

Arrangementen. Over het *Koor* van Peter Verhelst

Jeroen Dera

Het is zo langzamerhand een topos Peter Verhelst aan te duiden als een herrezen dichter. Na de publicatie van zijn bundel *Verhemelte* (1996), die zich zó loszong uit het keurslijf van de poëtische conventies dat hij min of meer implodeerde, publiceerde Verhelst in 1997 een reeks gedichten in *De Revisor* waarin hij suggereerde dat hij als dichter overleden was. De bijdrage was per slot van rekening voorzien van de doorgehaalde naam van haar maker, inclusief een soort tombe-inscriptie: ‘* 1987 - † 1997’. Vanzelfsprekend was Verhelsts zogenaamde overlijdensadvertentie een volstrekt paradoxale daad. De dichter mocht immers wel dood zijn, maar tegelijkertijd trad hij hier met nieuw werk naar buiten, nota bene in een tijdschrift dat niet bepaald te klagen had over een gebrek aan prestige. Toch bleef Verhelst zijn spel gewiekt spelen, toen hij in 2003 zijn bundel *Alaska* publiceerde. Deze opvolger van *Verhemelte* hintte opnieuw op de dood van de auteur, en niet alleen om (Roland Barthes indachtig) de geboorte van de lezer te bewerkstelligen. *Alaska* eindigde met een betekenisvol citaat van Robert Falcon Scott, beroemd om zijn noodlottige Antarctica-expeditie, met wie Verhelst zich sterk leek te identificeren: ‘Het is jammer, maar ik geloof dat ik niet meer verder kan schrijven. Mijn laatste woorden. In godsnaam – zorg voor onze nabestaanden.’

Als we *Alaska* opvatten als de wederopstanding van de dichter die in 1997 overleed, dan is er in die bundel blijkbaar een zombie op het toneel verschenen. In een recent artikel in het vaktijdschrift *Nederlandse Letterkunde* betoogt Matthieu Sergier intussen dat we Verhelsts ‘herrijzenis’ vooral moeten zien als een voortzetting van waar *Verhemelte* al mee begonnen was, namelijk het uitdragen van de gedachte dat genreconventies er zijn om opgeheven te worden: ‘Want ondertussen staken Verhelsts romans wel zeer beeldend en associatief in elkaar, en had Verhelsts poëzie met het meer dan honderd bladzijden tellende *Alaska* duidelijk epische trekken gekregen.’¹ Wat dat betreft is het wellicht niet zinnig een tweedeling te maken in het poëtische oeuvre van deze auteur, zoals vaak gebeurt door de herrezen Verhelst af te grenzen van de Verhelst tot en met de *Revisor*-cyclus die in het kielzog van *Verhemelte* verscheen. Eerder moeten we dit oeuvre zien als één pulserend lichaam, waarin de dwarsverbanden relevanter zijn dan de verschillen.

Verhelsts bundel *Koor* sterkt mij in die gedachte. De Bezige Bij, die de redactionele scepter vorig jaar van Prometheus overnam, presenteert die bundel als ‘Een keuze uit de poëzie’, meer specifiek uit de periode 1987-2017. Op het eerste gezicht lijkt het hier dus te gaan om een verzamelbundel die het beste van dertig jaar dichterschap bijeenbrengt, beginnend bij het debuut *Obsidiaan* (1987) en culminerend in het bejubelde *Zing zing* (2016). Commercieel gezien was er alle reden voor zo’n feestelijke uitgave, want de laatste jaren is Verhelst als dichter dubbel en dwars geconsacreerd, al was het maar omdat hij voor liefst drie van zijn laatste vier

¹ M. Sergier, ‘Icarus in de schaduw’. *Nederlandse Letterkunde* 20 (2015), nr. 3, p. 271-290.

bundels (*Nieuwe sterrenbeelden*, *Wij totale vlam*, *Zing zing*) bekroond werd met de Herman de Coninckprijs. Verhelst zou intussen Verhelst niet zijn geweest, als hij *Koor* niet aangegrepen had om veel méér te doen dan louter het bundelen van de hoogtepunten uit zijn poëzie. Feitelijk is de aanduiding 'Een keuze uit de poëzie' zelfs misleidend: ze impliceert dat *Koor* een of andere bloemlezing is, terwijl Verhelst veel van zijn teksten herschikt en herschreven heeft, soms zelfs op zeer ingrijpende wijze. Deze verzamelbundel is dan ook niet zozeer een representatie van dertig jaar dichterschap, maar maakt daar in allerlei opzichten integraal deel van uit.

Een zelfreflexief koor

Opvallend aan *Koor* van Peter Verhelst is zijn zelfreflexieve inborst. De bundel begint met een gedicht getiteld 'Voor het vergeten' (Hans Favereys voorlaatste bundel *Tegen het vergeten* klinkt ogenblikkelijk op de achtergrond mee), met een veelzeggende openingsregel: 'Zolang we niet vergeten, gaat niets verloren'. Die zin is welhaast iconisch in een bundel die een keuze uit dertig jaar poëzie presenteert: elke keuze, elke selectie is feitelijk een daad tegen het vergeten, die een specifiek deel van het oeuvre (voorlopig) behoedt voor het verloren gaan. Het drieregelige slotgedicht van *Koor*, 'Envoi', handelt eveneens over de herinnering:

Als jij het bent die ik zal missen,
laat mij dan blijven
de herinnering aan wat nooit zal zijn.

Vanwege het paradoxale karakter van de slotregel betreft het een complex envoi, maar het is zonder meer interessanter dat Verhelst zijn verzamelbundel afsluit met een gedicht waarin de centrale regel 'laat mij dan blijven' is. Wie blijft, gaat immers niet verloren. Zo bezien is de poëzie in *Koor* ingeklemd tussen twee gedichten waarin een lans wordt gebroken voor de herinnering, en daarmee in zekere zin ook voor het conserverende karakter van het complete project.

Het zelfreflexieve karakter van *Koor* gaat echter nog verder. Verhelst heeft een groot deel van de door hem geselecteerde gedichten in meer of minder ingrijpende mate herschreven, waardoor deze bundel niet zozeer een 'keuze' uit de poëzie is, als wel een (soms fundamentele) herbezinning daarop. De titel *Koor* is in dit opzicht even betekenisvol als ambigu. Een 'koor' impliceert dat er verschillende stemmen tegelijk zingen, hetgeen hier in meerdere opzichten gebeurt. Allereerst ensceneert Verhelst een samenzang van gedichten uit verschillende periodes: de poëzie in *Koor* is niet gerangschikt op basis van een chronologische volgorde, maar gedichten uit *Witte bloemen* (1991) staan in de praktijk naast werk uit *Nieuwe sterrenbeelden* (2008), en dus niet naast *Master* (1992). Daarnaast is de poëzie van Verhelst niet zelden uitgesproken intertekstueel, en vormen zijn gedichten een koor met bewonderde voorgangers. Tegen het slot van de bundel staan zelfs acht gedichten met de titel 'Koor', die elk gewijd zijn aan een kunstenaar of auteur en in de voorgaande versie (uit respectievelijk *Master* en *Zoo van het denken*) nog onder een andere titel gepubliceerd werden. Dat Verhelst juist deze gedichten tezamen als 'Koor' aanduidt, laat zien hoezeer hij hecht aan meerstemmigheid.

De titel *Koor* heeft echter nog een andere dimensie. Ze verwijst ook naar de *rei* of het koor uit klassieke en renaissance toneelstukken, dat de functie had om aan het eind van elke akte een (meer of minder cryptisch) commentaar te geven op datgene wat zich op het toneel afgespeeld had. Verhelsts keuze om veel van de opgenomen gedichten te herschrijven, alsmede zijn beslissing om überhaupt te selecteren in plaats van een integrale verzameling van het poëtische oeuvre te

presenteren, suggereren dat we *Koor* ook kunnen lezen vanuit die reifunctie: deze verzamelbundel is een commentaar op een akte van dertig jaar dichterschap. Het klassieke koorconcept manifesteert zich intussen ook op het niveau van de individuele gedichten: zoals ik nog zal laten zien, heeft Verhelst zijn poëzie zó geschikt, dat het ene gedicht soms een commentaar vormt op het andere.

In wat volgt, wil ik Verhelsts *Koor* langs drie lijnen benaderen. Ten eerste ga ik in op de vraag welke bundels de overhand hebben in de samenzang. Welke selecties heeft hij gemaakt en waar heeft hij ingrijpend herschreven? Vervolgens sta ik stil bij de effecten van de samenzang. Welke betekenissen worden daardoor gegenereerd, en waar is sprake van contrasten? Ten slotte besteed ik aandacht aan de commentaarfunctie van het koor. Waar vormt het ene gedicht een commentaar op het andere, en in hoeverre is er sprake van reflectie op een heel ander toneel, namelijk dat van de werkelijkheid?

Selectie = destructie

Een belangrijke thematische constante in het werk van Peter Verhelst is het verband tussen scheppen en vernietigen, tussen productie en destructie. Ik zou durven beweren dat *Koor* het culminatiepunt vormt van deze tendens: de bundel is te plaatsen op de door Verhelst zelf uitgezette sinusbeweging tussen creëren en deconstrueren. Enerzijds vereeuwigd de dichter zijn werk op de pagina's van *Koor*, anderzijds vernietigt hij een deel van zijn eerdere werk door het niet op te nemen.

Dat laatste geldt in het bijzonder voor Verhelsts vroegere poëzie. Uit *Angel* (1990) is in het geheel niets in *Koor* terechtgekomen, maar ook de andere vroege bundels zijn nauwelijks vertegenwoordigd. Uit het debuut *Obsidiaan* (1987) en zijn opvolger *OTTO* (1989) nam Verhelst respectievelijk twee en één gedichten op, terwijl ook *Witte bloemen* (1991) goed is voor slechts twee selecties. Wat beter bedeed zijn *Master* (1992) en *De boom N* (1994) met zeven en zes gedichten, maar de meerderheid van Verhelsts selecties komt toch uit het recentere werk. Van de 119 gedichten die hij selecteerde, komen er liefst 33 uit *Nieuwe sterrenbeelden* (2008), zestien uit *Zing zing* (2016), twaalf uit *Zoo van het denken* (2011), elf uit *Wij totale vlam* (2014) en negen uit *Alaska* (2003). Dat betekent dat ruim twee derde van het in *Koor* gepresenteerde werk afkomstig is uit Verhelsts laatste vijf bundels (die, het moet gezegd, wel aanzienlijk volumineuzer zijn dan het vroegere werk).

Kwantitatief wekt *Koor* aldus de indruk dat Verhelst de kern van zijn dichterschap situeert na de jaren tachtig en negentig, of – tendentiever – na de hoogtijdagen van het literaire postmodernisme. In 2002 verklaarde de auteur al in het literair-wetenschappelijke tijdschrift *Vooy's* dat hij zich nooit had beschouwd 'als een deel van de postmoderne generatie', hoewel hij tegelijkertijd uitgesproken affiniteit heeft vertoond met denkers als Jacques Derrida en Jean-François Lyotard.² De ingewikkelde status van het postmodernistische etiket impliceert Verhelst ook in *Koor*, waar het de behandeling van zijn bundel *Verhemelte* betreft. Die tekst telde in 1996 nog 47 pagina's poëzie, verspreid over vijf afdelingen, en op de omslag van de bundel aangeduid als een 'Toren van Babel. Kleurrijk als fractals. Bedwelmend als een megadancing. Woekerend als een ziekte.' In zijn interpretatie van *Verhemelte* benadrukt Thomas Vaessens hoezeer deze tekst 'tijdelijk en zichzelf ondergravend' is: Verhelsts taal is een teken dat naar een voortdurend aan de lezer ontglippende inhoud verwijst.³ Met het verschijnen van *Koor* wint die lectuur aan betekenis, want

² Zie: J. Farkas, 'Vernielen is een positieve daad: een interview met Peter Verhelst'. *Vooy's* 19 (2001-2002), nr. 4 (2002), p. 241-245.

³ T. Vaessens, 'Plugged: Peter Verhelst en de autonomie van de poëzie'. *Revisor* 30 (2003), nr. 2, p. 20-40.

Verhelst heeft zijn woekerende schriftuur ingekort tot een gecomprimeerde cyclus van acht gedichten, waarmee hij het 'tijdelijke' en 'zichzelf ondergravende' karakter van de tekst wel heel letterlijk onderstreept. Tegelijkertijd zorgt juist die ingrijpende herziening ervoor dat er in *Koor* weinig overblijft van het uitzaaiende en zich voortdurend vertakkende weefsel dat *Verhemelte* in eerste instantie was. Daarmee wordt paradoxaal genoeg ook de typisch postmoderne inslag van de bundel om zeep geholpen.

Intussen is Verhelsts omgang met *Verhemelte* haast illustratief voor de kenmerken die academische literatuurcritici in de regel met het postmodernisme verbinden. Zo zou je kunnen betogen dat de dichter in zijn herschrijving het begrip 'lineariteit' ter discussie stelt. Het zevende *Verhemelte*-gedicht in *Koor* opent met de woorden 'Dit is het hotel van de lachwekkende verhaallijn, ingehuurde dragers van willekeur', terwijl die in de oorspronkelijke bundel éérder voorkomen dan de inhoud van het zesde gedicht in *Koor*. Toch kan ik me niet aan de indruk onttrekken dat Verhelst met uitgerekend deze ingreep een zelfreflexieve knipoog geeft: het is natuurlijk wel érg iconisch dat juist de plaats van de 'lachwekkende verhaallijn' veranderd werd. Minder opzichtig, maar minstens zo illustratief voor de zo langzamerhand geijkte variant van het postmodernisme, is Verhelsts spel met authenticiteit. De cyclus 'Heaven/Verhemelte' uit *Koor* bevat zoals gezegd acht gedichten, maar daarvan zijn er slechts zes ontleend aan de bundel uit 1996. Het tweede gedicht publiceerde Verhelst eerder niet in bundelverband, maar in *DW B*, terwijl het achtste een herschreven passage is uit de tekst 'Revelation/Illumination/Visions/Tahon', gepubliceerd op de website van kunstenaar Johan Tahon en geschreven naar aanleiding van de tentoonstelling *Johan Tahon – Traumgestalt*, die van 11 maart tot en met 16 april 2000 gehouden werd in de Deweer Art Gallery te Zwevegem. In de inhoudsopgave van *Koor* wordt dit gedicht evenwel aangeduid als afkomstig uit *Verhemelte*. In die zin blijkt de selectie onbetrouwbaar – en treft Verhelsts destructieve aanpak ook de praktijk van het bloemlezen zelf.

Complexen en contrasten

Juist deze onorthodoxe omgang met het 'originele' materiaal – ik plaats dit woord tussen aanhalingstekens, omdat Verhelst noch ik erin gelooft – dwingt ons *Koor* te lezen als een bundel op zichzelf en niet alleen als een 'keuze uit de poëzie'. Een belangrijk aandeel daarin hebben ook de weloverwogen arrangementen die de dichter gecreëerd lijkt te hebben. Ik denk bijvoorbeeld aan de in *Koor* opeenvolgende gedichten 'Ekele mamba (Snake dancing remix)' uit *Master*, het voor het eerst gepubliceerde 'Malaria' en 'Snake fighting' uit *OTTO*. Vanzelfsprekend zijn het eerste en het derde gedicht aan elkaar verbonden via het beeld van de slang, dat in beide teksten evenwel een andere status heeft. In 'Ekele mamba' is sprake van een vrouw die als slang gerepresenteerd wordt:

Hurkt ze, spant haar lichaam aan de tepels op.
Als ze overeind komt, staan mijn handen in haar rug.
Ze hijgt en scherpt haar koude tanden, kijkt
me staalhard in de ogen.

Breng je hals maar in gereedheid.

Dansen zal ik, stijve matador, haar gif ontwijken.

Hoewel het lyrisch ik in deze passage niet al te wendbaar is (stijve matadors dansen niet soepel), meent het de situatie te kunnen controleren. De stellige slotregel ('zal ik') is immers te lezen als een weigering de hals in gereedheid te brengen voor de koude tanden van de vrouw. Dat voornemen om niet verteerd te worden door het (erotisch geladen) gif wordt in de volgende gedichten uit het arrangement echter onder spanning gezet. 'Malaria', namelijk, is welhaast een lofzang op 'de oneindig stille, roerloze, veelkleurige bloem' van die tropenziekte, die 'zich tegen ons aan drukt en wrijft en zich tegen ons / aan en over ons uit blijft wrijven, dat geoliede, hijgende, zich in elkaar klikkende, likkende, / lispelende, happende, zich vastbijtende.' Verhelst stelt het zogezegde gif van de malariamug hier als moeilijk te weerstane verleiding voor, en het is alsof het lyrisch ik in 'Snake fighting' door die voorstelling gesterkt is wanneer het de open hals aanbiedt aan wederom een geërotiseerde slang: 'Zet aan mijn schedel een lederen gezicht, / schuif over mijn gezicht opnieuw een schedel // *doodshoofd*, een juweel, het masker ik.' Wanneer de slang het hoofd van het lyrisch in haar bek neemt (en daarmee haar schedel over diens gezicht schuift), wordt niet alleen het lichaam, maar ook de identiteit van het 'ik' vernietigd. Wat in 'Ekele mamba (Snake dancing remix)' dus begon als een verzet tegen vernietigend gif, onttaardt in 'Snake fighting' in een vrijwillige (want in imperatieve gestelde) onderwerping aan de macht van die destructie.

Had Verhelst intussen de chronologie van zijn poëtische productie aangehouden (met het gedicht uit *OTTO* voor dat uit *Master*), dan was er een heel ander arrangement ontstaan, namelijk de omgekeerde beweging van onderwerping naar verzet. De schikking van het geselecteerde materiaal heeft dus duidelijke consequenties voor de betekeniscomplexen die zich in *Koor* ontvouwen. Soms gaat van de positionering van de gedichten ook een contrastwerking uit. Dat is bijvoorbeeld het geval bij de gedichten 'Whale spotting' (uit *Zoo van het denken*) en 'Tegen de muur' (uit *Nieuwe sterrenbeelden*), die Verhelst recto en verso naast elkaar heeft geplaatst. Aan de ene kant zijn de gedichten duidelijk aan elkaar verbonden via de eeuwige hunkering die het universum van Verhelst zo kenmerkt. 'Nooit komt een eind aan ons verlangen', is de slotregel van 'Whale spotting', die in de openingsregel van 'Tegen de muur' in zekere zin hernomen wordt: 'Een leven lang hadden we ervan gedroomd'. Die laatste regel wordt echter gevolgd door 'een muur te vormen', waarbij het enjambement een bijzonder effect sorteert in relatie tot de inhoud van 'Whale spotting'. Het eeuwige verlangen waarmee dat gedicht eindigde, is namelijk verbonden aan een zeer specifiek beeld: 'Het gat van mij, / roetzwart / rond de walviszwarte vorm van jou.' De ik-figuur lijkt hier als een zwart gat te fungeren dat de jij-figuur opslokt met een aanzuigende kracht waarin de gebruikelijke dimensies van tijd en ruimte verdwijnen. De droom 'een muur te vormen' die in het flankerende gedicht centraal staat, steekt daar nogal schril bij af. Het is weliswaar een muur waarin de 'we'-figuren met elkaar versmelten ('sloegen armen en schouders / klikten in elkaar / heupkop in heupkom'), maar de muur is en blijft een nogal afgebakende constructie wanneer je hem vergelijkt met de supermassieve krachten van een zwart gat. In zekere zin wordt de kosmische metaforiek uit 'Whale spotting' dus ogenblikkelijk door 'Tegen de muur' gerelativeerd. Dat blijkt ook uit andere dissonanten in de samenzang. Zo speelt in beide gedichten de blik omhoog een belangrijke rol, maar die is in het eerste gedicht veel verder gericht dan in het tweede. 'We staan met het hoofd in de nek te kijken in de zon', staat in 'Whale spotting', terwijl in 'Tegen de muur' een kind wordt toegezongen dat slechts 'op onze schouders' is gehesen (en daar al met moeite in de lucht gehouden wordt: 'balletje op een fontein'). Een ander verband dat zowel schakelend als contrasterend werkt, is het gebruik van dierenmetaforiek in de beide gedichten: tegenover walvissen en andere

zeedieren (mantaroggen, anemonen) in 'Whale spotting' staat de verwonderde blik van een impala in 'Tegen de muur'. Niet alleen zijn we vanuit de ongrijpbare oceaan het overzichtelijker land opgegaan, ook verruilt Verhelst goed bewapende waterfauna voor een prototypisch prooidier. Bij hem, zo suggereert zijn arrangement, moeten we kosmische pretenties nooit los zien van een voortdurend besef van sterfelijkheid.

Van geen kwaad bewust

In zijn nawoord bij *Koor* brengt Stefan Hertmans de tijdloze, soms onaardse sentimenten uit Verhelsts poëzie in verband met de mystiek. Hertmans benadrukt dat het in deze poëzie om 'tijdloze liefdeszucht' gaat, die we evenals de teksten van de middeleeuwse mystici moeten plaatsen in een ruimer, onnoembaar verband. Verhelsts gedichten worden daardoor vele malen interessanter dan 'het enge personalisme dat zoveel hedendaagse liefdeslyriek zo banaal maakt'. Deze poëzie speelt zich niet af op de vierkante meters waarop haar maker zich begeeft, maar behelst een 'onophoudelijke transformatie van het zintuiglijke in iets abstracts'.

Wat mij betreft reikt Hertmans hiermee een zinvol interpretatiekader voor het gebundelde werk in *Koor* aan. Toch schiet hij hier en daar wat door in zijn nadruk op abstractie, met name als hij de relatie bespreekt tussen Verhelsts poëzie en de wereld waarin deze ontstaat. 'Verhelst verwijst nooit naar iets uit de reële wereld om hem heen, hij schept een volstrekt opzichzelfstaande wereld waarin alles in elkaar kan overvloeien', stelt Hertmans. Maar is dat zo? Alleen al de vele expliciete referenties aan beeldende kunst maken deze bewering moeilijk houdbaar, om nog maar te zwijgen over regels als 'Matroos in Brest onder de rosse gloed van de maan'.

Op dit punt is het belangrijk nog eens te wijzen op de commentaarfunctie van de rei in klassiek en renaissancistisch toneel. De confrontatie tussen 'Whale spotting' en 'Tegen de muur' is er in zekere zin een demonstratie van: het ene gedicht is te lezen als een commentaar op elementen uit het andere. Ook 'de reële wereld' om Verhelst heen fungeert intussen als stof voor het dramatische koor dat in deze bundel aan het woord is. Neem het gedicht 'Klein Mogadishu', geselecteerd uit *Nieuwe sterrenbeelden*. De titel verwijst naar de volksmondige bijnaam van stedelijke wijken waarin veel Somaliërs wonen. Het is daar dat Verhelst een merkwaardige bankoverval ensceneert:

Uit de plooi in het normale puilt materie: vrouw
met armen rond de buik geslagen, buiten zichzelf schuddend
op de vloer van een bankkantoor. Erboven een hoofd, geduwd
in een Mikey Mouse-masker. De man heeft de loop afgezaagd
van de dingen: gulpende kern onder de handen van de vrouw,
knipperlichtogen, rode vinger op zoek naar alarmknop.

Het scenario lijkt me hier dat de schok van de overval de vliezen van de vrouw heeft doen breken. Verderop in het gedicht wordt die gedachte bevestigd, want 'Een vlek vormt een plas / kloppend als een kinderhart.' De door Hertmans gesignaleerde overgang van waarneming naar abstractie is in de strofe duidelijk aan te wijzen: Verhelst laat het niet bij een schets van de gebeurtenissen, maar duidt de situatie in een filosofisch register als hij de loop van het overvallerspistool via een enjambement laat overgaan in 'de loop van de dingen'. De nadruk op de plooi en de materie in de openingsregel onderstreept bovendien het geconstrueerde karakter van de situatie. Ook de spelfout in 'Mikey Mouse' (die in *Nieuwe sterrenbeelden* niet voorkomt en mogelijk een zetfout is) vervreemdt Verhelsts poëtische representatie van de alledaagse werkelijkheid. Als de volgende strofe dan ook nog eens begint met 'Men

beweert dat materie bestaat / uit leegte, als hij al bestaat', wordt de realiteitswaarde van de vrouw definitief in twijfel getrokken. Zij wordt immers aangeduid als 'materie' – en is mogelijk niet meer dan een van de vele 'bewegingen van het bewustzijn, neuronwindingen / waaruit vonken opspatten.'

Als we de strofe zo lezen, wordt de reële wereld inderdaad verruild voor een volstrekt opzichzelfstaande werkelijkheid waarin alles in elkaar over kan vloeien, om de formulering van Hertmans nog eens aan te halen. Toch stelt de titel 'Klein Mogadishu' ons in dat geval voor problemen. Feit blijft namelijk dat Verhelst een discours optrekt waarin Somalische achterstandswijken direct worden gekoppeld aan geweld; waarin een kind ter wereld komt in een traumatische situatie die via de bankoverval rechtstreeks in verband staat met de kloof tussen economische malaise en groot geld. In het gedicht voert Verhelst bovendien een lyrisch 'we' op, dat aanwezig is wanneer de baby geboren wordt:

Misschien zijn we getuige, misschien medeplichtig,
misschien zijn we ons leven anders aan het dromen, maar we knielen
bij de vrouw als betuigen we eer aan het wonder.
Hoofdje, schouder, materie
in onze handen. De glazige navelstreng. We voelen ons menselijk.

Te midden van al dit sentimentalisme dreigt de eerste regel van deze strofe naar de achtergrond te verdwijnen, maar Verhelst doet daar een relevant ethisch appel op zijn lezers: hoe gaan die (of: 'wij') om met de wetenschap dat Klein Mogadishu onherroepelijk om de hoek ligt? In zijn gedicht toont Verhelst de morele verscheurdheid die dat vraagstuk oplevert: 'We stappen in een auto en rijden naar huis. / Worden liefdevol gekust. // Niet langer dan een seconde zijn we ons / van geen kwaad bewust.' Klein Mogadishu is zijn wereld niet, suggereert Verhelst, want 'we rijden naar huis', maar het bestaan ervan valt ook in poëzie niet zomaar weg te masseren.

In *Nieuwe sterrenbeelden* maakt 'Klein Mogadishu' deel uit van de cyclus 'Missie Restore Hope (corrupte citaten)', waarvan ook het gedicht 'Het lezen van de monumenten' deel uitmaakt. Dat besluit als volgt:

In een wereld die te veel belooft
vergaat het betekenis
zoals het ons vergaat.

Moge kunst ons ten minste behoeden
voor de beloofde wereld.

De wereld die te veel belooft is de utopie, die haar pretenties niet waar kan maken. Kunst is er, zo poneert Verhelst hier, niet alleen om haar publiek te laten zien dat die ideale wereld – compleet met comfortabele, eenduidige betekenissen – niet bestaat, maar bovenal om voortdurend een tegenwicht te bieden aan dergelijke utopieën. In die zin is het werk van Verhelst nooit los te zien van de reële wereld – en dat lijkt me maar goed ook.

Zal het toeval zijn dat uitgerekend het gedicht 'Zelfportret als Zorro' uit *Master* de opvolger van 'Klein Mogadishu' in *Koor* is? Verhelsts uitgekende arrangementen maken het moeilijk voorstelbaar. Het luidt als volgt:

In Mexicaans gras hadden ze ons te pakken.

(Hun laarzen gewet.)

Ze hadden onze huidskleur niet en drongen
binnen. Trokken binnenstebuiten.
Lieten strepen na in de vorm van halve swastika's.

Verder niets.

Het betreft hier een nogal ingewikkeld 'zelfportret', gezien het optreden van 'ons' in plaats van 'mij'. Duidelijk is hoe dan ook dat Verhelst geen heroïsch beeld van de gemaskerde held biedt, want Zorro en de zijnen worden hier het slachtoffer van kolonisten. De strepen in de vorm van halve swastika's herinneren aan het Z-teken van Zorro, maar loodsen vanzelfsprekend vooral een racistisch discours het gedicht binnen, dat ook tot uiting komt in de afwijkende huidskleur van de indringers. De Zorro die Verhelst hier opvoert, is kortom niet de gesabelde strijder zoals we hem kennen uit de populaire cultuur, maar het Mexicaanse slachtoffer van de historische en raciaal geladen annexatie van Californië door de Verenigde Staten. Verder is hij niets: de anarchistische Zorro is het zwijgen opgelegd, nu de witte machtshebbers het voor het zeggen hebben gekregen.

Als de reifunctie ergens in *Koor* domineert, dan is het wel in dit soort commentaren. Wie ze leest, rijdt ongetwijfeld veilig terug naar huis – maar hopelijk niet 'van geen kwaad bewust'.

BIBLIOGRAFIE

Peter Verhelst, *Koor: een keuze uit de poëzie (1987-2017)*. De Bezige Bij, Amsterdam, 2017.