



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 vrouwenvriendelijke 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*