

Katleen Van Langendonck

# De extase van de toeschouwer

Mannen wenen en vrouwen komen klaar. De reacties op *Het Sprookjesbordeel* van Peter Verhelst zijn opgewonden, letterlijk en figuurlijk. De verhalen van de bezoekers van het bordeel nemen steeds grotere proporties aan. Het lijkt of hun verbeelding op hol geslagen is, hun fantasie de werkelijkheid besmet heeft. En was dat niet de bedoeling van dit project rond verlangen, verbeelding en suggestie?

Het bordeel reist van festival naar festival – Brugge 2002, Zomer van Antwerpen, Het Theaterfestival – om mensen veelkleurige verhalen in te fluisteren en in te masseren. Het maakt cultfiguur Peter Verhelst nog populairder dan hij al was. Zelfs op het Theater der Welt-festival in Duisburg, waar Verhelst nochtans geen bekende is en waar de voorstelling/installatie op stiefmoederlijke wijze aangekondigd werd, was het bordeel dankzij mondreclame (het ideale communicatiekanaal voor dit ‘tongvormig’ theater) op een mum van tijd uitverkocht.

Wat verklaart het succes van *Het Sprookjesbordeel*, bij jong en oud, man en vrouw, theaterleek en -fanaat? Wordt Peter Verhelst ‘opgeslokt in de cultuurindustrie van stedenpromotie en chocoladetruffels’, zoals Bart Vervaeck in *Tijd Cultuur* vreest: ‘Nog even en de hapklare Verhelst wordt voor u geserveerd in de vorm van een donker patersbier, een Brugs slaatje of gewoon een vette worst.’ Of gaat het hier om een vernieuwing binnen het theater, een versmelting van traditioneel verteltheater en fysiek ervaringstheater, met een één-op-één-relatie tussen toeschouwer en acteur?

## Monschilderingen

In 1998 verscheen in *Theaterschrift* van Peter Verhelst *Minuscule tongvormige droom over goddelijk theater*, een pleidooi voor een ander soort theater. Voor een andere relatie tussen toeschouwer en acteur, voor meer verbeelding en minder waarheid, meer naaktheid en minder truken. Voor woorden ‘die hun oorsprong niet vinden in de geest, maar in het lichaam zelf. Zintuiglijke woorden.’ En voor lichamen die ‘die woorden zo op een scène kunnen brengen dat ze door de toeschouwers ingeademd kunnen worden, geproefd, geroken, gevoeld, gehoord, gezien.

Woorden die chemisch op de toeschouwer inwerken.’ Verhelst verschuift de aandacht van acteur naar toeschouwer: acteurs zijn ‘de injectienaald die de toeschouwer bij zichzelf inbrengt’. Theater als extase van de werkelijkheid, maar dan niet de extase van het lichaam van de acteur maar van dat van de toeschouwer.

Twee jaar later gaat de droom van Verhelst in vervulling. Als tegengewicht voor *Aars* schrijft hij *Zwellend Fruit*, een ‘roman in sprookjes’. Op basis van deze bundel en van het bordeelconcept uit *Tongkat*, ontstaat *Het Sprookjesbordeel*. Daar waar Luk Percevals *Aars* één grote verpletterende, niet te verzadigen pornomachine is, beland je in het bordeel in een onwaarschijnlijke intimiteit. Je maakt een afspraak, betaalt cash en wordt naar een kamertje geleid waar een masseur/masseuse je een sprookje van acht minuten inmasseert.

De formule werkt. Verhelst schrijft een bundel nieuwe verhalen, *Monschilderingen*, en breidt de massage uit tot een half uur. De tweede versie van *Het Sprookjesbordeel* is een feit. Het cash betalen, met een leuke knipoog naar het echte bordeelbezoek, sneuvelt jammer genoeg omwille van praktisch-organisatorische redenen.

### Impressie: bordeelbezoek Brugge

*Vier kleuren, in vier bokalen evenveel soorten dranken. Zoet.*

*Vier kaarten: vrouwenlippen, mannenlippen, vrouwen- en mannenlippen en een vraagteken. Maak een keuze.*

*Een jongen en een meisje, in het zwart gekleed en op blote voeten. Handlangers van het verlangen.*

*Een spel van kijken en bekeken worden. Zij fluisteren, verdwijnen en komen terug. Wij kijken terug, fluisteren, twijfelen. Verhelst: ‘Lezen is net patience spelen. Schud de elementen uit mijn boeken als een pak kaarten door elkaar en speel er net zo lang mee tot je een eigen duiding aan het verhaal hebt gegeven.’*

*Een vrouw neemt Sven bij de hand en verdwijnt. Een man doet met mij hetzelfde. Hand in hand. Het eerste lichamelijke contact. Kinderlijk. Verliefd. Niet: de schrijver/regisseur neemt de lezer/bezoeker bij de hand. Welk zoek het zelf maar uit.*

*Donker. Aarde. Zand. Unheimliche geluiden. Zoete geur.*

*Verlicht waterbed. Warm. Wegzakken. Ontspannen.*

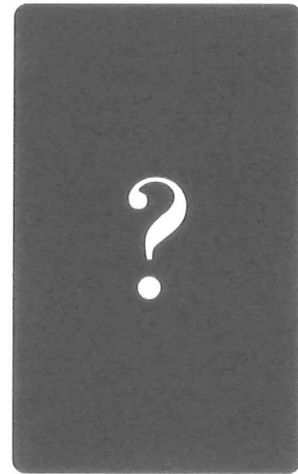
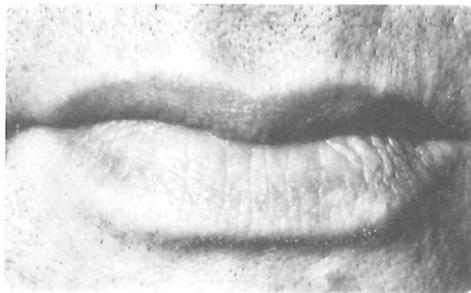
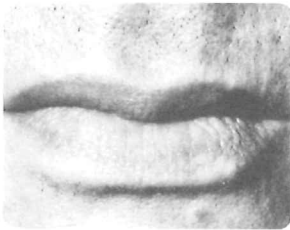
*Een kussen bedekt mijn ogen. Een warme hand streelt, een man fluistert. ‘Niet bang zijn.’ Zijn adem boven mijn mond. Baardhaar. Borsthaar. Een verhaal over een vrouw. Over mij? Veren. Handen. Overal. Meer dan twee. ‘Het is nauwelijks uit te maken of zij het is die mijn handen grijpt of omgekeerd. Welke handen bij welke polsen horen en welke handen welke buik voelen. Alsof ik mijn eigen handen bij de polsen vastgrijp en ze over mijn lichaam beweeg.’*

*De chill out room is een anticlimax. Te koud, te dreigende muziek. Een praline. Kersen-smaak. Rode mond. Vloeibaar. (Maar artificieel. Waarom geen echte kers?)*

*Als ik Sven terugzie, voelen we ons allebei onwennig. ‘Hoe was het?’ ‘Fantastisch.’ ‘Hoezo?’ ‘Onbeschrijfelijk.’ ‘Heb jij...?’ ‘Jij?’ ‘Gekust?’ ‘Bijna.’*

Wordt liefde in de eerste boeken van Verhelst beschreven als een vorm van vernietiging en taal als verlittekening van het lichaam, meer en meer gaan zijn werken over het verlangen dat per definitie niet ingelost kan worden. Zowel *Zwellend Fruit*, *Memoires van een luipaard* als *Monschilderingen* zijn minder zwart van toon dan bijvoorbeeld *Tongkat* of *Aars*.<sup>1</sup> Angst, agressie en gevaar maken plaats voor overgave en eenwording. De taal van Verhelst is geen taal over, maar van het verlangen. Een fantasmagorie. Een beeldende taal vol synesthesieën en personificaties. Een taal van de herhaling, de variatie, de veelheid, het uitstel. Een taal van mogelijkheden.

*Monschilderingen* is tweevoudig. Enerzijds zijn er de teksten die als reservoir dienen waaruit de acteurs van het bordeel kunnen putten. Centraal hierin staat de ‘lac d’amour’, een beweeglijke, zwarte plek, die ‘als een schaduw door de stad reist en opslokt wie opgeslokt wil worden.’ Anderzijds zijn er structurele teksten waarin concrete situaties in het bordeel beschreven worden. Ofwel spreken deze verhalen je rechtstreeks aan, ofwel beschrijven ze wat er gebeurt tijdens een massage. De tekst is soms te lezen als een handleiding bij het sprookjesbordeel (‘Elke beweging



Het Sprookjesbordeel PETER VERHELST / HET TONEELHUIS EN BRUGGE 2002 4 SPEELKAARTEN

is een variatie van de waarheid', 'Hoe meer variaties hoe beter. Gretigheid en generositeit, daar gaat het om'), dan weer is het een beschrijving van wat je voelt ('Een neus die mij inademde en een mond die woorden uitademde') of gaat het over hoe je de wereld ervaart na een bezoek aan het bordeel ('We herinneren ons aanrakingen die de hele nacht voelbaar blijven').

Wil Verhelst zijn boeken zo fysiek mogelijk maken, zodat je ze niet alleen leest (het intellectuele proces) maar ook voelt (het lichamelijke proces), in *Het Sprookjesbordeel* wordt dit mechanisme tegelijkertijd geradicaliseerd en geïnverteerd. De taal wordt letterlijk fysiek en fysieke aanrakingen worden talig. Op die manier slaagt Verhelst in wat geen enkele theatermaker die met zijn teksten aan de slag ging hem voordeed: de soms hermetische en barokke taal van zijn geschriften toegankelijker maken, zonder aan zintuiglijkheid in te boeten. De teksten van Verhelst vragen om in alle intimiteit gefluisterd te worden. Ze gaan verloren in een grote zaal, waar ze over de hoofden heen gedebiteerd worden. Verhelst als perfecte regisseur van zijn eigen teksten. Wat zouden die zestal andere mogelijkheden zijn, die hij in petto heeft om de grenzen van het theater verder af te tasten?

*Impressie: bordeelbezoek Duisburg*

*Een flatgebouw, overwoekerd met groen. De handlangers van het verlangen lokken je niet de diepte in, maar bevinden zich op de vijfde verdieping. Vijf zintuigen. Het pentagram.*

*Mannen- en vrouwenlippen. Een vrouwelijke masseuse. Geen baard, maar lang haar. Con-*

*tinue aanraking. Gezicht, haar, borsten, buik. 'Gelieve mij nooit te geloven. Ik zeg: "Ik heb mijn kleren uitgetrokken. Kijkt u maar.'" Geritsel. Kant? Lingerie?*

*Ik was minder geprikkeld dan de eerste keer. Omdat het verrassingseffect weg was? Omdat een vrouw me masseerde? Was de suggestie te expliciet? Het verhaal te gestructureerd?*

*Het voor- en naspel compenseert ruimschoots. Voor: een goed festival maakt van het geheel meer dan de som der delen. Das Märchenbordell maakte deel uit van het project X-Wohnungen in het Theater der Welt Festival. Dertig kunstenaars transformeerden evenveel privé-woningen tot tijdelijke, openbare, performatieve plaatsen. Zowel de verhouding privaat/publiek als het tot leven wekken van dode ruimtes (in een van de installaties werden geluiden uit een cd-speler niet versterkt via boxen maar via plaatjes op deuren, ramen, ... waardoor het leek alsof de kamer leefde) brengen je in de juiste bordeelsfeer.*

*Naspel: de chill out is verspreid over de rest van het gebouw. Vier zintuigen, vier elementen, vier verdiepingen. Om op de vijfde verdieping alle samen te vloeien. Verdwalen in donkere gangen en kamers. Verlangen mengt zich met angst. Schimmen in de ruimte. Verhelst: 'Het verdwalen is het doel. Niet de uitgang.'*

### Cocktail

In *The senses considered as perceptual systems* beschouwt James Gibson de zintuigen niet als passieve kanalen, maar als actieve receptoren. Niet als wederzijds exclusief, maar als op

elkaar afgestemde systemen die informatie vergaren door te kijken, luisteren, ruiken, proeven en tasten. De verschillende zintuigen staan voor evenveel manieren van aandacht hebben voor een wereld die tegelijkertijd zichtbaar, hoorbaar en voelbaar is. Een theorie die in elk geval opgaat voor het bordeel: de totaalervaring van een bezoek is vooral te danken aan het amalgaam van synesthetische sensaties. De visuele waarneming – sinds de moderne tijd losgekoppeld van andere zintuigen en geassocieerd met weten – wordt uitgeschakeld.<sup>3</sup> Alle andere zintuiglijke waarnemingen – de geluiden van Eavesdropper, de gefluisterde tekst, de geur van zoete snoep, de sensuele aanrakingen, de temperatuur – vloeien in elkaar over. Het geheel baadt in een *ambient* sfeer waarin geen enkel zintuig overheerst. Daarom ook onthouden bezoekers niet wat er gezegd wordt: de tekst gaat op in het geheel, dat lijfelijk inwerkt op de bezoeker.

Het meest bevreemdend zijn de geur-, smaak- en tastzin. Ruiken en proeven zijn, volgens de indeling die Kant maakte, subjectieve zintuiglijke activiteiten, in tegenstelling tot zien en horen: objecten worden niet waargenomen maar opgenomen via speeksel of adem. Een beweging van in-ademen die tegelijkertijd intiem en *unheimlich* is. Tijdens de massage in het bordeel lokt het moment dat je vlakbij je eigen gezicht de adem van je masseur ruikt en inademt, de meest extreme reacties uit: afkeer of overgave.

De tastzin onderscheidt zich van de andere zintuigen omdat de twee kanten van het waarnemingsvermogen, de sensatie van het object ener-

Neem op het bed plaats.  
 Ga liggen.  
 Sluit de ogen.  
 De ademhaling van de kamer.  
 Adem die kamer in en uit.  
 De hartslag van het bed.  
 De warmte.  
 Denk: iemand houdt een handpalm  
 op enkele centimeters  
 van mijn wang.  
 Denk: iemand brengt een mond  
 naar mijn gezicht.  
 De lippen glanzend  
 als de binnenkant van een vrucht.  
 Iemand houdt een vrucht op enkele  
 centimeters van mijn mond.  
 Iemand knijpt die vrucht boven  
 mijn mond leeg.  
 Gruppels langs mijn mondhoeken,  
 mijn kin, mijn wangen.  
 Over mijn hals.  
 Denk: iemand begint me met die  
 woorden in te smeren.  
 Hou nu op met denken.  
 Uit: Peter Verhelst,  
 Mondschilderingen

zijds en de sensatie van het lichaam anderzijds, niet samenvallen. Het gaat om de vraag of je bij het aanraken van de tafel vooral de tafel voelt of vooral de impressie op je huid. Tijdens de massage voel je tegelijkertijd dat de hand van de masseur warm is en dat je lichaam reageert als een soort zesde zintuig. Verhelst overschrijdt hier een grens: wat is er intiemer dan een wildvreemde die van dichtbij de ongecontroleerde bewegingen van je sprekende lichaam aanschouwt? Je lichaam dat reageert: het zweet, rilt, raakt opgewonden. Als bezoeker ben je je bewust van elke beweging die je lichaam maakt, van je ademhaling, van je geslik.

Ten slotte het gehoor. Naast de donkere, bevreemdende, ruwe klanken van Eavesdropper hoor je vooral de stem van je masseur. En die stem, die fluisterstem, draagt in hoge mate bij tot de opwindning. Wat die stem zegt, is minder belangrijk dan hoe het gezegd wordt. Niet in de zin van intonatie of dramatiek. Het gaat om de korrel van de stem, haar timbre, het patine van de medeklinkers, de wellust van de klinkers. Om een stem die streelt, knettert, kriebelt en snijdt. Daar geniet je van.

*Impressie: bordeelbezoek Antwerpen*

*Kaart: vraagteken.*

*Gevoel: angst.*

*Geur: menthol.*

*Temperatuur: kil.*

*Een man. Stilte. Wachten. Stem. Nauwelijks aanrakingen. Voetstappen boven mij. Kelders. Dutroux. Andere kamers fluisteren. Een hand streelt.*

*Geen chill out. Weinig tot de verbeelding sprekende locatie. Maar een acteur met finger-spitzengefühl.*

*Ook hier een perfecte omkadering in het festivalcentrum van Villanella's Hotel Ideal. Wat wekt de verbeelding immers meer tot leven dan lege bedden waar de plooiën van de lakens de sporen van een voorbije nacht dragen (Sophie Calle, Lili Dujourie)?*

**Omkering van het voyeurisme**

Peter Verhelst heeft niet één muze, maar duizenden. Zijn muzen zijn de lichamen die hij zijn hele leven verzamelt en die verder leven in zijn hoofd. Die lichamen probeert hij in woorden om te zetten. Inspiratie vindt hij eerder in de plastische kunst en de dans dan in de literatuur.<sup>4</sup> Ook zijn eerste regie leunt meer aan bij de enscenering van lichamelijkeheid van performancekunstenaressen als Abramovic en Orlan of choreografen als Meg Stuart en Sarah Chase, dan bij bestaande theaterpraktijken. Het is een poging om

dicht op de huid van de toeschouwer te komen, hem/haar een lijfelijke ervaring te geven, in extreme intimiteit met de acteur, eerder dan hem/haar iets mee te delen. Een poging om de grens te doorbreken die je als toeschouwer rondom je creëert. Om door de spiegel heen te stappen en het spiegelbeeld te vernietigen. (De vraag is niet alleen wie het spiegelbeeld is en wie het beeld, maar ook of het spiegelbeeld een palindroom is van het lichaam [het lichaam is echt] of het lichaam een palindroom van het spiegelbeeld [wat leeft in het hoofd is echt]).<sup>5</sup>

De verhouding acteur/toeschouwer wordt op zijn kop gezet. Hier is het de acteur die voyeur wordt en de toeschouwer die niet alleen participierend is, maar willens nillens ook exhibitionistisch. Het gevaar bij participatie is steeds weer het ongemak dat het veroorzaakt, niet alleen bij de toeschouwer, maar ook bij de acteur. Wanneer een acteur schrikt als een toeschouwer daadwerkelijk participeert, krijg je een omgekeerd effect: de afstand wordt groter. De masseurs van *Het Sprookjesbordeel* weten echter op de meest extreme reacties gepast te reageren (Verhelst: 'Het zijn niet alleen perfecte lustmachines, maar ook maatschappelijk werkers.').<sup>6</sup> Er wordt een sfeer opgebouwd waarin je als gast zelf het initiatief durft te nemen. Al moet ik wel toegeven dat dat een tweede keer makkelijker is: eens de nieuwe regels ontdekt, durf je er mee spelen. Dat geldt trouwens evenzeer voor de acteurs. De strakke structuur van de eerste versies van *Het Sprookjesbordeel* – bij de keuze van een bepaalde kaart hoorde een bepaalde kleur, lichtinval, vastgelegde rekwisieten en een specifiek verhaal – maakt plaats voor verhalen en massages die 'op maat' worden gemaakt, volgens de mensenkennis en fantasie van de acteur. Wat het spel spannender maakt – bij de verbeelding van Verhelst en die van de gast voegt zich nu die van de acteur – maar waardoor die acteur nog meer macht krijgt dan hij al had. Want het traditionele onderscheid tussen een sprekende acteur en een zwijgende gast blijft wél behouden. De toeschouwer plaatst zich in een kwetsbare positie, liggend, in het donker. De acteur ziet, beveelt, betast.

Hij heeft de touwtjes in handen, maar eenmaal hij je verlangen heeft aangewakkerd, laat hij je verbeelding de vrije loop. *Het Sprookjesbordeel* laat je achter met ambigue gevoelens en probeert aan het eind van de trip de beleefde intimiteit niet te koppelen aan een soort verhoogd collectiviteitsgevoel, zoals gebruikelijk was tijdens de happenings in de jaren zestig. Gebeurt dit nu, dan voel je je al snel in de val gelokt. Zoals bij *Kohelet* van het Israëliësche Akko Theater, waarbij



Het Sprookjesbordeel PETER VERHELST / HET TONEEL-  
HUIS, BRUGGE 2002 FOTO DIMITRI VAN ZEEBROECK

men je na een persoonlijke odyssee langs vitrines vraagt om samen te dansen. Of zoals bij het trouwens verder fantastische *Oraculos* van de Colombiaan Enrique Vargas, waar je graankorrel aan het eind van de reis verandert in brood, dat collectief opgegeten wordt. Alsof *Het Sprookjesbordeel* je eerder aan yoga dan aan een erotische massage zou doen denken.

### Dark room

De ervaring in het bordeel is vergelijkbaar met de mix van spanning en verlangen, gecombineerd met de hevigheid van het fysieke, in een dark room. Tom Lanoye in *Het goddelijke monster*: 'Je kon je verbeelding vrij spel geven en toch gebeurde er van alles dat je niet zelf hoefde te verzinnen. Een interactieve seksfantasie.'

In *Het Sprookjesbordeel* gaat het dan wel eerder om een erotische dan om een pornografische dark-roomervaring. Want Verhelst speelt wel met de codes van pornografie, maar zijn voorstelling baadt in een erotische sfeer. Ze wenkt immers, prikkelt en gooit dan de deur in je gezicht. Ze verhoogt de koorts door net niet alles te onthullen, daar waar pornografie naar een snelle climax toewerkt, waarop de koorts verdwijnt. Pornografie kent een teleologisch verloop. *Het Sprookjesbordeel* focust op het interval, de tussen-

pozen. Het is het verschijnen en verdwijnen van een strelende hand die de handeling erotisch maakt, zoals de erotische glinstering van het streepje zichtbare huid tussen broeksriem en hemd (Barthes). Niet de aanraking maar het gebaar van de aanraking is belangrijk: op de drempel van, tussen beweging en houding, tussen zijn en niet zijn.

Zoals in het hele oeuvre van Verhelst wordt bovendien ook hier erotiek verbonden met religie, in een Batailleaanse logica. De kelders, de labyrintische structuur, de kilte, het donker ensceneren een ascetische ruimte, waar dingen gebeuren op de rand van het exces.

### Democratisering van het verlangen

Het succes van het bordeel kadert in een ruimere maatschappelijke evolutie, die erotiek en pornografie bespreekbaar maakt, publieke naaktheid en voyeurisme aanmoedigt. Ik herinner me nog levendig hoe we thuis op zondagmiddag (!) Studio Brussel opzetten om onze ouders te shockeren met het seksprogramma van Goedele Liekens. Vandaag wordt je overspoeld met documentaires over seksfilms, staan interviews met pornosterren in de ordinaire weekbladen, heeft iedereen via internet rechtstreeks en vaak gratis toegang tot alle mogelijke vormen van porno. Ook in het theater zijn er meer en meer voorstellingen op de rand van kunst en pornografie. Neem de laatste productie van het Spaanse La Fura Dels Baus, *XXX*, een De Sade-adaptatie: tijdens de voorstelling worden op de scène live beelden uit een seksclub geprojecteerd, alsook sms'en van de seksfantasieën van het publiek. Of de installatie van het Franse Art point M tijdens de Zomer van Antwerpen, die trouwens veel gelijkenissen vertoont met het bordeel: doorheen een zintuiglijke tocht in vijftien dozen, tussen voyeurisme en participatie, worden onder meer de codes en conventies van porno geparodieerd en bekritiseerd.

Kunstencentrum nOna in Mechelen wijdt in november zelfs een heel festival aan deze problematiek: *Porn Ar(t)round the World*.

### Seksuele differentiatie

Om een laatste belangrijk aspect van Verhelsts oeuvre in het algemeen en *Het Sprookjesbordeel* in het bijzonder te analyseren – zijn spel met mannelijkheid en vrouwelijkheid – gaan we te rade bij de beweging van de *écriture féminine*. In de combinatie van een niet-lineaire, vloeiende en beeldrijke taal, en een taal die manifest geslachtelijk is, kan men de taal van Verhelst immers vergelijken met deze literaire beweging uit

het Frankrijk van de jaren zeventig. Een beweging die enerzijds gegroeid is uit de Franse vrouwenbeweging en anderzijds uit het poststructuralisme en de psychoanalyse. De woordvoersters van de *écriture féminine* – Luce Irigaray, Hélène Cixous en Julia Kristeva – noemen het logocentrisme een fallo-logocentrisme: een discours waarin het vrouwelijke verzwegen wordt. Zij willen de onderdrukte vrouwelijke taal – die meervoudig en fragmentair is omdat ook het vrouwelijk genot dat is – opsporen in de diepere lagen van de tekst. Maar alledrie hebben ze andere meningen over wat dat vrouwelijke dan wel is: gaat het hier om de reële vrouw of om een vrouwelijke manier van schrijven, die ook door mannen beoefend kan worden?

### Vulvomorfologie

Hoewel Luce Irigaray ver weg staat van het ideeëngoed van Verhelst – ze gaat uit van een absoluut onherleidbaar verschil tussen de geslachten – zijn de beelden die ze gebruikt om haar vulvomorfologie te duiden, erg toepasselijk.

Zo zijn lippen ook haar lievelingsmetafoor. Lippen spelen een hoofdrol in het bordeel: het is via hen dat je je keuze maakt. Ze verwijzen zowel naar het discours, het praten (het fluïstieren van woorden), als naar het lichaam, de erotiek. Irigaray gebruikt de lippen als metafoor voor het vrouwelijk genot, de lippen van het vrouwelijk geslacht. Ze parodieert er het klassieke psychoanalytische discours mee, waarin de fallus staat voor alles wat één is, zichtbaar is en betekenis heeft en de vrouwelijke seksualiteit gedefinieerd wordt als gemis. Irigaray ziet de vrouwelijke 'jouissance' als meervoudig, diffuus, oplossend. Net als Verhelst heeft zij het niet over identiteiten maar over intensiteiten. Subject- en objectposities zijn vaak inwisselbaar: wie streelt wie? Wie versmelt met wie?

De monden op de speelkaarten van het bordeel zijn van erg dichtbij gefotografeerd, zodat door uitvergroting van haren en poriën niet duidelijk zichtbaar is welke mond vrouwelijk en welke mannelijk is. De mond is hier exemplarisch voor het hele bordeel: alles wordt van dichtbij beleefd, zonder perspectief, met constante variatie in de oriëntatie.

Ook Irigaray benadrukt het belang van het nabije, als contrapunt voor de incorporatie, maar ook voor de afstand. Bovendien stelt ze net als Verhelst het spel boven het serieuze, het betasten boven het kijken. Zintuigen zijn voor haar 'onze lijfelijke grenzen', een soort beschermengelen tegen de leegte. Een kunst-

werk, vindt ze, moet ons onze zintuigen weer doen ervaren. Niet doorheen een catharsis maar via een vormgeving van de ruwe ongeordende driftenwereld doorheen metamorfoses. Het is precies wat Peter Verhelst doet.

#### Incestueus bezig zijn met taal

In haar denken over sekse en gender is Julia Kristeva veel genuanceerder dan Irigaray. Het zoeken naar een vrouwelijke identiteit beschouwt ze als een naïef romanticisme. Elke identiteit, zegt ze, is gefragmenteerd en moet in en door taal in vraag gesteld worden. Ze maakt geen verschil tussen een vrouwen- en een mannentaal. Ze spreekt dan ook niet van seksuele differentie, maar van seksuele differentiatie: de twee seksen moeten het verdrongene naar boven halen in en door de taal. Kristeva ontwikkelt een taaltheorie waarin de rol van het affect en de driften in de intrede en wording van het subject in de taal centraal staan. Met het begrippenpaar semiotisch en symbolisch, analoog maar niet volledig identiek met het imaginaire en symbolische bij Lacan, maakt ze een onderscheid tussen twee verschillende componenten van de taal. Het semiotische duidt op het materiële, pre-oedipale, 'pre-talige' van de taal: klank, rijm, intonatie, waarin de affecten uitdrukking vinden en ontladen worden. Het symbolische slaat op de betekeniscomponent van de taal, die gegrond is in de oedipale fase, waarin het subject tot stand komt als gespleten subject. Volgens Kristeva kunnen het semiotische en het symbolische niet los van elkaar gedacht worden, maar ze pleit voor meer erkenning van het semiotische. Ze noemt het semiotische ook wel het vrouwelijke, maar dan in de zin van de pre-talige relatie tussen moeder en kind, en dat zorgt voor verwarring op het feministische front.

Kristeva's theorie is perfect toe te passen op de teksten van Verhelst, die doordrenkt zijn van het semiotische. Jan Ritsema heeft daar een mooi beeld voor gevonden: in *Maria Salomé* laat hij het stuk aanvangen en afsluiten met een twintig minuten durende onverstaanbare, maar erg muzikale brabbeltaal.

#### Gender is performance

Tijdens de presentatie van *Janus 10/02*, legde Peter Verhelst zijn voorkeur voor lichamen van danseressen als volgt uit: 'Het zijn lichamen die zowel mannelijke als vrouwelijke kenmerken vertonen en dat ook compleet negeren. Ik hou van lichamen waarvan de mannelijkheid of vrouwelijkheid niet te duidelijk afstraalt.'

Verhelst's personages veranderen voortdurend van geslacht, hebben twee geslachten of zijn

geslachtloos. In *Het Sprookjesbordeel* zijn er 'vrouwen voor mannen en mannen voor vrouwen. Zoals er vrouwen zijn voor vrouwen en mannen voor mannen. Zoals er vrouwen zijn die voor je ogen in mannen veranderen en omgekeerd.' In de meeste boeken maakt hij mannelijke en vrouwelijke versies van hetzelfde verhaal. Bij een oppervlakkige lezing lijkt Verhelst vaak te vervallen in traditionele opposities: kijken is mannelijk, ruiken vrouwelijk, de zon is mannelijk, de zee vrouwelijk. Maar telkens weer slaagt hij erin die vicieuze cirkel te doorbreken. Zo is in *Romeo en Julia* de hele entourage van het koppel seksistisch en deterministisch ingesteld ('Niet denken. Dat doet een man voor je.'), maar wordt die verhouding binnen het koppel omgekeerd: Romeo is de besluiteloze, Julia de kordate. Zo wordt in de dichtbundel *Otto* het stierengevecht als beeld voor de strijd tussen man en vrouw gebruikt, maar is zowel de man als de vrouw de matador. Ook in het bordeel is er sprake van een omkering, maar dan van de reacties van het publiek: het zijn de mannen die emotioneel worden, de vrouwen die erop los grijpen.<sup>7</sup>

Verhelst speelt met de clichés, reproduceert ze, om ze dan in kleine variaties te ondermijnen (Irigaray's productieve mimesis). In de opvoeringen van zijn teksten duiken die clichés dan weer onverbloemd op. Zowel Ivo van Hoves *Romeo en Julia* als Wim Vandekeybus' *Scratching the Inner Fields* zetten vrouwen op de scène in hun traditionele rol van lustobject of hysterica, nauw verbonden met de natuur.

Kristeva's theorie was een goed werkinstrument om de stijl van Verhelst te duiden, maar laat ons in de steek als het om zijn invulling van mannelijkheid en vrouwelijkheid gaat. Want Verhelst gaat verder dan inversie: hij lijkt een voorstander te zijn van een nieuw soort seksualiteit, waar man of vrouw zijn slechts één van de vele mogelijkheden is in een systeem van kruisbestuivingen van sekseposities. Net als Judith Butler, de 'queer' specialiste die de theorieën van Irigaray en Kristeva voortzet en radicaliseert, bekijkt hij gender als performativiteit. Butler wijst er trouwens op dat niet alleen gender (de culturele verschillen tussen de geslachten) maar ook de sekse zelf (het biologisch verschil) een cultureel construct is: hermafrodieten worden in onze samenleving nog steeds bij de geboorte éénslachtig gemaakt via een operatie of via hormoonbehandelingen. De geneeskunde blijft star dualistisch denken. Peter Verhelst daarentegen kiest resoluut voor de dubbelzinnigheid.

Alleen op die manier kan *Het Sprookjesbordeel* tegelijkertijd opwinden en ontroeren.

#### Impressie

*Is het bordeel vrouwelijk? Ja, in de zin van: semiotisch, revolutionair, steeds veranderend, in man en vrouw. Naar het schijnt zijn zelfs de Vlaamse rivieren, en met hen de Vlaamse vissen, aan het vervrouwelijken, door de aanwezigheid van vrouwelijke hormonen.<sup>8</sup> Het virus verspreidt zich snel: de wereld wordt één groot sprookjesbordeel.*

#### HET SPROOKJESBORDEEL

CONCEPT/REGIE/TEKST Peter Verhelst

MUZIEK Eavesdropper

DECOR Martin Baarda

KOSTUUMS Ilse Vandenbussche

DRAMATURGIE Kurt Melens

PRODUCTIEBEGELEIDING Phylis Digneffe

MET Jochen Balbaert, Tiny Bertels, Mia

Boels, Pepijn Caudron, Karolien De Beck,

Kristien De Proost, Robrecht De Roock,

Tom Dewispelaere, Tine Laureyns,

Bert Lutin, Nico Sturm, Ariane van Vliet,

Koen van Kaam, Sara Vertongen

PRODUCTIE Het Toneelhuis, Brugge 2002

1. Ik maak geen onderscheid tussen zijn proza, poëzie of toneel omdat een opdeling in genres voor het werk van Verhelst niet relevant is. Er is immers voortdurend sprake van genrevermenging: *Tongkat* bevat scenario-elementen, *Memoires van een luipaard* is poëtisch, etc.
2. Peter Verhelst tijdens een lezing aan de UIA, 6 juni 2002
3. Recent gaat men daar nog een stap verder in: degene die begeleidt, is niet de masseur. Aangezien de bezoeker geblinddoekt wordt, is het woord 'toeschouwer' niet bruikbaar. Wie zijn wij dan, bezoekers van het bordeel? 'Klant' klinkt te economisch. 'Patiënt' te medisch.
4. Peter Verhelst tijdens de presentatie van *Janus 10/02*, Museum voor Schone Kunsten, Gent, 15 maart 2002
5. Verhelst, Peter, 'Acht vezels uit de draad van Ariadne', in: *Yang*, jaargang 25, nr. 4
6. Peter Verhelst tijdens een telefonisch interview, 10 augustus 2002
7. Peter Verhelst tijdens een telefonisch interview, 10 augustus 2002
8. De Morgen, 13 augustus 2002

#### Literatuur:

- Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, Editions du Seuil, Parijs, 1973
- Bzzlletin literair, nr 279, oktober 2001
- Vasseleu, Cathryn, *Textures of Light. Vision and Touch in Irigaray, Levinas and Merleau-Ponty*, Routledge, London and New York, 1998
- Gibson, James, *The Senses Considered as Perceptual Systems*, George Allen and Unwin Ltd., London, 1966
- McNair, Brian, *Striptease culture. Sex, media and the demotisation of desire*, Routledge, London and New York, 2002