jij tussen je benen,/ hoorndrager?

MINOTAURUS: Dat zou ik jou moeten vragen. [...]

PROMETHEUS: Hier, Minotaurus, ik bewaar jouw vlees in mijn mond./ Achter mijn tanden./ Herken je het?

MINOTAURUS: Zit er nog altijd een gebit achter je baard,/ Prometheus? [...]

MINOTAURUS: [...] Je hebt een bronskleurig gat te veel, Prometheus.

PROMETHEUS: En jij een handvat te weinig, Minotaurus.

Prometheus en Minotaurus voeren in deze dialoog een soort gevecht met woorden, waarin ze alluderen op een gemeenschappelijk verleden, dat deïctisch wordt gesuggereerd. De 'personages' zijn erg goed in staat om elkaar met woorden (illocutionaire acten) pijn te doen. Prometheus spot met Minotaurus' castratie, die eerstgenoemde zelf heeft voltrokken. Minotaurus, van zijn kant, weet Prometheus te treffen met uitspraken over diens transsexuele verlangens. Als typisch theatrale figuur treedt de antithese dus sterk op de voorgrond (Antithese komt daarentegen bijna of helemaal niet voor in *Red Rubber Balls*, *COUPE ROYALE* en *Histoire d'A*, waardoor deze teksten veel minder theatraal lijken.) Dat woorden in de geciteerde passage als het ware functioneren als revolvers ('les mots-révolvers'), wordt aan het eind van de dialoog letterlijk genomen. In de regieaanwijzing lezen we: 'twee schotwonden spatten open/ een bij Prometheus/ een bij Minotaurus'.

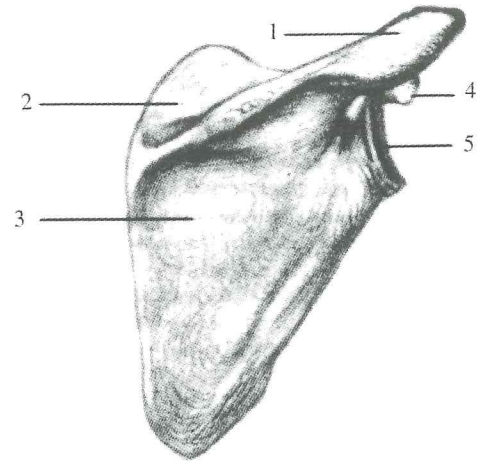
Montage

Gelijkaardige technische taalanalyses kunnen worden toegepast op Verhelsts andere theaterteksten. Hooguit ontbreekt hier de antithese, daar de dialoogvorm, dan weer een gangbaar hoge frequentie van deïctische elementen. *Red Rubber Balls*, *COUPE ROYALE*, *Histoire d'A*, en de proloog van *Maria Salomé* dragen dominante kenmerken van het verhalend gedicht, maar zijn daarom niet ontheatraal te noemen, al was het maar omdat ze als (dichtende) monologen zijn opgevat. Hoogstens smeren ze de zogenaamde 'suspensie van het interactioneel decorum' (K. Elam) langer dan normaal uit, daar waar die in klassieke stukken slechts op gezette tijden plaatsvindt. De op het puur taaltechnische vlak meest klassieke stukken zijn weliswaar *Romeo en Julia*, *Aars!* en *Maria Salomé*.

Waarin bestaat dan de werkelijke weerbarstigheïd van Verhelsts toneelwerk? In de structuur van zijn stukken? Mja, bedrijven, taferelen en welonderscheiden scènes treft men er niet in aan. Van een redelijk klassieke spanningsopbouw is slechts nog sprake in *Romeo en Julia* en *Aars!* (daarin echter nog moeilijk leesbaar). Wel maakt Verhelst intensief gebruik van een ander, intussen ingeburgerd structureel procédé, met name montage. *Romeo en Julia* en op vele plaatsen *Maria Salomé* vertonen zelfs een bijna filmische structuur (we kunnen bijna spreken van een soap-effect). Hieronder volgt een voorbeeld uit *Romeo en Julia*, waarin iedereen zich klaar maakt voor het feest bij de Capuletti's. De 'camera' brengt ons afwisselend in de kamer van Romeo, waar zijn vrienden Benvolio en Mercutio hem goede raad geven, in de kamer van Julia, die door haar voedster wordt klaargestoomd, en bij Julia's ouders:

VOEDSTER: [...] En het parfum moet donker zijn/ als het geheim van de liefde en licht/ als een bloemblad. Als een handschoen/ die vervluchtigt en hem wenkt.../ naar jou toe.

~
BENVOLIO: De rug van de minnaar...
MERCUTIO: is kaartrecht en soepel tegelijk...
BENVOLIO: als de rug van een heerser...
MERCUTIO: en die van een roofdier.
BENVOLIO: De ruggengraat is zowel een zwaard...
MERCUTIO: als een zweep.

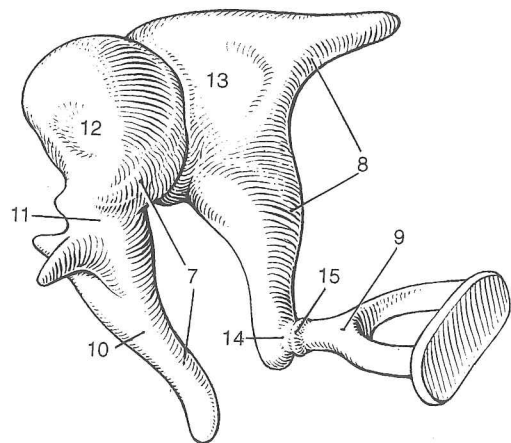


~
VOEDSTER: Kun je lopen als een vrouw?
Julia en Voedster lopen de scène op en af/ zoals vrouwen dat doen
VOEDSTER: Je heupen zitten niet voor niets midden in je lichaam.
~
MADAME CAPULETTI: Vind je me mooi?
CAPULETTI: Je bent mijn vrouw.
~
MERCUTIO: En tenslotte de stem.[...]³

In *COUPE ROYALE* en *Aars!* zijn de teksten los aaneengeregen, volgens een interne logica. *Red Rubber Balls* bestaat uit een lange monoloog en een dialoog, maar lijkt te cirkelen in een oneindige, repetitieve mantra. Inhoudelijk voert die structuur via een spiraalbeweging naar het 'nec plus ultra' van het verlangen (maar daarover later meer). En in *Histoire d'A* lijkt een bom ontploft, met een geëxplodeerde structuur tot gevolg. In zijn eigen woorden is die tekst 'een spiegel die fluitend neervalt./ Overall liggen scherven'. De structuur als mimesis van een versplinterde inhoud: 'De scherven./ De brokstukken./ De flarden./ De repen./ De vingers./ De tanden./ Soms stoot je op een lichaam.'

Garderobe

Zonder vooruit te willen lopen, kunnen we nu al zeggen dat die versplinterende betekenisvoering één van de hoofdkenmerken vormt van Verhelsts teksten (ziedaar hun weerbarstigheïd!). Verwarrend voor de lezer/theatermaker/toeschouwer is dan dat de auteur onophoudelijk gebruik maakt van schijnstructuren, die dienst doen als schaamlapjes voor de verbrokkeling. Zulke schijnstructuren zijn morfologisch- of fonetisch-vormelijke woordspelletjes, herhalingen al dan niet gepaard gaande met contra-



dicties of paradoxen, enige kleursystematiek (met rood als lievelingskleur en wit op de tweede plaats). Het zijn kapstokjes in een disparate garderobe. Maar meer dan enkele bloesjes kan je er niet aan ophangen. Eenheid en 'structuur' vinden Verhelsts teksten wel in het gegeven 'garderobe' zelf. Er heerst een relatieve referentiële coherentie. Er wordt een fictieve wereld opgehangen, waarvan de contouren nogal vaag zijn, maar die in ieder geval een welbepaalde sfeer uitademt. Die sfeer berust vooral op literaire en citatologische (en dus niet typisch theatrale!) procédés. Verraderlijk. Want genoemde procédés verhullen zich enkel in een centripetale schijn. In werkelijkheid brengen ze de lezer/theatermaker/toeschouwer heinde en verre van het gezochte centrum.

Op dezelfde manier bieden ook de personages geen houvast: het zijn geen psychologische clusters (met uitzondering misschien van het volkje in *Romeo en Julia*). Veeleer zijn het spreekbuizen voor een taal die meer om zichzelf en haar diepten bekommerd is dan wel om haar vehikelfunctie voor betekenis-kernen. De 'énonciation' (het zeggen, de taal zelf), is veruit belangrijker dan het 'énoncé' (het gezegde, wat de taal 'zozegd' zegt). Of, zoals Verhelst het zelf zegt naar aanleiding van *Aars!*: 'Het zijn geen theaterteksten pur sang omdat ik geloof dat de inhoud van een stuk ook kan ontstaan uit de taal zelf'.⁴ Dat is de reden waarom de theatrale taaltechnieken, zoals hierboven geanalyseerd, Verhelsts teksten niet méér het aanschijn van een theatertekst geven, en daardoor weinig overtuigend zijn. Eigenlijk wérken ze hier niet. Het zijn schijntekeningen, niet geankerend in één of andere scenische situatie of inhoud, maar in de taal zelf, in een oneindige weerspiegeling waarin zelfs Narcissus zou verdrinken.

Eén van de vormen waarin de taalspiegeling naar ons oplicht, zijn de ontelbare citaten, zowel uit eigen werk als uit vele andere (culturele) teksten, met o.m. brokstukken van mythes. Hierin is Verhelsts toneelwerk op en top postmodern. Het geloof in oorspronkelijkheid, vernieuwing en authenticiteit heeft afgedaan. Onder meer de psychoanalyse heeft komaf gemaakt met de mythe van het subject als zelfbewuste, autonome en oorspronkelijke entiteit. Verhelsts teksten geloven in niet erg veel (zoals we later nog zullen zien), en nog het minst in authenticiteit. Ze zijn zich bewust dat al wat ze zeggen onmogelijk nieuw kan zijn, ontsproten aan een origineel subject. Elke nieuwe tekst vormt een 'memory bank' van informatiebits, opgeslagen uit vorige – eigen of andere – teksten. Het déjà-vu-effect, gewoonlijk impliciet bij het lezen of horen van teksten, wordt daardoor plots expliciet.

Loterijballetjes

Kwatongen beweren dat Verhelst zichzelf oneindig herhaalt. Daar is iets van aan. Zijn teksten hebben iets van een loterijbol: er dwarrelen altijd dezelfde balletjes in rond en regelmatig komen er een paar naar de oppervlakte. De volgorde (en daarmee de context) verschilt, maar de balletjes blijven altijd dezelfde. In Verhelsts loterijbol heten die balletjes: mes (van vlees), vlees(boom), glanzend vlees, sculpturen van vlees, geharnast vlees, handschoen (van vlees), Veronica, zakdoekjes van vlees, lichaam, organen, ingewanden, gaten, een gat te veel, hersenen, spieren, aders, vliezen, mond, glimlach, tanden, tong, (vuist in de) keel, borstkas, (glanzend) hart, hartslag, huid, litteken, wonde-juweel-vagina, (geoliede) heupen, heupwiegen, buik, baarmoeder (als omgekeerd hangende fles), arm, pols, vinger, ledematen, geslacht-slachten-slachthuis(ras), ritssluiting, glanzende laars, jas van huid, insmeren met..., verlangen, het uniform van de minnaar, lust, zoete pijn, kus, warmte, (gekletter van) beenderen, scheenbeen, karkassen, beenderen op de bodem van de rivier/de zee, beenderwit, kauwen op beenderen, harnas van beenderen, ivoor, bloed, bloeden-bloeien, rood, paars, rode tranen, wijn, (rode) bloem, roos, papaver, aardbei, rode of rijpe vrucht, fruit, dik rood sap, (wal)noten, melk, (rode) druppels, soldaat, bijl, matador, stier, horens, dood, geboorte, schaar, celdeling, angst, kriolen, uitzaaiingen, in-uit, in- en uitademen, letter (kapper), dichters, kunst, naam, (het vel van de) hemel, dromen, maan, galbaas, angstpil,

(witte) zon, zwart masker, sterren, vuur, flonkerend, spiegel, spiegelscherven, tuin, slang, stam, boom, strijkstok, enzovoort.

Bovendien worden hele motieven, beschrijvingen, personages of procédés van het ene naar het andere stuk meegenomen. De beschrijving, bijvoorbeeld, die Madame Capuletti in *Romeo en Julia* van Romeo geeft wanneer ze de moord op Tebaldo verneemt, doet sterk denken aan Minotaurus. Of nog: het nauw bij de dramaturgie aansluitende procédé van de 'différence' komt zowel in *Maria Salomé*, *Red Rubber Balls* als *Histoire d'A* voor, waarbij het spiegeleffect culmineert en zichzelf de diepte inzuigt. In *Maria Salomé*: 'Het labyrint veranderde in een tuin van vlees omdat het labyrint veranderde in een tuin van vlees. Het labyrint veranderde in een tuin van vlees omdat het labyrint veranderde in een tuin van vlees.' In *Red Rubber Balls*: 'tot ook die zee van bloemen in die zee van vlees verdrinkt en ook die zee van vlees weer in die zee van vlees verdrinkt en ook die zee van vlees weer in de zee van vlees verdrinkt'. In *Histoire d'A*: 'misschien is buiten zelfs een illusie in een illusie in een illusie in een illusie in een illusie (ad aeternam)'. Ad infinitum zouden we hier voorbeelden kunnen blijven opgeven.

Centrifuge

Ook op werken van andere auteurs alludeert Verhelst. Dat is voor de hand liggend in *Romeo en Julia*, *Red Rubber Balls*, *Aars!* en *Histoire d'A*, die van ver of van vrij dicht aan een origineel refereren. Ook Maria Salomé maakt gebruik van mythologische personages. Daarbij vindt Verhelst 'de traditie opnieuw uit door ze op een kritische afstand te houden'. Zoals H. Finter zegt: 'We need to remake tradition, not to be its dupes. If we reinvent tradition, we present it critically at the same time; we accept its convention, but we do not believe in it'.⁵ Maar de verwijzingen reiken verder dan de referentieteksten alleen. Ik volsta hier met een paar voorbeelden uit *Maria Salomé*, waarbij ik me niet de vraag stel of Verhelst bewust heeft geciteerd of gealludeerd, maar de tekst in zijn autonome werking bekijkt. (Hier dus vooral géén herhaling van de stompzinnigste discussie ooit: die rond het zogenaamde plagiaat door Fabre van Nolens.)

De passage 'Als de wind door de takken blies,/ hoorden we het gekletter van beenderen./ Het oude liedje', herinnert aan de *Danse Macabre* van de *Épître Villon*, van de middeleeuwse Franse dichter François Villon.

Vergelijk volgende passage: 'MINOTAURUS: [...] Je hebt een bronskleurig gat te veel, Prometheus./ PROMETHEUS: En jij een handvat te weinig, Minotaurus. [...] MINOTAURUS: Beter een hoorn te weinig/ dan een gat te veel./ MARIA SALOME: Nee. Nee./ Geen gat', met Heiner Müllers *Hamletmachine*. 'Je mag je hoed ophouden, ik weet dat je een gat te veel hebt. Ik wou dat mijn moeder er een te weinig had gehad.' Ook in *Aars!* keert het motief terug: 'AGAMEMNON: Mannen [...] met een gat te veel in hun hoofd...' Eigenlijk is de hele lichaamsmetaforiek in *Maria Salomé* erg herkenbaar wanneer je de *Hamletmachine* in je achterhoofd houdt. Daarin staat: 'Ik wil in mijn aders wonen, in het merg van mijn boten, in het labyrint van mijn schedel. Ik trek me terug in mijn ingewanden.'

Oscar Wilde verschijnt met zijn bekendste aforisme in beeld bij deze boutade uit *Maria Salomé*: 'Het doel van kunst is de perfectie./ en de perfectie is de dood.' En op een bepaald moment vertelt het personage *Maria Salomé* de reactie van haar minnaar op haar zelfmoordpogingen: 'Drie zelfmoordpogingen ondernam ik bij hem./ Hij klaagde dat ik die niet in zijn bijzijn had gepleegd/ en hij bedoelde: niet terwijl ik aan het poseren was,/ niet in dienst van de kunst, dat wil zeggen voor geld.' Dat kunnen we vergelijken met Andy Warhols verklaring toen hij de zelfmoord van een vriend vernam, zoals opgetekend in zijn biografie door Victor Bockris: hij verweet zijn vriend dat hij hem niet had gevraagd aanwezig te zijn. Hij had er kunst van kunnen maken en er zo geld uit kunnen slaan.⁶

En ga zo maar door. Elke verwijzing brengt weer een andere verwijzing met zich mee en doet betekenissen als steeds hernieuwde troepen aan de horizon opdoemen. Betekenissen die elkaar uitsluiten, versterken, negeren. Zo ontstaat een betekeniscentrifuge. De betekenisexplosie die tot stand komt overstijgt het werk eindeloos. De referenties worden naar believen gecombineerd. De Franse theaterwetenschapper P. Pavis zegt in dit verband: 'Postmodern theatre is capable of storing cultural references which have been reduced to banal and repetitive bits of information. [...] each new bit of information behaves like a rapidly stored and immediately available formula.'⁷ Verhelsts teksten zijn 'memory banks'. Ze zijn zich uitermate bewust van hun 'énonciation' en van het feit dat die niet kan gefundeerd worden in een zelf ongefundeerd subject. Die autoreflexieve aandacht voor hun eigen "uitzeggen" van onauthenticke elementen, ontleend aan de traditie die niet als

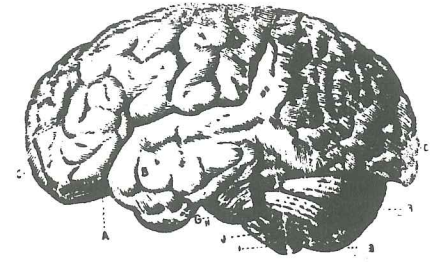
transcendent wordt vereerd, maar integendeel als manipuleerbaar gerecupereerd, verleent hen de coherentie van een spiegelbeeld. Een laatste maal P. Pavis: 'it sets itself the task of effecting its own deconstruction as a way of inscribing itself, no longer in a thematic or formal tradition, but into an auto-reflexive self-consciousness of its enunciation and thus into its very functioning [...]. Thus, [...] the post-modern work maintains a certain coherence in its enunciation; [...] a certain harmony that organizes the work "at least at its vanishing point."⁸ Narcissus en Verhelst.

Labyrint

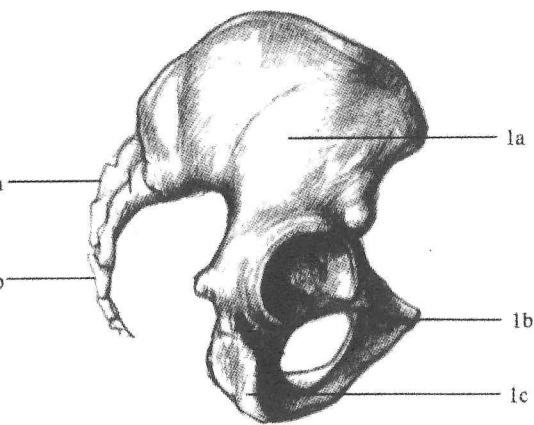
De betekenisexplosie op het niveau van het 'énoncé', gedragen door een autoreflexieve 'énonciation'. Dat zou het kunnen zijn wat Verhelsts stukken zogezegd 'onspeelbaar' maakt, geen katjes om zonder handschoenen aan te pakken. Niet voor de lezer/toeschouwer, niet voor de onderzoeker, maar ook niet voor de acteur/regisseur die het poesje wil temmen (ik was van de partij in Sam Bogaerts regie van *Maria Salomé*). De onderzoeker of theatermaker moet elke drang naar controle en finaal begrip laten varen. Hij/zij moet zich nederig opstellen, zich nestelen in de chaos, meevoelen op het ritme van de tekst en ten slotte verdwalen, om dan met een bussel losse gedachten en een gehavende broek weer uit het bos te voorschijn te komen. Hij/zij moet zich tevreden stellen met wat hij/zij te pakken kan krijgen, inclusief die enkele takken die hem/haar in het haar zijn blijven steken. De rest is intuïtie. Juist en onjuist zijn in dit soort teksten van minder belang. Waar bevindt zich immers de objectieve maatstaf?

Allicht niet in de teksten zelf. En een buiten is er niet. Alle teksten verwijzen naar elkaar en naar zichzelf. Een externe betekenis is niet geïntendeerd en een samenhang al helemaal niet. Vandaar de veelgehoorde verzuchting van Verhelst-consumenten: 'Maar waar gaat dit in godsnaam over?!' In zijn roman *Het Spierenalfabet* wordt beweerd dat 'de samenhang alleen (bestaat) in zoverre je die wilt zien. Toevallig. Afhangend van je humeur'. Immers, zo staat in *Maria Salomé*: 'Geef iets de vorm van hersenen/ en het begint zich ook zo te gedragen.' Of nog: 'Hoe kan een labyrint veranderen? Misschien waren het onze ogen die veranderden.'

In *Maria Salomé* wordt een metaforiek op gang getrokken die programmatisch blijkt voor alle toneelteksten die daarop volgen. Het stuk opent met de zin 'We herinneren ons een



labyrint'. Daarna worden we rondgeleid in dat labyrint. Die rondleiding dient niet alleen als narratieve schetsing van de fictieve wereld waarin we ons bevinden (het 'énoncé' van het stuk), hij bezit ook een metatextuele status (betrekking hebbende op de 'énonciation'). Dat gaat zo. Het labyrint wordt voorgesteld als een tuin. In het midden van die tuin staat een notenboom en die notenboom heeft een geheim. Een ik/hij-persoon (waarschijnlijk Icarus) vliegt boven de notenboom uit en schreeuwt dat hij het geheim van de notenboom kan zien. Zij die beneden zijn gebleven, proberen hem neer te schieten, maar hij is al buiten het bereik van hun geweren. Een paar dagen later valt hij dan toch uit de hemel. Maar: 'Hij herinnerde zich niets./ Niets herinnerde ik me./ De boom is de boom van de kennis van het niets.' Het is niet moeilijk om in deze evocatie van een labyrint een herinnering aan het Paradijs te lezen. Ook daar staat in het midden een principale boom. De analogie paradijs-labyrint is een cliché van de postmoderne literatuur. In het manifest *Rifbouw (een klein abc)* van Dirk Van Bastelaere staat er onder het lemma *Paradijs*: 'Het Paradijs is een Paradijs van betekenis. [...] verwezenlijkt [...] het paradijs zichzelf in de ongekende betekenis mogelijkheden van het gedicht (de tekst). Het is geen regressief verlangen naar een voorbewuste staat waarin het subject met de wereld samenvalt, het is een staat van hyperbewustzijn, waarin het subject zich bewust is van zijn historiciteit (en dus zijn contingentie) [...].'⁹ Het zou bijna voor Verhelsts toneelwerk kunnen geschreven zijn, met zijn labyrintische betekenisversplintering, zijn zelfbewuste 'énonciation' (via citaten) en zijn reflexiviteit. Eén ware betekenis van de tekst is er dus niet. Misschien is er helemaal geen betekenis van de



tekst. Het geheim ervan omvat tegelijk alles en niets: 'De boom is de boom van de kennis van het niets.'

Verhelst verklaarde ooit in een interview niet te begrijpen waarom mensen maar naar betekenis blijven zoeken in zijn teksten. Dat vond hij waarlijk belachelijk. Zo'n uitspraak is, toegegeven, blasé, maar ze verwoordt wel het literaire credo volgens hetwelk zijn teksten geconcipieerd lijken – behalve het al bij al vrij klassieke *Romeo en Julia* dan. En voor alle duidelijkheid, hij heeft het allemaal al uitgelegd in *Het Spierenalfabet*, naar analogie van het programma van een bepaald soort hedendaagse dans:

'Ben ik op zoek naar betekenissen? Ik stel mij bloot aan impulsen. Ik laat mij bombarderen met indrukken, mijn hele lichaam is mijn gulzige camera, in mijn hersenen tollende beelden in het rond. Maar betekenissen? Een structuur? Op een bepaald ogenblik stop je de zoektocht naar iets wat er toch niet is.

Hoogstens kan er sprake zijn van een rode draad die af en toe als een bliksem door de beelden heen flitst. Die roodgloeiende draad die ik van de ene naar de andere hand laat dansen, terwijl ik op mijn vingertoppen blaas. Waarna ik die bliksem plots – uit verveling? – laat vallen. Ik ben mijn eigen bliksemafleider. Vergeten is mijn grootste kwaliteit. Blanco geest. Blanco lichaam. Alsof ik in een fauteuil zit en verblindend wit licht aan alle kanten uit mij vandaan straalt. Liters melk die uit me wegstromen zodat ik lijk op een albino met geopende aderen. More is more. En dat vernielen. [...]

Ik zie wat ik wil zien. Ik toon wat ik wil laten zien.

Ik wil zo veel beelden dat de betekenis verdwijnt als in een centrifuge. Een tollende vuurbol die wegsplattende betekenissen gene-

reert. Mogelijkheden. Een mogelijkhedenmachine wil ik zijn.'

Goed, dat mag allemaal wel duizelingwekkend klinken: een theatertekst zonder samenclusterende betekenis (ofte een 'texte pluriel'), zonder objectieve structuur, een mogelijkheidstekst, waarin de taal haar eigen diepten aanschouwt... zet het maar eens op de scène! Maar laten we eerlijk zijn, genoemde noties zijn in andere kunsten – beeldende kunst, muziek, dans of literatuur – al jaren gethematiseerd. Al lang heeft men daar met heel andere betekenisnormen leren leven. En de Vlaamse literatuur loopt traditiegetrouw wat jaartjes achter op de internationale scène, dus ge kunt tellen! Maar op één of andere manier is dat toch allemaal te vreemd voor het theater, lijkt het theater daar nog niet klaar voor. Theater is een trage kunst. Omdat het leeft van het directe contact met het publiek. En u weet hoe conservatief dat kan zijn. Theater heeft, meer nog dan andere kunsten, af te rekenen met verwachtingspatronen omdat de consumptie onmiddellijk geschiedt. Er is geen tijd voor het rijpen. Geldt dat dan niet voor dans? Toch wel. Kijk maar naar het gemiddelde publieksbereik, enkele grote kleppers niet te na gesproken. Dans is misschien een moediger kunst...

Mooi maar meedogenloos

En toch heeft een uitspraak als 'ik begrijp niet waarom mensen maar naar betekenis blijven zoeken in mijn werk' voor zover ze wordt doorgezet in een tekst, iets meedogenloos en hautains. Het geeft Verhelsts teksten soms iets arrogants en cynisch. Ze tonen geen mededogen, lachen met de naïviteit van de lezer/theatermaker/toeschouwer en duwen hem/haar in een slachtofferrol. Ze reiken geen hand, maar verpletteren zoals willekeurige vrijheid doet. Het is die willekeur die me bij het spelen van *Maria Salomé* destijds zo kwaad maakte. Daarom ben ik die tekst toen ook nader gaan bestuderen. Ik was des te meer ontgoocheld omdat ik Verhelsts werk zo vurig had bemind. In *Maria Salomé* kon ik geen enkele troost vinden, ik kwam er nooit in thuis. Het is een tekst van een generatie vóór mij die de wereld heeft onttoverd en weggegooid, en in ruil daarvoor als troostprijs het holle playstation-genot van de citatologie aanreikt.

Dat is de paradox van de postmoderne kunst. In eerste instantie wil zij een gedesillusioneerde kunst zijn, een kunst ontdaan van illusies. Zij laat zich niet vangen in de schone

schijn van samenhangendheid, betekenis, verhaal, eenheid, doelgerichtheid, vooruitgang, systematiek en harmonie. Zij is zich bewust van versplintering, identiteitsverlies, chaos, noumenale betekenisloosheid en menselijke betekenisproductie. Zij wil niets liever dan dit besef overdragen naar de lezer, toeschouwer of luisteraar. Zij wil niets liever dan zich verheugen om dit illusieverlies. Denken we maar aan de vele manifestaties waarmee in de jaren '80 bij ons te lande de aangewaarde postmoderne tendens in de literatuur zichzelf illustreerde, in tijdschriften als *R.I.P.* en later *Yang*, en boekjes als *Twist met ons*. Exemplarisch voor het leven in de brouwerij was bijvoorbeeld Eric Spinoys manifest *Een dag op het land*.¹⁰ Of het reeds vernoemde manifest *Rifbouw (een klein abc)* van Dirk Van Bastelaere, waarin in alfabetische volgorde de [+/-] sleutelwoorden van het postmodernisme worden aangehaald. In het lijstje verschijnen termen als Allegorie, Angst (voor beïnvloeding), Betekenis, Breuk, Discontinuïteit, Lichaam, Maniërisme, Oninterpreteerbaarheid, Overinterpreteerbaarheid en Paradijs. Allemaal noties die nog steeds van toepassing zijn op Verhelsts toneelwerk.

C'est la vie

Wil het postmodernisme in eerste instantie dus de illusionistische schellen van de ogen halen en heeft zij een emancipatorische bedoeling, dan verzakt zij in tweede instantie echter ook makkelijk in een grimmige, veel minder vreugdevolle vorm van wantrouwen en distantie. Het is op dat moment, wanneer de desillusie aan het stollen gaat, dat cynisme vrij spel krijgt.

Dat lijkt me hier en daar met Verhelsts teksten aan de hand. Zij zijn tenslotte van iets latere datum dan voornoemde manifesten. Op die enkele jaren lijkt het moreel gestrand op een schijnbaar onontkoombaar status-quo, een houding van 'C'est la vie'. De ware volwassene lacht minzaam met naïviteit, zoals in de volgende passage uit *Maria Salomé*, waarschijnlijk de meest cynische tekst van allemaal:

ICARUS: [...] Is er een wereld buiten het
labyrint?/ Zijn er andere bloemen/ dan
lichaamsdelen?

*Icarus buigt opnieuw/ en kijkt verwachtingsvol naar
Prometheus/ Prometheus kijkt naar Maria Salomé/
ze schudden glimlachend hun hoofd/ en applaudiseren
met de vingertoppen.*

MARIA SALOME: Wie in een labyrint is geboren/
verliest zichzelf wel eens uit het oog.
Minotaurus lacht.

De volwassene zou ook wel willen, net als Ariadne, dat het kind 'voor die ene keer/ niet de wanhopige naam/ van een vader,/ een zoon' gegeven wordt, dat de orde van de wet (de vader) de weg naar de semiotische orde (de moeder) niet zou afsluiten (zoals Elektra zegt in *Aars!*: 'De kinderen trekken de vaders aan als/ een kledingstuk.' En Orestes tot zijn moeder: 'bespaar me je gezucht/ [...] terwijl je me de naam geeft van mijn vader.'). Hij zou ook wel willen, net als Ariadne, dat het kind 'als een vogeltje/ in je handen (kan) opgroeien'. 'Maar ja,' hij weet nu eenmaal beter. Niets legitimeert het cynische inzicht beter dan de woordgroep 'nu eenmaal': 'het leven is nu eenmaal zus of zo, kleintje.' Het is het levensgevoel dat Peter Sloterdijk in zijn *Kritiek van de Cynische Rede* beschrijft: 'Al het positieve [b.v. de naïviteit] zal daarna een 'desondanks' zijn, geërodeerd door latente vertwijfeling. Sindsdien zijn zichtbaar de gebroken bewustzijnsmodi aan het bewind: ironie, cynisme, stoïcisme, melancholie, sarcasme, nostalgie, voluntarisme, berusting in het minste van twee kwaden, depressiviteit en verdooving als bewuste keuze van de onbewustheid.'¹¹

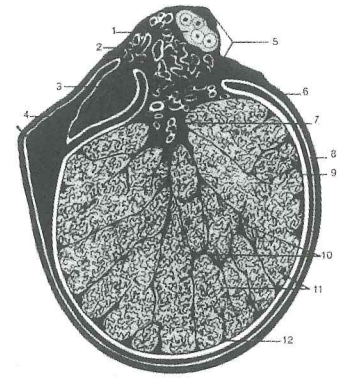
Minotaurus uit *Maria Salomé* is het prototype van de cynische heerser die Sloterdijk in zijn boek beschrijft: 'De cynische heerser licht zijn masker op, glimlacht tegen zijn zwakke tegenspeler – en onderdrukt hem. C'est la vie. Adel verplicht. Ordnung muss sein.'¹² Agamemnon uit *Aars!* heeft er ook een handje van weg: 'Wij hebben altijd honger, jongen./ Zo is onze soort nu eenmaal.' Of Klythaemnestra in hetzelfde stuk: 'Iemand moet de hoorns dragen natuurlijk.' Ingewijd worden in het status-quo maakt deel uit van volwassenwording. Agamemnon: 'Jullie laten zien dat jullie kunnen eten/ zoals grote kinderen.' Klythaemnestra: 'Je lichaam hoort toe aan wie van je houdt./ Dat is nu eenmaal waar liefde over gaat.' Agamemnon nog eens: 'Als het (de liefdesdaad) achter de rug is,/ maak dan dat je er zo snel mogelijk vandoor gaat, want voor je het weet ga je je eraan hechten.'

Er treedt een algemene, apolitieke en neoconservatieve desillusie in, die zich slimmer waant dan de illusie (zoals O. Wilde in één van zijn aforismen zegt: 'Het cynisme is de kunst de dingen te zien zoals ze zijn, eerder dan zoals ze zouden moeten zijn.'). Elektra in

Aars!: 'Er is geen plicht, jongen./ Er is verveling/ en er zijn dingen die de verveling verdrijven.' Of Minotaurus in *Maria Salomé*: 'ARIADNE: Na een regen van bloed/ komt altijd een regen van water/ die alles schoonspoelt./ Daarom.../ MINOTAURUS: Onzin./ Als het regent is het omdat/ de goden incontinent zijn geworden.' Of Romeo in *Red Rubber Balls* in antwoord op de 'overspannen' drift in *Romeo en Julia*: 'Het genoeg was wederzijds. Toen ik in u zat in u leegbloedde mijn hoop in u verloor. Mijn hoopje. Maar het had niets te betekenen. Het had niets met u te maken.' Of nog: 'JULIA: Als je op een spiegel slaapt/ neemt hij je lichaamstemperatuur aan./ ROMEO: Zo gaat dat met dingen waarop je slaapt.' Of de stem in het begin van hetzelfde stuk: 'Hoor je ze, de woorden/ die ooit in die haren werden gefluisterd?/ De belofte die er als linten in werden gevlochten./ De leugens. [...] Woorden die zo lief waren dat ze/ alleen maar als zoete leugens konden worden begrepen.' Julia naar het einde toe: 'Pas later kom je erachter/ [...] dat het geluk dat je voelt/ alleen maar veroorzaakt wordt door een tekort aan zuurstof/ in je hersenen.' Het begint al fout: 'JULIA: En de eerste echte aanraking na de geboorte/ is die van een mes./ ROMEO: Het eerste bedrog./ De eerste belofte./ JULIA: De eerste diefstal./ ROMEO: En daarna een levenslange fantoompijn./ En de enige prothese.../ JULIA: ...is het mes.'

Het is zoals Sloterdijk zegt: 'Hoe meer de idealen in verval raken en bepalingen van de zin van "bovenaf" hun geldigheid verliezen, des te meer worden wij gedwongen te luisteren naar de levensenergie die ons steunt. Of die ons steunt is de vraag, want ze zou dat alleen kunnen doen als ze ongeremd kon stromen. Stroomt zij? Leeft het leven? Zijn de orgasmen voor ons echt wegwijzers naar het "oceanische gevoel" dat Romain Roland beschreven heeft als de oorsprong van het religieuze bewustzijn [...]?'¹³ Of nog: 'Zijn wij voorgoed verslagen, en zal de cynische schemer van harde werkelijkheid en morele droom nooit meer optrekken? [...] Er ontstaan geen positieve ervaringen meer, geen gevoel dat het bestaan kan uitgroeien naar een onafzienbaar verre, vaste horizon, zonder uitgeput te raken.'¹⁴

Men trekt zich terug in platte clichés, zoals: 'En tijdens onze val zien we de film van ons leven' (Capuletti in *Romeo en Julia*), 'Vrouwen bestaan voor 90% uit hun eigen vloeistof/ en voor de resterende 10% uit die van ons' (Agamemnon in *Aars!*), 'Het (licht aan het eind van de tunnel) is zo echt dat je er

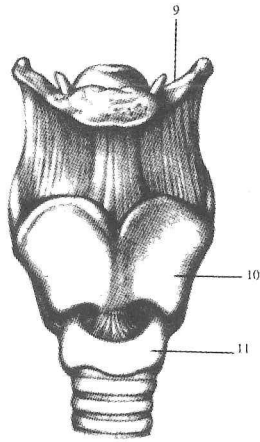


de rest van je leven alles aan probeert te doen om terug in dat donkere gat te kruipen' (Julia in *Red Rubber Balls*). In verscheidene teksten lijkt angst het motief voor de capitulatie.

Kippenvel als brailleschrift

Toch laat Verhelst het daar niet bij. Want waar gaat het nu werkelijk om in zijn teksten? Als ze toch zo cynisch zijn, hoe komt het dan dat ze niet zomaar van je afglijden? Wat maakt dat ze je desondanks op de huid kruipen en blijven plakken als paardenvliegen? Mijns inziens verschijnen Verhelsts teksten als pogingen om door de cynische cirkel én door de cirkel van de symbolische orde heen te breken, die door clichés en citaten met kracht wordt dichtgespijkerd, hoe paradoxaal dat ook moge klinken. Hier komen we nader bij een van de centrale betekenissen in Verhelsts werk.

Dat laat zich omschrijven als een onop-houdelijke, repetitieve betrachtning om de semiotische orde (Kristeva) te penetreren via de symbolische orde en omgekeerd, om beide te laten samenvloeien, op elkaar te laten door-drukken, in elkaar te laten uitlopen. De auteur probeert dat via de betrachtning van de 'semiotische tekst', in feite een contradictio in terminis. Niet voor niets vormt het lichaam één van zijn hoofdtopieën. Zijn teksten verlangen ernaar lichaam te worden, zijn lichamen tekst. Woorden die geaderd zijn, virussen die de vorm krijgen van letters, letters die uit vlees gekapt worden, acteurs die op 'reliëf-letters' moeten plaatsnemen 'die dan in hun huid gedrukt staan en langzaam verdwijnen' (regie-aanwijzing bij *Red Rubber Balls*), een tekst die uiteenrijft als een stukgeschoten lichaam, een hand die woorden voelt in een keel, een tong die de gedaante aanneemt van de letters van een naam, of die de letters van een naam schildert in



een mond, bloed dat een naam zegt, een lichaam dat denkt, kippenvel als brailleschrift. Verhelst verklaarde zelf in een interview: 'In mijn teksten wordt gereageerd zoals een lichaam het zou doen.'¹⁵

Zo krijgt een zin als 'Misschien is het kind wel/ de mooiste brief/ die een vrouw kan schrijven' uit *Maria Salomé*, een heel andere betekenis bij Verhelst dan de vrouwonvriendelijke die hij had bij de Franse dichter Mallarmé, aan wiens gedicht *L'Enfant* hij is ontleend. De tekst beoogt een 'vleesvrucht' te zijn. Dat is Verhelsts kunst. Dat de tekst daardoor moeilijker leesbaar wordt, structuurloos door opeenstapelingen van ambiguïteiten, quasi betekenisloos door contradicties en ontdaan van systematiek of logica, is in die zin normaal of zelfs noodzakelijk. De tekst poogt immers de kant te kiezen van het lichaam, aan gene zijde van de symbolische ordening. Tegelijkertijd echter doet hij dat via citaten of gereproduceerde clichés van de eigen taal. Ziedaar de paradox én de verbazingwekkende helderheid van de auteur, die (uiteraard) nooit in naïef essentialisme vervalt. Een goed voorbeeld daarvan vormt – naast talloze andere – volgende passage uit *Maria Salomé*: 'Maria Salomé [...] brengt zijn (Minotaurus')/ hand naar het litteken/ de rechterwijsvinger verdwijnt erin.' Hierin voltrekken zich twee tegengestelde bewegingen: één richting lichaam en zelfs de penetratie daarvan, één richting (culturele) tekst. De passage is immers een citaat uit het schilderij *Het ongelooft van de Heilige Thomas* van Caravaggio (of uit *De ongelovige Thomas* van Gerard van Honthorst, van Guernico, of van zovele anderen, of natuurlijk uit de Bijbelse passage zelf). De versie van Caravaggio zal later als illustratie op de omslag van *Romeo en Julia* verschijnen.

Dat (immer gefrustreerde, want onmogelijke) verlangen naar penetratie door beide

polen, uit zich inhoudelijk via twee verheevde lichaamswegen: die van het verlangen, de seks, en die van de dood, de gruwel. De twee ontmoeten elkaar en verstrengelen in de doodsdrijf en in de vermenging van pijn en genot. Voor beide wegen heeft Verhelst een vorm gevonden waarin hij, als dichter, heer en meester is: die van de oneliner. Als toeschouwer zijn het die oneliners die je opvangt in een zee van soms onbegrijpelijke tekst. Ze beklijven omdat ze direct naar de ervaring gaan en hun harpoen richten op het semiotische. Hoe meer de taal doordrenkt is van het lichaam (het verlangen), hoe meer ze lijkt op 'zoete razernij'. Zo zegt Broeder Lorenzo in *Romeo en Julia* bij het horen van Romeo's drift: 'Is het mogelijk het lichaam van de hersens los te koppelen?/ Nee./ Het hart kan geen woord uitbrengen. Het is altijd het/ hoofd dat praat. Taal is een kind van het brein. Maar/ waarom klinken die woorden als een vreemd maar lokkend/ dialect in mijn oren?/ Waarom gieten die woorden zich als dollekervel in mijn/ oren?'

Verpletterende eenwording

Herhaaldelijk wordt de fascinatie voor het semiotische benadrukt. In *Maria Salomé* knipt Minotaurus Ariadnes jurk open. Onder haar jurk zit echter een andere jurk, waaronder weer een andere jurk verschijnt, etc. Nooit komt Minotaurus uit bij waar hij wil zijn, met name Ariadnes lichaam, diep bedolven onder allerlei laagjes. Het motief komt terug in *Red Rubber Balls*: 'Hoor jij de schaar?/ Alsof die door huid knipt.' Van fascinatie voor het semiotische getuigt ook Verhelsts versie van Shakespeares bekendste vers uit *Romeo en Julia*: 'Want wat is een naam?/ Toch geen hand, geen gezicht, geen lichaamsdeel.' En Romeo schreeuwt een eind verder: 'Filosofen, zeg je? Hang ze aan hun ballen op/ tenzij ze in staat zijn Julia's lichaam/ te voorschijn te toveren of een stad/ te verhuizen of het woord van een vorst/ weg te knippen./ Hou je mond.' Nochtans is het Verhelst niet om een essentialistisch Waarheidsstreven te doen, alsof het lichaam (het reële) de leugenachtige taal van de dichters, waar Verhelst het zo vaak over heeft, zou injecteren met waarheid of echtheid. 'Waarheid' is als logische notie trouwens niet van toepassing op het semiotische. Weliswaar zegt Julia in *Romeo en Julia*: 'Als je toch wilt zweren, zweer dan bij je eigen lichaam./ Ik zal je zo geloven.' Maar in *Red Rubber Balls*, door Verhelst zelf gedefinieerd als een 'binnenlichamelijk stuk', wordt gesteld dat het lichaam een leugen is: 'Het licht na de dood is een even grote leugen als het lichaam

zelf.' Het mantrisch herhaalde 'Ik besta uit een lichaam' wordt gecounterd met 'We geloofden dat we nog uit een lichaam bestonden.' Er is geen waarheid. Elke waarheid is vals. Er is enkel chaos, versplintering. En zelfs dat niet. Zoals in *Histoire d'A*: 'Misschien is er nooit sprake geweest van leven./ Is alles, zoals we vreesden, een illusie in een illusie in een illusie./ En zelfs dat niet.' Even leek het ware Schopenhauer (zoals de allusie aan de 'wil' in *Romeo en Julia* en *Red Rubber Balls*) en dan toch weer niet.

Het verlangen, de drift, domineert in *Romeo en Julia*, *Red Rubber Balls*, en in het tweede deel van *Aars!*. De tekst van *Red Rubber Balls* valt zelfs samen met dat verlangen via een metafoor: 'JULIA: Mijn verlangen./ ROMEO: Die vrucht die blonk als een tong in je mond.' Die rood rubberen bal, dus. De duur zelf van *Red Rubber Balls*, met zijn oneindige herhalingen van motieven, heeft het effect van een mantra. De tekst krijgt maar niet genoeg van die lust. Het verlangen is er een naar het binnenste van het lichaam van de geliefde, tot op het bot. Het is een radicaal en fysiek verlangen naar verpletterende eenwording, fragmenterende zelfopheffing en, uiteindelijk, de dood. De lust is een wil tot stroperij, een afstropen van de huid, een blootleggen van het rauwe vlees, het karkas, de botten. Wie heeft nooit het gevoel gehad dat de gangbare penetratie niet volstond? Dat het verlangen niet ophoudt bij de huid, maar dieper wil, tot het begerende en het begeerde lichaam in elkaar gedrukt worden en er niet veel meer overblijft dan 'vlees, botten, en dik, rood sap'?

In de drie teksten slaat de lust om in doodsdrijf. De dood als nec plus ultra van het verlangen is de enige die het verlangen kan vervullen, en dan nog (*Red Rubber Balls* speelt zich af na de dood van de geliefden). In *Romeo en Julia* was dat impliciet al in het verhaaltje vervat. Als er één auteur geschikt was om Shakespeares drama te bewerken, was dat zeker Verhelst. Hij heeft, in contrast met de traditie, die weinig zoet-romantische eigenheid van het stuk in zijn taal naar boven gewerkt. In *Aars!* vermengen seksuele drift, seks en masturbatie zich met machtswellust, perversiteit en oorlogsgruwelen. Het verlangen, het zwarte gat dat de naam 'Helena' draagt, is er de oorzaak van de ontkenning van het geweld. In het tweede deel van *Aars!* kantelt Verhelsts poëtica voor het eerst. Van de bijwijlen wildgroei aan metaforen, letterlijke 'verbloemen', naar de naakte lichamelijke en rauwheid van de oorlogsgruwel. Ook *Histoire d'A*, en het hoofdstuk De kamer van de soldaten uit *COUPE*

ROYALE, bekijken de oorlog vanuit het perspectief van het lichaam. Deze drie teksten doen denken aan de gruwelen beschreven in *Mijn voorbije oorlog, ik mis hem zo* van de Britse oorlogsverslaggever Antony Loyd, of in het verhaal *Een muntje* van de Bosnische schrijver Aleksandar Hemon. Naast de naakte vertellingen van Loyd en Hemon zijn Verhelsts beschrijvingen minder direct. Om het plastisch te zeggen: je krijgt er minder braakneigingen van. Eerder shockeren Verhelsts teksten door hun esthetisering, hun verbloemingen van de gruwel. De openingspassage 'Een nacht vol veelkleurige sterren/ die langzaam oplossen./ Bomen als rookpluimen./ [...] Een witte zon vlamt op./ Secondenlang staat iedereen versteend te kijken in het licht.', doet zelfs denken aan de cynische opmerking van die ene Amerikaanse gevechtspiloot die over zijn nachtelijke bombardementen in de Golfoorlog zei: 'It's like lightening a Christmas tree.'

Lijkt Verhelsts esthetisering van de oorlog op het eerste gezicht gratis (omdat het de metaforische kost van vorige teksten nog maar eens opwarmt), dan zit die op het tweede gezicht pal op het bot van een betekenisniskern in zijn werk (en die dubbele beweging is misschien nog het meest 'irriterende' aspect ervan). Door een exploderend hoofd een rode papaver te noemen benadrukt de tekst namelijk dat de taal geen lichaam kan worden. Je kan je immers afvragen in welke zin pakweg het woord 'wonde' of 'opengeklatte schedel' dichterbij de realiteit zou staan dan 'roos'. In principe is elk woord een metafoor, een veilig symbolisch kluisje. Van het symbolische naar het semiotische en terug, bewandelt Verhelst dus een dubbele weg. Hij wil in het semiotische doorstoten en doet dat – hij is een schrijver – door middel van taal. Maar hij drijft er, eveneens door middel van taal, ook heinde en verre van weg. Zijn taal is zowel mimetisch als symbolisch, zowel arbitrair als logisch. Een chaos van metaforen die elkaar als in Narcissus' meer weerspiegelen, zoals ook lichamen dat doen. Het vlees van het ene lichaam herinnert aan het vlees van het andere lichaam. De ene tekst van Verhelst herinnert aan de andere tekst van Verhelst. Het vlees herhaalt zich in alle lichamen, zoals dat van de kapotgeschoten man en de kapotgeschoten kat in *Histoire d'A*.

Fata morgana

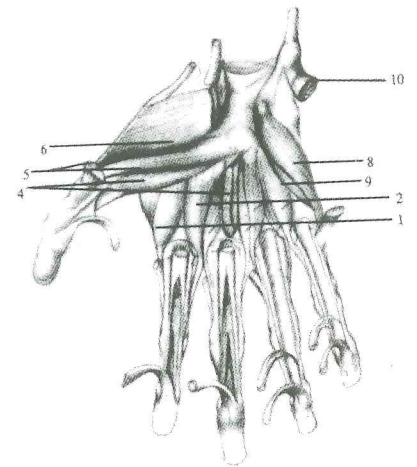
Op welke manier je daar als theatermaker iets mee moet aanvangen, blijft een open vraag. De tekst zindert als een fata morgana voor het oog van elke acteur. Bovendien eist het publiek een zekere grond onder de voeten (al was het maar een minimale dramaturgische

verstaanbaarheid), daar waar de teksten in wezen grondeloos zijn. Als acteur heb je dan snel het gevoel dat je aan het 'lullen' bent, dat je zomaar wat zegt. En als je zelf de indruk hebt dat je je lichaam binnenstebuiten staat te spelen (die verdomde lichaamsdramaturgie indachtig), heeft het publiek daar meestal weinig van gezien. Een sprekend lichaam oogt, als lichaam, altijd gaaf. Wellicht is de beste manier om deze teksten aan te pakken, hen te dansen. Maar daarvoor zou een nieuw soort kunstenaar moeten geboren worden: de dans-acteur.

Voorlopig ben ik van mening dat Verhelst niet ver genoeg kan gaan in zijn genre. Voor een 'degelijke' tekst als *Romeo en Julia*, die zich mooi laat ontleden,¹⁶ hebben we Peter Verhelst eigenlijk niet nodig. Zijn bewerking is erg verdienstelijk, dat wel, en werpt een geheel nieuw licht op de zaak. Maar Verhelst is op zijn eigenste best als zijn teksten zich, aangelokt door een onbegrijpelijke sirene (als in *Red Rubber Balls*), te pletter storten. Verhelst hebben we nodig om de theatertaal op zijn kop te zetten, ook al brult iedereen dan 'dat hij geen toneel kan schrijven'. Alleen zo creëert hij nieuwe mogelijkheden voor scenische realisatie – ook al zijn die tot op vandaag misschien nog niet gevonden. Trouwens, ik ben niet van die 'moderneren' die zeggen dat een toneeltekst zijn finaliteit vindt op de scène. De scène is één ding, de tekst een ander. En omgekeerd, waarom zou je een tekst op de scène moeten 'respecteren'? Zijn zogezegd 'ware' betekenis eren? Zijn de 'onspeelbare' teksten van Verhelst dan mislukte toneelteksten? Nee. Slagen de acteurs of de regisseur er niet in om er wat van te bakken? Ook niet. De acteurs of de regisseur hoeven niets bepaalds te bakken van een tekst. Zij moeten een goede voorstelling maken, al dan niet ver van de tekst af. (En of de in het begin van dit artikel opgesomde producties dat waren, is een vraag die ik hier niet wil beantwoorden. De moed ontbreekt me om de deontologische goegemeente nogmaals tegen de schenen te schoppen.)

Mijns inziens gaat Peter Verhelst dus nog niet ver genoeg. Hij schrijft nog veel te goed toneel. Ideaal zou zijn een tekst die zich zo radicaal te pletter stort dat niemand hem nog wil spelen, noch bekijken, ook niet om de hype of het cultgehalte. Teksten als 'overrijpe vruchten die opengeroerd worden tot dik, rood sap, puur vergif'.

De illustraties bij dit artikel zijn overgenomen uit *Het Spierenalfabet* van Peter Verhelst (Prometheus, 1995)



- 1 Zoals de Franse theaterwetenschapper P. Pavis zegt: 'Devant l'éclatement et la multiplication des textes employés aujourd'hui pour le théâtre, la pragmatique démontre facilement que la spécificité du texte dramatique et spectaculaire, et donc la définition structurale de ce texte, n'existent plus.' PAVIS, P., *Voix et Images de la scène*, Rijssel, PUL, 1985, p. 240.
- 2 Zoals o.m. beschreven door Keir Elam in *The semiotics of theatre and drama*, Londen, Methuen, 1980, pp. 135-191, en *Toward a segmentation of the dramatic text*, in: *Poetics today*, Brussel, 1987, pp. 163-196.
- 3 Mijn onderverdeling in blokken.
- 4 VERHELST, Peter, *Herr Perceval*, in: *Muziek en Woord*, jg. 26, nr. 345, Brussel, 2000, pp. 16-17.
- 5 FINTER, Helga, gecit. in: PAVIS, P., *Theatre at the crossroads of culture*, Loren Kruger (vert.), Londen & N.Y., Routledge, p. 65.
- 6 BOCKRIS, Victor, *Warhol. Biografie*, Hugo Kuipers (vert.), Baarn, De Kern / Antwerpen, Standaard Uitgeverij, 1989.
- 7 PAVIS, P., *Theatre at the crossroads of culture*, p. 64.
- 8 *Ibid.*, p. 66.
- 9 BASTELAERE, Dirk (van), *Rifbouw (een klein abc)*, in: *Yang*, jg. 25, nr. 144, pp. 56-62.
- 10 SPINOY, Erik, *Een dag op het land*, in: *Yang*, jg. 25, nr. 144, pp. 45-52.
- 11 SLOTERDIJK, Peter, *Kritiek van de Cynische Rede*, Tinke Davids (vert.), Amsterdam, De Arbeiderspers, 1992, p. 213.
- 12 *Ibid.*, p. 196.
- 13 *Ibid.*, p. 256.
- 14 *Ibid.*, p. 216.
- 15 SELS, Geert, Als lemmingen in de zee van bloed. Peter Verhelst over de kunst van het zinken in 'Romeo en Julia', in: *De Standaard*, 18 september 1998.
- 16 In de expositie van *Romeo en Julia* wordt een poging ondernomen om orde en behoud te installeren. Een ondertoon van oorlog, chaos en verspilling wordt krampachtig bezworen. De rest is een verglijden van die ondertoon: een afwikkeling in montagekadans van het losbarsten van chaos, verspilling, seks, oorlog.