

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 encenering 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*: