

Online versie publicaties Thomas Vaessens

Copyright Thomas Vaessens, Amsterdam

www.thomasvaessens.nl

Plugged

Peter Verhelst en de autonomie van de poëzie

Gepubliceerd in *De Revisor* 30-2, 2003, p.20-40.

Thomas Vaessens

De bundel *Verhemelte* had in 1996 Peter Verhelsts laatste zullen zijn. Twee jaar eerder al had de dichter *De boom N* beëindigd met de in het dode Latijn gestelde mededeling ‘nemo mei meminerit’ (ik wil door niemand herinnerd worden), maar dat was nog niet afdoende. In een interview zei hij dat *De boom N* ‘toch nog niet echt de bundel (was) waarmee ik de poëzie kapot had gekregen’,ⁱ en dus vatte hij het dichterschap nog eenmaal op met het voornemen nu voor eens en voor altijd een eind aan de poëzie te maken. Resultaat: het buitengewoon rijke en complexe epische vijfluk *Verhemelte*, Verhelsts zevende bundel. Hoewel onlangs toch weer een achtste verscheen (*Alaska*), moet de *poète-suicideur* zijn afrekening met de poëzie ten minste voor enige tijd als geslaagd hebben beschouwd. Een bijdrage aan *De Revisor*, getiteld ‘Ja (proza) / Nee (over poëzie)’, ondertekende hij in 1997 in elk geval nog met ‘(~~peter verhelst~~ poète-s. (*1987-†1997))’.

Meer dan eens heeft Verhelst zich, min of meer *off the record*, laten ontvallen weinig op te hebben met het genre van de poëzie en de geur van wierook die daar omheen hangt. ‘Poëzie is een afwijking’, zo vertrouwde hij een Hongaarse student toe die een scriptie schreef over zijn werk: ‘ik heb eigenlijk altijd een enorme weerzin gevoeld tegenover een boekje als een dichtbundel. De pathetiek die daarmee samengaat, het volstrekt debiele versjesland, de hiërarchische regels die gelden...’ⁱⁱ Mag men in ‘versjesland’ hooggestemde verwachtingen van de dichter koesteren, in *Verhemelte* is de dichter zelf weinig hoopvol over de vraag wat hij betekenen kan. Bijvoorbeeld in een ironische passage als deze (p.39):

(...) De ware kunstenaar
helpt de wereld door mystieke waarheden te reveleren, flikkert het
in je hoofd en je oefent een gelovige blik in. (...)

Of deze (p.49):

Geloof me, ik ben een gedicht. Een gedicht is kunst.

Kunst is schoonheid. Schoonheid is waarheid. (...)

Met zijn soms ironisch, soms recht voor z'n raap geuite 'weezin tegenover een boekje als een dichtbundel' en 'de pathetiek die daarmee samengaat' schaart Verhelst zich in een traditie. Bij veel postmoderne theoretici leeft een vergelijkbaar ongemak met het dominante poëtische discours. Zo laakt Roland Barthes, bijvoorbeeld in *Mythologieën*, het essentialisme dat schuilt achter de breed gedeelde opvatting dat poëzie 'waarheid' vermag te ontsluiten. Volgens die opvatting, schrijft hij in *De nulgraad van het schrijven*, kan 'het dichterlijk Woord nooit onwaar (...) zijn, aangezien het een totaliteit vormt'.ⁱⁱⁱ

Het schittert van een oneindige vrijheid en maakt zich op om uit te stralen naar onnoemelijke ongewisse en mogelijke verbanden. (...) Het wordt daarom geconsumeerd met een bijzondere nieuwsgierigheid, een soort gewijde gretigheid. Deze door de hele moderne Poëzie gedeelde honger naar het Woord, geeft de stem van de Poëzie iets verschrikkelijks en onmenselijks.

De poëzie van Verhelst start vanuit een zelfde ongemak met de romantisch-modernistische claim dat poëzie een autonome taal is die naar bovennatuurlijke Waarheden reikt. In *Verhemelte* lijkt de dichter dat voorgoed af te willen reageren door de poëzie ten grave te dragen. Het zoetig, quasi-religieus gefleem over Poëzie waarin de moderne autonomie-opvatting bij dichters en critici uit de *mainstream* ontaard is, veegt hij van tafel met een ruwe, soms agressieve bundel waarin hij poëzie en kunst voortdurend met vernietiging in verband brengt (p.46):

Boven de stad verhief zich een paddestoelwolk. Iemand dacht aan kunst. Iemand dacht aan body-art toen hij de Bevrijding van de Kampen zag. (...)

Ook de vele verwijzingen naar het nazisme in *Verhemelte* dragen bij aan de grimmige atmosfeer waarin Verhelst zijn afrekening plaatst. Zoals deze merkwaardige passage over tweelingen (p.21):

(...). Ze werden bij wet verboden na Auschwitz-Birkenau. Ik ben Auschwitz-Birkenau zegt een mond, gelieve mij te excuseren. (...)

Door dit *in poëzie* te zeggen, lijkt Verhelst te zinspelen op Adorno's befaamde these uit 1951, wel de bekendste uiting van ongemak met het moderne poëtisch discours: 'nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch'.^{iv} De schoonheid, die na de Tweede Wereldoorlog voor Lucebert haar gezicht had verbrand, staat bij Verhelst na de Golfoorlog en 'Sarajevo's vuurwerk' opnieuw in een negatief daglicht. 'We voelden ons vergeven / van schoonheid' (p.6), staat er al meteen op een van de eerste bladzijden: 'van iets vergeven zijn' is volgens Van Dale 'vol zijn van (iets schadelijks of hinderlijks)'. Weer moet de strijd aangeboden worden met het klaarblijkelijk hardnekkige idee dat dichten en mooie woorden gebruiken zo ongeveer hetzelfde zijn. Het is niet de enige aanname over poëzie die in *Verhemelte* rigoureus ontkend wordt.

De eerste regel van *Verhemelte* laat over de bedoelingen van de afzwaaiende dichter geen misverstand bestaan: 'Dit is het einde'. De apocalyptische openingsscène die met deze regel

wordt ingezet, schetst in grote, maar duidelijke lijnen de wereld waarin het gebeuren zich zal afspelen (p.5):

Dit is het einde
van wat in de zeventiende eeuw
ontkiemde en waarom alles van zinloosheid doortrokken raakte
wordt niet langer
door een vraagteken gevolgd. Het einde
is achter de rug. In de verte staan twee vrouwen
met brandende handen in de lucht roerend
hun ogen te verliezen, tongen
als twee razendsnelle vlindermessen als antwoord
op een majestatisch opstijgende wolk in Azië (...)

De atoombom op Hiroshima als dramatisch eindpunt van een ontwikkeling met kiemen in de eeuw van Newton: hier wordt niet alleen gebroken met de moderne aannames over poëzie, hier wordt de moderniteit afgeserveerd. Van de illusies en verwachtingen die de Westerse wereld koesterde sinds de wetenschappelijke revolutie kan geen sprake meer zijn.

Het is niet eenvoudig de gebeurtenissen samen te vatten die zich na dit tot begin wordende einde ontrollen. 'Dit is het / hotel van de lachwekkende verhaallijn' (p.23), waarschuwt de tekst dan ook. Voor zover er in *Verhemelte* van een duidelijke handeling sprake is, vertelt de bundel het verhaal van zijn eigen ontstaan. Of beter: er wordt verhaald van de voorbereidingen op en de uiteindelijke uitvoering van een *performance* die fungeert als metafoor voor het gedicht en, bij uitbreiding, de poëzie. Het gedicht, zo zou de strekking voorlopig kortweg kunnen worden weergegeven, is een vergeefse hemelvaart. Nadat de *performer*/dichter zich in de laatste afdeling van de bundel bij wijze van apotheose in een soort capsule heeft laten katapulteren, volgt onder verwijzing naar de lotgevallen van Icarus de onvermijdelijke val en vernietiging van het lichaam dat tot kunstwerk geworden is. De vraag naar de zin van het zichzelf vernietigende kunstwerk lijkt in deze postmoderne poëtica niet te worden gesteld, immers: 'waarom alles van zinloosheid doortrokken raakte / wordt niet langer / door een vraagteken gevolgd'.

Een van de hindernissen op de weg naar een goed begrip van wat er in *Verhemelte* precies voorvalt, is het feit dat maar een betrekkelijk klein deel van de tekst daadwerkelijk op de gebeurtenissen betrokken is. Verreweg de meeste aandacht wordt besteed aan de beschrijving van de entourage waarin zij plaatsvinden. Daarmee wordt de indruk gewekt dat het bij de *performance* om een soort rituele handeling gaat: hoe onbeduidend de daadwerkelijke handeling van het ritueel soms ook is, aan de omstandigheden waaronder ze ceremonieel uitgevoerd moet worden, wordt steevast zorgvuldig aandacht besteed. Deze ritualisering van het gebeuren draagt bij aan de onwerkelijke sfeer die in de bundel heerst. De handeling speelt zich af in een werkelijkheid die niet te beschrijven is in een taal die de wetten veronderstelt waaraan ruimte en tijd in de alledaagse werkelijkheid onderhevig zijn. Is het wel een werkelijkheid? De ik, bij wie aan alle kanten injectienaalden zijn ingebracht, heeft een om zijn lichaam gegoten pak (of harnas) aan waaruit draden steken, en de suggestie is dat deze draden aan een computer verbonden zijn. Woorden als 'ingeplugd' en 'online' vallen herhaaldelijk. De vraag naar de 'echtheid' van het decor kan als irrelevant worden beschouwd (p.42):

‘We kunnen maar reageren op wat zich aandient; zolang de discussie bestaat over werkelijkheidsillusie en werkelijkheidsgehalte bestaat de leugen van de hoop, dat placebo-effect dat de pijn van wat men werkelijk noemt wil bestrijden.’

De ik ziet van deze *virtual reality* de voordelen wel in. Noch hijzelf, noch iemand anders kan voor de wereld die hij beleeft of meent te beleven een soort *masterplan* bedacht hebben, zo stelt de hij vast, en hij ervaart dat als een zege (p.10):

(...) Een wereld die in wervels wordt gespoten kan niet of nauwelijks een plan ten goede komen, stel ik mezelf gerust

In de experimentele ruimte van deze niet geplande wereld situeert Verhelst zijn vertelling van het ontstaan van zijn zichzelf vernietigend gedicht. Omdat *Verhemelte* het verhaal van zijn eigen ontstaan vertelt, laat de bundel zich lezen als een statement over de stand van de poëzie. Op zichzelf zijn de poëtische implicaties van de globale strekking weinig opzienbarend. De dichter als gemankeerde hemelvaarder met trekken van de klassieke Icarus – je zou geneigd zijn een rigoureuzere breuk met de literaire traditie aan te treffen in een tekst die zich met zijn openingsregels situeert in een nieuwe wereld die met de illusies en verachtingen van de oude niets te maken wil hebben.^v Deze rigoureuze breuk met meer traditionele poëtica's is er wel, maar zij komt beter aan het licht wanneer je niet kijkt naar het verhaal als zodanig, maar naar de manier waarop het wordt gepresenteerd.

Verhelst past in *Verhemelte* allerlei ontregelingsstrategieën toe. De toon mag overduidelijk verhalend zijn – zie bijvoorbeeld het traditionele verteltempus van de fictionalis in regels als deze: ‘we werden geselecteerd op basis van een logica / die niet te volgen was’ (p.44) –, dat neemt niet weg dat de conventies van de epiek op allerlei manieren geweld wordt aangedaan. Zo lijken de personages steeds andere gedaanten aan te nemen. Zij nemen kenmerken van elkaar over of gaan zelfs helemaal in elkaar op. De dichter/*performer*, bijvoorbeeld, is Icarus, Rob Scholte, een naamloze androgyne jongen of gewoon ‘ik’. Ook is het tijdsverloop niet lineair, al wordt dat door het vele voorkomen van woorden als ‘toen’, ‘terwijl’, ‘ondertussen’ en ‘waarna’ gesuggereerd. Er zitten lussen (*timeloops*) in het verhaal: obsederende beelden keren steeds terug en sommige gebeurtenissen worden meermaals verteld. De volgorde waarin de gebeurtenissen worden verteld lijkt daardoor willekeurig, of in ieder geval niet doelmatig aangebracht. Het staat de lezer vrij, zo lijkt het, de volgorde waarin hij de tekstfragmenten leest naar believen te kiezen. De vijf afdelingen vertellen delen van hetzelfde verhaal, waarbij per afdeling andere accenten worden aangebracht.

Vooraf deze breuk met de lineaire voortgang maakt *Verhemelte* tot een uiterst onconventionele epische tekst. Zelfs in een allerm minst traditionele, meerstemmige tekst als Paul van Ostajens *Bezette stad* (1921) is de logisch-chronologische volgorde van de gebeurtenissen in het bezette Antwerpen dwingend. Maar in het netwerk van links en associaties dat *Verhemelte* is verdringt

beeldenrijm de lineaire voortgang. De tekst biedt geen lineair verteld verhaal van kافت tot kافت dat per se van voor naar achteren en ononderbroken gelezen wil worden. Hij doet zich eerder voor als een complex netwerk van mogelijk te activeren relaties, niet alleen binnen de tekst, maar ook daarbuiten: de Verhelst-lezer herkent talloze referenties aan zijn andere werk. De vergelijking met een hypertext dringt zich op, ook al omdat de metaforiek van de bundel die richting op stuurt: woorden als 'web' en 'netwerk' komen veelvuldig voor.

Een hypertext is een tekst die door zijn links met andere teksten of media een principieel open karakter heeft. Hij nodigt de lezer of gebruiker ertoe uit zijn eigen weg te zoeken langs de schakelingen. De grenzen van de tekst vervagen daarbij: uitstapjes naar andere, gelinkte teksten zijn fundamenteel voor het gebruik van de hypertext. Het is niet gezegd dat de lezer/gebruiker na zo'n (om)schakeling weer terugkeert in de oorspronkelijke tekst, laat staan dat hij zelfs terugkeert op precies dat punt waar hij de tekst verliet. De hypertext verschilt van de 'gewone' tekst doordat hij de lezer meer vrijheid biedt: niet de auteur (die componist van de tekststructuur) bepaalt de gang van de lectuur, maar de lezer. Voor wie de relatie tussen auteur en lezer als een hiërarchische relatie opvat – de auteur als (actieve) meester, de lezer als (passieve) slaaf –, is de hypertext een gedemocratiseerde tekst.

In *Verhemelte* schuift Verhelst zijn lezers een dergelijke hiërarchische kijk op de tekst in de schoenen. 'WIE IS DE BEDENKER?', schalt het op een gegeven moment, waarna een antwoord volgt waarin de lezer door de bedenker/schrijver wordt aangesproken (p.20):

(Lachend ligt hij
op de sofa en bedient remote control,
neuriënd: De meesten onder u
zullen hier niet van houden; de bedenker kan het
u niet kwalijk nemen. Het is niet eens
voor u bedoeld, S***ers of Authority. Wrijft plagend
een wijsvinger over een wijsvinger. Na-na na-na na-na.
Schrijf zelf een boek.)

De lezer – hier neergezet als *sucker of authority*, en dat is (vriendelijk gezegd) iemand die zich gemakkelijk en graag door gezag laat leiden – wordt opgeroepen de touwtjes in handen te nemen. Hij krijgt daar ook alle gelegenheid toe, want herhaaldelijk wordt hem door de tekst verzekerd dat daarin geen alles beheersende autoriteit te vinden is. 'De regisseur / is dood' (p.7), zo staat er tot drie maal toe. De tekst is geen door de ik/regisseur bewegwijzerde route door de denk- of verbeeldingswereld van de dichter, maar een voorlopig geheel van ogenschijnlijk niet geplande, incomplete, combineerbare onderdelen. Dit geeft de tekst een soort intrinsieke mobiliteit (of: instabiliteit): hij wekt de indruk dat hij zich in steeds hernieuwde configuraties aan de lezer zal voordoen.

Evenmin als de hypertext belooft *Verhemelte* dus een afronding: de lezer zoekt zijn eigen (dwaal)weg door het netwerk en *hij* bepaalt wanneer hij stopt, niet het kافت of de auteur/regisseur. Deze principiële openheid maakt dat *Verhemelte* ertoe uitnodigt de klassieke afspraken tussen tekst en lezer te schenden. Barthes, die constateerde dat het traditionele lezen zoals dat door de nieuw-kritische literatuurwetenschap en de schoolboeken aangeleerd wordt 'respect (leert) op te brengen voor het manuscript en de expliciete intenties van de auteur' (een constatering die, in weerwil van

het nieuw-kritische anti-personalisme, zonder meer juist is), plaatste daartegenover een leeswijze die beter lijkt aan te sluiten bij hypertext-achtige poëzie als die van Verhelst. Het lezen, meende hij, dient zich te emanciperen ‘van de inscriptie van de vader’:^{vi} de lectuur dient geen reconstructie te zijn, maar een *her-* of *deconstructie*. Barthes staat een niet-lineaire leeswijze voor die de kieren in een tekst niet onder verwijzing naar de dwingende logica van de temporele voortgang van kافت tot kافت dichtsmeeft. In *Het plezier van de tekst* schrijft hij:^{vii}

Waar ik in een verhaal van houd is dus niet zonder meer de inhoud, zelfs niet de structuur, maar veeleer de schrammen die ik op het mooie omhulsel aanbreng: ik ren, ik spring, ik kijk op, ik duik er weer in. Dit heeft niets te maken met de diepe scheuring die de tekst van genot in de taal zelf, en niet in de loutere temporaliteit van het lezen ervan aanbrengt.

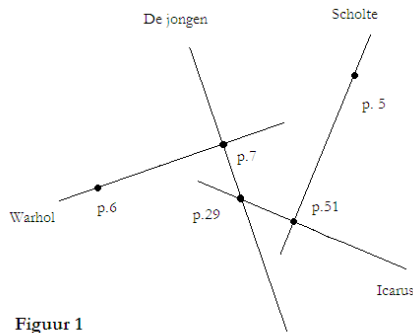
Het type tekst dat zich voor een dergelijke wijze van lezen leent, is het soort tekst waarvan Umberto Eco in zijn essay ‘The Poetics of the Open Work’ claimt dat het zijn lezer plaatst ‘at the focal point of a network of limitless interrelations, among which he chooses to set up his own form without being influenced by an external *necessity* which definitively prescribes the organisation of the work’.^{viii} Het is onbedoeld een mooie beschrijving van wat er bij het lezen van *Verhemelte* gebeurt: de lezer wordt het traditionele houvast van tekstuele autoriteit uit handen geslagen en hij moet zélf structuur aanbrengen.

Of toch niet? Kan de lezer zich toch door *Verhemelte* bij de hand laten nemen? De lezer die zich niet laat afschrikken krijgt, wanneer hij eenmaal wat dieper in de bundel doordringt, inderdaad regelmatig signalen waaruit hij zou kunnen opmaken dat het aanbrengen van structuur een kwestie is van interpretatieve ijver en geduld. Hoe weerbarstig de tekst zich vergeleken bij een traditioneel episch gedicht ook mag voordoen, het verraderlijke eraan is dat hij tegelijkertijd toch een groot aantal ogenschijnlijk ordenende elementen bevat. Steeds wordt een onderliggende systematiek gesuggereerd. Een ‘antistrukturele kritiek’ zoals Barthes die zich in *Roland Barthes door Roland Barthes* voorstelt (een kritiek ‘die niet uit is op de orde, maar op de wanorde van het werk’) lijkt, voor zover zij überhaupt al uitvoerbaar zou zijn, in deze tekst dan ook ernstig te worden gecompliceerd.^{ix} Zo is de bundel keurig cyclisch opgebouwd: met de laatste woorden, ‘Pieter Bruegel’, zijn we terug in de zeventiende eeuw waarmee de bundel in de apocalyptische openingssequentie begon.

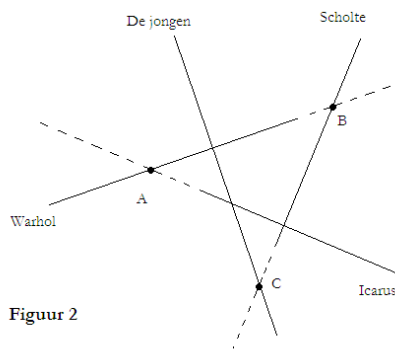
Op inhoudelijk niveau wordt de suggestie van een onderliggende systematiek bijvoorbeeld gewekt door de vele associatieketens en herhalingen van frasen of beelden. Verhelst put uit een uitgebreid arsenaal aan beelden, maar door de voortdurende herhaling van zulke beelden wordt tegelijk de eindigheid van het arsenaal benadrukt, waardoor een zekere overzichtelijkheid wordt gesuggereerd. Hetzelfde gebeurt op het niveau van de metaforiek. Verhelst is onmiskenbaar een dichter van de obsederende metaforen, die ook in *Verhemelte* de dragers zijn van de dominante woordvelden: celdeling/uitzaaiing, geweld/oorlog, seksualiteit/porno, mutatie/metamorfose... Doordat deze metaforische clusters op niet-geëxpliciteerde wijze met elkaar samen lijken te hangen, wordt ook op dit niveau eindigheid, overzichtelijkheid en orde gesuggereerd. Op de diep in ons taalgebruik gewortelde metaforische relatie tussen kanker en oorlog heeft bijvoorbeeld Susan Sontag gewezen in *Illness as Metaphor*: in de beschrijving van kanker worden termen uit het register van de oorlog gebruikt en andersom.^x Ook de woordvelden van oorlog en seksualiteit, of

die van seksualiteit en mutatie zijn via vaste talige patronen (zegswijzen, clichés) met elkaar verbonden.

Zoals Verhelsts metaforiek een niet-benoemde en suggestieve samenhang lijkt te vertonen, zo wordt in *Verbemelte* ook de indruk gewekt dat de verschillende verhaallijnen met elkaar verknoopt of verbonden zijn. De bundel is buitengewoon rijk aan zulke motivische betekenisketens. Vaak zijn deze lijnstukken aan personages gekoppeld. Zo vormen de referenties aan Icarus een lijn door de bundel, en vormt zich een Rob Scholte-lijn door de referenties aan de aanslag op diens leven in 1994. Ook kunnen de lijnen van Andy Warhol en de androgyne jongen gevolgd worden. Zonder dat de personages die in *Verbemelte* een lijnstuk dragen elkaar ook werkelijk ontmoeten, komen de lijnstukken soms bij elkaar. Door de tekstuele ruimte van *Verbemelte* voor te stellen als plat vlak, kun je de vier personage-gebonden lijnstukken sterk vereenvoudigd visualiseren als in figuur 1. Een punt op de Warhol-lijn is bijvoorbeeld de vermelding van een ‘Warholpruik’ op pagina 6. Als Warhols wilde haardos op pagina 7 terugkeert in de ‘haren / als een explosie’ van de androgyne jongen, kruisen daar de lijnen van Warhol en de jongen elkaar. Ook de andere knooppunten in figuur 1 zijn in de tekst aanwijsbaar. Niet te missen is de kruising van de lijnen van de jongen en Icarus op pagina 29 (een tekstfragment over de jongen wordt onder het kopje ‘Icarus’ gepresenteerd). Minder concreet, maar toch ook evident, is de kruising van de Icarus-lijn met de lijn van Scholte. Verhelst refereert op pagina 51 aan Bruegels schilderij waarop de benen van Icarus in zee gevallen zijn (‘Landschap met de val van Icarus’), terwijl daar óók de benen van de geëxplodeerde Scholte uit de lucht komen vallen.



Wanneer je een stap verder zet en niet alleen direct in de tekst aanwijsbare, maar ook op interpretatie berustende verbanden erbij betreft, kan figuur 1 nog worden uitgebreid. De stippellijnen in figuur 2 voegen nog eens drie (virtuele) kruispunten toe die met enige interpretatieve creativiteit ook wel te verantwoorden zijn, zonder dat de punten A, B en C naar één specifieke tekstplaats verwijzen. Zo hebben Warhol en Icarus (kruispunt A) gemeen dat ze beide een bijzondere relatie met de zon hebben (Icarus in de mythe, Warhol in de bundel); worden zowel Scholte als Warhol (B) in de bundel vooral met een explosie verbonden en kunnen de enkele malen voorkomende ‘fladderende jongensbenen’ met Scholte geassocieerd worden (C).



De figuren 1 en 2 zeggen weinig over *Verhemelte*: het is uiteraard allemaal een stuk complexer, en de visualisering in een plat vlak doet de werkelijkheid tekort. Maar de vele impliciete of half verstopte kruispunten van overigens niet merkbaar aan elkaar gerelateerde verhaallijnen in de bundel maken het verleidelijk dergelijke schema's te maken, en in die zin zeggen de figuren wel veel. Niet over de bundel, maar over de wijze waarop je, gestuurd door de vele indirect naar elkaar verwijzende passages, geneigd bent hem te lezen. Al combinerend en interpreterend knoop je de lijnstukken aan elkaar waardoor de illusie van hechte samenhang en doelmatigheid ontstaat. Ook de motivische lijnstukken in *Verhemelte* lijken dan ordenende tekstelementen te zijn. Figuur 2 begint immers al aardig op een web te lijken: naarmate je meer links legt, groeit de hoopvolle verwachting dat de tekst onder zijn chaotische oppervlakte inderdaad een kunstige structuur verbergt en word je in je ordenende streven gestimuleerd.

Maar er zijn grenzen aan die groei. Hoe meer tekstpassages je in de structuur probeert te betrekken, hoe duidelijker het wordt dat de suggestie van het doelmatig gesponnen web in figuur 2 vals is. Wat er met het web van verhaallijnen ‘mis’ gaat, is niet dat bepaalde verbanden onmogelijk kunnen worden gelegd, maar juist dat er teveel knooppunten zijn. Ook op plaatsen

waar je die op grond van de tweedimensionale logica van de rechte lijn niet verwacht. Zo zijn er lijnen die niet parallel lopen, maar die elkaar toch in twee of meer punten kruisen. Dat teveel aan samenhang, zo zou je enigszins paradoxaal kunnen zeggen, vernietigt de samenhang. De indruk van een ingenieus gespannen web van verbanden die de bundel nadrukkelijk wekt (bijvoorbeeld ook doordat de metafoer van het (spinnen)web tot driemaal toe voorkomt), wordt teniet gedaan doordat er eenvoudigweg teveel verbanden zijn. De logica wordt als het ware door haar eigen middelen opgeblazen en het web wordt een warboel.

De andere genoemde 'structurende' of 'ordenende' tekstelementen en middelen vertonen dezelfde zelfvernietigende eigenschap. Ook op de niveaus van Verhelsts samenhang suggererende metaforiek en van de vele herhalingen in *Verbemelte* wordt de gesuggereerde orde onmiddellijk weer afgebroken en blijkt je als netjes ordenende lezer bij nader toezien op het verkeerde been te zijn gezet. In de metaforiek valt op dat Verhelst veel min of meer exact-wetenschappelijke termen kiest die naar het fenomeen structuur verwijzen. Maar deze fascinatie betreft niet alleen de systematiek (netwerk, configuratie, web, datacluster, patroon, kadreren, constellatie, grondplan, weefsel...), maar ook het tegendeel daarvan, de wanorde (entropie, desoriëntatie, wemelen, fractalen, de Mandelbrot-reeks...). De schijn- of spookorde herbergt altijd de chaos, net als in de jonge tak van wetenschap waaraan Verhelst met zijn fractalen (p.17) en Mandelbrot-set (p.24) refereert, de chaoswiskunde: hoewel er slechts enkele tientallen karakters code nodig zijn om de computer een fractal op het scherm te laten toveren, zou de beschrijving van de duizelingwekkende complexiteit van die grafische weergave een oneindige hoeveelheid informatie vergen.^{xi}

Tot hetzelfde metaforisch veld van woorden die naar het fenomeen structuur verwijzen, behoort in *Verbemelte* ook het grote aantal medisch-biologische metaforen: herpes genitalis, celdeling, AIDS, hersentumor, virus, eczeem, bacteriën... Je zou hier van generatieve metaforen kunnen spreken: ze staan voor vormen van groei en ontwikkeling die in netwerken resulteren: de uitzaaiing (metastasering) van de tumor, het zich van lichaam naar lichaam voortplantend herpesvirus etcetera. Maar ook hier worden de tot stand gebrachte en voortwoekerende structuren door zichzelf ontmanteld. Het soort netwerken dat kankercellen of virussen vormen hebben immers voor eigen dat ze, als ze niet bestreden worden, alles (en uiteindelijk dus ook zichzelf) vernietigen.

Eenzelfde zelfvernietigend effect kan geconstateerd worden in de vele herhalingspatronen die in *Verbemelte* begrenzing en orde lijken aan te brengen. Ook de herhalings- en associatieketens blijken bij nader toezien eerder chaos dan orde te weeg te brengen. Zo worden we in de derde afdeling van het bommentapijt in de golfoorlog via de Amerikaanse oorlogsretoriek meegenomen naar de Amerikaanse seksbom Marilyn Monroe – een keten met de vorm $a_1 \rightarrow b \rightarrow a_2$ waarbij de bom a_1 niet gelijk is aan de 'bom' a_2 . Hier markeert de schijnbare overeenkomst juist een verschil. Ook wanneer het om letterlijke herhalingen gaat, keren de herhaalde beelden of frasen stevast in andere combinaties terug, waardoor ook weer de betekenis verschuift. *Verbemelte* geeft blijk van een mentaliteit die herkenning geen geruststellende ervaring vindt. De tekst probeert te ontsnappen aan wat Barthes 'de demon van de analogie' heeft genoemd door elke voorgeprogrammeerde waarneming te ontregelen.^{xii} Verdubbeling bestaat niet in deze wereld en er is geen één-op-één-relatie tussen beeld en spiegelbeeld. De vertekenende 'convexe

weerkaatsers' en 'fopspiegels' die in de bundel voorkomen worden steevast in scherven geslagen, waarna 'uit elke scherf een nieuwe spiegel groeit' (p.24).

Het motief van de kapotte (of: onvolmaakte) spiegel functioneert ook op het niveau van de bundelcompositie. De afdelingen 'Extaze I' en 'Extaze II' worden beide geflankeerd door een 'Utopia (Icarus/studie)', maar het losse gedicht 'Pi (het wegschieten van lucifers)' staat, ondanks de mooi ronde associatie met de cirkel die de titel ervan wekt, niet keurig als een spiegel in het midden tussen de beide koppels, maar excentrisch na de eerste afdeling. Hoe keurig cyclisch de tekst ook lijkt te zijn, hij vertoont óók een imperfecte spiegelstructuur.

Hoewel de tekst van *Verhemelte* ons nadrukkelijk op het spoor van de samenhang zet, doet Verhelst er tegelijk alles aan om de structuur die zijn bundel suggereert ook weer te vernietigen. Het aanbrengen van structuur in de bundel leek een kwestie van interpretatieve ijver en geduld te zijn, maar uiteindelijk blijkt dat wie écht geduld heeft, ziet dat *Verhemelte* deze schone schijn van tafel veegt. De orde die aan alle kanten gesuggereerd wordt, wordt steeds opgeblazen en teniet gedaan. Verhelsts tekst beantwoordt daarom niet aan een klassieke interpretatie, om het opnieuw met Barthes, maar ook met twee toepasselijke metaforen te zeggen, 'maar aan een explosie, een uitzaaiing van betekenissen'.^{xiii}

Met de constatering dat *Verhemelte* niet aan een klassieke interpretatie beantwoordt, is niet gezegd dat er verder niets over de tekst gezegd kan worden. Integendeel. Ook aan het ontbreken van een allesbeheersende samenhang en vooral aan de manier waarop die buiten de deur gehouden wordt, kan betekenis worden toegekend. De zelfdestructieve elementen die de bundel in formeel opzicht kenmerken, zijn als gezegd ook op het inhoudelijke vlak prominent aanwezig in deze vertelling over een zichzelf vernietigend kunstwerk. Je zou zelfs kunnen zeggen dat zelfvernietiging in inhoudelijk opzicht letterlijk de kern van de bundel uitmaakt: het veel voorkomende woord 'hart' wordt in de bundel steeds met explosieven in verband gebracht. Zo loopt een meisje 'met een lauw kloppend semtexhart' een museum in, waar 'ze zich / tegen de dragende muur uitwrijft' (semtex is de naam van de kneedbare springstof waarmee onder meer het vliegtuig boven Lockerbie werd opgeblazen). En het type capsule waarmee de ik uiteindelijk de lucht ingeschoten wordt, 'heeft als hart een ingebouwde bom' (p.48).

In het hart van de bundel *Verhemelte* huist de terreur, die zowel tegen de bundel zelf, als tegen de kunst/poëzie in het algemeen gericht is. Wanneer de ik aan het eind van de bundel 'dicht bij de vervolmaking' van zijn merkwaardige zelfdestructieve act/kunstwerk is, ontwijkt hij de vraag naar het waarom van zijn verlangen naar vernietiging door dit verlangen als een soort aangeboren vanzelfsprekendheid te presenteren:

(...) dat is nu eenmaal je doel,
je ingebouwde wil, het mechanisme dat je al in werking
gesteld hebt door te ademen. Je wilde zelf dat de aftelling begon
bij de constructie. (...)

Toch kan er wel een antwoord gegeven worden op de vraag waarom alles dat in *Verhemelte* opgebouwd wordt onmiddellijk weer moet worden afgebroken. De sleutel tot dat antwoord ligt in de manier waarop het fascisme in de bundel wordt gepresenteerd, namelijk als een kwestie van fixerende, naar (valse) eenheid en (beklemmende) orde strevende taal. Elke orde is het resultaat

van (verbaal) fascisme en alles wat naar geslotenheid, 'vervolmaking', orde en eenheid neigt, wordt als totalitair geafficheerd, bijvoorbeeld in een regel als 'Fascisme van gevoelens: één wil, één / doel, eenheid' (p.11). Wanneer verderop de regels 'Twee paar lippen. Eén. / Eén vinger' voorafgegaan worden door het woord 'Fascism' (p.17) wordt aan dezelfde koppeling van eenheid(sstreven) en fascisme gerefereerd, en dat gebeurt nogmaals wanneer 'Eén oog. Eén zon. Eén / ideologie', op zich al een referentie aan 'ein Volk, ein Reich, ein Führer', gevolgd wordt door het 'Bevel is bevel' uit Hitler-Duitsland (p.48). Ook in de regel 'Nein. Er wil geen orde zijn' (p.19) is de referentie aan het fascisme overduidelijk.

Wie het fascisme wat zwaar geschut vindt in de strijd tegen orde, kan in *Verbemelte* ook op een wat subtieler niveau ordeningen, structuren en patronen in het algemeen als misleidend voorgesteld zien worden. Bijvoorbeeld in deze passage over de Amerikaanse televisiepropaganda tijdens de Golfoorlog, waarin de woorden patroon, doel en geloof op één lijn worden geplaatst (p.34):

(...) 's Nachts kleurde de wereld groen en de hemel
lichtte op, de banen van lichtkogels lieten een patroon
vermoeden, een doel, een geloof.

Terwijl aan de grond zogenaamde *smart bombs* náást hun doelen en óp de burgerslachtoffers vielen, filmde de Amerikaanse vliegtuigen de nachtelijke taferelen vanuit de lucht. Avond aan avond toonde een goedgemutste Norman Schwartzkopf ons via *the world's news leader* CNN dezelfde vertrouwenwekkende patronen en de halve wereld vermoedde ooggetuige te zijn van een schone oorlog, daartoe aangezet door de lijnen van de lichtkogels, niet door de werkelijkheid die achter dat raster verborgen lag.

Patronen en schema's die orde suggereren, zoals de figuren 1 en 2 hierboven, worden in *Verbemelte* vernietigd. Er wil in deze poëzie geen orde zijn omdat ordeningen, patronen en schema's, naarmate ze dieper verankerd raken in het denken van hen die binnen de orde leven of aan de orde onderworpen zijn, via de taal de (waarneming van de) werkelijkheid meer in een strak en dictatoriaal keurslijf dwingt. Binnen een bestendig geordend systeem is slechts plaats voor wat door het systeem gekend is en benoemd kan worden, hoezeer het systeem zichzelf ook als 'natuurlijk' en dus wenselijk presenteert. En zulks is niet alleen in de steriele fictie van Desert Storm het geval of ten tijde van het nationaal socialisme. Ook de dichter moet voor de fixerende werking van de orde op zijn hoede zijn. Waar in *Verbemelte* een ordening ontstaat, wordt die ordening dus verstoord nog voordat ze zich goed en wel gevestigd heeft.

Verhelst schetst dus *tijdelijke* ordeningen. De zelfvernietigende creatie die in de bundel als geheel beschreven en becommentarieerd wordt, wordt door deze tijdelijkheid gekenmerkt, maar ook de structuren die Verhelst in onderdelen of aspecten van de bundel aanbrengt. Nog voordat het systeem achter de orde kan worden herkend, is het alweer ontregeld. *Verbemelte* streeft naar ongrijpbaarheid, waarmee het klimaat geschapen lijkt te willen worden waarin een ontregelend kunstwerk gedijt.

Begin 2000 werd Verhelst door saxofonist Eric Sleichim gevraagd om in het kader van Brussel Culturele Hoofdstad van Europa een bijdrage te leveren aan de groots opgezette voorstelling *La grande suite*. Veertien kunstenaars uit verschillende disciplines werden uitgenodigd een

zogenaamde Tijdelijk Autonome Zone te ontwikkelen. Dat idee was ontleend aan het pamflet *The Temporary Autonomous Zone (TAZ)* van Hakim Bey, Amerikaans dichter, undergroundfilosoof en pleitbezorger van ‘poetic terrorism’. In dat pamflet, waaraan Verhelst eerder overigens al een motto voor zijn roman *Tongkat* ontleende, schetst Bey de mogelijkheden voor de tegencultuur indien zij zich manifesteert in zulke tijdelijk autonome zone’s.^{xiv} Daarbij moet niet aan geografische zone’s worden gedacht (sinds cartografen aan het eind van de negentiende eeuw ook het allerlaatste stukje aardbodem in kaart brachten, is in de nu geheel zichtbare en geordende reële ruimte nergens meer plaats voor het subversieve carnaval dat Bey voor ogen staat), maar aan een soort virtuele *freespace* buiten het bereik van ieder denkbaar regime. Een gat in het systeem dat niet door orde beheerst wordt omdat het voor die orde (nog) onzichtbaar is. De logica van de orde geldt er (nog) niet waardoor het ongedachte mogelijk is. Bey noemt geen voorbeelden, maar de houseparty is er één, althans toen house nog underground was en nog niet opgeslokt door de commercie. Cruciaal voor Bey’s concept is dan ook de tijdelijkheid. Het is zaak de *TAZ* weer op te heffen voordat zij wordt opgemerkt door de handhavers van de orde. Wat niet gezien wordt, hoeft niet te worden beheerst, maar zodra de autonome zone zichtbaar zou worden, is haar autonomie verdwenen en wordt alles wat er geschiedt tot exces.

Verhelst droeg uiteindelijk aan *La grande suite* bij met een tekst die drie jaar later onder de titel ‘Chemical Brothers’ in *Alaska* terecht zou komen. Dit zijn de beginregels:

Of dit het einde is of waarom
Alles van zinloosheid doortrokken is, wordt niet langer
Door een vraagteken gevolgd(?) Het einde is achter de rug.
In de verte, op een gletsjer die er niet kan zijn,
Staan twee mannen met brandende handen in de lucht roerend
Hun ogen te verliezen, tongen als twee razendsnelle vlindermessen
Als antwoord (lijkt het) op een majestatisch opstijgende wolk in Azië

In deze tekst, die in het kader van *La grande suite* onderdeel werd van de multimediale performance *S*ckmÿp* (met muziek van Sleichim en beeld van Peter Missotten) laat zich gemakkelijk het apocalyptische begin van *Verhemelte* herkennen. Het is niet onlogisch dat hij juist naar die bundel greep om aan het verzoek om een *TAZ*-tekst te voldoen. In meer dan één opzicht doet hij aan Bey’s merkwaardige anarchistisch-dichterlijke dagdroom denken. Zo blijft ook de virtuele *freespace* van *Verhemelte* uit het zicht. ‘Officieel bestonden we niet’ (p.46), zegt de ik op een gegeven moment. Hij bevindt zich in een zone die door het bevoegd gezag niet wordt waargenomen, in ‘een ontkende wereld’ (p.10). Hij beweegt zich, ingeplugd als hij is, door virtuele netwerken en het decor lijkt een soort postmoderne Music Hall: een geheim spiegelpaleis van videomuren met ‘sophisticated porno’, 140 BPM uit de luidsprekers, pillen, harddrugs...^{xv}

Verhelsts tekst plaatst zich in een ruimte die, ‘zo koninklijk / van de wereld afgesneden’ (p.21), niet aan de ‘normale’ wetten en beperkingen beantwoordt. Vanuit deze autonome zone (en dus van buitenaf) wordt de wereld ter discussie gesteld. Die kritische houding ten opzichte van het alledaagse zit ’m natuurlijk niet alleen in de min of meer onalledaagse decorstukken die de dichter gebruikt. Het zijn vooral de onconventionele ordeningsprincipes die de ruimte van *Verhemelte* tot een autonome zone maken: er zijn geen begrenzingen, niet tussen ruimten, sferen, maar ook niet tussen identiteiten. ‘Alles raakt zichzelf kwijt’ (p.7). De virtuele wereld van

Verhemelte kent geen fixatie, waarmee de ordening van wat wij voor werkelijk houden ter discussie wordt gesteld: de patronen die in de wereld van CNN de weinig geordende realiteit verhullen, worden in deze tekst ontregeld.

Een tekst die, zo nadrukkelijk als *Verhemelte*, het leesregime omgooit, vestigt de aandacht op zijn eigen constructie, op het betekenisproces. De lezer treft in de hypertext-achtige bundel immers geen kant- en klaar ‘consumeerbaar’ verhaal aan, maar hij moet zelf met de kluwen van slordig naar elkaar verwijzende beelden en verhaallijnen aan de slag. Iets vergelijkbaars geldt voor het kunstwerk dat in verhaal van *Verhemelte* gemaakt en becommentarieerd wordt: het gaat daarbij het vooral om hoe het tot stand komt, niet om hoe het uiteindelijk *is*. Wanneer het dreigt te *zijn*, vernietigt het zichzelf. En de manier waarop het *wordt* is het een negatief van de manier waarop de orde van alledag tot stand komt. De bundel *Verhemelte* is/beschrijft een kunstwerk dat autonoom wil zijn (het komt immers tot stand onafhankelijk van de logica waarmee aan de alledaagse werkelijkheid samenhang gegeven wordt) en tijdelijk (het vernietigt zichzelf).

De autonomie van het kritische kunstwerk wordt in *Verhemelte* op verschillende niveau’s verdedigd, waarbij ‘autonomie’ begrepen moet worden als ‘onafhankelijkheid’. Zo kan een zeker verlangen naar afzijdigheid de ik niet ontzegd worden. Hij koestert de mystieke, met rituelen en bezwerende dans omgeven, wens ergens in de enorme hectiek een centrum van leegte en rust te vinden, waar hij buitenstaander kan zijn (p.9):

(...) Kniel maar
dansend als een cobra, spuw bewegingen; te midden van het
dansende ben ik het
luie oog van de orkaan, de nimmer deelnemende. Dat ik
word opgenomen zou ik nooit
iemand vergeven. (...)

Het verlangen naar autonomie gaat samen met een grote fascinatie voor afwezigheid en leegte, toestanden die in de bundel vooral door explosies gecreëerd lijken te kunnen worden. De explosie is een oerknal die een nieuw, van het verleden en zijn gefixeerde gewoontes onafhankelijk begin belooft (p.21):

(...) Alsof God daar, in het oog
van die ontploffing wilde bestaan
uit die ontploffing zelf.

In Verhelsts visie lijkt kunst ernaar te streven een negatief te zijn van de tastbare wereld waarin zij verschijnt. Wanneer de ik uiteindelijk dromend ‘van het kunstwerk dat we zouden worden’ wordt gekatapulteerd, blijkt deze scène zich af te spelen in de deeltjesversneller van het CERN in Genève (p.44), een van de weinige plaatsen op de wereld waar anti-materie geproduceerd kan worden.

Intussen doet zich de vraag voor hoe de nogal radicale autonomie of afzijdigheid van *Verhemelte* te rijmen is met Verhelsts ongemak met het gezwollen poëtisch discours dat juist uitgaat van de romantisch-modernistische autonomie-claim. De ‘pathetiek’ die in het ‘volstrekt debiele versjesland’ met de poëzie samengaat, is immers de (verkeerde) consequentie van de felbevochten autonomie van de kunsten. Zij gaat ten onrechte uit van de gedachte dat kunst, nu zij niet meer

naast de (ideologische) meetlat van een mecenas, vorst of onderdrukker hoeft te worden gelegd, zich ook niet meer met de werkelijkheid hoeft te bemoeien. Dat zij als het ware etherisch bóven de werkelijkheid is komen te hangen. Toch verloochent Verhelst in *Verhemelte* zijn bezwaren tegen deze gedachtegang niet; hij verliest zich allerminst in een tot weinig verplichtende afstandelijkheid. Het in de bundel geuite verlangen naar afzijdigheid, dat de literaire vertaling is van het streven niet door enige orde te worden gecorrumpereerd, gaat voortdurend samen met een verlangen naar inmenging.

Zonder dat ik me verbeeld in deze tekst van lijnen zonder centraal snijpunt de alles samenbindende matrix aan te kunnen wijzen, durf ik het dilemma tussen autonomie en (gewelddadige) inmenging in de wereld wel aan te wijzen als een van de belangrijkste abstracte motieven in *Verhemelte*. Of misschien is het geen dilemma, maar een paradox: Verhelst is een overtuigd buitenstaander die zich óók engageren wil. Letterlijk met huid en haar, zelfs. Het verlangen naar afzijdigheid, leegte en anti-materie krijgt in de virtuele wereld van *Verhemelte* een overduidelijke tegenhanger doordat Verhelst in zijn gedicht een sterk lichamelijk, we mogen wel zeggen pornografisch, accent aanbrengt. Toets maar eens in in Google: Ruby's Love Heart, Mata Kambing, Robosuck, Dual Love Constrictor, Little Miss Lucy, Butt Plug... Geilheid en erotiek domineren de handeling. De ik wordt sabbelend vacuüm getrokken; vrouwen worden met geweld in posities gewenteld; personages dragen lakleer en communiceren met *banky codes*. Deze expliciete, ruwe seksualiteit geeft het lichaam heel nadrukkelijk de rol van tegenwicht voor het niet-zijn, voor de negativiteit van de autonome zone in de taal die het gedicht is.

Het lichaam functioneert in *Verhemelte* op deze manier tegelijk als toevluchtsoord. Verhelst creëert een tegenstelling tussen lichaam en taal: het lichaam staat door zijn concrete aanraakbaarheid tegenover de van de realiteit losgeraakte, machteloze taal van de poëzie. Dat de poëtische taal voor een zich van de poëzietraditie bewuste dichter als Verhelst geen wapen is, spreekt vanzelf. Het is in de Westelijke wereld immers ondenkbaar dat de schrijver om zijn woord veroordeeld wordt sinds hij zich met succes beroepen kan op de autonomie van zijn werk. Maar ook déze consequentie van de autonomie-gedachte hoeft niet noodzakelijk als een verworvenheid te worden geïnterpreteerd. Want wat is de status van het gedicht of zijn maatschappelijke 'nut' wanneer er nooit dezelfde consequenties aan worden verbonden als aan een diefstal, een verkrachting of een moord? De talloze, van veel fysieke details voorziene, referenties aan geweld en terreur in *Verhemelte* staan in het teken van Verhelsts verlangen naar een krachtige poëzie die wél haar weerslag heeft op de werkelijkheid. Een verlangen tegen beter weten in, maar toch.

Het lichaam moet in *Verhemelte* dus zorg dragen voor het contact met de realiteit dat de taal verloor. Maar de gecreëerde tegenstelling tussen lichaam en taal heeft in de bundel ook nog een tweede dimensie. Het lichaam wordt gepresenteerd als iets dat vrij en beweeglijk is, waarmee het de tegenhanger vormt van de verstarrende, valse orde scheppende taal van het maatschappelijk verkeer. Deze fixerende werking van de taal wordt vaak benadrukt. 'Proteus heet wat steeds weer ontsnapt aan taal' (p.37), heet het bijvoorbeeld. Wie beweeglijkheid en verandering wil, moet zich in Verhelsts optiek losmaken van de taal. 'Je hebt besloten de wereld te veranderen' (p.41), staat er met een verwijzing naar het aan Thierry de Cordier ontleende motto van Verhelsts roman *De kleurenvanger* ('J'ai décidé de changer le monde'), waarna dit voornemen onmiddellijk met vernietiging van de taal, het alfabet, in verband wordt gebracht:

(Je kerfde bijvoorbeeld de letter A in de binnenkant van de polsen opdat die benen van een schaar de andere letters van het alfabet zouden verknippen.)

De wereld veranderen doe je niet met taal, want taal bevestigt de orde. Het lichaam, daarentegen, blijkt in *Verhemelte* een voorlopig en veranderlijk gegeven te zijn dat ‘na verloop van tijd in anatomische platen uiteenvalt’, zoals in de beschrijving van een extatische dans die de dansers het gevoel geeft dat hun lichamen steeds weer worden ‘opgesmeten’ (p.45):

We glimlachten omdat we wisten dat een opgesmeten lichaam na verloop van tijd in anatomische platen uiteenvalt, een losbladige atlas die neerdwarrelt en telkens op een andere manier wordt geordend en opnieuw opgesmeten.

Uiteindelijk maakt de ik dan ook zijn lichaam tot kunstwerk, waarmee hij zichzelf (en de kunst) hoopt te onttrekken aan de taal, althans aan de zogenaamd betekenisvolle taal die, zoals Bart Vervaeck het mooi uitdrukte, ‘vanuit het verhemelte de hemel belooft’.^{xvi} Ook het lichaam waartoe de kunstenaar in *Verhemelte* zijn toevlucht neemt zal de wereld niet veranderen, uiteraard. Maar het heeft tenminste de valse pretentie niet van de taal. ‘Er is geen hemel’ (p.29), verzekert de ik ons, en deze overtuiging wordt hem bevestigd wanneer hij, eenmaal in het harnas van zijn capsule gelanceerd, lijfelijk de wolken doorklieft en constateert dat er ‘boven de wolken (...) niets te vinden’ is (‘Ik herhaal. BOVEN DE WOLKEN IS ER NIETS TE VINDEN’, p.49).

De beschrijving van het kunstwerk dat in *Verhemelte* wordt gemaakt en becommentarieerd begint wanneer de ik ter voorbereiding op de daadwerkelijke lancering samen met een aantal andere ‘geselecteerden’ genarcotiseerd door een ruimte worden geslingerd. Als klodders verf op een schilderij van Jackson Pollock worden de lichamen tegen de muren gesmeten (p.45):

We ademden, zweetten, werden de lucht in gekatapulteerd en voelden ons ontsnappen aan de hand van Jackson Pollock. Smeltend dropen we van de muren af in draden. Pulserende vlekken op de grond. Kwikdruppels. Opwellingen. Harnassen bungelden aan het plafond. Ik moest in mijn hoofd blijven herhalen IK BESTA UIT EEN LICHAAM IK BESTA UIT EEN LICHAAM

Als dan de narcose is uitgewerkt en een ‘overvloed aan pijn’ voelbaar wordt, kan deze in kapitalen gezette bezwering achterwege blijven. De pijn neemt bij de ik de twijfel weg: hij bestaat daadwerkelijk uit een lichaam en dit hernieuwde besef voelt als een ‘thuiskomen’ (p.45).

Eindelijk thuisgekomen in zijn lichaam, kan de ik definitief worden gelanceerd: het ultieme kunstwerk kan gemaakt worden. Als een soort straaljagerpiloot in een op springen staand toestel met ‘als hart een ingebouwde bom’ gaat hij jubelend voortgedreven op weg. Dat deze vlucht van (of: in) het lichaam samengaat met het afstand doen van de taal blijkt nog eens wanneer de ik tijdens het opstijgen constateert dat de letters van zijn naam aan hem ontsnappen (p.47). Wanneer dan hoog in de lucht ‘de ontbranding’ van zijn toestel volgt, wordt hij met schietstoel en al ‘door de razende lucht’ geschoten, waarmee het hoogtepunt van deze merkwaardige body-art

performance bereikt wordt: de ‘ene luchtledige seconde’ waarin het lichaam tot kunstwerk wordt. Een parachute heeft hij niet, constateert hij vlak voor zijn val (p.49):

(...) Dankbaar om deze
voorzienigheid spreid je je armen, buig je je hoofd
achterwaarts en steeds verder achterwaarts en terwijl je
je benen opent, beschrijf je, de woorden van Matthew Barney
en het applaus onder je indachtig, uiteindelijk een elegante
volstrekt nutteloze, volmaakte cirkel in de lucht.

Deze beschrijving van de kunstige, bijzonder atletische slangentoer die de ik vlak voor zijn fatale val in de lucht uitvoert, verwijst via de referentie aan de woorden van Matthew Barney terug naar een cruciale passage eerder in de bundel. Barney’s woorden worden daar geciteerd in de context van een beschouwing over de taal, waarmee de beschrijving van het uiteindelijke kunstwerk in de lucht alvast van een poëtische dimensie wordt voorzien (p.32):

(...) Je tong
denkt aan het glanzende, dieprode woord verhemelte
en tast de ribben af, hangend in de mond,
plukt die ribben uit hun vleesbedding
en vormt er woorden mee: Nausea
is intelligentie. Verwerping
is anaal. SS. ‘Als je een perfecte cirkel wil
beschrijven, stop dan je kop in je reet.’ (Matthew Barney)

Barney’s uitspraak over de cirkel is hier een commentaar op de (on)mogelijkheden van de taal. Uit *het woord* verhemelte worden in deze regels ribben getrokken, maar deze vleeswording van het woord wordt onmiddellijk weer teniet gedaan wanneer de ribben vervolgens gebruikt worden om er opnieuw woorden mee te maken. Onder het verhemelte worden tóch slechts woorden gevormd; de taal bijt altijd in zijn eigen staart, net zoals Barney’s slangenmens. Met de Johannes die desalniettemin durfde te beweren dat het woord vlees geworden was, wordt in *Verhemelte* dan ook rigoureus afgerekend (p.48):

‘Westwaarts moeten we,’ leg je uit, Johannes zoeken,
die van In den Beginne was het Woord, hem opgraven,
hem uit de windsels rollen, hem voor eens en voor altijd
——.’ (...)

De strekking die zich uit deze op elkaar betrokken passages laat afleiden is deze: je kunt wel weer een huwelijk van woord en vlees, van taal en werkelijkheid gaan zitten afsluiten, maar uiteindelijk zit je toch weer met het woord. Dit besef is de ik indachtig terwijl hij zijn hopeloze act uitvoert, vlak vóór de val die aan alles een eind zal maken.

Hoewel het kunstwerk in deze ultieme vorm van body-art vooral lichaam lijkt te zijn en geen taal of teken, blijkt het hoogtepunt van de act er toch weer uit te bestaan dat de kunstenaar (weliswaar met zijn lichaam) een teken vormt: de volmaakte cirkel in de lucht; de slang die zichzelf in de staart bijt. En alles wat er na de val van het kunstwerk nog rest is het harnas, deze lege huls die nog slechts een herinnering is aan zijn oorspronkelijke, vleselijke inhoud. Zoals Rob

Scholte na de gruwelijke realiteit van de aanslag nog slechts de auto tentoon kon stellen waarin hij opgeblazen werd, zo moet ook de ik in *Verhemelte* zich tevreden stellen met een uiteindelijk resultaat dat alleen nog de sporen van het lichaam draagt. Dat nog maar een teken is dat naar het verdwenen lichaam verwijst. Vanuit deze voor een geëngageerd kunstenaar fatale overtuiging vergelijkt hij het voltooide kunstwerk met Pompeji: een ‘harnas / van lava rond een leeggeroofd lichaam’ (p.20).

De ik gaat in *Verhemelte* de onafwendbare mislukking van zijn kunstwerk tegemoet. Waar de dwaze bijen in M. Nijhoffs beroemde lied nog Icarus’ jeugdige overmoed leenden en geloofden dat er, ergens in het azuur bevrozen, iets hogers te vinden was, daar koestert Verhelsts postmoderne Icarus geen moment de illusie dat zijn hemelvaart een succes wordt. Er is immers geen hemel, en boven de wolken is er niets te vinden. En toch gaat hij de lucht in. Hij moet wel, want waar Nijhoff zijn bijen nog het impliciete, maar welgemeende advies kon geven hun rijkbebloemde tuinen toch maar niet op te geven voor ‘raadselige rozen’, daar is er voor Verhelsts kunstenaar geen paradijselijke tuin meer om te blijven. De wereld van waaruit hij gelanceerd wordt, is een *virtual reality* waarin valse televisiedemagogie voor werkelijk gehouden wordt. Nijhoffs bijen raken pas ‘ontlijfd’ tijdens hun dwaze vlucht omhoog, maar in de wereld van leugenachtige taal die de ik in *Verhemelte* ontvlucht is van begin af aan voor het lichaam geen plaats.

Verhemelte vertelt van een kunstenaar die wanhopig het verlangen koestert het lichaam in te zetten waar in de taal geen enkel geloof meer is. In zijn wrange machteloosheid levert de bundel een aangrijpend commentaar op de toestand waarin de kunst zich bevindt. Een van de (niet uitgesproken) conclusies moet zijn dat de aspiraties van het modernisme voorgoed achterhaald zijn. De aard van de alternatieve kunstwerk van *Verhemelte*, voor zover zij überhaupt utopische trekken heeft, lijkt in niets op de modernistische droombeelden van het métier. Aan ‘authenticiteit’ of ‘oorspronkelijkheid’, bijvoorbeeld, kan in geen velden of wegen gedacht worden. De buitenwereld die getoond wordt, is de valse wereld van het televisiescherm; de ervaring van de personages in de postmoderne Music Hall is de ervaring van een virtuele werkelijkheid. Terwijl in de commerciële, door-en-door geregisseerde wereld van de *mainstream*-popmuziek de *unplugged*-rage zogenaamde ‘authenticiteit’ als het hoogste goed voorstelt, is in *Verhemelte* alles nadrukkelijk *plugged*. Het illusoire karakter van de voorgespiegelde wereld wordt dan ook steeds benadrukt: ‘optische illusies’, ‘corruptie van een beeld’, ‘aangeleerde simulaties van een filmsequentie’, ‘droomprojecties’...

Het kunstwerk dat in *Verhemelte* getoond en tegelijkertijd besproken wordt, is anti-monumentalistisch want tijdelijk en zichzelf ondergravend. Centraal staat niet de identiteit die zich in het kunstwerk manifesteert, maar het kunstwerk, waarin de identiteit zichzelf voortdurend opschudt. Waarin de identiteit aan zichzelf bouwt en breekt, construeert en ondergraft.

Noten

ⁱ Sander Pleij, 'Op engagement zul je mij niet betrappen. Interview met de auteur van *De kleurenvanger*. In: *De groene Amsterdammer* 20-11-1996.

ⁱⁱ Jenő Farkas, 'Vernielen is een positieve daad. Een interview met Peter Verhelst'. In: *Voogs* 19-4, 2002, p.241-245. Citaat p.241.

ⁱⁱⁱ Roland Barthes, *De nulgraad van het schrijven*. In: dez., *'De nulgraad van het schrijven' gevolgd door 'Inleiding in de semiologie'*. Vertaling: E. Axel van Caspel. Amsterdam 1970, p.9-74. Citaat p.42-43. Zie ook Roland Barthes, *Mythologieën*. Vertaling: C. Jongenburger. Amsterdam 1975, p.278.

^{iv} In *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter* (Stuttgart 1998) brengt Petra Kiedaisch de relevante documenten bij elkaar in de discussie over deze these. Adorno doet zijn uitspraak in het essay 'Kulturkritik und Gesellschaft' uit 1951 dat in het boekje is opgenomen. Citaat: p.49.

^v De vergelijking tussen dichter en Icarus is uiteraard klassiek, en in de poëzie van vandaag wordt zij ook door niet bepaald avant-gardistisch georiënteerd dichters gemaakt. Zie bijvoorbeeld het gedicht 'Luchtfietser dichter' uit *Op de hoogte van Icarus* van Ad Zuiderent.

^{vi} Roland Barthes, 'Van het werk naar de tekst'. In: Barend van Heusden e.a. (red.), *Literaire cultuur. Tekstboek*. Heerlen/Nijmegen 2001, p.279-287. Citaat: p.284.

^{vii} Barthes, Roland, *Het plezier van de tekst*. Vertaling: Frans van den Pol. Nijmegen 1986. Citaat: p.17.

^{viii} Eco, Umberto, *The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington/London 1984. Citaat: p.57.

^{ix} Roland Barthes, *Roland Barthes door Roland Barthes*. Vertaling: Michel J. van Nieuwstadt & Henk Hoeks. Nijmegen 1991. Citaat: p.162.

^x Susan Sontag, *Ziekte als metafoor / AIDS en zijn metaforen*. Vertaling: Gerard Grasman. Baarn 1993. Citaat: p.84.

^{xi} Een toegankelijk boek over chaos(wiskunde) is James Gleick, *Chaos. De derde wetenschappelijke revolutie*. Amsterdam 1989.

^{xii} Roland Barthes, *Roland Barthes door Roland Barthes*. Vertaling: Michel J. van Nieuwstadt & Henk Hoeks. Nijmegen 1991. Citaat: p.48.

^{xiii} Roland Barthes, 'Van het werk naar de tekst'. In: Barend van Heusden e.a. (red.), *Literaire cultuur. Tekstboek*. Heerlen/Nijmegen 2001, p.279-287. Citaat: p.283.

^{xiv} Hakim Bey, *T. A. Z. The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*. URL: http://www.hermetic.com/bey/taz_cont.html (27-9-2002).

^{xv} In zijn mooie beschouwing 'Schaamteloos frummelen aan het sublieme. De 'Zelfportretten van de dood' van Peter Verhelst' (in: *De gids* 160-1, 1997, p.22-35) mythologiseert Stefan Hertmans Verhelsts dichterschap wat al te zeer wanneer hij opmerkt dat hij 'schrijft alsof hij de hallucinaties uit zijn hoofd op de monitor wil krijgen, hoe dan ook', maar dat *Verhemelte* hier en daar een hallucinatoir effect sorteert is duidelijk. En dat effect bereikt hij door gebruik van bepaalde inhoudelijke elementen (in de beschrijving van de entourage zijn de injecties, de pillen en de poeders niet van de lucht), maar ook door de uitgekiende manier waarop hij de 'gewone', lineaire wijze van lezen ontregelt.

^{xvi} Bart Vervaeck, 'Belachelijk, niet te snappen en toch ernstig. Het werk van Peter Verhelst'. In: *Ons erfdeel* 40-5, 1997, p.735-743. Citaat: p.740.