

Icarusarbeid.

Een lectuur van Peter Verhelsts dichtbundel *Verhemelte* (1996)

Matthias VELLE

“Nous montons vers l’abîme, nous descendons vers le ciel.
Où sommes-nous? Question sans objet: nous n’ avons plus de *lieu*...”
Emil Cioran – *La tentation d’ exister*

Abstract

The oeuvre of the Flemish postmodernist Peter Verhelst reads as a continuous ‘Arbeit am Mythos’ (Hans Blumenberg): in his poems, prose and plays Verhelst rewrites the same mythological stories over and over again with small variations. Particularly references to the myth of Icarus are a connecting thread throughout the work of Verhelst. In this article, the myriad references to Icarus in *Palate* (1996), Verhelst’s seventh collection of poems, will be analysed. I will argue that those references are of crucial importance to understand and interpret the plot, the worldview, the view on language and the poetics of *Palate*. The analysis forms a part of my PhD-research on myth, tragedy and the tragic in the work of Peter Verhelst (1987-2012).



1. ARBEID AAN DE MYTHE

Vanaf haar ontstaan in de achttiende eeuw gaat de mythestudie krampachtig op zoek naar de ‘oorspronkelijke mythe’. De Britse antropoloog James Frazer hecht in zijn invloedrijke studie *The Golden Bough* (1890) bijvoorbeeld uitzonderlijk veel belang aan vruchtbaarheidsmythes. Voor zijn collega Jane Harrison houden mythes dan weer noodzakelijkerwijs verband met rituelen, terwijl de Roemeense godsdiensthistoricus Mircea Eliade de creatiemythe als het enige echte origineel beschouwt (Coupe 1997, 5). De Freudiaanse psychoanalyse ten slotte verheft de Oedipusmythe tot norm.¹ In al deze gevallen wordt de mythe getoetst aan de hand van een checklist met zogenaamd essentiële kenmerken. Een welbepaald mythologisch paradigma wordt geprivilegieerd boven alle andere en een mythe die niet aan de standaard voldoet, wordt weggezet als een zwak afkooksel van de ‘oorspronkelijke mythe’ (ibidem).

¹ Zie Csapo 2005 voor een uitstekend overzicht van de mythetheorieën van respectievelijk Frazer (comparatieve antropologie), Harrison (rituele theorieën) en Freud (psychoanalyse).

In zijn monumentale mythestudie *Arbeit am Mythos* (1979) betoogt de Duitse filosoof Hans Blumenberg echter dat de vraag naar de ‘oorspronkelijke mythe’ onbeantwoordbaar is en bovendien irrelevant. Iedere mythe is immers zelf al de verwerking van een vroegere mythe: zelfs Homeros en Hesiodos gaan terug op een eeuwenlange orale traditie van receptie en bewerking. De mythestudie hoeft haar hoofd dan ook niet te breken over de veronderstelde oorsprong of de vaste, essentiële kenmerken van de mythe maar moet zich bezighouden met de evolutie ervan. Mythologische verhalen zijn volgens Blumenberg namelijk allesbehalve afgewerkte producten. Ze maken deel uit van een voortdurend receptieproces waarin de *Wirklichkeiten, in denen wir leben* (Blumenberg 1981) onophoudelijk tot een samenhangend en betekenisvol geheel worden gesmeed.²

Het werk van de Vlaamse postmodernist Peter Verhelst vormt een uitgelezen voorbeeld van dat voortdurende receptieproces.³ In zijn poëzie, proza en theater worden dezelfde mythische verhalen telkens opnieuw met variaties herschreven. De gedichtencyclus ‘Labyrint’ van zijn tweede dichtbundel *OTTO* (1989) bevat bijvoorbeeld vele allusies op de mythen van Theseus, Ariadne en de minotaurus. Die twee laatste figuren transformeren vervolgens tot toneelpersonages in zijn eerste theatertekst, *Maria Salomé* (1997), en in het slotbeeld van de voorstelling *Africa* (2013) – een vreeswekkende stierenkop die het publiek aanstaart – kan de toeschouwer evenzeer de minotaurus herkennen. Daarnaast herschreef Verhelst ook de mythen van het Myceense koningshuis. In 2000 bewerkte hij Aischylos’ *Oresteia* tot de theatertekst *AARS!*. Datzelfde jaar publiceerde hij de novelle *Zwellend fruit*, die is opgebouwd uit sprookjes met de protagonisten van de *Oresteia* als hoofdpersonages. *Vloeibaar harnas* (1993), het prozadebuut van Verhelst, bevat al een ironische allusie op de moord van vorstin Klytaemnestra en haar minnaar Agisthos op de nietsvermoedende Agamemnon:

De Agamemnon is een badhuis. Of beter gezegd een huis waarin zich een bloedrood geveerd stoombad bevindt. De uitbater is een norse Griek (Aegistos?) die je eerst met X-ray-ogen doorlicht alvorens je toe te laten. [...] Omwille van voor de hand liggende redenen zijn vrouwen niet welkom in de Agamemnon. (Verhelst 1993, 12)

² Zie Sels 2007 en 2010, 53-186 voor een uiteenzetting over Blumenbergs mytheorie en de consequenties daarvan voor het mytheonderzoek.

³ Verhelsts literaire werk werd eerder gekaderd binnen respectievelijk het postmoderne proza (Vervaeck 1999) en de postmoderne poëzie (Vaessens & Joosten 2003). Toch moet de term ‘postmodern’ met de nodige omzichtigheid gehanteerd worden. Ten eerste vertoont het ene werk van Verhelst al meer ‘typisch’ postmoderne kenmerken dan het andere. De gedichten-bundel *Verhemelte* (1996), die in dit artikel centraal zal staan, heeft bijvoorbeeld een relatief hoog postmodern gehalte (Velle 2013, 10). Dit geldt heel wat minder voor een bundel als *Nieuwe sterrenbeelden* (2008), die ook klassieke liefdessonnnetten bevat. Ten tweede speelt de lezer een belangrijke rol: of een tekst in meerdere of mindere mate als postmodern beschouwd wordt, is sterk afhankelijk van zijn vermogen en bereidheid om met een postmoderne bril te lezen en om de tekst in een traditie van andere postmoderne teksten te plaatsen.

Een laatste voorbeeld vormen Verhelsts expliciete referenties aan de Trojaanse prinsessen uit (onder andere) de *Ilias*: in de novelle *De allerlaatste caracara ter wereld* (2012) dragen twee zwijgzame vrouwenfiguren de namen ‘Polyxena’ en ‘Cassandra’ en ook in de apocalyptische roman *Zwerf* (2005) is een personage vernoemd naar de profetische Cassandra.⁴

In dit artikel zal ik dieper ingaan op Verhelsts arbeid aan de Icarusmythe. De Icarusfiguur is een vaste waarde in het werk van Verhelst. De durfal met wassen vleugels treedt een eerste keer nadrukkelijk op de voorgrond in de dichtbundel *De boom N* (1994) (bijvoorbeeld in de verzen ‘Gevederde harnas rondom een wassen romp voel ik me/ de zon nabij’ (Verhelst 1994, 21)) en is sindsdien niet meer weg te denken uit Verhelsts oeuvre.⁵ In een interview met Sander Pleij uit 1996 noemde de auteur Icarus dan ook zijn favoriete mythologische figuur (Pleij 1996). Niet toevallig publiceerde hij in datzelfde jaar twee teksten met expliciete verwijzingen naar de Icarusmythe: de dichtbundel *Verhemelte* en de roman *De Kleurenvanger*. *Verhemelte* zal in mijn analyse centraal staan. *De kleurenvanger* en enkele andere teksten zullen sporadisch worden gebruikt als vergelijkings-materiaal met die dichtbundel.

2. DE ICARUSMYTHE IN *VERHEMELTE*

Verhemelte is de zevende gedichtenbundel van Verhelst en telt vijf gedichten: ‘Extase I’, ‘Pi (het wegschieten van lucifers)’, ‘Utopia (Icarus/studie I)’, ‘Extase II’ en ‘Utopia (Icarus/studie II)’. Het taalgebruik en de stijl van die gedichten zijn *vintage* Verhelst: barokke beelden, paradoxale wendingen en gezochte enjambementen, die diepere betekenislagen suggereren. De literaire kritiek gebruikt vaak fluviale metaforen om de taal van de dichtbundel te beschrijven: Vervaeck heeft het over ‘een eindeloze, vochtige stroom woorden, een vloeibare beeldenbrij’ (Vervaeck 1996), Overstijns over ‘een permanente overvloed aan vreemdsoortige beelden’ (Overstijns 1996). Het voornaamste literaire procedé dat de auteur hanteert om zo’n beeldenovervloed tot stand te brengen, is dat van de dechiffreering, ‘[h]et gebruik van een schijnbaar centraal symbool dat met zo veel uiteenlopende betekenissen beladen wordt dat het uiteindelijk geen enkele vaste kern meer heeft’ (Vervaeck 1999, 203).

⁴ Een overkoepelende studie van Verhelsts arbeid aan de mythe ontbreekt tot dusver. Jef Ector (2002, 5-20) geeft een beknopt overzicht van mythologische referenties in het oeuvre van Verhelst tussen 1987 en 2002 maar dat overzicht is noch gedetailleerd, noch exhaustief. Voor het overige beperkt de secundaire literatuur zich tot de analyse van gevalstudies, zoals die van de Prometheusfiguur in de roman *Tongkat* (1999) (De Pourcq 2005, 122-148) of besprekingen van Verhelsts *Oresteia*-bewerking *AARS!* (onder andere Decreus 2001, 3-22; De Pourcq 2006, 1-8; Vuylsteke Vanfleteren 2006, 98-113).

⁵ Merk op dat ook de dichtbundels vóór *De boom N* verwijzingen bevatten naar de mythe van Icarus. Die verwijzingen blijven evenwel bijzonder allusief. Een voorbeeld daarvan vormen volgende verzen uit *OTTO*: ‘Het gilt om meer, dwingt haar te wachten/ tot ik door het scherp zal vallen/ houdt mijn armen vastgespijkerd als gevleugelde’ (Verhelst 1989, 45).

In *Verhemelte* lijkt het symbool van de bloem bijvoorbeeld een *chiffre*, een sleutel om de tekst te ontcijferen. Het symbool komt echter zo vaak en in zo veel verschillende varianten voor dat de contouren ervan vervagen. Er is sprake van ‘een chrysant’ (17), ‘snijbloemen’ (22), ‘een amaryllis’ (39) en een ‘lelie’ (50). Nu eens wordt de bloem in verband gebracht met seksualiteit (‘mijn lipbloem’ (10), ‘gelikte bloem’ (26)), dan weer met geweld (‘rode bloemen’ of ‘snijbloemen’ (22)) of spirituele leegte (‘Ik wil Alaska zijn. Bloesem-wit.’ (22)) (Gorus 2011, 225-226).

Die betekenisovervloed wordt in *Verhemelte* zelfbewust gethematiseerd: ‘Zij/ begint, het/ meisje, zij begint op mij/ te bloeien als fractalen, wrijvend/ zuchtend klimmend tot de heupen/ in haar eigen gensters, overvloeiend van betekenissen./ Om me heen, spiraalsgewijs,/ slingeren haar zinnen natte draden [...]’ (17-18). Bovendien presenteert *Verhemelte* zichzelf uitdrukkelijk als een postmoderne dichtbundel (‘een postmodern gedicht zwemt uit over de vloer, we zoeken naar details.’ (19)), die iedere zoektocht naar een sluitende interpretatie op niets doet uitdraaien: ‘Van kindsbeen af probeerde je patronen te ontdekken/ in het sneeuwende beeldscherm, boodschappen, betekenis-/ weefsel. Later glimlachte je om je optimisme’ (36). Niettemin bevat *Verhemelte* een plotstructuur die de hele bundel samenhoudt. Aangezien Icarus daarin een belangrijke rol speelt, zal ik die plotstructuur eerst analyseren (2.1.). Vervolgens zal ik toch op zoek gaan naar details en patronen, die erop wijzen dat de allusies op de Icarusmythe ook van belang zijn voor het mens- en wereldbeeld (2.2.), de taalopvatting (2.3) en de kunstopvatting (2.4.) van *Verhemelte*. En die details zijn er – in overvloed.

2.1 De plotstructuur van *Verhemelte*

In het lange openingsgedicht ‘Extase I’ bevindt de ik-figuur van *Verhemelte* zich op een houseparty te midden van een extatisch dansende menigte: ‘Dave- ren/ van diepe bassen, liefkozingen, ingewanden, de gezamenlijke/ ademhaling, de geurorgel die in gezangen openbarst’ (9). Die schemerdonkere wereld van sm-snuffjes, lakleder en xtc wordt bevolkt door kickzoekers van het zuiverste water. In de roes van dans en drugs willen ze zichzelf verliezen: ‘dansend/ in de plas van geslachtelijkheid, splitsbaar/ kwik, ingesmeerd met knetterende Purple Love Hearts, sta/ je voor de convexe weerkaatser jezelf/ leeg te schudden’ (8). Hun dans blijkt in het slotgedicht ‘Utopia (Icarus/studie II)’ echter een vlucht te zijn (‘We dansten niet. We vliegen.’ (48)) en bovendien een zorgvuldig geregisseerd experiment, dat lichamen in de lucht katapulteert als waren het verflokkers op een schilderij van Jackson Pollock (‘We ademen, zweetten, werden de lucht in gekatapulteerd/ en voelden ons ontsnappen aan de hand van Jackson Pollock’ (44)). Zoals Icarus de lucht doorklieft met

vleugels van was en veren, zeilt de ik-figuur door het zwerk in een IJzeren Maagd met ‘als hart een ingebouwde bom’ (48). Verhelsts Icarus is dan ook een zelfmoordenaar, die te dicht bij de zon vliegt niet uit jeugdige overmoed maar ‘om door de zon te worden besmet’ (46). Het Icaruspersonage in Verhelsts eerste theatertekst *Maria Salomé* is al even vernielzuchtig aangelegd:

ICARUS: Goeiemorgen,
 ik ben Icarus
 en ik kan goed zelfmoord plegen.
Icarus schiet zich door het hoofd
valt
en krabbelt overeind
Ariadne ruimt de plas op met haar jurk
 Ik kan zo goed zelfmoord plegen
 dat mijn lichaam er niet genoeg van krijgt. (Verhelst 1997, 20)

De toon van *Verhemelte* is niet zo schertsend als die van *Maria Salomé*, maar in de dichtbundel klinkt niettemin een soortgelijke suïcidale boodschap door:

[...] Alleen de zon
 morrelt wat aan je vlees en maakt je harnas week, stroomt in
 je leeg tot je in je eigen vloeibaarheid ligt, doorschoten
 van stralend witte aders. Maar dat is nu eenmaal je doel,
 je ingebouwde wil, het mechanisme dat je al in werking hebt
 gesteld door te ademen. Je wilde zelf dat de aftelling begon
 bij de constructie. [...] (49)

De val van Icarus is met andere woorden niet langer de noodlottige uitkomst van een buitensporig verlangen om naar de zon te vliegen maar het doel zelf. Vlucht en val worden inwisselbaar: als motieven illustreren ze beide ‘[h]et verlangen nergens mee verbonden te zijn, los te staan van alles wat is en als een Icarus in de leegte te zweven’ (Vervaeck 2009, 307). Zo dreigt de Icarusfiguur in ‘Extase I’: ‘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’ (9). Dat verlangen om nimmer deel te nemen, om zwevend door de lucht in zinledigheid te verzinken, is meteen ook de utopie waarnaar de titels van het derde en laatste gedicht verwijzen. Dat geldt overigens ook voor de titel van de dichtbundel zelf: ‘Ver-hemel-te’ staat voor het utopische verlangen om tegelijk op te stijgen naar de hemel daarbuiten en neer te storten in de binnenwereld van het verhemelte.

Op het einde van de dichtbundel wordt deze utopie kortstondig verwezenlijkt ‘[o]p het moment na de ontbranding, nadat het glazen dak/ is weggeknald en de schietstoel door de razende lucht tuimelt’ (49). In ‘deze ene/ luchtledige seconde’ waarop de Icarusfiguur in de hemel hangt, brengt hij een boutade van

de Amerikaanse videokunstenaar Matthew Barney (“‘Als je een perfecte cirkel wil/ beschrijven, stop dan je kop in je reet’” (32)) getrouw tot uitvoering:

[...] je [buigt] 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. (49)⁶

Net na die circulaire zelfopheffing slaat hij echter genadeloos te pletter. Zijn stilgevallen hartslag wordt verzinnebeeld door een langgerekte stippellijn:

‘<.....>’ (50).⁷

De plot van *Verhemelte* werkt zorgvuldig naar dat hoogtepunt toe. Het eerste gedicht bevat bijvoorbeeld al een prefiguratie van Icarus’ volmaakte cirkelval: de ik-figuur gooit zichzelf van het balkon in de discotheek ‘als een man uit nat beton/ in lotushouding glimlachend [...] over [het] gewriemel/ neer’ (10-11). De dansende menigte breekt echter zijn val: ‘Ik. Mijn combats. Molenwieken. Bodysurfing’ (11). De ik-figuur klimt dan maar weer ‘hemelwaarts [...] naar het balkon’ (11), net zoals de Icarus in *Maria Salomé* overeind krabbelt om zichzelf opnieuw door het hoofd te schieten. In zijn herhaalde beklimming en val van het discotheekbalkon beschrijft de Icarus van *Verhemelte* zo voor het eerst een soort cirkel. Een tweede prefiguratie vormen de oefenvluchten van het grootschalige *action painting*-experiment: ‘We beschreven parabolen/ van begin- tot eindpunt. Op neer. Herhaal. Op neer’ (46). Met de herhaalde beschrijving van perfecte parabolen zijn de vrijwilligers letterlijk halfweg. Kort daarna volgt de volmaakte circulaire val-als-zelfopheffing van de Icarus-figuur. Deze lineaire opeenvolging van de drie momenten waarop Icarus valt, wekt de indruk dat de dichtbundel chronologisch is opgebouwd. Maar in overeenstemming met de inhoud van de gedichten heeft *Verhemelte* veeleer de temporele structuur van een cirkel. Op het einde van de dichtbundel wordt de val van de Icarusfiguur namelijk vergeleken met Pieter Bruegels schilderij *De val van Icarus*:

⁶ De vermelde woorden van Barney zijn een vertaalde parafrase van de volgende uitspraak van de videokunstenaar: ‘With a particular type of horror, you can really fit your head up your ass – turn yourself inside out to form a kind of visceral landscape – where you can chase the demons around’ (Barney in Spector 2002, 11). Barneys voorstelling van een binnenstebuiten gekeerd lichaam als ‘een soort visceraal landschap’ of schilderij sluit aan bij Verhelsts verwijzing naar de *action paintings* van Pollock: ook in het grootschalige Icarus-experiment gaat het om viscerale landschappen, om ‘luchtschilderijen’ (44) van uiteenspatende lichamen (Gorus 2011, 209). Zoals bij alle verwijzingen naar beeldende kunst in *Verhemelte* (bijvoorbeeld ook bij die naar werk van Rob Scholte en Bruegel), gaat esthetiek hier naadloos over in extreme gewelddadigheid en lichamelijkheid.

⁷ Bij benadering.

Ergens, tussen die twee eindeloos echoënde bergflanken,
 onder een stralende zon, zullen straks twee lichaamloze benen
 in het water neerkomen, zoals eerder, onder onze ogen,
 twee jongensbenen deden in een brandend museum
 op het langzaam in eigen blauw verdrinkend schilderij
 van Pieter Breugel. (51)

De lezer zag de twee jongensbenen van Bruegels Icarus inderdaad al eerder. Op de eerste bladzijde staat immers te lezen: ‘een paar fladderende jongensbenen’ (5). Die ‘fladderende jongensbenen’ verwijzen op hun beurt naar nog een andere Icarusfiguur in *Verhemelte*: de Nederlandse kunstenaar Rob Scholte, die beide benen verloor bij een bomaanslag op zijn auto en die het wrak ervan naderhand tot kunstwerk bombardeerde.

Ondertussen stapt in Amsterdam een jongen in zijn auto.
 Hij staat op het punt de sleutel te vinden tot hemelse pijn.
 Het slot is geolied. De motor slaat zoemend aan,
 sleurt de pin uit de granaat.
 Even later stijgen twee benen *ten hemel* op
 als simultane illustraties van de oerknal. [...] (20)

Zo omsluiten de verwijzingen naar het schilderij *De val van Icarus* de volledige dichtbundel en worden de verdrinkende benen van Bruegels Icarus gespiegeld in de exploderende benen van Rob Scholte. Tussen die circulaire verwijzingen naar Bruegel in lijkt de tijd wel stilgevallen: de hele dichtbundel wordt verteld tijdens ‘deze ene/ luchtledige seconde’ (49) waarin Icarus zijn perfecte val volbrengt. Die indruk wordt vooral gewekt door vele tijds aanduidingen die gelijktijdigheid uitdrukken (zoals ‘op dat moment’ (5), ‘ondertussen’ (20, 24), ‘terwijl’ (49)) en door de voortdurende herneming van erg specifieke beelden (een overvliegende helikopter (5, 22, 38, 42), het meisje met ijzeren schoenen en naalden (5-6, 11, 15), de Siamese tweeling (12, 15), enzovoort) (Gorus 2011, 215). Volgens de Icarusfiguur is dan ook ‘niet meer dan een fractie van tijd [...] nodig/ om het geheel te overschouwen’ (7).

2.2 Het mens- en wereldbeeld van *Verhemelte*

In *The Illusions of Postmodernism* (1996) opent de Engelse literatuurtheoreticus Terry Eagleton een frontale aanval op het postmodernisme, dat de onmiskenbare realiteiten van het leven (ziekte, dood, onderdrukking) zou miskennen. Volgens Eagleton reduceert het postmodernisme alles tot verzinsels, projecties, cynische verhaaltjes voor het slapengaan (Eagleton 1996, 53). Zelfs het lijden en de dood staan echter niet los van de vormen waarin ze door de mens gevat worden en dat zijn conventionele vormen, narratieve ficties (Ver-

vaeck 1999, 19). Postmoderne literatuur, in casu *Verhemelte*, toont erg expliciet hoe wij de werkelijkheid in de mal van mythologische of andere verhalen gieten. In het geval van *Verhemelte* gaat het vooral om de mal van de Icarusmythe. Enerzijds bestaat de realiteit van de bundel uitsluitend uit simulaties, vloeistofdialen en beeldprojecties: ‘ook de dansenden bewegen/ zich schokkerig, elektrochemisch voort, uit hun vingers/ spat magnesium, een lichtsalvo,/ vloeibaar gebit, aangeleerde simulaties van een filmsequentie,/ droomprojecties’ (18). De Icarusfiguur blijkt zelfs ingeplugd in een ondoorzichtig netwerk van gesofisticeerde elektronica en ziet enkel ‘vloeibare/ kristallen met configuraties, sneeuwstormsimulaties. Toch/ is het de wereld niet die duizelt maar het beeld/ dat duizelt van een zogenaamde wereld’ (9). Anderzijds functioneert Verhelsts destructieve variatie op de Icarusmythe als een fictief scenario dat door talloze personages telkens opnieuw opgevoerd wordt. In *Verhemelte* verlangt werkelijk iedereen om als een Icarus in de leegte te zweven en te pletter te storten. Zo wordt het fictieve scenario van de mythe een keiharde werkelijkheid.

Op het niveau van het mensbeeld zijn alle personages op een of andere wijze verwant aan Icarus. Ofwel vertonen ze letterlijk kenmerken van Icarus (ze hebben bijvoorbeeld vleugels, smelten weg of koesteren een obsessief verlangen om naar de zon te vliegen), ofwel figuurlijk. In dat laatste geval illustreren ze het menselijke streven naar een hogere waarheid, extase of God. Ik geef allereerst drie voorbeelden van letterlijke verwantschap met het Icaruspersonage. Aan het einde van het openingsgedicht ‘Extase I’ duikt een jongen op die ‘tussen twee spiegels met gewichten staat te zeulen/ en ondertussen droomt van een spierenharnas/ dat hem naar de zon kan dragen’ (29). Die droom wordt evenwel meteen afgedaan als ‘zinloos’ en ‘vergeefs’ (ibidem). Aan het begin van ‘Utopia (Icarus/studie I)’ is er dan weer sprake van ‘[e]en vrouw die sterft, onder haar rugvel duwen vleugels, of is/ het een buitenaardse indringer, iets dat zich, ingeplant,/ in haar ontwikkelde’ (33)? Zoals de Icarusfiguur vliegt ‘om door de zon te worden besmet’ (46), lijken de vleugels van de stervende vrouw hier op een woekerende parasiet. Halverwege het eerste gedicht lezen we ten slotte: ‘Ik brand als was voor een religie/ nog een toekomst’ (14). Door het enjambement verglijdt het woord ‘was’ qua woordsoort van een zelfstandig naamwoord naar een werkwoord. In dat eerste geval verwijst ‘Ik brand als was’ uiteraard naar de smeltende vleugels van Icarus. Niet alleen de vleugels van Icarus smelten hier echter weg: de ik-figuur staat *volledig* in brand. Bovendien is niet zozeer de schroeiende zon verantwoordelijk voor die brand maar een religie.

Dit brengt mij bij de figuurlijke verwantschap met Icarus. *Verhemelte* schetst een post-apocalyptische wereld, waarin niet alleen voor religie geen toekomst meer is: er is geen toekomst *tout court* (‘Er is geen toekomst die er

nog niet aankomt/ aangekomen is' (14)). De dichtbundel begint dan ook met '[d]it is het einde/ van wat in de zeventiende eeuw/ ontkiemde en waarom alles van zinloosheid doortrokken raakte/ wordt niet langer door een vraagteken gevolgd' (5). De zeventiende eeuw wordt meestal gezien als het begin van de verlichting. In die zin verwijst 'het einde/ van wat in de zeventiende eeuw/ ontkiemde' naar het einde van 'het rationele mens- en wereldbeeld, het geloof in de begripbaarheid van alles' (Vervaeck 1996). Bijgevolg is elk menselijk streven naar een hogere waarheid vergeefs: 'Boven de wolken is er niets te vinden./ Ik herhaal. BOVEN DE WOLKEN IS ER NIETS TE VINDEN' (48-49). Sterker nog: elk menselijk streven resulteert onverminderd in (zelf)destructie. Dit blijkt bijvoorbeeld uit de volgende passage, waarin de ik-figuur zich als Mozes terugtrekt op de berg Sinai:

Ik trok mij op mijn berg terug,
neuriënd, zinaaaaay, zinaaaaay, ik wil leegte zijn,
zinaaaaay, zinaaaaay en God leek te ontstaan
in de vlokkige gedaante van een lawine. Zinaaaaay
schonk ik luidkeels aan de wereld
en de wereld begon te schuiven
onder me vandaan. (25)

In tegenstelling tot in het Bijbelse verhaal (*Exodus* 19: 9-11) verschijnt God hier niet in de gedaante van een wolk om Mozes de tien geboden te overhandigen. De luidkeelse roep om zin ('zinaaaaay') van de ik-figuur resulteert daarentegen in een verpletterende lawine. Bovendien schenkt hij geen zinging en orde aan de wereld, zoals Mozes die Gods wetten in omloop brengt. Hij vernietigt juist elke vaste grond ('de wereld begon te schuiven'). Hetzelfde Icarische patroon van vlucht en val voltrekt zich eens te meer, dit keer in Bijbelse bewoordingen.

Op het niveau van het wereldbeeld wordt de zon vaak gelijkgesteld met de aanspraak op absolute waarheid van de ideologie. Volgende passage bevat met name duidelijke verwijzingen naar het nazisme en de *American dream*:

[...] Eén oog. Eén zon. Eén
ideologie. Elk toestel heeft als hart een ingebouwde bom.
We dansten. Bevel is bevel. We dansten niet. We vliegen.
We maken een droom waar. Bliksemdraadjes uit de radio. Oost-
waarts! Oostwaarts moeten we! beveelt een overslaande stem,
maar de opgegeven coördinaten klinken je plots als een
cryptogram in de oren. Je gaat achterover liggen, lui
schakel je over naar een andere frequentie. Fluit muziekjes
mee, lipt woorden. Mannetjes marcheren op een zilveren trap
tot in de hemel. Je toont je duim en glimlacht. 'Go West!'
Westwaarts mompel je, de nacht achterna, tegen de keer. (48)

Verhemelte switcht hier even makkelijk van ideologisch discours als de ik-figuur van radiofrequentie: van het nazisme ('Eén oog. Eén zon. Eén ideologie', 'Bevel is bevel') naar het 'Go West!' van de American dream. Zo ontmaskert Verhelst de gemeenschappelijke essentie van beide discoursen: de ideologische droom ('We maken een droom waar') blijkt een gewelddadige nachtmerrie ('Mannetjes marcheren op een zilveren trap tot in de hemel') (Decelle 2009, 150). Dit laatste vers vormt misschien een Bijbelse allusie op de jakobs ladder, de hemeltrap die Jakob in een goddelijke droom aanschouwde. In zijn droom daalden engelen via de ladder naar de aarde af om dan weer richting hemel te klimmen (Genesis 28: 10-19). De allusie geeft het cyclische patroon van zonnevlucht en val opnieuw een religieuze connotatie en Verhelsts variatie is ook hier bijzonder donker: de engelen worden autoriteitsgevoelige '[m]annetjes' en het klimmen een totalitair marcheren. *Verhemelte* verwijst overigens ook elders naar de donkere bladzijden uit de menselijke geschiedenis, zoals de nazi-experimenten in Auschwitz ('Maar tweelingen/ zijn niet langer toegestaan. Ze werden bij wet verboden/ na Auschwitz-Birkenau.' (21)) en Hiroshima ('een majestatische opstijgende wolk in Azië' (5)). '[D]e Europese droom' blijkt dan weer 'verwekt met Sarajevo's/ vuurwerk aan de horizon' (6). Vuur en zon, gemarkeerd aan het begin en einde van dit laatste vers, voorzien het samengaan van droom en nachtmerrie opnieuw van allusies op de Icarusmythe.

Samengevat: het mens- en wereldbeeld van *Verhemelte* wordt bepaald door de dwangmatige herhaling van vliegen en vallen, van streven naar het hogere en de daaropvolgende destructie. Het enige geldige alternatief voor die hunkering naar de hemel daarbuiten lijkt het neerstorten in de binnenwereld van het verhemelte. 'Er is geen hemel meer', beseft Icarus, er is enkel nog 'het glanzende, dieprode woord verhemelte' (32). Zo lijkt hij sprekend op de Icarusfiguur in de roman *De kleurenvanger*, die eveneens het verlangen naar zelfopheffing belichaamt. De zon waarnaar hij wil opstijgen (of beter: vallen), zit namelijk letterlijk in hem-zelf: ze 'smeulde [...] onder mijn huid' (Verhelst 1996, 136). Welbeschouwd wemelt het in *Verhemelte* van dergelijke Icarussen op zoek naar zelfverlies. Een vrouw drijft 'naalden in de polsen, slapen, liezen', zodat haar 'smeltend lichaam [...] vormen aanneemt en verliest dat het een lust is' (33), 'Jongens/ met een ingebouwde bom dansen/ zoals matrozen/ met hun droefheid' (23) en God is een '[s]toel met staande scherven', waarop een meisje 'glimlachend haar polsen [duwt]' (16). In 'Extase I' tot slot klinkt het: 'VERSPIL JE JEUGD VERSPIL JE/ JEUGD NU HET NOG KAN' (9). '[D]e veelbelovende/ richting' is die waarbij 'je uit deze wereld [stapt] als uit een raam,/ nu je nog jong genoeg bent' (39). Aan die vernietigingseuforie van 'een log millennium dat zich de aders heeft geopend' (11) ontsnapt zelfs God

niet: ‘Alsof God daar, in het oog/ van die ontploffing wilde bestaan/ uit die ontploffing zelf’ (21).

2.3 De taalopvatting van Verhemelte

Zoals Verhelsts Icarusfiguur de zelfopheffing beoogt in zijn volmaakt circulaire val, wil de taal van *Verhemelte* zichzelf vernietigen: ‘Kan de taal zelfmoord plegen?’, klinkt het, ‘Is het mogelijk/ taal te gebruiken zonder historisch besef? Als/ vegetatie’(23)? De Icarusfiguur wil bij die taalmoord erg grondig te werk gaan: “‘Johannes zoeken,/ die van In den Beginne was het Woord, hem opgraven/ hem uit de windsels rollen, hem voor eens en voor altijd/ ———’” (48). De taal die gevisieerd wordt, blijkt dus bovenal de taal te zijn die aanspraak maakt op een absolute, goddelijke waarheid. Het is de taal die de hemel belooft vanuit het verhemelte – ‘niet toevallig de stomp waaronder de tong woorden vormt’ (Vervaeck 1996). Verhelst doet er dan ook alles aan om ‘de absolute (ingebouwde)/ betekeniswil van de kijker’ (8) te dwarsbomen. Ten eerste door het overvloedige gebruik van onverwachte enjambementen: ‘afgebeten/ zinnen’. Hierdoor kantelt de betekenis van die zinnen voortdurend en wordt de voortgang van de tekst aanzienlijk tegengewerkt (Gorus 2011, 218). Ten tweede zit de dichtbundel tjokvol ontkenningen:

Je hebt voor zeker niets aangenomen als enige zekerheid.
Niet dat je verdoofd werd, van rusteloosheid
ontdaan en dat je het raam dat bijwijken wordt beschoten
niet elke ochtend dichttimmert (niet niet niet). (43)

De taal van *Verhemelte* wil geen fixerende taal zijn, geen taal die eenduidig stelling inneemt. Zo eindigt het eerste gedicht van de dichtbundel met ‘Nee.’ (30) en daaronder een volslagen wit blad. Ten derde volgt Verhelsts dichtelijke taal de logica van ‘atomen uit antimaterie’: ‘Breng een deeltje samen met zijn antideeltje en ze vernietigen elkaar tot pure energie’ (44). Op de eerste pagina staat bijvoorbeeld te lezen: ‘In de verte staan twee vrouwen/ met brandende handen in de lucht roerend/ hun ogen te verliezen’ (5). Maar in het laatste gedicht lezen we net het tegenovergestelde: ‘Geen vrouwenhanden roeren/ bloed door de lucht’ (48). In *Verhemelte* is alles plus én min, wordt elke stelling door zijn tegendeel ontkracht. Die logica van de antimaterie wordt ten top gedreven door de dechiffreeringstechniek, waarnaar ik eerder verwees: beelden worden met zoveel variaties schijnbaar eindeloos herhaald dat ze iedere grond verliezen. Zoals op de *blurb* vermeld wordt, grijpen ‘[t]ientallen gedichten [...] in elkaar, kneden elkaar als klei, kruipen over elkaars schouder, almaar hoger’. In die beeldspraak ligt de parallellie met Verhelsts versie van de Icarusmythe voor de hand: de dichtelijke taal van *Verhemelte* neemt een hoge

vlucht (beeld wordt op beeld wordt op beeld gestapeld) om diep te vallen (elke betekenisgrond gaat verloren). De Icarusarbeid van Verhelst resulteert aldus in de sisyfusbeweging van de lezer, die telkens opnieuw maar vergeefs op zoek gaat naar vaststaande betekenis:

[...] Ondertussen betast een buurman
in een kelder verwonderd
de fopspiegel
als zoekt hij achter de spiegel
een verchroomd, tinnen hart, terwijl hij alleen maar een
andere spiegel kan vinden en bij wijze van lichaamsbeweging
de spiegels kapotslaat, terwijl uit elke scherf een nieuwe
spiegel groeit. Sisyphus
achterna. [...] (24)

Achter elk beeld ('achter de spiegel') duikt slechts een nieuw beeld op ('uit elke scherf [groeit] een nieuwe/ spiegel'), zonder dat die beelden ook over een kern ('een verchroomd, tinnen hart') beschikken (Velle 2013, 3).

2.4 De kunstopvatting van Verhemelte

Tot nu toe bracht ik twee connotaties van de titel 'Verhemelte' ter sprake. Ten eerste verwijst 'Verhemelte' naar Icarus' binnenwaartse buiteling in het vijfde gedicht 'Utopia (Icarus/studie II)'. Ten tweede refereert de titel aan het hemeldak van de taal: de gesloten lichaamsholte waar woorden gevormd worden. De titel verwijst evenwel ook naar de naam van de dichter: 'Peter Verhelst'. Op de letters 's' en 'p' na zitten alle letters van 'Peter Verhelst' namelijk verstopt in 'Verhemelte'. Het verband tussen 'Peter', 'Verhelst' en 'Verhemelte' wordt bovendien benadrukt doordat de drie woorden op de cover van de dichtbundel in piramidevorm onder elkaar werden geplaatst:

Peter
Verhelst
Verhemelte

Door die lay-out wordt vormelijk benadrukt hoe hemel (uit 'Verhemelte') en hel (uit 'Verhelst'), vlucht en val, extase en destructie in de dichtbundel samengaan. De positie van de woorden onderstreept verder ook hoe kunstenaar en kunstwerk in de taal (bijna) samenvallen. Een soortgelijke vorm van engagement vinden we terug in de roman *Zwerm*: op het voorplat van het boek prijkt het kale hoofd van de auteur, zodat ook hier schepper en schepping op elkaar worden betrokken. In *Verhemelte* kan het samenvallen van dichter en dichtwerk ook geïnterpreteerd worden als een samen vallen, want met de vernietiging van de dichtelijke taal lijkt Verhelst ook de vernietiging van zichzelf

als dichter voor ogen te hebben. ‘De regisseur/ is dood’, klinkt het bijvoorbeeld al in het openingsgedicht (7-8). In 1997, een jaar na de publicatie van *Verhemelte*, verklaart Verhelst zich dan ook officieel dood als dichter met de tekst ‘Ja (proza) / Nee (over poëzie)’ in het tijdschrift *De Revisor* (Verhelst 1997, 126-129). Het poëziegedeelte is voor het overgrote deel doorgestreept en bestaat verder uit ‘varianties op het woord nee’. Verhelst ondertekent de poëtische tekst veelzeggend met ‘(~~peter verhelst~~ poète-s. (*1987-†1997))’, waarbij ‘poète-s.’ staat voor ‘poète-suicideur’ (idem, 130).⁸

In *Verhemelte* wordt die zelfmoord opnieuw verbeeld door de Icarusfiguur, die al bij leven zijn lichaam aan de kunst nalaat: ‘Hop. Laat je lichaam aan de kunst na. Hop. Laat/ het al bij leven aan de kunst na. Hop. Hop’ (40). In zijn raket met ingebouwde bom zeilt Icarus door het luchtruim om uiteindelijk ‘tegen een onzichtbare muur te pletter’ (44) te slaan als een verflodder op een Jackson Pollockschilderij. Het kunstwerk en het lichaam van de kunstenaar vallen samen in een adembenemend ‘luchtschilderij[...]’ (ibidem). Maar die suïcidale action painting performance vindt pas plaats in het slotgedicht. Zoals Thomas Vaessens en Jos Joosten opmerken, wordt in *Verhemelte* verreweg de meeste aandacht besteed aan de voorbereiding op en de omstandigheden van de performance (Vaessens & Joosten 2003, 177-178). Al in het openingsgedicht wordt Icarus bijvoorbeeld met zwarte verf overgoten (6) en in het derde gedicht blijkt alles op voorhand gepland en ‘[d]oor neurofarmaceutici bedacht’: ‘[d]e zoemende draden in de muur,/ de knetterende aders waarmee je bent verbonden./ [...] / Slankhouders, preparaten, baxters./ Implantaties’ (35). Op die manier heeft de dichtbundel *Verhemelte* veel weg van een langgerekt ritueel, waarin de dichter Verhelst zichzelf ten grave draagt. (Vaessens & Joosten 2003, 178).

3. EN DE ICARUSARBEID GAAT VERDER

In 2003 verrijst de dichter Verhelst echter met zijn achtste dichtbundel *Alaska* en daaraan voegde hij naderhand nog een negende en tiende toe: *Nieuwe sterrenbeelden* (2008) en *Zoo van het denken* (2011). De val van de Icarusfiguur in *Verhemelte* blijkt evenmin definitief: Verhelst zet zijn Icarusarbeid verder in *De kleurenvanger* en *Maria Salomé*, waaraan ik kort refereerde. Die drie werken bevatten beslist de meeste en de meest expliciete verwijzingen naar Icarus in het oeuvre van Verhelst. De suïcidale Icarusfiguur verdwijnt vervolgens naar de achtergrond, samen met Verhelsts destructieve taal- en kunstopvatting. Toch is Icarus nog vaak in later werk aanwezig, zij het meer impliciet en allusief. In de bundel *Nieuwe sterrenbeelden* lezen we in het gedicht

⁸ Het jaartal 1987 verwijst naar het publicatiejaar van Verhelsts eerste dichtbundel *Obsidiaan*.

‘Shinpū (zero gravity)’ bijvoorbeeld: ‘spring in de vulkaan/ als spring je naar de kern/ van de zon [...]’ (Verhelst 2008, 24). Zoals in *Verhemelte* vlucht en val elkaar uitwissen, wordt hier de sprong naar de zon gelijkgeschakeld met de val in een vulkaankrater.⁹ De vernietigingseuforie van *Verhemelte* is in *Nieuwe sterrenbeelden* verleden tijd, maar Verhelsts voornaamste beweegreden om Icarus te laten vliegen, blijkt eens te meer zijn val te zijn.

BIBLIOGRAFIE

- Blumenberg, H. (1979). *Arbeit am Mythos*. Frankfurt: Verlag Suhrkamp.
- Blumenberg, H. (1981). *Wirklichkeiten, in denen wir leben*. Stuttgart: Reclam.
- Coupe, L. (1997). *Myth*. London: Routledge.
- Csapo, E. (2005). *Theories of Mythology*. Malden (Massachusetts): Blackwell.
- Decelle, A. (2009). “‘Wie boven de wolken heeft gekeken is gevaarlijk.’ De (anti)utopische werelden van Peter Verhelst.” In: A. Decelle, A. Faems en T. Sintobin (ed.), *Paradijzen op papier. Utopie in de Nederlandse literatuur*. Leuven: Peeters. 129-158.
- Decreus, F. (2001). “‘AARS!’ van Perceval/Verhelst, of een anatomische studie van een onttoverde beschaving. In: *Documenta* 1, 3-22.
- De Pourcq, M. (2005). “Prometheus Firestarter: wat met de antieke mythologie in ‘Tongkat’ van Peter Verhelst?” In: *Kleio* 3, 122-148.
- De Pourcq, M. (2006). “Electra Constrictor: How Bodies Matter in Peter Verhelst’s and Luk Perceval’s ‘Aars!’” In: *Didaskalia: ancient theatre today* 3, 1-8.
- Eagleton, T. (1996). *The Illusions of Postmodernism*. Oxford: Blackwell.
- Ector, J. (2002). “Peter Verhelst.” In: *VWS-cahiers* 211, 1-48.
- Gorus, K. (2011). “‘Alles heeft een rand.’ Intermediale verwijzingen naar beeldende kunst in het werk van Peter Verhelst (1987-2005). Brussel: ongepubliceerd proefschrift.
- Overstijns, J. (1996). “Honger naar het sublieme. Schrijven met het penseel van Da Vinci.” In: *De Standaard*, 26/9.
- Pleij, S. (1996). “‘Op engagement zul je mij niet betrappen.’” In: *De Groene Amsterdammer*, 20/11.
- Sels, N. (2007). “Waarom de mythe geen antwoorden geeft: Hans Blumenbergs alternatieve benadering van het mytheonderzoek.” In: *Handelingen van de Koninklijke Zuid-Nederlandse Maatschappij voor Taal-, Letterkunde en Geschiedenis* 61, 237-254.
- Sels, N. (2010). *‘Een op handen zijnde onthulling’: Blumenberg, Lacan en de constructie van betekenis in de mythe*. Ongepubliceerd proefschrift.
- Spector, N. (2002). *Matthew Barney: The Cremaster Cycle*. New York: Guggenheim Museum.

⁹ In het gedicht gaat het om de vulkaan Fuji. De lezer kan echter ook denken aan de sprong in de Etna van de filosoof Empedokles, die meende dat hij een onsterfelijke god was. Die lezing sluit goed aan bij *Verhemelte*, waar het streven naar goddelijke extase en destructie voortdurend samengaan.

- Vaessens, T. en J. Joosten (2003). *Postmoderne poëzie in Nederland en Vlaanderen*. Nijmegen: Vantilt.
- Velle, M. (2013). "Peter Verhelst. Verhemelte." In: S. Bax, H. Brems en A. Zuiderent (ed.), *Kritisch lexicon van de moderne Nederlandstalige literatuur*. Groningen: Noordhoff Uitgevers. 1-11.
- Verhelst, P. (1989). *Otto*. Antwerpen/Amsterdam: Manteau.
- Verhelst, P. (1993). *Vloeibaar harnas*. Amsterdam: Prometheus.
- Verhelst, P. (1994). *De boom N*. Amsterdam: Prometheus.
- Verhelst, P. (1996). *Verhemelte*. Amsterdam: Prometheus.
- Verhelst, P. (1996). *De kleurenvanger*. Amsterdam: Prometheus.
- Verhelst, P. (1997). *Maria Salomé*. Brussel/Antwerpen: Kaaitheater/Bebuquin.
- Verhelst, P. (1997). "Ja (Proza) / Nee (over poëzie)." In: *De Revisor* 5/6, 1997. 126-129.
- Vervaeck, B. (1996). "De lus van Icarus." In: *De Morgen*, 15/11.
- Vervaeck, B. (1999). *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Nijmegen: Vantilt.
- Vervaeck, B. (2009). "Levenslang loopt men in lussen." In: P. Couttenier, D. de Geest en M. van Vaeck (ed.), *'Ergens beginnen': bijdragen over Nederlandse poëzie (1967-2009) voor Hugo Brems bij zijn emeritaat*. Leuven: Peeters. 307-315.
- Vuylsteke Vanfleteren, K. (2006). "'Aars!': een onbeschaamde kijk op de politieke dimensie van de Oresteia: Aars!: een productie van Peter Verhelst en Luk Perceval." In: *Documenta* 2, 2006. 98-113.