

# Icarus in de schaduw

*Het postuur van Peter Verhelst als paratopisch dichter*

Matthieu Sergier

NEDLET 20 (3): 271–290

DOI: 10.5117/NEDLET2015.3.SERG

## Abstract

*Icarus in the shadow. Peter Verhelst's posture as a paratopic poet*

This article focuses on the institutional career of the Flemish author Peter Verhelst (1962) as a poet, without losing sight of the rest of his oeuvre that also includes novels and theatre. I specifically would like to contrast from a diachronic perspective Verhelst's 'posture' (J. Meizoz) with the way he stages his image as a poet in his own writings. The poetry books I would like to use for this are *Witte bloemen* (1991), *Verhemelte* (1996) and its relationship with *Alaska* (2003), *Zoo van het denken* (2011) and *Wij totale vlam* (2015). A comparative analysis of the different 'ethè' (D. Maingueneau) that the texts contain, enables us to nuance the trajectory and the positioning of the author in the literary field, as it appears that his posture is expressly determined by the staging of a paratopic (D. Maingueneau) sense of identity.

**Keywords:** discourse analysis, posture, ethos, paratopy, Peter Verhelst

## 1 Inleiding

Wat voor dichter is Peter Verhelst? De vraag is even complex als ze kort is. Laten we die problematisering dan ook plaatsen in het theoretische kader dat ons door dit themanummer wordt aangereikt, met name de discoursanalyse. De discoursanalyse anno 2015 beschouw ik als een interdisciplinair instrumentarium – eerder dan een wel uitgewerkte methode voor de literatuurstudie – dat zich bevindt op een kruispunt tussen retorica, sociologie en taal- en letterkunde. Vanuit literatuurwetenschappelijk oogpunt biedt de discoursanalyse onder meer de mogelijkheid tot een betere studie

van het auteurschap. Vooral academici als Dominique Maingueneau, Ruth Amossy en Jérôme Meizoz hebben de grondbeginselen gelegd die de discipline tot op vandaag hebben vormgegeven. Dat instrumentarium evolueert nog steeds en heeft tot op heden aanleiding gegeven tot boeiend terreinwerk en even boeiende collegiale debatten.<sup>1</sup>

Van dat instrumentarium wil ik **vandaag** een aantal sleutelbegrippen toetsen aan mijn vraagstelling. Die begrippen werden elders al uitvoerig besproken en daarom beperk ik me hier tot een summiere omschrijving. Het *ethos*, om te beginnen, beschouw ik als het beeld van de auteur zoals dat door de tekst zelf opgebouwd wordt. Het ethos krijgt vorm door middel van zelfbeschrijvingen in teksten, maar ook de woordkeuze draagt ertoe bij (de woordkeuze kan bijvoorbeeld moeilijk of simpel zijn), de uitgestalde kennis (is de tekst encyclopedisch of niet), de toon (die ernstig kan zijn, of eerder humoristisch)<sup>2</sup>.

Het *postuur* beschouw ik in navolging van Jérôme Meizoz als het effect van de ontmoeting tussen het netgenoemde ethos en het schrijversbeeld dat ontstaat uit het sociale, openbare gedrag van die schrijver<sup>3</sup>. Denk aan vraaggesprekken, televisieoptredens, signeersessies, enz. Het ethos en die publieke beeldvorming kunnen harmonisch samenvallen, maar zij kunnen uiteraard ook drastisch afwijken van elkaar.

Het derde discoursanalytische begrip dat ik wil aansnijden is de *scenografie*. Voor Dominique Maingueneau is de tekst niet zomaar een afspiegeling van de realiteit. Eerder wordt de tekst beschouwd als de mise-en-scène van een vertelsituatie waarbij een variërende graad van herkenning aanwezig is. De tekst fungeert dan ook volgens een 'scenografie' die kan steunen op paratekstuele gegevens (titel, genre aanduiding, voorwoord, leescontract, enz.) evenals op diëgetische gegevens, zoals de mechaniek van de vertelscènes.

À chaque fois, la scène sur laquelle le lecteur se voit assigner une place, c'est une scène narrative construite par le texte, une « scénographie ». [...] Une scénographie s'identifie sur la base d'indices variés repérables dans le texte ou le paratexte, mais elle n'est pas tenue de se désigner: elle se montre, par définition en excès de toute scène de parole qui serait dite dans le texte. À la théâtralité de la « scène », le terme de « scénographie » ajoute la dimension de graphie. [...] La scénographie apparaît ainsi à la fois comme ce dont vient le discours et ce qu'engendre ce discours; elle légitime un énoncé qui, en retour, doit la légitimer, doit établir que cette scénographie dont vient la parole est précisément la scénographie requise pour énoncer comme il convient.<sup>4</sup>

Het ethos wordt dan ook ondergebracht in het grotere geheel dat de scenografie is. Toch beseft Maingueneau dat het tekstuele zelfbeeld van de auteur niet volledig door de tekst geschapen wordt. Hij verliest niet uit het oog dat het ethos **tenslotte** een door de lezer samengestelde constructie is die door een reeks sociale en historische stereotypes wordt bepaald. Het ethos kan daardoor in meer of mindere mate van lezer tot lezer wisselen<sup>5</sup>.

Met de term *paratopie* ten slotte wijst Maingueneau op het feit dat de schrijver als zodanig niet over een wel bepaalde ruimte beschikt. Hij is een figuur 'dont l'énonciation se construit à travers l'impossibilité même de s'assigner une véritable place, qui nourrit sa création du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance au champ littéraire et à la société.'<sup>6</sup> Hij bekleedt een wankel positie, in het literaire veld en in de maatschappij waartoe hij behoort, en het is die complexe positionering die als basis dient voor de literaire schepping, aldus Maingueneau. Paratopie behoort dus tot het creatieve proces zelf. Het is de paratopische situatie die tot de literaire schepping leidt. Zelf draagt de tekst die daaruit ontstaat het spoor van de paratopie, en daardoor gaat die tekst ook optreden als bevestiging van de paratopische auctoriële situatie. Zo kan een wederzijdse dynamiek aangeduid worden, waarin tekst en paratopie optreden als recipient van elkaar:

Ni support ni cadre, [la paratopie] enveloppe le processus créateur, qui l'enveloppe aussi: faire œuvre, c'est d'un seul mouvement produire des énoncés et construire par là-même les conditions qui permettent de la produire. Structurante [sic] une énonciation et structurée par elle, la paratopie est à la fois ce dont il faut se libérer par la création et ce que la création approfondit.<sup>7</sup>

Al die begrippen moeten mij in staat stellen om beter inzicht te krijgen in de volgende vragen. Ik begin opnieuw met de openingsvraag. Wat voor dichter is Peter Verhelst? Dit veronderstelt: hoe wordt hij ons door de media gepresenteerd, welk beeld van zijn schrijverschap lijkt hij zelf te koesteren en in hoeverre valt dat beeld samen met het ethos uit zijn poëzie? Valt er in Verhelsts schrijversparcours een zeker traject aan te duiden, en in hoeverre valt dat parcours aan een bepaalde strategie te verbinden?

In wat volgt wil ik vooral focussen op geschreven recensies en gepubliceerde vraaggesprekken, en minder op videobestanden, websites of grafische kunstprojecten waar Verhelst aan meewerkt of heeft meegewerkt. Dit betekent echter niet dat ik er geen rekening mee houd en er soms niet naar verwijs. Ook spreekt het voor zich dat het niet mogelijk is om zich over

Verhelsts dichterschap te buigen zonder daarbij zijn proza en zijn theater te betrekken, zoals uit wat volgt duidelijk zal blijken. Wat mij met andere woorden interesseert, is de discoursanalytisch gekleurde lectuur van een specifiek segment uit het institutionele parcours van Peter Verhelst dat nauw in relatie staat met de andere door hem beoefende genres en met zijn kunstprojecten.

In dit artikel worden vier bundels besproken, die met vier momenten uit Verhelsts carrière samenvallen. Eerst *Witte bloemen*, uit 1991, dat met het begin van de erkenning van Verhelsts schrijverschap samenvalt. Ten tweede *Verhemelte* (1996), dat met een belangrijk scenografisch moment overeenstemt – ook vanwege zijn verhouding met de bundel *Alaska* (2003) – en vervolgens *Zoo van het denken* (2011) en *Wij totale vlam* (2014), twee recente bundels die ook een nieuwe richting in Verhelsts schrijverschap lijken aan te duiden.

## 2 Witte bloemen (1991)

*Witte bloemen* is de vierde bundel van Verhelst, en toch is er op *Literom* wel te tellen maar één bespreking te vinden, van de hand van Hans Vandevoorde (1991), in het Vlaamse weekblad *Knack*. Voordien verschenen *Obsidiaan* (1987), *OTTO* (1989) en *Angel* (1990), en had Verhelst al in verschillende tijdschriften gepubliceerd. Ook heeft hij in 1991 al een drietal **bekroningen** ontvangen. Misschien heeft die onopvallendheid te maken met het feit dat Verhelst tot dan nog geen proza heeft gepubliceerd. Zoals bekend komt de doorbraak bij het grote publiek in 1999 met de bekroonde roman *Tongkat*. Verhelsts eerste roman, *Vloeibaar harnas* verschijnt in 1993. En op het eerste theaterstuk, *Maria Salomé*, is het wachten tot 1997.

In die enige recensie legt Vandevoorde al enkele postuurgebonden kenmerken vast die in de hele latere carrière van Verhelst steeds weer zullen opduiken. Hij wordt namelijk voorgesteld als een dichter die voor stilistische en thematische continuïteit kiest: Verhelst is een **“bodybuilder van taal”**<sup>8</sup>. Dat machtsvertoon houdt eigenlijk een complexe problematisering van de machtsverhoudingen in. De bundel onthult een almachtig dichters-ethos waarmee het lyrische ‘ik’ zich identificeert. Dat ‘ethos’ neemt het in een literair en seksueel machtsspel op tegen een gevestigd model waaraan het zich tegelijkertijd ook spiegelt. In het geval van *Witte bloemen* berust het ethos op een boosaardige confrontatie met de Franse ‘poète maudit’ Charles Baudelaire. Dat godgelijke en tegelijkertijd haast sadistische gedrag van het dichtersethos komt duidelijk naar voren in het sonnet

HEMELBED ('het mijne'), op bladzijde 31. Baudelaire wordt er omschreven als een 'golem' dat het lyrische 'ik' naar wens kan treiteren: 'Ik kan hem doden'. En iets verder 'Hem het bloed van onder de nagels pesten tot hij krom / Van razernij naar mijn zweepje danst. Dat is waar het om / gaat: God zijn en weten wat te doen met hem'. Het einde van de bundel stemt overeen met de vernietiging van de creatie. Het slot toont een scène waarin Baudelaire, na een hele reeks vernederingen, door het lyrische 'ik', verast wordt. Hij is in een elektrische stoel vastgepind als een insect – in het eerste gedicht wordt hij vergeleken met een 'vlinder op het puntje van de naald' (7) – zodanig dat hij door gensters omgeven en daardoor aan een zon herinnerend het leven verliest: 'Nu nog een zoen op je buik. / De hendel haal ik wel over en daar ga je, / lieverd. Zon die je bent.' In die laatste verzen blijkt de onderworpen positionering van Baudelaire uit de filiatie die erin verwoord staat: het lyrische 'ik' geeft hem moederlijk een zoen, noemt hem 'lieverd'. En 'Zon die je bent' herinnert uiteraard aan 'Zoon die je bent.'

### 3 *Verhemelte* (1996) ten opzichte van *Alaska* (2003)

De problematisering van de machtsverhouding zal in de daaropvolgende jaren voornamelijk aan bod komen in de receptie en de presentatie van Verhelsts toneel. Veel van zijn stukken dragen immers de naam van beroemde politieke leiders als *Julius Caesar* (2010) of *Nero* (2011). In de toneelstukken treden die leiders op als gedreven retorici zodanig dat het theater ook de gelegenheid is om de eigenlijke performatieve efficiëntie van dergelijke leiders aan de orde te stellen: in hoeverre berust hun macht louter op taalconstructies, en tot welke daden hebben die constructen wel geleid?<sup>9</sup>

Tegelijkertijd zal het postuur van Verhelst als zintuiglijk dichter zijn carrière niet meer loslaten. Yvonne Né (1996) begint haar recensie van *Verhemelte* bijvoorbeeld als volgt: "Veel lichamen en lichamelikheden bezetten de poëzie van Peter Verhelst (1962)."<sup>10</sup> Op academisch vlak kan Kim Gorus' onderzoek naar de verhouding tussen taal en zintuiglijkheid als voorbeeld dienen. Zij stelt dat bij Verhelst de taal zichzelf wil opheffen ten gunste van een directe ervaring van de realiteit. Daarmee, voegt zij er nog aan toe, kent de dichter zichzelf godgelijke trekken toe, want "[a]l wat God uitspreekt wordt onmiddellijk realiteit"<sup>11</sup>. Zo blijkt reeds uit de eerste bladzijden dat het lyrische 'ik' op zoek is naar het 'echte leven'. Enkele meisjes met 'hun monden / vol spelden' gieten hem in een zwart pak dat

hem '[opzuigt] in de nacht' en hem iets verder in een discotheekachtige omgeving een jongen doet ontmoeten met wie hij in contact wil treden:

maar dan wel een *jongen uit het leven*. Een gewaarwording  
van geleidbaarheid: die geile bliksem  
met uit fluisteringen bestaande gebaartjes, wegwerpgedachten;  
suggereren ze streelplekjes, opgloeierende zuchten? [...] (6)

Dergelijke verzen suggereren het verlangen naar een directe aanraking met het en met de andere. Dat rechtstreekse taaloverschrijdende contact loopt via het aftasten van andere lichamen, de belofte van 'strelplekjes' en 'zuchten', maar ook via de verkenning van lichaamsopeningen, wonden, scheuren en zelfs de dood: 'DJ Black Angel wil een dode / zien, heet het, een roze wonde / in een zwarte huid. Een tong tussen een glimlachje van / zwartgestifte lippen door. [...]'. (14)

Dat ethos van de dichter als worstelaar met de taalbarrière zal een constante blijven, vooral in de academische wereld zoals blijkt uit het lacaniaanse getinte onderzoek van Anne Decelle (2009), en uit het werk Matthieu Sergier (2013) aan de hand van de Franse denker Georges Bataille.

De publicatie van de bundel *Verhemelte* (1996) ging gepaard met een hele scenografie die de beeldvorming rond Verhelsts dichterschap sterk zou oriënteren. In een artikel dat in 1997 in *Ons Erfdeel* verscheen, legt Bart Vervaeck (1997) uit dat *Verhemelte* beschouwd kan worden als een bijkomend deel van het pentagram dat Verhelsts eerdere bundels vormen<sup>12</sup>. Het pentagram is in Verhelsts vroege werk (*en ook het latere, zoals de roman Tongkat*) een motief dat zodanig overgedetermineerd is dat het geen vaste betekenistoekenning meer toelaat. Hetzelfde geldt voor *Verhemelte*, zegt Vervaeck, dat de voltooide structuur die de eerdere poëzie veronderstelde, zodanig ondermijnt dat het erdoor implodeert. Dat doet de indruk rijzen dat Verhelsts dichterstaak erop zit.

Het is dan ook niet verwonderlijk dat Verhelst na de publicatie van *Verhemelte* openbaar verklaart dat hij het als dichter voor bekeken houdt. Die verklaring gebeurt niet zonder enige 'mise en scène', wat tevens duidt op het feit dat Maingueneaus begrip 'scenografie' niet uitsluitend op teksten van toepassing kan zijn: ook de dichter kan zijn dichterschap zodanig ensceneren in het openbaar, dat het zijn postuur op lange termijn gaat oriënteren. Eerst komt er een plechtige belofte tijdens het Brusselse Literaire Salon van maart 1997<sup>13</sup>. Maar opvallender is de reeks gedichten waarmee hij datzelfde jaar in het tijdschrift *De Revisor*<sup>14</sup> zijn eigen zelfmoord als dichter ensceneerde. Met die auctoriele positioneringsdaad schept Ver-

helst meteen een ambivalent dichtersethos: door het genre een laatste keer te beoefenen en in het openbaar te laten verschijnen, bevestigt hij enigszins zijn dichtersstatus, maar tegelijkertijd worden, in dat laatste gedicht, poëzie en dichterschap zodanig gethematiseerd dat de beoefening ervan, met respect voor die thematisering, alleen maar met de mise en scene van een zelfvernietiging kan samenvallen. Opnieuw wordt een zeker begrip – ditmaal ‘poëzie’ – bevestigd om het in eenzelfde beweging te laten imploderen: een gedicht waarvan Verhelst de auteur is wordt aan een lezerspubliek gepresenteerd maar hij maakt ermee duidelijk dat hij niet meer als dichter beschouwd wil worden.

Verhelst zal zich trouwens niet aan zijn belofte kunnen houden. Met *Alaska* (2003) keert hij zes jaar later terug naar de poëzie. Jos Joosten ziet die terugkeer als een soort erkenning van een poëtische nederlaag: ‘Uit het feit dat [Verhelst] zich opnieuw in gedichten uitdrukt, blijkt dat [de vernietiging van de poëzie] niet is gelukt. De vernietiging poëtiseren is het enige alternatief.’<sup>15</sup> Dat is inderdaad één manier om Verhelsts retour als dichter te verklaren. Je kan *Alaska* echter ook bekijken als een andere benadering van het genre, en meer bepaald als een voortzetting van de (imploderende) gedachte dat generische afbakeningen er zijn om opgeheven te worden. Want ondertussen staken Verhelsts romans wel zeer beeldend en associatief in elkaar,<sup>16</sup> en had Verhelsts poëzie met het meer dan honderd bladzijden tellende *Alaska* duidelijk epische trekken gekregen. Met andere woorden: Verhelsts postuurgebonden daad kan ook opgevat worden als de vernietiging van een zekere poëtica die op een obsessie voor ‘schema’s en structuren’<sup>17</sup> steunde en daardoor onhoudbaar bleek, of beter: doodlopend. Achteraf bekeken zou je kunnen beweren dat Verhelst, met de publicatie van *Verhemelte*, de poëzie zoals hij ze tot dan bedreef op de brandstapel had moeten leggen, eerder dan zijn dichtersethos.

Zelf lijkt Verhelsts discours uit die periode te duiden op een veranderde literatuuropvatting. In een vraaggesprek met Jenő Farkas een jaar voor *Alaska* verscheen, kenmerkt Verhelst de poëzie als een nutteloze afwijking die aan een heleboel regels onderhevig is.<sup>18</sup> Het is daarom misschien geen toeval dat *Alaska* ook gepresenteerd werd als een tweeluik met de twee jaar eerder verschenen roman *Memoires van een luipaard* (2001). De twee zijn gemakkelijk vatbaar voor een lectuur waarin het ene genre in dialoog treedt met het andere. *Alaska* laat zich zelfs nadrukkelijk door andere teksten en kunstvormen doordringen zonder zich er volledig mee te identificeren. Kim Gorus<sup>19</sup> laat bijvoorbeeld zien hoezeer Verhelsts schriftuur uit het repertoire van andere kunstenaars put, o.m. beeldende kunstenaars. Opnieuw wordt daarin een strategie herkend om de taalbarrière op te



heffen. Op sommige aspecten van die strategie is Gorus<sup>20</sup> later nog uitvoeriger ingegaan. Die ‘tekstrecyclage’ is ook bij andere recensenten niet onopgemerkt gebleven. Eerder kwamen verwijzingen naar Charles Baudelaire al aan bod. Maar ook duidelijk aanwijsbaar zijn Francis Bacon<sup>21</sup>, Thierry De Cordier<sup>22</sup>, Pernath<sup>23</sup>, Stefan Hertmans, Wim Vandekeybus, Robert Devriendt, QNX, Leonard Nolens, Ivo Michiels, Johan Tahon, Remco Campert<sup>24</sup>, David Lynch<sup>25</sup>, Bataille<sup>26</sup>. En die dialoog wordt ook vandaag nog steeds door Verhelst zelf bevestigd in interviews<sup>27</sup> en blijkt ook uit zijn website<sup>28</sup> of uit de ‘installatie-expo’ *Verhelst XL*. Verhelst recycleert ook zijn eigen teksten. Zo herneemt het onderdeel ‘Zoo van het denken’ uit de gelijknamige bundel de stof van zijn theaterstuk *Terra Nova* uit 2011.

Het opheffen van de traditionele grenzen tussen teksten en genres heeft ook gevolgen voor de ethosconstructie. Want hoe meer de lezer zich bewust is van het intertekstuele weefsel, hoe moeilijker het is voor hem om dat ethos door één wel afgebakende, individuele schrijver te laten belichamen. Eerder bestaat Verhelsts ethos dan uit een veelheid aan auteurs en kunstdisciplines die zich rond één naam verzamelen. Zo een intertekstueel netwerk valt dan ook niet meer uitsluitend te lezen als een schrijversethos dat berust op een krachtmeting met een gecanoniseerd (anti-)model, zoals in *Witte bloemen*, maar eerder als een onmogelijk af te bakenen netwerk van naar elkaar doorverwijzende ethè die het monolithische ethos tegenpreken, de visie van een structurele onmogelijkheid.

#### 4 *Zoo van het denken* (2011)

In 2011, wanneer de bundel *Zoo van het denken* verschijnt, is Verhelst met al zijn theater, poëzie en proza ‘in het literaire landschap alom aanwezig’, zo stelt Anne-Marie Musschoot vast (2011: 161). Verwonderlijk is dat niet. Het gelauwerde *Tongkat* verscheen meer dan tien jaar eerder, en de literaire waarde van Verhelst werd sindsdien ook bevestigd door een themanummer van het – ondertussen verdwenen – literaire tijdschrift *Bzzlletin* in 2001<sup>29</sup>. Bart van der Straten<sup>30</sup> recenseerde hem datzelfde jaar samen met een bundel van de grote Leonard Nolens. Voor de laatste Herman Decoinckprijs, die Verhelst ook kreeg, was hij topfavoriet samen met, opnieuw, Nolens. En in 2015 is hij voor Jana Antonissen ‘de meest gelauwerde, nog levende dichter van Vlaanderen’<sup>31</sup>.

Opvallend is dat het postuur van zintuiglijk schrijver vanaf die periode wat gaat afzwakken, terwijl het motief van het verlangen steeds meer ruimte opeist. Dat is aanduidbaar zowel in Verhelsts verzen als in de re-



ceptie ervan. Paul Demets, bijvoorbeeld, merkt op dat *Zoo van het denken* veel aandacht besteedt aan het verlangen om een dier te worden<sup>32</sup>. In het gedicht '29 DECEMBER TRIS (FANTOOMPIJN)' staat het verlangen centraal. Het kan gelezen worden als het besef dat iedere gedachte aan een welomlijnde zekerheid tezelfdertijd de bevestiging vormt van de afwezigheid van die zekerheid. Want alle zekerheden zijn aan een onophoudelijke verandering onderhevig:

De wereld zoals we die kennen genereert niet langer  
 een pose of een afgewerkte figuur,  
 maar de gedachte aan een figuur  
 die onophoudelijk andere vormen aanneemt:  
 is dit de inhoud van de wereld geworden,

**Daardoor** heerst in dat gedicht een woekerend verlangen naar wat altijd al afwezig is:

dit er niet zijn

dit onophoudelijk er niet langer zijn  
 dan de tijd die nodig is te veranderen  
 opdat we telkens opnieuw en opnieuw

dit willen dat iets er niet langer  
 en er dus te meer in ons is

wat verlangt

het kwijt te raken,

maar wat

waarnaar?

Het verlangen naar het dierlijke waarnaar Demets in eerder genoemde recensie verwijst, kan verklaard worden aan de hand van de gedachte dat het dier niet opgezadeld zit met een taalgevestigd bewustzijn dat het van de realiteit scheidt. Het dier zou **dus** in staat zijn om de realiteit rechtstreeks te ervaren. Het menselijke verlangen wordt dan een hunkeren naar een primitief stadium waarin de hersenen nog niet zo ontwikkeld waren

als nu. Dat stadium, zo suggereert de bundel, stemt overeen met het moment waarop de eerste zeezoogdieren een aards leven begonnen te leiden. De reis naar de Zuidpool die het lyrische 'ik' per boot onderneemt wordt gepresenteerd als een soort herhaling van dat sleutelmoment

Hoe de vissen aan land kwamen – ergens

schijnt een licht  
door de dunne huid van je oogleden  
en je kunt je gedachten in de kou zien  
opstijven. Men wil zich op het ijs afduwen en men voelt eronder  
de ruggenwervels van iets wat al eeuwenlang vergeten is. (98)

**Naast** de duidelijkere thematisering van het verlangen blijft Verhelst met andere woorden wel trouw aan zijn traditionele thema's en dus ook aan het ethos dat hij aan zijn voorafgaande bundels had overgehouden.

## 5 *Wij totale vlam* (2014)

Met de bundel *Wij totale vlam* (2014) belandt Verhelsts postuur als dichter van het verlangen nog duidelijker op de voorgrond. Dat verlangen past prima in Verhelsts poëtica, zo laat Matthias Velles<sup>33</sup> recensie zien, omdat het nog steeds aansluit bij een poging om de bewuste taalbarrière op te heffen, op zoek naar een directe ervaring van de realiteit. Nieuw in de receptie – hoewel reeds aanwezig in '29 DECEMBER TRIS (FANTOOMPIJN)' –, is dat het verlangen in angst kan overslaan, een angst om in betekenisloosheid te vervallen, het besef van de vergankelijkheid, laten zowel Velle (2014) als Demets (2014) zien. Ook nieuw is dat Verhelst duidelijk wordt gepresenteerd als een kitscherig dichter. Gorus is van mening dat er ten opzichte van een vorige bundel wel sprake is van enige beterschap wat die kitsch betreft: 'De fluwelen perziken, ronkende naaktkatten en rozige lichamen vliegen je nog steeds om de oren, maar zijn in vergelijking tot eerder werk sterk gereduceerd.' (2014) Dera (2014) daarentegen neemt het Verhelst eerder kwalijk dat zijn poëzie niet meer tot diepgaand nadenken uitnodigt, en teveel de voorkeur geeft aan beeldspraak die soms geforceerd lijkt en op andere momenten dan weer volstrekt gratis en inwisselbaar is. Zijn stelling illustreert hij aan de hand van het beeld van de parkiet in het gedicht 'VANDAAG ZIE JE ER...':

Vandaag zie je er merkwaardig gaaf uit.  
 Die glimlach van je  
 alsof een parkiet over je gezicht klimt. (10)

‘[E]r er had evengoed een kanarie, een toekan of een kaketoetoe over het gezicht van de jij-figuur kunnen klimmen’, merkt Dera – zeer pertinent – op.

## 6 Interviews

Hoe ensceneert Verhelst zichzelf als schrijver in zijn interviews? Een moeilijkheid is dat vraaggesprekken vooral over de actualiteit gaan, dus over recente publicaties en maar zelden aanleiding geven tot overzichtelijke blikken op een schrijversloopbaan. Een bijkomend probleem is de doorgaans leidende functie van de interviewer. Hij is het die in de meeste gevallen beslist zowel over de loop van het gesprek als over de uiteindelijke vorm die het schriftelijke verslag zal aannemen. Waardoor soms terecht de vraag gesteld kan worden van het auteurschap van het interview<sup>34</sup>.

Dat neemt niet weg dat Verhelst in de vraaggesprekken het tot nog toe uitgestippelde postuur maar zelden tegenspreekt. Eerder is het alsof hij zijn postuur hier en daar wil bijstellen, wat niet betekent dat die bijstellingen niet met interessante tegenstrijdigheden gepaard kunnen gaan, zoals uit sommige interviews blijkt. In wat volgt gaat mijn aandacht naar vier facetten van Verhelsts postuur die zich niet eenduidig laten vatten en net daardoor enige duidelijkheid brengen over de complexe verhouding tussen enerzijds de vraaggesprekken met Verhelst, en anderzijds zijn postuur: de veeleisende schrijver, de geëngageerde schrijver, de postmodernistische schrijver en ten slotte de bescheiden schrijver.

Laten we vertrekken vanuit de vaststelling dat eerder genoemde zintuiglijkheid en het complexe intertekstuele netwerk, het postuur in de hand werken van een dichter die veel van zijn lezer eist. **Dat dichterspostuur gaat gepaard met gedichten die een grote inspanning vergen van de lezer.** Hij moet immers de aanhoudende beeldenstroom verwerken, en in staat zijn om de vele intertekstuele verwijzingen op te sporen. Die vaststelling past echter niet helemaal bij een interview van Verhelst met Sander Pleij uit 1996, voor de *Groene Amsterdammer*. Uit dat vraaggesprek blijkt eerder dat Verhelst zijn lezer een absolute interpretatievrijheid gunt. De lezer moet vooral niet op zoek gaan naar een sluitende interpretatie van de tekst: ‘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.' Hij voegt daar nog aan toe:

Mensen denken dat je een boek moet snappen. Dat is belachelijk, er is niets te snappen. Ik geloof niet in doelmatigheid, laat staan dat er een soort doelgerichtheid zou zijn. Je hebt de vrijheid om te interpreteren zoals je wilt. Elke lezer kan zijn eigen film maken, waarin hij meespeelt of weigert mee te spelen. Een soort virtual reality.<sup>35</sup>

Kim Gorus heeft echter aangetoond hoezeer het werk van Verhelst, en dan vooral het proza, desondanks tot een redelijk gestroomlijnde lectuur uitnodigt. In het aan Verhelst gewijde themanummer van *Bzzlletin* wordt dat ook door Yves van Kempen en Arie Storm opgemerkt. Verhelsts teksten (en daarmee zijn ethos) laten de lezer niet zo vrij als de schrijver dat in zijn openbare stellingen beweert.<sup>36</sup> Dat zal Verhelst enkele jaren later zelf bevestigen in vraaggesprekken waarin hij zijn lezers wel heldere instructies voorlegt. In het vraaggesprek met Jenő Farkas (2002) legt hij bijvoorbeeld uit hoe, in zijn werk, de vernietiging opgevat kan worden als het onderdeel van een onophoudelijke transformatie. Hij heeft het ook over zijn personages: ze zijn allemaal in de ban van een onoverbrugbaar verlangen naar zuiverheid, zegt hij, en ze kunnen met Icarusfiguren vergeleken worden. Het systeem dat die personages ontwerpen, beleven zij zodanig tot het uiterste dat het alleen maar tot zelfdestructie kan leiden, en 'net die vernietiging is de schoonheid ervan.'<sup>37</sup> Eén jaar daarvoor verscheen in *Knack* een interview met Piet Piryns dat haast letterlijke passages uit het gesprek met Farkas bevat. Daarin beschrijft hij verder hoe hij nog steeds in de ban kan raken van 'een ontroerende vorm van fundamentalisme, [...] mensen die ideeën bouwen en zich daar zo consequent aan houden dat het zich tegen hen keert. [Mijn werk] gaat puur over menselijk tekort'<sup>38</sup>, zegt hij. 'En altijd gaat het over verlangen. En over de vraag wat volmaaktheid nu nog kan betekenen bijvoorbeeld. Het gaat om de onmogelijkheid van utopieën en waarom die altijd omslaan in hun tegendeel.'<sup>39</sup> Dergelijke vraaggesprekken bevestigen het postuur van een auteur die wel bezorgd is om een degelijke en redelijk eenduidige interpretatie van zijn oeuvre. Ook vandaag neemt Verhelst een eerder genuanceerde positie in tegenover zijn leesverwachtingen, door over zichzelf te verklaren dat hij geen 'volksschrijver'<sup>40</sup> is. En zo neemt hij opnieuw eerder het postuur in van de moeilijke, veel-eisende schrijver: 'Als ik populair zou willen zijn, dan moet ik andere boeken schrijven [sic]. Ik schrijf geen simpele dingen. Wat ik schrijf, vergt

een meer ingespannen leeshouding.<sup>41</sup> Het postuur van de complexe schrijver heeft Verhelst dus nooit helemaal tegengesproken. Wel heeft in zijn discours het pleidooi voor de leesvrijheid mettertijd plaats geruimd voor leesaanwijzingen.

In zijn interviews laat Verhelst ook een zekere tegenspraak zien als hij het over zijn postuur als (niet-)geëngageerd auteur heeft. Op het gebied van engagement valt duidelijk een inhaalmanoeuvre aan te duiden. Aan Jenö Farkas beweert Verhelst dat hij er zeker niet wil uitzien als een wereldverbeteraar. Dat neemt niet weg dat uit dat vraaggesprek blijkt dat Verhelst in 'het politieke van de poëzie'<sup>42</sup> gelooft. Want met zijn literatuur, zegt hij, wil hij de mensen hun zekerheden ontnemen door de radicale voorlopigheid ervan te tonen. Een vergelijkbare verklaring staat in het vraaggesprek met Piryns te lezen: 'Dat is wat ik wil: die ontelbare mogelijkheden aanbieden in het volle besef dat elke betekenis een seconde later voorlopig en labiel blijkt te zijn.'<sup>43</sup> En op die manier treedt Verhelst ook weer op als auteur die zijn lezer helpt met de lectuur van zijn werk. Een recenter voorbeeld waaruit blijkt dat Verhelst zijn publiek nog steeds wil bijstaan bij de interpretatie, is de uitvoerige uitleg die hij geeft in een videobestand van NTGent over de installatie-expo 'Verhelst XL'<sup>44</sup>.

De intenties die Verhelst hierboven verdisconteert herinneren uiteraard aan de postmodernistische gedachte. Maar ook aan zijn postuur als postmodernistische schrijver wil Verhelst wat aanpassingen brengen. Door Leo Hoek wordt hij als een typisch postmodern dichter gepresenteerd<sup>45</sup>. Twee jaar eerder, in 2002, verklaarde Verhelst nochtans dat hij liefst niet als postmodernistisch auteur bestempeld wilde worden: 'Ik denk dat de term postmodernisme in mijn geval een term is van de critici [...]. Ik heb mezelf dan ook nooit beschouwd als een deel van de postmoderne generatie. Maar critici en ook academici hebben daarin een bepaalde functie en zij delen mij dan ook bij de postmoderne dichters in.'<sup>46</sup> Van dat etiket, zegt hij, houdt hij niet omdat het ten eerste het idee zou wekken dat hij een ideologie of programma onderschrijft, terwijl zijn literatuur de houdbaarheid van om het even welk denkkader wil ondermijnen. Die verklaring kan trouwens opgevat worden als een poging om ethos en postuur in overeenstemming te brengen met elkaar. En ten tweede is er het feit dat hij zich niet kan herkennen in de poëzie van de andere Vlaamse 'postmodernisten'. In het interview met Farkas geeft hij zelf toe dat hij geen overeenkomsten ziet tussen zijn werk en poëzie van postmodernistische dichters als Erik Spinooy, Stefan Hertmans of Dirk Van Bastelaere<sup>47</sup>. Dat postmoderne etiket dat hij opgeplakt kreeg, was een vergissing, verklaart hij nog aan Catherine De Kock<sup>48</sup>.

Mij dunkt dat Verhelst met dergelijke uitlatingen vooral de indruk wekt dat hij zelf uit profileringsdrang handelt tegenover de rest van het veld; dat hij m.a.w. vooral aan een eigen niche wil werken. Want zijn gedachtegang over de voorlopigheid van ideologische overtuigingen past eigenlijk heel goed bij het postmodernistische denken. In datzelfde interview met Catherine De Kock getuigt Verhelst van zijn grote fascinatie voor Jacques Derrida omdat de Franse denker pleit voor een bestaan zonder utopieën en een toekomst zonder grote verhalen<sup>49</sup>. In die beweringen kan ook een andere belangrijke denker van het postmodernisme herkend worden, met name de Franse denker Jean-François Lyotard. Verhelst zou zich dan vooral positioneren ten opzichte van meer programmatische schrijvers die door de kritiek en academici als postmodernisten gecategoriseerd werden, eerder dan tegenover een levensbeschouwelijke denkcategorie waarin zijn literatuur zou passen.

Met Verhelsts groeiende populariteit naar aanleiding van de vele prijzen die hij kreeg, gaan ook de vraaggelijken zich vermenigvuldigen. Zowel de prijzen als de media-aandacht legitimeren daarmee het belang van zijn auteursfunctie. Dat succes komt trouwens vaak aan bod in de recentere interviews, en hiermee ontstaat een laatste facet van zijn postuur, en dat is het postuur van de bescheiden schrijver<sup>50</sup> die de populariteit en de faam nochtans niet uit de weg loopt zoals de titel van eerder genoemde tentoonstelling *Verhelst XL* laat zien. Toch geeft hij in het videobestand over *Verhelst XL* enige uitleg over de manier waarop de titel gelezen moet worden.

Ik schrok van de titel *Verhelst XL*. Ik heb daar lang over nagedacht. En euh het is eigenlijk een uitbreiding van wat normaal van mij gezien wordt, ofwel in boekjes, in boekjes [sic], boeken en op theater. En in die zin is het ook een beetje een ironische titel, hoop ik, over een soort, ja, een soort gezamenlijk of althans het universumpje van Peter Verhelst, ja, zoiets. Dat, in die zin vind ik hem wel grappig, ja.<sup>51</sup>

Uit het videobestand blijkt dus dat *Verhelst XL* niet narcistisch gekleurd is, maar wel als een uitbreiding van het eerdere werk beschouwd moet worden. Daarom hoopt de schrijver dat de titel ook voor een ironische lectuur vatbaar is. Die afwezigheid van narcisme wordt verder onderlijnd door de redelijk schuchtere en aarzelende houding die Verhelst in het bestand inneemt. Let ten slotte op het diminutief 'universumpje' waarmee de schrijver naar zijn wereld verwijst: het bescheiden karakter van zijn oeuvre wordt hierdoor nogmaals benadrukt.

## 7 Besluit

Stelt dit artikel ons in staat om een eenduidig antwoord te geven op de vraag wat voor dichter Verhelst is? Ik vrees van niet. Het heeft mijns inziens weinig zin om op zoek gaan naar 'het' postuur van Peter Verhelst, net zoals er geen duidelijk ethos af te bakenen valt in zijn gedichten. Hoogstens kunnen er enkele invarianten aangeduid worden, waarmee het redelijk samenhangend ethos vormgegeven wordt van een bijzonder zintuiglijk dichter die onder esthetische invloed van uiteenlopende kunstvormen schrijft over het verlangen naar een directe ervaring van de realiteit, en over de manier om het talige bewustzijn dat ons van die belevenis scheidt te overschrijden. Dat coherente ethos haalt zijn kracht uit recensies die elkaar maar zelden tegenspreken en steunen op overtuigende interpretaties. Die coherentie wordt dan weer tegengesproken door het centrifugale intertekstuele weefsel dat de teksten huisvesten, en door een poëtica die pleit voor de implosie van wat er voltooid en wel afgebakend uitziert.

Valt Verhelst dan nergens vast te pinnen? Nee, enigszins. Zo problematisch is dat in feite ook niet want op die manier draagt hij bij tot de dynamiek van de paratopie die zijn postuur singulariseert. Achteraf bekeken valt het op hoezeer de meest door de scenografie gekenmerkte momenten in zijn loopbaan, momenten zijn waarop het vooral zijn paratopisch toebehoren is, dat geënceneerd wordt, zowel in zijn teksten als daarbuiten. Aansluitend bij wat ik in de inleiding van dit artikel heb geëxpliciteerd omtrent de paratopie, kan opgemerkt worden dat Verhelst zichzelf daarmee geen duidelijk afgebakende ruimte toekent in het literaire veld. Eerder koppelt hij zijn schrijverschap aan een contradictoir toebehoren. Die complexe positionering heeft hij zijn carrière lang volgehouden. Met de scenografie die *Verhemelte* omringde werd Verhelsts poëzie een medium waarmee zijn dichterspostuur tegelijkertijd bevestigd én ondermijnd werd. Dat dichterspostuur werd verder ondermijnd door uiteenlopende literaire genres te beoefenen, door allerhande kunstvormen in zijn eigen teksten op te nemen, en door die teksten dan nog in dialoog met elkaar te laten treden. Verder mag de inbreng van zijn interviews niet onderschat worden, waaruit blijkt dat Verhelst er postmodern getinte verklaringen op nahoudt, maar vooral niet met het postmodernisme en postmodernistische dichters geassocieerd wil worden. Ander voorbeeld: hij is geëngageerd maar wil vooral niet in hetzelfde vakje terechtkomen als de wereldverbeteraars onder de schrijvers.

Die spanning druist in tegen het ideaal van het omlinjnde dichterspostuur, en toch laat het voorafgaande zien dat het net die contradictoire



dynamiek is die aan de basis ligt van het creatieve proces. Het schrijverschap van Verhelst berust op een ‘nergens-zijn’, een paratopie die ervoor zorgt dat we Verhelst als schrijver nooit ergens kunnen thuisbrengen. Het resultaat van dat ontstaansproces, daarmee bedoel ik het literaire werk, vormt een soort bevestiging van die paratopische dynamiek **want het dankt zijn ontstaan eraan en vormt er dus een verwijzing naar.**

‘Ik pas niet in wat er vandaag van literatuur wordt verwacht’, legt Verhelst uit in een vraaggesprek met Lieve Van de Velde en Kathleen Vereecken (2014). Iets verder omschrijft hij zichzelf als een ‘buitenstaander die kijkt en rooft’. In dergelijke paratopische positioneringsdrang valt ongetwijfeld een van de grondlijnen van Verhelsts postuur aan te duiden: ieder ondubbelzinnig toebehoren ongedaan kunnen maken, en er toch voor zorgen dat je ermee geassocieerd blijft. Handelen in tegenspraak met het lot dat je wel eens zou kunnen belichamen. Zoals een Icarusfiguur – en die zijn er veel in Verhelsts diëgesis – maar dan wel gedoemd om, zijn lot paratopisch tegensprekend, de schaduw te verkiezen.

## Noten

1. Een kritische samenvatting van de voornaamste stellingen van Amossy, Maingueneau en Meizoz werd opgenomen in het *Cahier voor literatuurwetenschap* dat Matthieu Sergier, Hans Vandevoorde en Marc Van Zoggel (2014) besteedden aan het begrip ‘auteur’. Verschillende bijdragen uit dat themanummer gaan trouwens dieper in op de pertinentie van bepaalde discoursanalytische begrippen en zorgen voor een up to date overzicht van het gebruik van de discoursanalyse in de literatuurstudie. Dat neemt niet weg dat in ons taalgebied sindsdien andere belangrijke studies verschenen zijn waarin de discoursanalyse wordt gebruikt. Ik denk daarbij o.m. aan *Door Prometheus geboeid* (2015) van Laurens Ham en aan *Ethos and narrative Interpretation* (2014) van Liesbeth Korthals Altes.
2. Maingueneau (2012), 215-217.
3. Meizoz (2007), 18.
4. Maingueneau (2004), 192-193.
5. Maingueneau (2012), 215-217.
6. Maingueneau (2004), 85.
7. Maingueneau (s.d.).
8. Vandevoorde (1991).
9. Dat blijkt bijvoorbeeld ook zeer duidelijk uit het videobestand van nrc.tv dat op Youtube te bezichtigen is: <https://www.youtube.com/watch?v=udvNK3LeBMY> (geraadpleegd op 27 augustus 2015).
10. Né 1996. Zie verder ook Paul Demets (1996), Yves Van Kempen (2001), Arie Storm (2001) en De Nijs (2001).
11. Gorus (2005), 3.
12. Wat eigenlijk niet klopt aangezien eerder zes bundels verschenen. Het bewuste penta-

- gram staat online te bezichtigen in Vervaecks artikel op *DBNL*: [http://www.dbnl.org/tekst/\\_ons003199701\\_01/\\_ons003199701\\_01\\_0158.php](http://www.dbnl.org/tekst/_ons003199701_01/_ons003199701_01_0158.php) (geraadpleegd op 1 september 2015).
13. Vervaeck (1997), 735.
  14. *De Revisor*, 5/6, 1997, 126-130.
  15. Joosten (2003).
  16. Van Kempen (2001), 3 e.v..
  17. Vervaeck (1997), 736.
  18. Farkas (2002), 241.
  19. Gorus (2005).
  20. Gorus (2013).
  21. Gorus (2005), 2; Ron Elschot (2001), 67.
  22. Den Haerynck (1994), 22; Kim Gorus (2005), 4.
  23. Piet Piryns (2002), 364.
  24. Gorus (2014).
  25. Arie Storm (2001), 9.
  26. Pieter De Nijs (2001) 41.
  27. Antonissen (2015).
  28. [www.peterverhelst.be](http://www.peterverhelst.be) (geraadpleegd op 26 augustus 2015).
  29. *Bzzlletin* 279, 2001.
  30. Bart van der Straten (2011).
  31. Antonissen (2015).
  32. Demets (2011).
  33. Matthias Velle (2014)
  34. Masschelein e.a. (2014), 23.
  35. Pleij (1996).
  36. Zie in dat verband ook Thomas Vaessens (2001).
  37. Jenö Farkas (2002), 245.
  38. Piryns (2001), 357.
  39. Piryns (2001), 357-358.
  40. Antonissen (2015).
  41. Antonissen (2015).
  42. Farkas (2002), 241.
  43. Piryns (2001), 359.
  44. <https://www.youtube.com/watch?v=kk-elezOVms> (geraadpleegd op 25 augustus 2015).
  45. Leo Hoek (2004).
  46. Farkas (2002), 242.
  47. Farkas (2002), 242.
  48. Catherine De Kock (2008), 12.
  49. Catherine De Kock (2008), 13.
  50. Zie in dat verband Vandeveld & Vereecken (2014) en Antonissen (2015).
  51. <https://www.youtube.com/watch?v=kk-elezOVms> (geraadpleegd op 25 augustus 2015).

## 8 Bibliografie

### Primair

Verhelst, P., *Witte bloemen*, Manteau, Antwerpen/Amsterdam, 1991.

Verhelst, P., *Verhemelte*, Prometheus, Amsterdam, 1996.

Verhelst, P., *Zoo van het denken*, Prometheus, Amsterdam, 2011.

Verhelst, P., *Wij totale vlam*, Prometheus, Amsterdam, 2014.

### Secundair

Antonissen, J., 'Beste dichter zijn, daar kun je toch geen waarde aan hechten?', in: *De Morgen*, 31 januari 2015.

Decelle, A., "Wie boven de wolken heeft gekeken is gevaarlijk". De (anti-)utopische werelden van Peter Verhelst. Een lectruur van de bundel *Verhemelte* (1996)', in: Decelle, A., Faems, A., **Sint-obin**, T. (red.), *Paradijzen van papier. Utopie in de Nederlandse literatuur*, Peeters, Leuven, 2009, 129-158.

Demets, P., 'Weg uit het lichaam', in: *Knack*, 30 oktober 1996.

Demets, P., 'Een zoektocht naar het dierlijke', in: *De Morgen*, 6 april 2011.

Demets, P., 'Liefde en verwijdering', in: *De Morgen*, 26 maart 2014.

Dera, J., 'De illusie van een antenne. Over *Wij totale vlam* van Peter Verhelst', in: *DWB* 4, 2014, 107-112.

Elschout, R., 'Each man kills the thing he loves. Over de poëzie van Peter Verhelst', in: *Bzzlletin* 279, 2001, 58-72.

Farkas, J., 'Vernielen is een positieve daad. Een interview met Peter Verhelst', in: *Vooy's* 4, 2002, 241-245.

Gorus, K., 'Het oude verhaal van vlees en woord. De taal als (anti) lichaam in het werk van Peter Verhelst', in: *Neerlandistiek.nl* 05.01, 2005.

Gorus, K., "Rewind. Random. Play." Tekstrecyclage als oeuvrestrategie in het werk van Peter Verhelst', in: *Verslagen en mededelingen van de KANTL* 1, 2013, 31-41.

Haerynck, J.-P. den, 'Peter Verhelst. De tekst als weigering en uitdaging', in: *Poëziekrant*, 6, 1994, 21-22.

Ham, L., *Door Prometheus geboeid. De autonomie en autoriteit van de moderne Nederlandse auteur*, Verloren, Hilversum, 2015.

Hoek, L., H., "Zijn mond die in de mijne zingt'. De schoonheid van het kwaad bij Peter Verhelst en Charles Baudelaire', in: Zuiderent, A. (e.a.) (red.), *Een rijke bron. Over poëzie*, Historische uitgeverij, Groningen, 2004, 208-219.

Joosten, J., 'De nieuwe bundel van Peter Verhelst', in: *De Standaard*, 3 juli 2003.

Kempens, Y. Van, 'Een choreografie van illusies. Enkele aantekeningen bij de eerste drie romans van Peter Verhelst', in: *Bzzlletin* 279, 2001, 3-8.

Kock, C. De, 'Voor altijd onderwerp naar schoonheid', in: *Poëziekrant* 5, 2008, 8-15.

Korthals Altes, L., *Ethos and Narrative interpretation. The negotiation of Values in fiction*, University of Nebraska Press, Lincoln/London, 2014.

Maingueneau, D., *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, A. Colin, 2004.

Maingueneau, D., 'Un réseau de concepts. Entretien avec Dominique Maingueneau au sujet de l'analyse du discours littéraire. Propos recueillis van Reindert Dhont & David Martens', in: *Interférences littéraires/Littéraire interférenties* 8, 2012, 203-221.

Masschelein, A., Meurée, Ch., Martens, D. & Vanasten, S., 'The Literary Interview: Towards a Poetics of a Hybrid Genre', in: *Poetics Today*, 1-2, 2014, 1-49.

- Meizoz, J., *Postures littéraires. Mises en scènes modernes de l'auteur*, Genève. Slatkine, 2007.
- Musschoot, A.-M., 'Het bestiarium van Peter Verhelst. Over "Zoo van het denken"', in: *Ons Erfdeel* 4, 2011, 161-162.
- Né, Y., 'Het placebo-effect van de hoop', in: *De Stem*, 19 september 1996.
- Nijs, P. De, 'Dichter op de huid. De beeldenmachine van Peter Verhelst', in: *Bzzlletin* 279, 2001, 31-53.
- Piryns, P., 'Peter Verhelst. De roes van het schrijven', in: [idem], *Praten als ambacht. Gesprekken met Vlaamse en Nederlandse schrijvers*, Meulenhoff/Manteau, Amsterdam/Antwerpen, 2005, 356-365.
- Pleij, S., "'Op engagement zul je mij niet betrappen" Peter Verhelst', in: *De Groene Amsterdammer*, 20 november 1996.
- Sergier, M., 'Bevroren verlangens. Dieren en het dagboek in Peter Verhelsts *Zoo van het denken* (2011)', in: *Interférences littéraires/Littéraire interférenties* 10, 2013, 55-72.
- Sergier, M., Vandevoorde, H. & Van Zoggel, M. (red.), 'De auteur', themanummer van *Cahier voor literatuurwetenschap* 6, 2014.
- Storm, A., 'De wanhoop van de chaoskunstenaar. Over *Tongkat* en *Memoires van een luipaard* van Peter Verhelst', in: *Bzzlletin* 279, 2001, 9-13.
- Straten, B. Van der, 'Nolens, Verhelst en de jonge wolven', in: *Knack*, 13 maart 2011.
- Vaessens, T., 'Postmodernisme en leesstrategie. Over *Tongkat* van Peter Verhelst', in: *Neerlandistiek.nl*, 01.10, 2001.
- Vandevoorde, H., 'Baudelaire onder het zweepje. Power-training en dekadentie. Nieuwe poëzie van Peter Verhelst', in: *Knack*, 11 september 1991.
- Van Kempen, Y., 'Een choreografie van illusies. Enkele aantekeningen bij de eerste drie romans van Peter Verhelst', in: *Bzzlletin* 279, 2001, 3-8.
- Velde, L. Van de & Vereecken, K., 'Ik wil niet oud worden. Of toch maar een klein beetje', in: *De Standaard*, 9 augustus 2014.
- Velle, M., 'De naaktkat en de wanhoop. Over *Wij totale vlam* van Peter Verhelst', in: *Poëziekrant*, 4, 2014, 16-18.
- Verhelst, P., 'Nee (over poëzie)', in: *De Revisor* 5/6, 1997, 130.
- Vervaeck, B., 'Belachelijk. Niet te snappen, en toch ernstig. Het werk van Peter Verhelst', in: *Ons Erfdeel* 40, 1997, 735-743.

## Websites

- Gorus, K., 'Stilletjes bevrozen', in: *deReactor.org*, 8 mei 2014. [http://www.dereactor.org/home/detail/stilletjes\\_bevrozen1/](http://www.dereactor.org/home/detail/stilletjes_bevrozen1/) [ geraadpleegd op 27 augustus 2015]
- Maingueneau, D., 'Paratopie', in: *Ma page personnelle*, s.d.: <http://dominique.maingueneau.page-sperso-orange.fr/glossaire.html#Para> [ geraadpleegd op 27 augustus 2015]

## Over de auteur

**Matthieu Sergier** doceert Nederlandse letterkunde aan de Universiteit Saint-Louis – Bruxelles en aan de Universiteit catholique de Louvain (Louvain-la-Neuve). Hij heeft een proefschrift besteed aan de waarneming van de andersheid en de ethiek van de lectuur in de romans van Frans Kellendonk (1951-1990). Een bewerkte versie daarvan verscheen in 2012 bij Aca-

demia Press. Zijn huidig onderzoek gaat over literaire experimenten in schrijversdagboeken. Een synthese in boekvorm verschijnt in 2016 bij Academia Press. Hij is redactiesecretaris van het internationale peer reviewed tijdschrift *Interférences littéraires/Littéraire interférenties* (gezamenlijk project UCL/KU Leuven) en directeur van de comparatistische literaire reeks 'Proximités' bij de E.M.E. edities.

E-mail: [matthieu.sergier@uclouvain.be](mailto:matthieu.sergier@uclouvain.be) / [Matthieu.sergier@usaintlouis.be](mailto:Matthieu.sergier@usaintlouis.be)