

REIKEN NAAR DE STERREN DIE ER NIET ZIJN

Over de tragische dialectiek in het theater van Peter Verhelst

Charlotte DE SOMVIELE

Niet alleen als schrijver en dichter, maar ook als theatermaker heeft Peter Verhelst de naam 'hermetisch' te zijn: ondoordringbaar, onbegrijpelijk en ongrijpbaar. Dat heeft enerzijds wellicht te maken met de bijzonder bevreemdende en eigenzinnige esthetiek die zijn voorstellingen kenmerkt. Zo ondergraaft Verhelst steevast elke (klassieke) vertelstructuur. De narrativiteit (*De Bacchanten* in de *Utopia-trilogie*¹, het Genesisverhaal in *LEX*, Joden aan de Klaagmuur in *Headbanger's Wall*) wordt zodanig uitgedund tot slechts een abstracte kern overblijft die weinig zinnig houvast biedt. Ook de afwezigheid van een dramatische schrijftuur versterkt het zogenaamd 'moeilijke' karakter van zijn werk. Ofwel wordt de taal genoeg geheel buitenspel gezet, ofwel wordt ze op een sterk associatieve en niet-teleologische manier gehanteerd. De toeschouwer wordt geconfronteerd met een onconventionele artistieke ervaring die schippert tussen hermetische beslotenheid (vorm) en maximale openheid (inhoud).

Het creëren van dit soort spanningen is een constante in Verhelsts theaterpraktijk. Het betreft hier niet alleen spanningen tussen vorm en inhoud, maar ook tussen verschillende percepties en dubbelzinnige effecten die uit de vormkeuze voortvloeien. Deze tensies wortelen in een eeuwenoude spanningsrelatie tussen twee tegengestelde, maar intrinsiek met elkaar verbonden krachten die de kern van Verhelsts poëtica uitmaakt: de strijd tussen het apollinische en het dionysische. Tussen ascese en extase, orde en chaos. Deze tragische dialectiek problematiseert op ingrijpende wijze elk eenduidig, dualistisch denken en plaatst de toeschouwer als alternatief op een bevrijdend, maar tevens ongemakkelijk kruispunt van mogelijkheden. Een verkenning van deze dubbelzinnige esthetica dwingt zich op.

Apollo en Dionysos

In de antieke mythologie wordt Apollo beschouwd als de stralende god die de duisternis verdrijft en destructieve machten overwint. Hij symboliseert noties als maat, beheersing en controle en kant zich radicaal tegen elke vorm van exces en verwarring. Gezien Apollo een afstandelijke contemplatie belichaamt, geldt hij ook als stamvader van het conceptuele weten. Door hem kan de werkelijkheid

immers in redelijke begrippen worden gevat.² Dionysos presenteert zich daarentegen als het toonbeeld van vitaliteit, mateloosheid, extase en rituele waanzin. Alle vaste distincties en tegenstellingen worden door hem uitgewist. Hij is namelijk zowel goddelijk als menselijk, mannelijk als vrouwelijk, wild als beschaafd. Als irrationele, meerduidige, onbestendige god die vanuit het Oosten de Griekse cultuur binnendringt om het apollinische status quo te verstoren, belichaamt hij bij uitstek de figuur van de ongrijpbare Ander.³ Aan het einde van de 18^e eeuw worden Apollo en Dionysos in de Duitse, romantische traditie geobjectiveerd tot twee metaforische principes, een stelling die door Nietzsche wordt hernomen in *De geboorte van de tragedie of de Griekse cultuur en pessimisme* (1886). Hierin beschrijft de filosoof hoe de ontwikkeling van kunst, en bij uitbreiding van de hele cultuur, gebonden is aan de dialectiek tussen en de tijdelijke convergentie van deze twee driften. Beide principes zijn in die zin allesbehalve tegengestelde factoren die elkaar opheffen, maar zijn fundamenteel aan elkaar gebonden en kunnen niet onafhankelijk van elkaar bestaan.

Het nietzscheaanse onderscheid tussen het apollinische en het dionysische berust op een aantal parameters die de aanwezige spanningsrelatie in Verhelsts werk treffend onderschrijven. Een eerste aspect betreft de oppositie vorm/vormloosheid en is nauw verwant met de antieke opvattingen over dit godenpaar. Als symbool van het ondubbelzinnige, begrensde en conceptuele belichaamt Apollo voor Nietzsche het vormende beginsel, daar waar Dionysos als god van de duisternis en transgressie het vormeloze incarneert. De wisselwerking tussen beide die volgens Nietzsche aan de basis van elke kunstvorm ligt, verwijst bijgevolg naar de aanhoudende strijd tussen vorm en inhoud, tussen betekenaar en betekenis die zich daarin manifesteert.⁴ De dionysische inhoud kan immers slechts verschijnen door de apollinische verbeelding die haar vormgeeft, en op haar beurt heeft deze vorm een achterliggende visie nodig die haar legitimeert.

Nietzsche definieert het onderscheid tussen beide driften daarnaast ook via de tegenstelling droom/roes. Het apollinische gaat bij uitstek over schijn, verschijning en dus over het droomachtige. Twee belangrijke consequenties vloeien hier met het oog op Verhelsts werk uit voort. Vooreerst stelt Nietzsche dat de apollinische verschijning bepaald wordt door het begrip schoonheid. Dit is geen inherente kwaliteit van een fenomeen, maar vloeit voort uit het feit dat iets zich als illusoir voordoet aan een beschouwer. Daarnaast vereist elke schijnervaring een noodzakelijke afstand tussen het originele object en zijn representatie. Het is slechts in en door die afstandelijke contemplatie dat de toeschouwer het fenomeen als genotvol kan beleven.⁵ Het apollinische correspondeert volgens Nietzsche in navolging van Schopenhauer verder ook met het "principium individuationis". Dit kennistheo-

retisch concept refereert aan het structurende element waarmee de mens voor zichzelf een identiteit construeert en de chaotische, onkenbare werkelijkheid tot een begrijpelijke voorstelling smeedt.⁶ Het dionysische pleegt vanzelfsprekend een inbreuk op dit vormgevende principe. Door de collectieve, kosmische roes die de god teweegbrengt, verliest de mens immers zijn individualiteit en smelten alle bestendige grenzen weg.

Dionysos symboliseert volgens Nietzsche in die zin de oerwaarheid van geweld en lijden die de essentiële ondergrond van het leven uitmaakt; de dynamische levensenergie die voortdurend creëert, transformeert en wederom vernietigt om nieuwe zaken tot stand te brengen. De stabiele voorstelling die het individu van zichzelf en de werkelijkheid maakt, is dus bedrieglijk maar noodzakelijk om te kunnen overleven. Zonder gaat de mens immers ten onder aan de dionysische chaos die alle ordenende structuren tracht te doorbreken en wil terugvoeren tot wat de filosoof het "oer-ene" noemt: de alomvattende eenheid waarin alles en iedereen opgenomen is. Het is dit tweeledige structuurmodel dat volgens Nietzsche in de antieke tragedie wordt verbeeld. In die zin geeft ze uitdrukking aan een presocratische, pessimistische levenswijshouding die het lijden erkent als basisconditie van het bestaan en dit element via een apollinische omweg een authentieke plaats in de samenleving geeft.⁷

Verhelst's theater kent een soortgelijke tragische structuur. De dialectiek tussen Apollo en Dionysos veruiterlijkt zich hierin op vier verschillende niveaus: temporaliteit, de inzet van de oosterse Ander, de positie van de toeschouwer en de convergentie van een schone en een sublieme esthetica. Het apollinische mondt hierbij steevast uit in zijn dionysische tegendeel en het dionysische geeft op zijn beurt blijk van een immer aanwezige apollinische draagkracht. Of zoals we metafictioneel in Verhelst's novelle *Memoires van een Luipaard* (2001) kunnen lezen: "Elk exces is een vorm van ascese."⁸

Ambivalente tijdsstructuren

Stellen dat Peter Verhelst iets met lichamelijke heeft, is nog voorzichtig uitgedrukt. Een obsessie komt dichterbij in de buurt. Zo staat hij als schrijver bijvoorbeeld bekend om de bijzonder tactiele, plastische taal die hij zowel op vormelijk als thematisch vlak hanteert. Ook zijn theaterpraktijk presenteert zich als een geradicaliseerde ode aan het beeldende lichaam. Verhelst offert er taal, narrativiteit en psychologie op om de materialiteit ervan te tonen in haar zuiverste vorm. Die intentie maakt Verhelst's theater bij uitstek postdramatisch. De kunstenaar perverteert de conventies van het dramatische theater immers door het lichaam te ver-

heffen van een stilzwijgende aanwezigheid die slechts fungeert als een uitbeelding bij de tekst, naar een autonoom thema.⁹ Verhelst kiest dan ook bewust voor een bewegingstaal die dat lichaam nadrukkelijk in de verf zet en een actieve, gecondenseerde manier van kijken mogelijk maakt. Dit bewerkstelligt hij met behulp van een ingrijpende techniek: slow motion.

Volgens Hans-Thies Lehmann veroorzaakt deze verdragingsmethode in eerste instantie een implosie van de bewegingscontinuïteit. De handelingen van het bewegende subject worden uit hun temporele en ruimtelijke verloop geknipt en daarmee ook uit hun herkenbare, leesbare context. In die zin verandert het lichaam in een artistiek object dat onvermijdelijk om een andere perceptie vraagt. Daarnaast verliezen de bewegingen door het gebruik van slow motion ook hun aanvankelijke intentionaliteit. Ze worden gedeconstrueerd en vallen in fracties uit elkaar die autonoom en doelloos worden. Wat hieruit voortvloeit, zijn "pure gestures" die zich kenmerken door een sterke zelfreferentialiteit.¹⁰ Verhelst zet deze techniek dan ook in om de notie van het dramatische karakter fundamenteel te ondergraven. Zijn dansers willen immers geen vaste betekenis uitdrukken die door de toeschouwer gedecodeerd moet worden. Hun individuele, ongebonden fysicaliteit (hun energie, intensiteit en kracht) staat daarentegen absoluut centraal. Bij Verhelst wordt het theatrale lichaam dus een zuiver subject dat slechts in naam van zichzelf verschijnt. In die zin kunnen we zijn theater beschouwen als een 'theater van de aanwezigheid' dat teert op noties als onmiddelijkheid, fysicaliteit en non-representatie. Hierbij gaat het er niet om ervaringen te imiteren, maar om die ervaringen in een gedeelde tijd en ruimte tot stand te brengen.

Deze strategie vloeit voort uit Verhelst's romantische streven om de poëtische schoonheid van het menselijke lichaam te exposeren. Teneinde de passieve blik van zijn toeschouwers af te zweren, zet hij hiervoor niet alleen de techniek van slow motion in, maar voert hij ook een verregaande abstrahering door. De verschillende tekensystemen (beweging, scenografie, taal, narrativiteit, kostumering) worden in die mate ingedikt zodat enkel de essentie overblijft en de focus fundamenteel naar het beeldende lichaam wordt verschoven. Of zoals Verhelst zelf aangeeft: "Herkenbare situaties herleid ik tot wat ik als de essentie ervan beschouw. Ik strip de betekenislagen ervan af, net iets te ver, tot het beeld door het gebrek aan een duidelijke betekenis plots terug heel rijk wordt, maar dan in het hoofd van de toeschouwer. Als begrip je ontglipt, kan dat je interpretatie soms heel vruchtbaar maken."¹¹ Zijn werk profileert zich dan ook expliciet als een "theatre of potentiality"¹²: een immer onvoltooid *work in progress* dat de toeschouwer slechts onafgewerkte fragmenten en mogelijkheden biedt die hij naargelang van zijn verbeelding zelf moet laten ontkiemen.

Zoals het citaat suggereert, voorziet Verhelst zijn uitgekristalliseerde, ascetische vormtaal hier van een dionysische betekenispankracht. Via slow motion en abstractie wordt immers drastisch geappelleerd aan het interpretatie- en verbeeldingsvermogen van de toeschouwer. Dat onderschrijft ook Erika Fischer-Lichte: "The process of intensifying the performativity of movements multiplies meaning: the movements might evoke the most diverse associations, memories, and fantasies in the spectators."¹³

De apollinische inzet van slow motion houdt nog wel meer ontwrichtende consequenties in. Zo tast het ook de lineaire structuur van het gebeuren evenals de temporale perceptie van de toeschouwer aan. Vertraging heeft volgens Lehmann bijvoorbeeld tot gevolg dat de toeschouwer erg bewust wordt van de textuur van tijd. Dit element gaat zich als het ware dimensioneel in de ruimte ontplooiën en eist een autonome esthetische positie op. In die zin distantieert deze 'esthetiek van de duur' zich sterk van de aristotelische traditie waarin tijd steeds gereduceerd werd tot een inherente conditie van de dramatische handeling en niet als zichzelf mocht verschijnen. Ook het (lineaire) tijdsverloop wordt door het gebruik van slow motion danig geproblematiseerd. Lehmann stelt dat er een soort negatie en samendrukking plaatsvindt, waardoor er niet meer echt sprake kan zijn van een verloop. De objecten op scène worden als het ware "kinetische sculpturen"¹⁴ die de voorbijgaande tijd in zichzelf lijken op te slaan. Daardoor heeft de toeschouwer het gevoel in een "continuous present" of verhevigd nu-moment ondergedompeld te worden.¹⁵ Verhelsts werk krijgt zo een sterk meditatief karakter. Gezien de lineaire tijd daarnaast zodanig wordt uitgerokken dat hij zijn richtinggevende spanning verliest, fungeert hij tevens niet langer als een extern referentiepunt voor de toeschouwers. Hun conventionele tijdsbesef wordt bijgevolg drastisch uitgehold en men valt terug op een associatieve, geïnterioriseerde beleving van het gebeuren (de ervaringstijd), met uiteenlopende reacties tot gevolg.

De techniek van slow motion geeft verder ook aanleiding tot wat Lehmann "postdramatische simultaneïteit" heeft genoemd.¹⁶ Door twee of drie lichamen op hetzelfde moment in extreme traagheid te laten bewegen, scherpt Verhelst immers niet alleen ons visuele bewustzijn aan, maar creëert hij ook een overdosis aan visuele prikkels die stuk voor stuk even noodzakelijk zijn en aldus geen hiërarchische structuur kennen. Het perceptieve apparaat van de toeschouwer wordt hierdoor radicaal overbevestigd. In tegenstelling tot de dramatische traditie waarin het gebeuren stevast geconstitueerd werd rond een centrale betekenaar, daagt Verhelst de toeschouwer dus zelf uit om een (arbitraire) selectie en structuur aan te brengen in wat hij ziet. Door het visuele exces is het evenwel onmogelijk om ooit de totaliteit te overschouwen. Deze methode echoot bij uitstek Verhelsts postmo-

derne, rizomatische werkelijkheidsvisie die zich als fundamenteel dionysisch laat benoemen. De enorme visuele input die hij biedt, is immers representatief voor de complexe, meerduidige chaos die de realiteit voor de kunstenaar belichaamt. De toeschouwer wordt dan ook sterk geconfronteerd met de beperktheid van zijn kenvermogens.

De Ander tussen orde en chaos

Via de noties van slow motion, een ascetische lichaamstaal en een cyclische temporaliteit komen we onvermijdelijk terecht bij Verhelsts liefde voor het Oosten, de oosterse manier van bewegen en hun eerder associatieve manier van vertellen en denken. In zijn poëzie, literatuur en theater speelt Verhelst dan ook zowel vormelijk als inhoudelijk met dit gegeven. In *Utopia GmbH* (2007) bijvoorbeeld voert hij de Japanse Uiko Watanabe op en in *Headbanger's Wall* (2009) is Nan-Ping Chang uit Taiwan de sleutelfiguur. Beiden brengen een hele cultuur met zich mee. Zo draagt Watanabe een traditionele kimono, integreert Chang elementen uit Tai Chi in haar dans en spreekt ze, overigens als enige, een Chinese tekst uit die ze terwijl in witte inkt op de podiumvloer aanbrengt. Volgens Verhelst komen in de oosterse schoonheid ascese en extase fundamenteel samen, en het is opnieuw deze wisselwerking die hij ook in zijn eigen werk tracht te veruiterlijken.¹⁷

Verhelsts fascinatie voor het Oosten betreft verschillende facetten. In eerste instantie is er het formele aspect dat sterk apollinisch van aard is. Eigen aan het oosterse lichaam, en dat komt zowel in traditionele vormen van Aziatisch theater (Kabuki, Noh, Chinese opera, Balinese dans) als in het meer avantgardistische Butoh en het alledaagse leven tot uitdrukking, is immers zijn fundamentele gestileerdheid. Beheersing, concentratie en discipline staan er centraal, wat schrill contrasteert met het eerder vrije bewegingsvocabularium van de westerse dans-traditie. Het is volgens Verhelst evenwel net in deze begrenzing dat het performatieve lichaam zijn vrijheid vindt en dat de identiteit van de danser zich op een zeer intieme wijze kan manifesteren. Tegen de gangbare perceptie in, corresponderen de oosterse podiumkunsten dan ook met een erg geïnterioriseerde en bezielde praktijk.¹⁸ Nan-Ping Changs handen herinneren bijvoorbeeld sterk aan 'mudras': symbolische lichaamshoudingen die typisch zijn voor de Indiase cultuur. Bij elke beweging die ze maakt, begeleiden haar handen het ritueel op een ongezien beleefde manier alsof er in elke vinger duizend verhalen tintelen.

Dit verhevigd lichaamsbewustzijn vloeit voort uit het feit dat men het lichaam in het Oosten altijd al heeft beschouwd als een autonome, evenwaardige beteke-

nisdrager. Gezien de westerse traditie eeuwenlang een tekstgeoriënteerd, realistisch theatermodel heeft gecultiveerd, was dat hier uiteraard ondenkbaar. Oosters theater en dans presenteren zich bijgevolg meestal als typische totaalpraktijken die bestaan uit een synthese van zang, muziek, licht, scenografie, woord en beeld. Deze paratactische impuls ziet Lehmann ook in het postdramatisch theater aan het werk. De gelijkstelling van de verschillende tekensystemen impliceert hierbij enerzijds een potentiële ambiguïteit wat betekenis betreft gezien de elementen simultaan andere richtingen kunnen uitwijzen en anderzijds een veranderde kijkhouding omdat de transparantie van het gebeuren problematisch is geworden.¹⁹

Door het aanhoudend creëren van spanningsvelden benut Verhelst die mogelijkheid van ambivalentie erg nadrukkelijk. Bovendien werkt hij ook stevast op een syntactische manier, zelfs in een voorstelling als *LEX* (2007) waarin taal een belangrijke positie inneemt. Muziek, licht, tekst en lichamelijke vormen er een associatief, op elkaar ingrijpend netwerk dat de toeschouwer terugkatapulteert naar de kosmische oerchaos. In het eindbeeld van de voorstelling, waarin de hele tekst op de apocalyptische tonen van een trombone wordt geprojecteerd op het gezicht van Kristof Van Boven, worden deze elementen letterlijk één. Ook als we denken aan de theatrale locatie/installatie *Licht* die Verhelst in het kader van het Kunstenfestival in Watou (2009) ontwikkelde, wordt deze multidisciplinaire intentie duidelijk. De regisseur liet er kunstenaars uit verschillende disciplines met elkaar dialogeren, wat uitmondde in een ruimtelijke samenwerking tussen taal, beeldende kunst en muziek.

Verhelsts theater vertoont daarnaast een nauwe affiniteit met de Aziatische Butohtraditie. Naast een reeks apollinisch-vormelijke overeenkomsten (trage, uitgekristalliseerde bewegingstaal; meditatieve temporaliteit; niet-expressieve, 'zuivere' lichaamsopvatting; depersonalisering), kenmerken beide praktijken zich ook door een gemeenschappelijke interesse in de (dionysische) idee van transformatie en metamorfose.²⁰ In Verhelsts artistieke universum is alles voortdurend onderhevig aan verandering en neemt niets ooit een definitieve vorm aan. Zoals Thomas Vaessens aangeeft, lezen we in *Tongkat* (1999) zo bijvoorbeeld over smeltende lichamen, kokend water dat in een fractie van een seconde bevriest en doden die opnieuw tot leven worden gewekt. Bovendien laat Verhelst er ontologisch gescheiden werelden (beeldspraak en werkelijkheid, mythe en geschiedenis, binnen- en buitenwereld) moeiteloos in elkaar overvloeien.²¹ In *LEX* is Kristof Van Boven dan weer verwickeld in een eeuwig wordingsproces. Hij muteert van God naar mens naar dier en terug. Ook de onderlinge verhouding tussen de dansers wordt door een dionysische metamorfosedrang aangetast. Zij nemen immers heel vaak minieme handelingen of bewegingen van elkaar over. Deze kruisbestuiving is een

typisch verhelstiaans procedé (het virus) dat we ook in zijn literaire werk terugvinden. Bepaalde handelingen, settings of objecten duiken er vaak bij dezelfde personages op waardoor een infectueus referentienetwerk ontstaat dat de lezer/toeschouwer danig in de war stuurt.²² Deze uitzwerming blijft trouwens niet beperkt tot de microstructuur van een artistieke creatie, maar overspant Verhelsts hele werk. Telkens herneemt hij dezelfde narratieve (mythes), structurele (het pentagram, de aardbei, het mes, de scherven) en lichamelijke codes (slow motion, abstractie), waardoor zijn werk een soort "immer uitdijende olievlek"²³ wordt.

Ook Verhelsts fascinatie voor androgynie speelt in op deze thematiek. Zo bekleedt Mila Koistinen in *Utopia* (2008) een tweeslachtige positie, evenals Van Boven in *Chemisch Insect* (2006) die de twee vrouwen uit *Origine* (2006) vervangt en in zich opneemt. In *Utopia GmbH* integreert Verhelst zelfs een letterlijke verwijzing naar de ambivalente seksualiteit van Dionysos: Koistinen en Van Boven vertolken daar respectievelijk de vrouwelijke en mannelijke variant van de godheid, die een spanningsvol tegenwicht vormen voor de gedisciplineerde Uiko Watanabe. Ook in veel van Verhelsts romans (*De Kleurenvanger*, *Het Spierenalfabet*, *Memoires van een Luipaard*) is het geen uitgemaakte zaak of het hoofdpersonage nu vrouwelijk, mannelijk of beide is. Verhelst lijkt hiermee resoluut te pleiten voor een nieuw soort seksualiteit die de klassieke genderdichotomie overstijgt.

Deze androgynse seksualiteit stoelt opnieuw op een wisselwerking tussen het apollinische en het dionysische. Het volmaakte lichaam beantwoordt voor Verhelst immers aan de absolute negatie van dat lichaam. Aan een lichaam dat zich karakteriseert door de afwezigheid van zijn meest wezenlijke eigenschap, het geslacht. Volmaaktheid en destructie, perfectie en failliet worden hier dus intens met elkaar vervlochten. In die zin kunnen we stellen dat het geslachtloze lichaam refereert aan de notie van zelfvernietiging, een aspect dat volgens Kim Gorus centraal staat in de vroege poëtica van de schrijver die gedomineerd wordt door het concept van de 'labiele' of zelfondermijnende structuren.²⁴ Elk systeem is volgens Verhelst immers voorbestemd om te falen, maar net daarin schuilt de bestaansconditie van het systeem. Het lichaam heeft een soortgelijk zelfdestructief karakter. Vanuit een implosieve impuls begint het vanaf de geboorte immers als een uurwerk terug af te tellen naar nul. Net zoals de andere autodestructieve vormen die Verhelst in zijn werk naar voren schuift (virus, vuur, zelfmoordenaar)²⁵, situeert het androgynse lichaam zich hier dus op het snijpunt tussen een gesloten, apollinische volmaaktheid en zijn eigen, dionysische opheffing.

De paradoxale positie van de toeschouwer

Ook de toeschouwer onderwerpt Peter Verhelst aan een dubbelzinnig appel. Hij wordt immers geconfronteerd met twee tegengestelde, maar even legitieme perceptiemogelijkheden: een contemplatieve kijkhouding (Apollo) en een ervaringsgerichte, extatische variant (Dionysos). De noties absorptie en theatraliteit die door de Amerikaanse kunsthistoricus en -criticus Michael Fried werden uitgewerkt in *Art and Objecthood* (1967) en later in *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the age of Diderot* (1980) bieden de nodige context om deze dubbele beweging te kaderen. Fried hanteert deze principes om een specifieke relatie te beschrijven tussen een waarnemend subject en een waargenomen object. Theatrale kunst wordt gekenmerkt door de nadrukkelijke veronderstelling of fysieke aanwezigheid van een externe instantie. Dat dwingt de toeschouwer tot een sterk bewustzijn van het eigen kijkerschap en het fictieve karakter van de picturale representatie. Aldus ontstaat er een sterke oppositie tussen beide werelden. Absorptieve kunst verhoudt zich daarentegen niet tot een mogelijke waarnemer. Ze presenteert zich als een gesloten eenheid met een sterk hermetische structuur die de blik van de toeschouwer detheatraliseert. Daardoor is die zich niet langer bewust van zijn externe positie en kan hij volledig en onmiddellijk opgaan in de werkelijkheid die gerepresenteerd wordt. Bij voorkeur ontstijgt het individu hierbij zijn persoonlijke tijd, ruimte en lichamelijkeheid.²⁶

Bij Verhelst uit die absorptieve structuur zich in het sterk besloten karakter van zijn performances. Wat op het podium gebeurt, lijkt steevast op een eigenzinnig ritueel voor ingewijden dat zich volledig onttrekt aan elke grip van buitenaf. Zijn voorstellingen spelen zich ook meestal af op een apart podiumeiland dat op de effectieve scène van de schouwburg wordt geplaatst. Zo creëert Verhelst sacrale, auratische ruimtes die symbool staan voor de onaantastbare utopieën die in de *Utopia*-trilogie worden verbeeld. De dansers verlaten deze eilanden nooit, ook al zijn die in de meeste gevallen slechts enkele vierkante meters groot. Het lijkt wel alsof ze zich helemaal niet bewust zijn van de werkelijke ruimte die zich naast hun natuurlijke habitat uitstrekt. Niet alleen ruimtelijk beoogt Verhelst dit 'glazen stolp-principe'. Ook de specifieke bewegingstaal van de dansers verraadt een extreme introspectie. Zij bevinden zich steeds in een toestand van extatische immuniteit die voortvloeit uit hun geconcentreerde manier van bewegen. Meestal voeren ze hun choreografie dan ook met gesloten ogen uit. Bovendien beperken de dansers zich tot uiterst minieme, subtiele handelingen die voor de toeschouwers vaak erg moeilijk zichtbaar zijn. In die zin wordt elke mogelijke betrokkenheid tot het publiek tegengewerkt. Verhelst versterkt deze introversie door ook het lichamenlijk contact tussen zijn dansers tot een absoluut minimum te herleiden.

Op dit punt vertonen ze een paradoxaal ruimtelijk bewustzijn. Enerzijds lijken ze verzonken in een soort solitaire dans, anderzijds tonen ze zich in de uittekening van hun territorium uitermate bewust van de grenzen van de ander. Het feit dat deze grenzen nooit overschreden worden, impliceert immers een vreemdsoortig, intuïtief besef van een externe aanwezigheid.

De kunstenaar tracht zijn toeschouwer zo onder te dompelen in een gelijkaardige extase als zijn dansers; in een louterende toestand waarin men op dionysische wijze boven zichzelf uitstijgt, verlost van elke aardse gebondenheid aan tijd, ruimte, individualiteit en rationaliteit. Net door zijn publiek dus consequent te negeren, schept Verhelst een ruimte waarin het individu kan loskomen van zijn positie als voyeuristische buitenstaander en de oppositie tussen subject en object opgeheven wordt. Of zoals Verhelst zelf verwoordt in een tekst over het ideale theater: "Dat soort mensen op een tribune te hebben. Toeschouwers met witte ogen. Toeschouwers die gevuld zijn: alleen nog bestaand uit zenuwbanen en bloedsomloop. Toeschouwers als een open wonde. Niet zozeer in de band van het extatische lichaam van de acteur, maar van wat er in hun eigen lichaam aan de hand is."²⁷

Verhelst conflicteert deze absorptieve perceptie met haar theatrale variant. Zijn werk moeten we immers begrijpen als een kunst van het kijken en omgekeerd, als een praktijk die het kijken uitroept tot een ware kunst. Verhelsts theater is dan ook bij uitstek 'theater van het detail' dat de aandacht van de toeschouwer wil vastpinnen op datgene waar we door gewoonte of tijdnood aan voorbijgaan, maar vaak een enorme schoonheid herbergt. De regisseur vertrekt in die zin meestal van alledaagse handelingen (vallen, opstaan, uitkleden, huilen, ademen) die hij in die mate esthetiseert dat ze een volledig ander aura krijgen. "[Want] als theater al zin heeft, dan als extase van de werkelijkheid."²⁸ Deze visie vindt een treffend verlengstuk in de novelle *Memoires van een Luipaard*, waarin het hoofdpersonage op zoek gaat naar de ultieme taal om het lichaam van zijn/haar geliefde te beschrijven.

Verhelst bewerkstelligt dit metabewustzijn door een dwingend perceptueel kader aan te brengen dat het brandpunt van de blik expliciet naar het materiële beeld verschuift. Dit kader vloeit onder andere voort uit de afwezigheid van taal, narrativiteit en psychologische duiding, evenals door de gehanteerde stilte. Maar ook het gebruik van slow motion speelt hier opnieuw een belangrijke rol. Ondanks hun sterke introspectie, verraadt de traagheid van de dansers immers dat er gekeken moet worden, liefst zoveel, zo gedetailleerd en zo intens mogelijk. Slow motion creëert in die zin een contemplatieve, afstandelijke perceptie die de positie van de toeschouwer nadrukkelijk impliceert en op een apollinische wijze begrensd houdt.

Het publiek wordt zo geconfronteerd met de frustrerende onmacht om samen te vallen met de werkelijkheid die op het podium gecreëerd wordt.

Verhelsts streven naar de extatische verheffing van zijn toeschouwers wordt dus op hetzelfde moment verhinderd door hun externe kijkerschap te benadrukken. Opnieuw is het zinloos om uit te maken welke perceptie nu het meest legitiem is. Het gaat Verhelst immers in essentie om het creëren van een soort 'tussen' dat elk eenduidig denken uitsluit. De ware magische beleving is dan ook om via de geconcentreerde blik op het detail te verglijden in een louterende eenheidservaring waarbij men compleet opgaat in Verhelsts wereldvreemde utopieën. Om dus zelf die dubbele beweging af te leggen en aan den lijve te ondervinden dat elk exces een vorm van volgehouden ascese is.

Een dubbele esthetica

Een laatste tragische spanning die zich in Verhelsts theater manifesteert, betreft het conflict tussen apollinische schoonheid en dionysische sublimiteit. Volgens Kant ontstaat de schone ervaring door een harmonieuze relatie tussen het menselijke vermogen om zich iets voor te stellen (Einbildungskraft) en het vermogen om die voorstelling te denken (Verstand). De verbeelding functioneert hierbij als een autonoom, creatief maar toch begrensd principe dat aanzet tot wat Kant een "ruhige Kontemplation" heeft genoemd. In die zin brengt deze esthetische ervaring zuiver genot teweeg bij de toeschouwer.²⁹ Zonder Verhelst te willen herleiden tot een eenzijdige esthetiek, zijn aspecten als schoonheid, pathos en verlangen onmiskenbaar erg aanwezig in zijn werk. Kunst is voor hem een krachtige verleidingsvorm die de toeschouwer bezweert door het tonen van sensuele, louterende beelden waarin de poëtische materialiteit van het lichaam gereveleerd wordt. In het creëren van schoonheid schuilt volgens Verhelst dan ook een sterk maatschappelijk engagement. Als onbeschaamde poging om de mogelijkheid van troost via schoonheid te onderzoeken, zonder te vervallen in goedkoop sentiment, bereikte deze visie met *Headbanger's Wall* een absoluut hoogtepunt.

Zoals bij monde van Nietzsche aangegeven, is afstand een noodzakelijke voorwaarde om tot een ervaring van schoonheid te komen. In die zin kunnen we stellen dat deze esthetische ervaring voortvloeit uit de theatrale, contemplatieve perceptie waarbij de barrière tussen waarnemend subject en artistiek object gehandhaafd blijft. Deze kijkmodus correspondeert met een 'inzoomende' waarneming waarbij de toeschouwer niet zozeer opgaat in de bevreedende totaliteit van het gebeuren, maar focust op de details. Op de minieme handelingen (het vluchtige knippen

van een ooglid, het delicate uitstrekken van een hand, het vastberaden neerkomen van een voet op de grond) die door het gebruik van slow motion zo dwingend zijn geworden dat ze de aandacht van de toeschouwer op dictatoriale wijze opeisen. Deze perceptie biedt de verbeelding van de toeschouwer een afgebakende, genotvolle vrijheid om te associëren, dromen of in de bewegingen ruïnes van alledaagse handelingen te herkennen. Door de discrepantie tussen subject en object die inherent is aan het theatrale kijken, kan de beangstigende ongrijpbaarheid van het gebeuren niet ten volle doordringen, waardoor de toeschouwer zich op een veilige manier kan laten verzinken in het spel van vormsuggesties die de beelden op het podium creëren.

In de sublieme ervaring staat volgens Kant daarentegen het vormeloze exces centraal waar het verbeeldingsvermogen van het subject zich op stuk bijt. Die verbeelding wordt immers geconfronteerd met een idee dat zo alomvattend is dat er geen adequate presentatie voor kan gevonden worden. De crisis van de falende verbeelding geeft in eerste instantie aanleiding tot gevoelens van angst, afkeer en verwarring. Maar volgens Kant onderschrijft deze mislukking tevens de superioriteit van de rede, wat opnieuw tot genot leidt.³⁰ Dit sublieme exces situeert zich bij Verhelst in de absorptieve, totaliserende perceptie waarin de toeschouwer de contemplatieve afstand tot het detail verliest. Het is immers wanneer men zich rekenschap geeft van alle theatrale elementen dat de aanvallende kracht van de postdramatische simultaneïteit tastbaar wordt. Deze methode transformeert het gebeuren tot een vormloze, onbestemde brij waaruit zich op dionysische wijze alle houvast, structuur en betekenis heeft teruggetrokken. De verbeelding van de toeschouwer blijkt dan ook fundamenteel ontoereikend om de voorstelling als geheel in een zinvolle, begrijpelijke context te plaatsen.

Volgens Slavoj Žižek houdt de sublieme ervaring niet alleen een uitdaging in aan het adres van de verbeelding, maar herinnert ze ook aan haar eigen wreedheid. Dit vermogen kenmerkt zich immers door het geweld van de abstractie: ze herleidt de zintuiglijke indrukken via isolatie en willekeurige ordening tot een overzichtelijk geheel, wat een negatie inhoudt van de werkelijkheid zoals die zich, ongestructureerd en chaotisch, aandient.³¹ Door het creëren van een onhiërarchische overdosis aan tekens waarin de toeschouwer zelf een willekeurige selectie moet aanbrenge, maakt Verhelst de toeschouwer op een gelijkaardige manier bewust van de bedrieglijke werking van zijn structurerende verbeelding. Verhelst wil zich hiermee verzetten tegen wat hij "de ingebouwde menselijke betekeniswil" noemt: onze hang naar eenduidigheid die door de geschiedenis heen stevast de vorm heeft aangenomen van totalitaristische ideologieën en misleidende meta-narratieven.³² We moeten volgens Verhelst genezen van die drang naar sluitende

antwoorden en een waarheid die alles verklaart. *Utopia GmbH* tematiseert die visie erg expliciet. In deze bewerking van Euripides' *Bacchanten* komt Dionysos de orde in de Griekse samenleving verstoren met zijn gewelddadige en vitalistische cultus. Door de apollinische Uiko Watanabe tegenover de dionysische Mila Koistinen en Kristof Van Boven te plaatsen, schetst Verhelst een indringend beeld van onze diepe angst voor chaos en datgene wat aan onze (rationele) grip ontsnapt. Ook in *Julius Caesar* (2009) wordt de totalitaire, onderdrukkende keerzijde van de macht onderzocht.

De sublieme grenservaring die Verhelsts theater bewerkstelligt, situeert zich in de dubbele consequentie die de kunstenaar aan deze visie koppelt. Enerzijds leidt de afwezigheid van een vaste waarheid vanzelfsprekend tot een ervaring van pessimisme en angst die de toeschouwer confronteert met de tragiek van zijn (postmodern) bestaan. Verhelst houdt op dit punt een pleidooi voor wat Jacques Derrida een "messianiteit zonder messianisme" heeft genoemd: de enige hoop die de mens nog rest op een betere toekomst, schuilt niet in een idealistische ideologie, maar slechts in een gedeelde solidariteit.³³ Anderzijds wijst Verhelst ook op de stimulerende vrijheid en de ontelbare mogelijkheden die deze leegte voor het subject creëert. Gecombineerd met het tonen van zuivere, esthetische beelden tracht de kunstenaar een soort pragmatische troost te bieden aan de toeschouwer die de onherroepelijke afwezigheid van zin en betekenis enigszins compenseert. Deze tweevoudige consequentie maakt de tragische structuur van Verhelsts theater erg duidelijk. De dionysische oerwaarheid wordt namelijk via een beschermende, apollinische omweg gevisualiseerd. In die zin gaat er van zijn werk zowel een sterk ontmantelende als omarmende intentie uit.

Verhelsts poëtica situeert zich bij uitbreiding dan ook op het snijpunt tussen moderne en postmoderne kunst. Volgens Jean-François Lyotard kenmerken beide zich door een sublieme esthetica, alleen verschilt hun specifieke verhouding ten opzichte van het "onpresenteerbare" (dat wat gedacht maar niet verbeeld kan worden) dat in die esthetica centraal staat. Moderne kunst presenteert zich als een nostalgische kunst die blijft terugverlangen naar een synthese van het menselijke denk- en beeldingsvermogen. Dat doet ze door het gebruik van een herkenbare, geperfectioneerde of adequate vorm die als een troostend tegenwicht voor de afwezige inhoud fungeert. Postmoderne kunst heeft daarentegen haar conflictkarakter aanvaard en ziet in de terugwijking van de objectieve realiteit nieuwe mogelijkheden. Men gaat dan ook op zoek naar innovatieve vormen om het onpresenteerbare als onpresenteerbaar te bevestigen.³⁴ Verhelsts tragische theater balanceert fundamenteel tussen beide sublieme expressies. Zijn apollinisch begrensde, herkenbare, schone vormt vloeit immers voort uit een melancholisch verlangen

dat tegemoet wil komen aan de menselijke zucht naar zuiverheid (het streven naar zinvolle verbanden).³⁵ Maar op macroniveau wordt dit verlangen ingehaald door een pessimistische, dionysische levensinstelling die het gebeuren herleidt tot een vormloze, ongrijpbare configuratie die de sublieme 'ontrealisering' in extremis doorvoert.

Een onmogelijk verlangen

Het theater van Peter Verhelst bestaat in essentie dus bij gratie van uiteenlopende ambivalenties die elkaar uitlokken, ontkennen en versterken op hetzelfde moment. Zo verenigt de kunstenaar een apollinische vormtotaal met een dionysische werkelijkheidsopvatting, een moderne melancholie met een postmoderne nuchterheid en een conceptuele inzet met een hoogst sensuele ervaring. Verhelsts werk houdt het midden tussen het (dionysische) uitspelen van de paradox en het creëren van een (apollinische) eenheid tussen de agitaties die deze paradox vormgeven. Hieruit vloeien artistieke creaties voort die elk vereenvoudigend hokjesdenken overstijgen en naargelang van de invalshoek steeds weer van kleur veranderen. In *Memoires van een Luipaard* vinden we de stelregel van Verhelsts tragische poëtica treffend verwoord: "Men moet naar de sterren reiken, ook al vermoedt men dat ze er niet zijn."³⁶ In dat onmogelijke maar erg wezenlijke verlangen schuilt het dubbele bewustzijn waar Verhelsts theater dwingend op geënt is.

NOTEN

- 1 *Chemisch Insect – Aankomst van de treinen* (2006), *Utopia GmbH – Hangende Tuinen* (2007), *Utopia* (2007).
- 2 Samuel IJsseling, *Apollo, Dionysos, Aphrodite en de anderen: Griekse goden in de hedendaagse filosofie*. Amsterdam, 1994, 12-14.
- 3 Jean-Pierre Vernant, *Mythe en religie in het oude Griekenland*. Baarn, 1990, 79, 82, 83.
- 4 Stijn Demaré, *Goden, helden en de massa: hedendaagse tragedie*. Antwerpen, Apeldoorn, 2007, 32.
- 5 Leen Gijssels, "Filologie tussen leven en denken: Die Geburt der Tragödie van F.W. Nietzsche.", *Tetradio. Tijdschrift van het Griekenlandcentrum* (UGent) 4 (1995), 127-128.
- 6 Henk Oosterling, "Balanceren tussen filosofie en kunst: Nietzsches fysiologie van de esthetiek." In: H.A.F. Oosterling & A.W. Prins (red.), *Filosofie en Kunst 1: Van Plato tot Nietzsche: acht inleidingen in de esthetica*. Rotterdam, 1992. [online raadpleegbaar op:] <http://www2.eur.nl/fw/cfk/uitgaves/fk1/fk1c.shtml>
- 7 Demaré, 2005, 37, 54, 55.
- 8 Peter Verhelst, *Memoires van een Luipaard*. Amsterdam, 2002, 42.

- ⁹ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*. Oxon, 2006, 162.
- ¹⁰ Lehmann, 2006, 163-164.
- ¹¹ Jeroen Verstele, "Interview met Peter Verhelst: Kunst is een verleidingsvorm." Programmaboekje *Origine*, NTGent, 2006.
- ¹² Lehmann, 2006, 163.
- ¹³ Erika Fischer-Lichte, *The transformative power of performance: a new aesthetics*. Oxon, 2008, 85.
- ¹⁴ Lehmann, 2006, 156.
- ¹⁵ Lehmann, 2006, 156, 161.
- ¹⁶ Lehmann, 2006, 87.
- ¹⁷ Fien Sabbe, "Peter Verhelst over zijn nieuwe roman, zijn theaterstuk en zijn Gentse stadsdichterschap: Eenmaal aangestoken word ik een bruistablet." *De Morgen*, 23/01/2010, 63.
- ¹⁸ Leonard Pronko, *Theater East and West: perspectives toward a total theater*. Berkeley, 1967, 188, 190.
- ¹⁹ Lehmann, 2006, 86-87.
- ²⁰ Vicki Sanders, "Dancing and the dark soul of Japan: an aesthetic analysis of Butoh." *Asian Theatre Journal* 5 (1988), 155.
- ²¹ Thomas Vaessens, "Postmodernisme en leesstrategie. Over *Tongkat* van Peter Verhelst." *Neerlandistiek*, 03/10/2001, 2. [online raadpleegbaar op:] <http://www.neerlandistiek.nl/?000036>
- ²² Kim Gorus, "Het falen als kunst: Digitale ontsporingen in het werk van Peter Verhelst." In: Kurt Vanhoutte & Peter de Graeve, *De kunst van het falen: esthetisch denken in de greep van de machine*. Leuven, 2008, 106.
- ²³ Johan Vandenbroucke, "Lezen met je ingewanden: Het platonische schrijven van Peter Verhelst." *De Morgen*, 7/11/2001.
- ²⁴ Gorus, 2008, 93.
- ²⁵ Gorus, 2008, 93.
- ²⁶ Michael Fried, *Art and Objecthood: Essays and reviews*. Chicago, 1998, 44-45, 154.
- ²⁷ Peter Verhelst, "Minuscule tongvormige droom over goddelijk theater." *Theaterschrift* 13 (1998), 169.
- ²⁸ Verhelst, 1998, 169.
- ²⁹ Paul Tanghe, *Toeternietoe: Zin, onzin en waanzin in de hedendaagse beeldende kunst*. Tielt, 2004, 137.
- ³⁰ Tanghe, 2004, 137-138.
- ³¹ Frank Vande Veire, *Als in een donkere spiegel: De kunst in de moderne filosofie*. Amsterdam, 2002, 340-341.
- ³² Joël De Ceulaer & Piet Piryns, "Ik eet nog liever dan ik schrijf." *Knack*, 7/02/2001.
- ³³ Lieven Decaeter, "Voor een komende gerechtigheid: een interview met Jacques Derri-da." [online raadpleegbaar op:] <http://archive.indymedia.be/news/2004/04/83119.html>
- ³⁴ Jean-François Lyotard, *Het postmoderne uitgelegd aan onze kinderen*. Kampen, 1987, 23-24.
- ³⁵ Ron Rijghard, "Ik schrijf het op mijn buik. Een gesprek met schrijver Peter Verhelst." *Nrc Handelsblad*, 22/08/2003.
- ³⁶ Verhelst, 2002, 71.

HET GEVAL PARSIFAL, CASTELLUCCI IN DE MUNT (MET TWEE EXTRA'S)

Johan THIELEMANS

Schizofrenie

Laat ik beginnen met een bekentenis: ik behoor tot die mensen die niet van de opera *Parsifal* houden. Het werk stort je in een esthetische schizofrenie. De spanning tussen afkeer en bewondering laat geen eenduidige oplossing toe. De reden voor dit dubbele gevoel schuilt niet in de muziek maar in de woorden: ik kan me niet door de teksten van Wagner laten inpakken. Laat ik een kernscène nemen: in het derde bedrijf, daar waar de 'verlichting' toeslaat, krijgt het vrouwelijk personage Kundry slechts twee woorden te zingen – de rest gaat naar mannen, ridders die geestelijk moeten gered worden. De twee woorden van Kundry luiden: Dienen, dienen. Daarmee heeft Wagner de plaats van de vrouw heel duidelijk gesitueerd. Kundry heeft een lange weg afgelegd om op dit punt uit te komen. Na deze woorden heeft ze niets meer te melden, en laat Parsifal/ Wagner haar bij de laatste maten van het werk 'gelukkig' (?) sterven. Het jaar van de première is 1882. Maar in 1879 had Ibsen reeds zijn *Poppenhuis* geschreven waar Nora heel duidelijk zegt wat ze van dat 'dienen' vindt. Wagner is dan een man van het verleden, en Ibsen, de man van de toekomst. De 'toekomstmuziek' is een monument voor het reactionaire. Er doekjes omwinden met verwijzingen naar Schopenhauer en zijn geflirt met het boeddhisme kan mij niet op betere gedachten brengen.

Waar treedt nu de schizofrenie op? *Parsifal* is de laatste opera van Wagner. Hij beschikt muzikaal over een totaal meesterschap. Hij ontwerpt een opera die meer dan vier uur duurt, en hij weet heel goed hoe hij de melomaan moet betoveren. Hij wisselt heel slim passages zonder veel muzikale spanning af met onweerstaanbaar meeslepende momenten, tenminste als je het woord *momenten* mag gebruiken voor de lange, magistrale muzikale climax die hij zeer zorgvuldig en in alle rust opbouwt. Bedwelmende muziek, zonder enige twijfel. Het genieten ervan vraagt dat je de tekst vergeet, of hem alleen tot je toelaat als een overbodig bankje waarop alles is gebouwd. Maar daarmee leggen we *de vinger op de wonde* – een wat katholiek beeld is hier helemaal op zijn plaats. Het esthetisch genot staat haaks op het intellectueel begrip. Als je niet dol bent op nieuwe religie, of op een nieuwe formule voor de katholieke godsdienst kan je de woorden in de vestiaire laten. Maar is het zich onderdompelen in de stroom van klanken niet een methode om je verantwoordelijkheid te ontvluchten? Wagner zou gruwen als hij vernam dat je