

[MINOTAURUS: [...]] En wat goed is voor de keel/ is goed voor de stem.]

PROMETHEUS: En waarvoor zou u een stem nodig/ hebben?/ U gaat zelfs niet voor het zingen de kerk uit./ U kunt de kerk niet eens binnengaan./ Het kaarsje is gesmolten.

MINOTAURUS: En waar is jouw lont, Prometheus?/ Kom, laat me voelen/ of het kruit nog altijd uit eigen beweging/ vergaat in je buik.

PROMETHEUS: En jij?/ Waar is je hoorn vol powder?/ Of heb je al je kruit al verschoten?/ Heb je met Moedertje Vuist gedanst?/ Bij gebrek aan een echte holte?

MINOTAURUS: Vroeger dacht ik dat het de eenzaamheid was/ die jou een slechte adem gaf./ Nu denk ik dat je niet van je eigen lichaam houdt./ [...]

PROMETHEUS: En wat heb jij tussen je benen,/ hoorndrager?

MINOTAURUS: Dat zou ik jou moeten vragen. [...]

PROMETHEUS: Hier, Minotaurus, ik bewaar jouw vlees in mijn mond./ Achter mijn tanden./ Herken je het?

MINOTAURUS: Zit er nog altijd een gebit achter je baard,/ Prometheus? [...]

MINOTAURUS: [...] Je hebt een bronskleurig gat te veel, Prometheus.

PROMETHEUS: En jij een handvat te weinig, Minotaurus.

Prometheus en Minotaurus voeren in deze dialoog een soort gevecht met woorden, waarin ze alluderen op een gemeenschappelijk verleden, dat deïctisch wordt gesuggereerd. De 'personages' zijn erg goed in staat om elkaar met woorden (illocutionaire acten) pijn te doen. Prometheus spot met Minotaurus' castratie, die eerstgenoemde zelf heeft voltrokken. Minotaurus, van zijn kant, weet Prometheus te treffen met uitspraken over diens transsexuele verlangens. Als typisch theatrale figuur treedt de antithese dus sterk op de voorgrond (Antithese komt daarentegen bijna of helemaal niet voor in *Red Rubber Balls*, *COUPE ROYALE* en *Histoire d'A*, waardoor deze teksten veel minder theatraal lijken.) Dat woorden in de geciteerde passage als het ware functioneren als revolvers ('les mots-révolvers'), wordt aan het eind van de dialoog letterlijk genomen. In de regieaanwijzing lezen we: 'twee schotwonden spatten open/ een bij Prometheus/ een bij Minotaurus'.

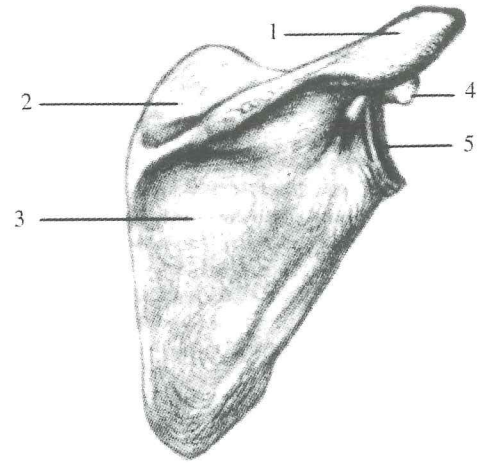
Montage

Gelijkaardige technische taalanalyses kunnen worden toegepast op Verhelsts andere theaterteksten. Hooguit ontbreekt hier de antithese, daar de dialoogvorm, dan weer een gangbaar hoge frequentie van deïctische elementen. *Red Rubber Balls*, *COUPE ROYALE*, *Histoire d'A*, en de proloog van *Maria Salomé* dragen dominante kenmerken van het verhalend gedicht, maar zijn daarom niet ontheatraal te noemen, al was het maar omdat ze als (dichtende) monologen zijn opgevat. Hoogstens smeren ze de zogenaamde 'suspensie van het interactioneel decorum' (K. Elam) langer dan normaal uit, daar waar die in klassieke stukken slechts op gezette tijden plaatsvindt. De op het puur taaltechnische vlak meest klassieke stukken zijn weliswaar *Romeo en Julia*, *Aars!* en *Maria Salomé*.

Waarin bestaat dan de werkelijke weerbarstigheids van Verhelsts toneelwerk? In de structuur van zijn stukken? Mja, bedrijven, taferelen en welonderscheiden scènes treft men er niet in aan. Van een redelijk klassieke spanningsopbouw is slechts nog sprake in *Romeo en Julia* en *Aars!* (daarin echter nog moeilijk leesbaar). Wel maakt Verhelst intensief gebruik van een ander, intussen ingeburgerd structureel procédé, met name montage. *Romeo en Julia* en op vele plaatsen *Maria Salomé* vertonen zelfs een bijna filmische structuur (we kunnen bijna spreken van een soap-effect). Hieronder volgt een voorbeeld uit *Romeo en Julia*, waarin iedereen zich klaar maakt voor het feest bij de Capuletti's. De 'camera' brengt ons afwisselend in de kamer van Romeo, waar zijn vrienden Benvolio en Mercutio hem goede raad geven, in de kamer van Julia, die door haar voedster wordt klaargestoomd, en bij Julia's ouders:

VOEDSTER: [...] En het parfum moet donker zijn/ als het geheim van de liefde en licht/ als een bloemblad. Als een handschoen/ die vervluchtigt en hem wenkt.../ naar jou toe.

~
BENVOLIO: De rug van de minnaar...
MERCUTIO: is kaartrecht en soepel tegelijk...
BENVOLIO: als de rug van een heerser...
MERCUTIO: en die van een roofdier.
BENVOLIO: De ruggengraat is zowel een zwaard...
MERCUTIO: als een zweep.



~
VOEDSTER: Kun je lopen als een vrouw?
Julia en Voedster lopen de scène op en af/ zoals vrouwen dat doen

VOEDSTER: Je heupen zitten niet voor niets midden in je lichaam.

~
MADAME CAPULETTI: Vind je me mooi?
CAPULETTI: Je bent mijn vrouw.

~
MERCUTIO: En tenslotte de stem.[...]³

In *COUPE ROYALE* en *Aars!* zijn de teksten los aaneengeregen, volgens een interne logica. *Red Rubber Balls* bestaat uit een lange monoloog en een dialoog, maar lijkt te cirkelen in een oneindige, repetitieve mantra. Inhoudelijk voert die structuur via een spiraalbeweging naar het 'nec plus ultra' van het verlangen (maar daarover later meer). En in *Histoire d'A* lijkt een bom ontploft, met een geëxplodeerde structuur tot gevolg. In zijn eigen woorden is die tekst 'een spiegel die fluitend neervalt./ Overall liggen scherven'. De structuur als mimesis van een versplinterde inhoud: 'De scherven./ De brokstukken./ De flarden./ De repen./ De vingers./ De tanden./ Soms stoot je op een lichaam.'

Garderobe

Zonder vooruit te willen lopen, kunnen we nu al zeggen dat die versplinterende betekenisvoering één van de hoofdkenmerken vormt van Verhelsts teksten (ziedaar hun weerbarstigheid!). Verwarrend voor de lezer/theatermaker/toeschouwer is dan dat de auteur onophoudelijk gebruik maakt van schijnstructuren, die dienst doen als schaamlapjes voor de verbrokkeling. Zulke schijnstructuren zijn morfologisch- of fonetisch-vormelijke woordspelletjes, herhalingen al dan niet gepaard gaande met contra-