



# Het oude verhaal van vlees en woord De taal als (anti) lichaam in het werk van Peter Verhelst

Kim Gorus

NEERLANDISTIEK.NL 05.01; GEPUBLICEERD: 31 MAART 2005

## Samenvatting

Het werk van Peter Verhelst wordt vaak omschreven in lichamelijke termen. Verhelst zoekt dan ook voortdurend aansluiting bij een beeldende cultuur aan de hand van citaten die zowel thematisch als vormelijk van aard zijn. Toch ondermijnt Verhelst die veronderstelde plasticiteit of zintuiglijkheid van zijn werk door middel van complexe, soms gezochte structuren. Een analyse van het werk van Verhelst brengt in kaart hoe taal en beeld elkaars tegenpool vormen in dit dubbelzinnig spel van aantrekking en afstoting.

## Summary

*The work of Peter Verhelst is often described in physical terms. Verhelst indeed constantly refers to a plastic culture through quotations that can be content- as well as form-related. Still, Verhelst counteracts the supposed plasticity or physicality of his work with complex, sometimes far-fetched structures. In this text, I argue that there is an ambiguous interaction in Verhelst's work between language and image: these two notions act as two antipoles, both attracting and repelling one another.*

*In het begin was het Woord  
En het woord was bij God  
En het Woord was God  
(...) Het Woord is vlees geworden  
Johannes 1:1-14*

## Van woord naar vlees

Het aantal artikels en interviews dat inzoomt op de zintuiglijke taal van Peter Verhelst is haast niet bij te houden. ‘Dichter op de huid’, ‘De intensiteit van de ervaring’, ‘Genieten van zintuiglijkheid en zinloosheid’:<sup>1</sup> het zijn slechts een paar van de vele besprekingen die Verhelsts tastzin onder de loep nemen. Soms wordt het werk van Verhelst positief onthaald, soms ook niet, maar over één ding lijken de meeste critici het roerend eens: Peter Verhelst is een schrijver van het lichamelijke, de beleving, het tactiele.

De auteur geeft in zijn werk dan ook voortdurend aan dat hij een plastische taal wil ontwerpen, een taal die beeld wordt. Een taal die meer suggereert dan uitspreekt. Een taal die, ten slotte, zichzelf uitwist. Een boek dat rechtstreeks inwerkt op de lezer impliceert immers het opheffen van de taal als intermedium. Verhelst visualiseert die opvatting via het beeld van het vergankelijke kunstwerk. “Het mooiste boek,” zo klinkt het in *Aars!*, is “het brandende boek” (59). Als ook in *Het Spierenalfabet* het hoofdpersonage op een oud verborgen document stuit, stelt zijn vriendin Lore:

*“Neem nu die pakjes die je vanmiddag uit het beeld geklopt heb. Op de perkamenten doosjes stonden teksten die bijna vergeeld waren. De inkt was al zo door de tijd witgezogen dat de tekst bijna weg was. In feite vind ik het jammer dat je ze gevonden hebt. Louter theoretisch dan. Ik vind het een mooi beeld, tekst die zichzelf langzaam vergeet.” (112)*

Datzelfde boek begint overigens met de vraagstelling “Hoe een beschreven blad opnieuw maagdelijk wit [kan] worden?” (9), een echo van de in *Verhemelte* gestelde vraag of “de taal zelfmoord [kan] plegen?” (23) In deze dichtbundel wordt zelfs een poging ondernomen de taal met wortel en al uit te rukken: “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 ———.” (48) Je kunt Verhelts streven verbinden met wat Francis Bacon beoogde in zijn schilderijen: “I want very, very much to do the thing that Valéry said – to give the sensation without the boredom of its conveyance” ([Bacon in Van Alphen: 28](#)). Verhelst is schijnbaar, net als Bacon, uit op een zintuiglijke, niet-rationele overdracht van zijn werk. Taal wordt bijgevolg voortdurend geschetst aan de hand van lichamelijke metaforen. Verhelst ontleent zijn omschrijvingen van de taal als lichaam deels aan de films

<sup>1</sup> De Nijs, Peter. ‘Dichter op de huid: de beeldenmachine van Peter Verhelst’. In: *Bzzlletin*. Jg. 31, nr. 279 (2001); p. 31-53. Reugebrink, Marc. ‘De intensiteit van de ervaring: een bevangen lezing van het werk van Peter Verhelst’. In: *Bzzlletin*. Jg. 31, nr. 279 (2001); p. 14-29.

Ector, Jef. ‘Genieten van zintuiglijkheid en zinloosheid’. In: *Kreatief*. Jg. 29, nr. 5 (1995); p. 119-122.

van Peter Greenaway. Zo draait bijvoorbeeld *The Pillow Book* (1996) om een vrouwelijke kalligraaf die op zoek gaat naar een minnaar om een hoofdkussenboek mee te maken. Verhelst gebruikt dat beeld onder andere in *De Kleurenvanger*, waar het hoofdpersonage een man ontmoet wiens “hele lichaam behangen [was] met woorden” (39). De man tovert het ene woord na het andere tevoorschijn tot het personage “alle woorden die betrekking [hebben] op lichaamsdelen met al [zijn] zintuigen [heeft] geproefd, geknepen, besnuffeld, bekeken en beluisterd” (40). Enkele bladzijden eerder lees je dat er maar één manier is om een boek te stelen: “Scheur de bladen één voor één uit, kneed ze tot proppen en eet ze langzaam, in de juiste volgorde op” (39). Dat kan je verbinden met een andere film van Greenaway, met name *The Cook, the Thief, his Wife and her Lover* (1989), waarin de minnaar van het hoofdpersonage stikt in zijn lievelingsboek door toedoen van een jaloerse echtgenoot. Zowel bij Verhelst als bij Greenaway wordt het ‘verslinden’ van boeken dus omschreven als een erg lichamenlijk proces.

De idee van een taal die beeld of lichaam wordt, hangt samen met een christelijke wereldbeschouwing. Jezus Christus is immers de belichaming van het woord van God. Al wat God uitsprekt wordt onmiddellijk realiteit. In Genesis lees je: “Toen sprak God: ‘Er moet licht zijn!’ En er was licht” (Gen. 1,3). “Het woord dat Ik spreek zal in vervulling gaan,” luidt namelijk “de godspraak van Jahwe de Heer” (Ez. 12: 28). Een gelijkaardige beeldspraak komt aan bod in Verhelsts roman *Tongkat*. Het personage Juan hoeft het woord ‘gordijnen’ maar te zeggen en ze zijn er al:

*“[Ik wilde] gordijnen. Ik had het woord nog niet helemaal uitgesproken of ze hingen al voor de ramen. Gordijnen die zo vliesdun waren dat ze het licht in room veranderden. ‘Gordijnen,’ zei ik. En daar waren ze opnieuw. Gordijnen die zo dik waren dat ze wel van vlees leken. Zwaar als tapijten.” (202-203)*

Ook in *De Kleurenvanger* vertelt het personage lijmstokman hoe hij “het woord ‘scharlakenrood’ [maar hoofde] te lezen en een scharlaken vingertje duwde de juiste lade in [zijn] hoofd al open en de herinneringen wolften op.” (110) Verhelst licht dit mechanisme toe in een voorstudie van *Memoires van een Luipaard* ([DWB 2000](#)):

*“Elk lichaam dat je hebt geschilderd,  
kun je later opnieuw voor de geest halen  
door je vinger of je tong te laten nadenken.  
Niets meer, niets minder. Kortom:  
het wonder van de taal, het oude verhaal van vlees en woord”.*

Opvallend is dat deze voorstudie integraal werd opgenomen in de uiteindelijke versie van *Memoires van een Luipaard*, met uitzondering van de laatste zin van dit fragment. Het verhaal van vlees en woord staat nochtans centraal in het werk van Verhelst.<sup>2</sup> Zijn hele oeuvre is immers een poging om taal beeld te laten worden. De mogelijkheid van taal om dingen tot leven te wekken maakt uiteraard de kracht uit

<sup>2</sup> Het is meer dan waarschijnlijk dat Verhelst deze zin opzettelijk heeft geschrapd om de ambiguïteit rond zintuiglijkheid in zijn werk te vergroten.

van het medium. Deze taalopvatting impliceert bovendien een taal die zichzelf – in haar onmiddellijke overdracht als beeld – ongedaan maakt.

### Van vlees naar woord

Door woorden door te strepen ([‘Nee \(over poëzie\)’ 1997](#), [Alaska 2003](#)) geeft Verhelst in zekere zin de onmogelijkheid van zijn eigen project toe: hij doet hier namelijk een beroep op niet-talige middelen om de taal uit te wissen. In die zin heft de taal zichzelf absoluut niet op. Je kunt echter opperen dat het verlangen naar het onmogelijke deel uitmaakt van de melancholieke kant van zijn werk. Soms cultiveert Verhelst bovendien de kloof tussen droom en daad. Zo lees je bijvoorbeeld in *Vloeibaar Harnas* ter verdediging van de anti-architectuur: “Het doorbreken van de architecturale grenzen was voor mij belangrijker dan de bouwpraktijk. Niet te verwonderen dat mijn huizen tot nu toe papieren huizen zijn gebleven.” (104-105) In *De Kleurenvanger* suggereert Verhelst zelfs dat de verbeelding elk concreet beeld overstijgt: “Zoals elke blinde beleeft ik het landschap intenser door naar de beschrijvingen ervan te luisteren.” (136) In die zin is taal rijker dan het beeld dat ze poogt op te roepen.

Verhelsts oeuvre is bovendien doorspekt met (beeldende) intertekstuele referenties. Zo verwijst het personage ‘de lijdensvanger’ in *Tongkat* naar een beeldend werk van Thierry de Cordier. De structuur van *Memoires van een Luipaard* is dan weer een variatie op de videoreeks *Hommage à...* van Lili Dujourie. Andere kunstenaars aan wie Verhelst herhaaldelijk refereert, zijn bijvoorbeeld Marcel Duchamp, Dirk Braeckman, Juan Muñoz en Jan Fabre. Het werk van Verhelst is dan ook nadrukkelijk geconstrueerd, in tegenstelling tot dat van andere zogezegd lichamelijke schrijvers als Jeanette Winterson.<sup>3</sup> Zo beschouwd, komt er bij het lezen van Verhelsts boeken heel wat rationaliteit en achtergrondkennis aan te pas. Ik ben het bijgevolg stellig oneens met Yves van Kempen die suggereert dat Verhelst lukraak plaatjes schiet in zijn werk. In het themanummer van *Bzzlletin* over het werk van Verhelst schrijft Van Kempen:

*“Vertellen is voor hem [Verhelst] vooral het ontsteken van een ideeënvuurbal, van een samengebald geheel in vele afzonderlijke delen, een briljant vuur van woorden, zinnen, vergelijkingen, fragmenten, scènes en associaties met een soms sterk repeterend karakter, waarin beelden oplichten waarachter zich een samengesteld verhaal schuilhoudt, of beter: waarin een reeks van mogelijke verhalen wordt gesuggereerd. (...) Verhelst verbergt geen alomvattende betekenis in wat hij te vertellen heeft, en evenmin brengt hij er op elkaar gestapelde betekenislagen in aan.”* ([Van Kempen in De Nijs: 3](#))

Het werk van Verhelst verbergt inderdaad geen alomvattende betekenis, maar het bevat wel degelijk *betekenis* en een duidelijk geconstrueerde, zelfs gezochte structuur. In tegenstelling tot wat Van Kempen beweert, is Verhelsts oeuvre één opeenstapeling van betekenislagen, zoveel zelfs dat je er dreigt in zoek te raken – en dat is blijkbaar wat Van Kempen is overkomen. Dat oeuvre afschilderen als indrukwekkend vuurwerk is volgens mij een manier om je er als lezer makkelijk van af te maken. Van Kempen gaat dan wel in op het belang van structuren bij Verhelst – hij spreekt terecht van een “vrijheid

---

<sup>3</sup> Amerikaanse auteur van onder andere *The Passion*, *Sexing the Cherry* en *Written on the Body*.

in gebondenheid” – toch stelt hij lezen gelijk aan slikken: de lezer moet zich “gewonnen” geven “aan [het] fantasierijke, kolkende en schuimende proza” van Verhelst ([Van Kempen in De Nijs: 8](#)). Ook Stefan Hertmans benadert het werk van Verhelst op een, naar mijn smaak, nogal zweverige manier. Hij bestempelt de poëzie van Verhelst als “poëzie van de apocalyps” die gekenmerkt wordt door een “verlangen naar de goddeloze theologie van het Laatste Beeld”: “De mystiek in het werk van Verhelst is die van een satanische eucharistie boordevol niet vast te pinnen tekens.” ([Hertmans: 364, 380](#)) Ik sluit mij in dit opzicht eerder aan bij Thomas Vaessens’ ietwat minder spectaculaire artikel *Postmodernisme en leesstrategie. Over Tongkat van Peter Verhelst*. Vaessens bekent in zijn kritiek dat hij *Tongkat* heeft gelezen met een “truttig spoorboekje” bij de hand ([Vaessens: 2](#)). Hij beargumenteert dat *Tongkat* de lezer aanzet tot een afwijkende maar toch “consistente” logica. “Allerlei impliciete leesinstructies,” concludeert Vaessens, “dwingen de lezer van *Tongkat* tot een rationele en oplettende leeshouding.” ([Vaessens: 2](#)) Je moet als lezer dus voortdurend op je hoede zijn: overgave aan het “kolkende en schuimende proza” gebeurt op risico van verdrinking. Ik wil daar in de eerste plaats mee aanstippen dat je de boeken van Verhelst ook op een erg niet-zintuiglijke manier kan (en soms zelfs *moet*) lezen. Zijn werk bevat overigens zeer veel metafictionele uitspraken. Neem bijvoorbeeld volgend fragment uit de roman *Tongkat*. Het personage Peter<sup>4</sup> bindt er de fragmenten van zijn verhaal vast aan de poten van een aantal vogels, die vervolgens wegvliegen:

*“Ik hou ervan te denken dat anderen die vogels zullen vangen, betoverd door hun veelkleurigheid. Ze zullen de linten wegnippen en mijn woorden lezen. Misschien zullen ze er hun eigen verhaal mee maken, geprikkeld door die onaffe zinnen. Misschien ook niet.” (81)*

In dezelfde roman lees je dat dingen die uit hun vaste omgeving worden losgerukt een nieuwe “schoonheid en raadselachtigheid” verkrijgen. Als voorbeeld geeft Verhelst “[e]en fietswiel gemonteerd op een keukenstoel”. (77) Hij verwijst daarmee naar Marcel Duchamp’s eerste readymade: *Bicycle Wheel* uit 1913. Wie de structuur van *Tongkat* aandachtig bekijkt (9 hoofdstukken – of kattenlevens – die doorgaans eindigen met drie puntjes en aldus een zekere circulariteit suggereren), verbindt deze uitspraken al snel met het principe van het *work in progress* van Duchamp. De schrijver reikt de lezer een aantal flarden aan, die hij zelf kan vervolmaken. Dat is echter geen uitnodiging tot blindelings lezen. Het “onaffe” moet de lezer net aanzetten tot een actieve aanvulling van het boek. Via bewuste opschortingen van de narratieve logica tracht de schrijver de lezer nauw te betrekken bij het vertelde. Wie het werk van Verhelst leest is genoodzaakt zich in te schakelen in het spel dat de schrijver aanreikt, zoniet loopt hij hopeloos verloren. Over *Het Spierenalfabet* stelt Yves van Kempen: “Er is steeds structuur, al is die ontegenzeggelijk weinig dwingend.” ([Van Kempen in De Nijs: 2](#)) Ik beweer graag het tegenovergestelde: de structuren bij Verhelst zijn zo dwingend, dat het hele systeem uiteindelijk implodeert en je als lezer telkens weer op een ander spoor wordt gezet.

Verhelst nodigt de lezer echter evengoed uit tot betekenisloos lezen. Zo stelt de schrijver in een interview met de Groene Amsterdammer: “De mensen mogen mijn boeken naar eigen goeddunken begrijpen. Van eenduidigheid heb ik de buik vol. 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.” ([Verhelst in Pleij: 1](#)) Toch loopt Verhelst niet hoog op met de uitlatingen van bepaalde recensenten over

zijn werk. Zo 'vrij' is de lezer dus blijkbaar niet. Ik denk dan ook dat je zulke uitspraken met een grote korrel zout moet nemen. Ook Thomas Vaessens noemt Verhelsts suggestie tot *gratuit* lezen "vals" ([Vaessens: 2](#)). Je kunt vertellen aldus beschouwen als een vorm van verleiden: Verhelst verleidt de lezer – mede door de uitspraken die hij doet in interviews – tot betekenisloos lezen, terwijl deze net steeds alert moet blijven.

... en terug?

Verhelst hanteert hier het principe van *the music speaks louder than the words*: door het ene schokkende beeld op het andere te stapelen vervloeit alles tot een soort ruis. Het lezen van Verhelsts boeken is in die zin een sisyfusarbeid, waarbij je als lezer uiteindelijk in cirkels loopt. Zoals ik eerder bediscussieerde moet je dat weliswaar sterk relativeren. Het beeldenarsenaal van Verhelst is inderdaad overdonderend, maar je moet toch een behoorlijk naïeve lezer zijn om na het lezen niet meer dan ruis over te houden. Ook dit is dus een kwestie van verleiden: de schrijver overstelpt je met beelden, waardoor het soms erg moeilijk wordt om je hoofd er bij te houden.<sup>5</sup>

In *De Kleurenvanger* verbindt Verhelst zijn *ad nauseam* werkwijze met de sfumato-techniek van Leonardo da Vinci (met betrekking tot *Het Laatste Avondmaal*).

*"[De Vinci] was de uitvinder van het sfumato, een schilderstechniek waarbij kleuren geleidelijk in elkaar overvloeien en zo hun contouren verliezen. Ik heb altijd gedacht dat die techniek iets te maken had met zijn zoektocht naar het perpetuum mobile. Eeuwige beweging. Vervagen van contouren. Transformaties. Metamorfosen."* (228)

Verhelst past deze techniek toe op literatuur in de hoop de zin (als 'richting' of als 'betekenis') van zijn werk te ondermijnen.<sup>6</sup> Volgens Bart Vervaeck slaagt hij daar alvast in in de dichtbundel *Verhemelte*: "De ultieme ontploffing die Verhelst teweegbrengt in zijn laatste bundel, is de explosie van de betekenisvolle taal, de vertrouwde orde die vanuit het verhemelte de hemel belooft omdat ze vanuit haar eigen gesloten systeem de geordende werkelijkheid ontvouwt" ([Vervaeck: 740](#)). Die stelling pleit opnieuw voor een niet-rechtlĳnige lezing van het werk van Verhelst.

Verhelst appelleert voorts via de talloze beeldende referenties in zijn werk eerder aan een visuele dan een literaire cultuur. Er wordt zelfs relatief weinig verwezen naar ander literair werk. De overeenkomsten met beeldend werk zijn overigens niet beperkt tot citaten. Zo zijn de boeken van Verhelst verwant aan het werk van Thierry de Cordier via een gemeenschappelijke affiniteit met de leer van de zestiende-

---

<sup>4</sup> De naam Peter nodigt ons nog eens extra uit om de daden van dit personage metafictioneel te lezen.

<sup>5</sup> De interactie tussen lezer en schrijver is vergelijkbaar met Verhelsts omschrijving van het stierengevecht als een hypnotiserende dans, waarbij de passieve tegenspeler – door zijn actieve participatie – uiteindelijk zichzelf ten val brengt: "Stier en man oog in oog. Rode lap en degen tegenover de horens. De eigenlijke pas de deux. Het lokken, het verleiden. Het moment waarop het ene lichaam langs het andere heen gleeed, almaar dichtter. En ten slotte de finale beweging, de danspassen van de dood. (...) Ik verkoos de *recibiendo*, de 'ontvangende' manier: met de laaggehouden doek lokte ik mijn stier, zodat ik over de kop heen het hart kon vinden, gebruik makend van de kracht van het dier zelf." (*De Kleurenvanger*: 248-49)

<sup>6</sup> Zo kan je aan het eind van *Memoires van een Luipaard* in principe verder lezen met het begin. De laatste zin van het verhaal bovenaan de bladspiegel is namelijk vrijwel gelijk aan de eerste zin van het 'hoofdverhaal' ("Het is een van die nachten waarop de lucht even zacht is als de buik van een kat"). Verder is de laatste alinea van dat 'hoofdverhaal' een variatie op het begin van het 'subverhaal' ("Die nacht werd ze wakker zoals ze altijd had gedaan" en verder). *Memoires van een Luipaard* heeft met andere woorden een structuur die in haar eigen staart bijt.

eeuwse Spaanse mysticus Juan de la Cruz. De la Cruz predikte een mystiek in drie stappen: de 'purgatio' of zuivering, de 'illuminatio' of verlichting en de 'unio mystica' of mystieke vereniging. Het ik moet zichzelf met andere woorden opheffen om vervolgens één te worden met Christus (Van het Kruis). Verhelst en De Cordier perverteren deze leer door de mystieke vereniging met God te vertalen naar zelfvernietiging. Het personage Juan (de la Cruz) in *Tongkat*, bijvoorbeeld, verlangt er zozeer naar leeg te worden dat hij zichzelf in de mond neemt en doorslikt. Je kunt de figuur van Juan onder andere verbinden met de *Ik*-beelden van De Cordier, een reeks pikzwarte, bolvormige mannetjes met ingetrokken hoofd. In het overzichtswerk *De Wijnjaren (1982-2002)* begeleidt het gedicht *Ik-vertering (Lamento)* van Verhelst de beelden *Ik* en *Vliegend Ik*. In dit gedicht zijn haast alle woorden die betrekking hebben op het 'ik' enkel en alle woorden die betrekking hebben op 'wij' of het geslachtelijke dubbel doorgestreept. Dat sluit uiteraard aan bij de drang in zichzelf te keren, maar is tegelijk een vormelijke verwijzing naar het oeuvre van De Cordier. Het doorstrepen van woorden is namelijk een cliché in de pamfletten en aantekeningen van de kunstenaar.

Verhelsts aandacht voor vormgeving in het algemeen geeft al een zekere affiniteit met de beeldende kunst aan. Hij maakt meer bepaald gebruik van visuele middelen om een – letterlijk – beeldende taal te ontwerpen. De morsetekens op het omslag van *Alaska*, bijvoorbeeld, verwijzen naar de keversculpturen van Jan Fabre.<sup>7</sup> Je kunt de vorm van de tekens ook lezen als een buste of vrouwenlichaam. Verhelst lijkt daarmee te refereren aan een in *De Kleurenvanger* geponoerd verlangen: "Misschien slagen mijn woorden er ooit in de perfecte vorm aan te nemen van een meisjeslichaam." (41) Diezelfde kافت van *Alaska* reageert bovendien op de lichaamstemperatuur van de lezer: bij aanraking licht de anders onzichtbare tekst op. In *Verhemelte* haalt Verhelst een gelijkaardige kunstgreep uit. In de tekst lees je: "Je nam je voor gedichten te schrijven / die, op hun kant gezet, een hartslag zouden weerkaatsen." (36) Verhelst bedoelt dat uiteraard figuurlijk. Toch kan je werkelijk – als je de dichtbundel op zijn kant zet – de schommelende lijn die de dichtregels verbindt lezen als de weergave van een hartslag. De aanvankelijk beweeglijke hartslag wordt aan het einde van de bundel overigens een relatief constante flat line, eventueel als symbool voor de dood van Icarus, het centrale personage in de bundel. In *Tongkat* lees je dat het personage Juan houdt van de oosterse kalligrafie omdat taal en beeld samenkomen in de grillige lettertekens:

*"Soms kronkelden de letters als slangen over de bladzijden. Soms was er geen onderscheid meer tussen tekeningen en letters. Soms kon je een bladzij alleen maar lezen door met je vingertoppen over de letters te gaan. (...) [L]etters die niet als letters werden herkend maar als dieren, lichaamsdelen, voedsel." (210-211)*

Als je de taal filosofie van Verhelst doortrekt, wordt het verschil tussen literatuur en beeldende kunst relatief klein. Als taal beeldend is en beelden verhalend zijn, kan je bezwaarlijk nog een

<sup>7</sup> De morsetekens worden herhaald op de twee flappen van de kافت van *Alaska* en vormen elkaars spiegelbeeld. De tekens stemmen overeen met de morsetekens in het gedicht 'My sweet P(rince-moi) / ik-vertering' (*Alaska*). Hier moet je de tekens evenwel van rechts naar links lezen. De betekenis ervan is terug te vinden op dezelfde bladzijde, met name in het zinnetje dat (in spiegelschrift) links in de kافت verdwijnt: "niets ontbreekt mij op de berg niets te zijn om alles te worden evenmin." (63) Verhelst verwijst met dit citaat naar de geschriften van Juan de la Cruz. Het bereiken van de top van de Karmel fungeert voor De la Cruz als symbool voor de volgroeide mystiek.

ondubbelzinnige lijn trekken tussen de twee. Uiteraard kan taal nooit helemaal beeld worden. Verhelst slaagt er evenwel in de grens tussen beide velden te problematiseren. Zo hebben de verwijzingen naar beeldende kunst een erg dubbelzinnige werking: enerzijds geven ze Verhelsts verwantschap met een beeldende, zintuiglijke cultuur aan, maar anderzijds verwijderen ze hem van die cultuur: ze dragen immers bij tot de kunstmatigheid van zijn werk. De talrijke referenties laten ook vermoeden dat Verhelst appelleert aan een zekere achtergrondkennis van de lezer. Daarnaast speelt de schrijver voortdurend een ingewikkeld spel met zogenaamde “labiele structuren”,<sup>8</sup> structuren die zo vaak voorkomen dat ze uiteindelijk ondermijnd worden. Zo wordt de pure zintuiglijkheid die bepaalde critici vooronderstellen danig tegengewerkt. Volgend citaat uit *De Kleurenvanger* is in deze context veelbetekenend: “De waarheid? Ik kan de waarheid verzinnen. Ik kan verhalen verzinnen. Desnoods kan ik het vlees opnieuw woord laten worden.” (83) Centraal staat dus een dubbele beweging: Verhelst laat het woord vlees worden, maar werkt dat tegelijkertijd hardnekkig tegen. Deze veelzijdige interactie, die zinspeelt op de algemene wisselwerking tussen discursieve en niet-discursieve kunst, vormt een – weliswaar wispelturige – rode draad in het oeuvre van Peter Verhelst.

## Bibliografie

- De Cordier, Thierry (2002) *De Wijnjaren: 1982-2002*. Gent: Ludion.
- De Nijs, Peter (red.) (2001) ‘Peter Verhelst.’ In: *Bzzlletin*. Jg. 31, nr. 279.
- Hertmans, Stefan (2002) ‘Schaamteloos frummelen aan het sublieme. De ‘zelfportretten van de dood’ van Peter Verhelst.’ In: *Het Putje van Milete*. Amsterdam: Meulenhof, p. 363-387.
- Pleij, Sander (1996) ‘Op engagement zul je mij niet betrappen. Interview met de auteur van De Kleurenvanger’. In: *De groene Amsterdammer*, 20-11-1996.
- Vaessens, Thomas (2001) ‘Postmodernisme en leesstrategie. Over Tongkat van Peter Verhelst.’ In: *Neerlandistiek.nl*, 03-10-2001.
- Van Alphen, Ernst (1992) *Francis Bacon and the Loss of Self*. London: Reaktion Books Ltd.
- Van het Kruis, Johannes (1980) *Mystieke Werken*. Gent: Carmelitana.
- Verhelst, Peter (1993) *Vloeibaar Harnas*. Amsterdam: Prometheus.
- (1995) *Het Spierenalfabet*. Amsterdam: Prometheus.
- (1996a) *Verhemelte*. Amsterdam: Prometheus.
- (1996b) *De Kleurenvanger*. Amsterdam: Prometheus.
- (1997) ‘Ja (Proza)/ Nee (over poëzie)’. In: *De Revisor* 1997/5.
- (1999) *Tongkat. Een verhalenbordeel*. Amsterdam: Prometheus.
- (2001) *Memoires van een luipaard*. Amsterdam: Prometheus.
- (2003) *Alaska*. Amsterdam: Prometheus.
- Verhelst, Peter & Lili Dujourie (2000) ‘Caresse, Pandora, La passion du noir, Places devoted to the night, herinnering aan een ontmoeting.’ In: *DWB* 2000/3, jrg. 145, p. 335-346.
- Verhelst, Peter & Luk Perceval (2000) *AARS! Anatomische Studie van de Oresteia*. Amsterdam: Prometheus.

---

<sup>8</sup> Het pentagram, bijvoorbeeld, keert zo vaak terug in zijn werk dat de betekenis ervan geheel vervaagt. In *Het Spierenalfabet* expliciteert Verhelst het principe van de labiele structuur: “Wel, de auteur van het verhaaltje hier gebruikt het pentagram als basisstructuur van zijn oeuvre, of hoe heet dat, en tegelijkertijd probeert hij die structuur de hele tijd te ondermijnen. (...) [E]ke structuur die gesloten lijkt of afgewerkt of hoe je het ook wil noemen, elke structuur die gesloten is, is per definitie suïcidaal, zelfvernietigend en dus ook labiel.” (59-60) De ‘boavorm’ van *Memoires van een Luipaard* is dus een voorbeeld van zo’n labiele structuur.



Vervaeck, Bart (1997) 'Belachelijk, niet te snappen, en toch ernstig. Het werk van Peter Verhelst.' In: *Ons Erfdeel* n°5, p. 735-747.