

# ‘Rewind. Random. Play.’<sup>1</sup> Tekstrecyclage als oeuvrestrategie in het werk van Peter Verhelst

Kim Gorus, Sint Lucas Antwerpen

---

## *Samenvatting*

De teksten van Peter Verhelst hergebruiken naast extern bronnenmateriaal ook veel eigen tekstmateriaal. Deze vorm van tekstrecyclage wordt onderzocht vanuit drie verschillende contexten: vanuit een literair tijdschrift of bloemlezing, vanuit een kunstcatalogus en vanuit een boekpublicatie. Deze drie varianten laten zien dat het hergebruiken van teksten strategisch wordt ingezet bij Verhelst om de grenzen tussen teksten, tekstgenres en zelfs media te doen vervagen. De relatie tussen tekst en brontekst is bijgevolg erg dynamisch en complex.

## *Abstract*

The texts of Peter Verhelst do not only recycle external sources, but just as well much of the author’s own text material. This form of text re-use is looked at from three different angles: from a literary magazine or anthology, from an art catalogue and from a book publication. These three variants show that the re-use of texts is strategically applied in the work of Verhelst to blur the distinction between texts, genres and even media. The relationship between text and source text is thus very dynamic and complex.

**Correspondentie**  
Kim Gorus  
Sint Lucas Antwerpen  
Sint-Jozefstraat 35  
2018 Antwerpen  
**Email**  
kim.gorus@kdg.be

---

## 1. INLEIDING

Het oeuvre van Peter Verhelst incorporeert bijzonder veel bronnenmateriaal uit zeer diverse domeinen. In een interview met Jooris van Hulle uit 1987 naar aanleiding van de publicatie van zijn debuutbundel *Obsidiaan* verklaart de schrijver dat poëzie voor hem bij uitstek een eclectisch genre is: ‘Ik kan me [...] geen poëzie voorstellen die niet eclectisch is: alles is per definitie

---

<sup>1</sup> Verhelst (1994, p. 52).

eclectisch, want alles is citaat.’ (Verhelst in Van Hulle, 1987, p. 14) In de bloemlezing *De Nieuwe Tachtigers*, ook uit 1987, geeft Verhelst in een van zijn zeldzame poëtische teksten een opsomming van de schrijvers, beeldende kunstenaars en muzikanten die zijn werk beïnvloeden: de schilders Van Eyck en Francis Bacon, de schilder-schrijver Armando, de regisseur Alain Resnais, de band The Sex Pistols enzovoort (Van Eygen, 1986, p. 76). Zowel teksten als beelden van bovenstaande kunstenaars worden gerecupereerd in het werk van Verhelst. Dit intermediale uitgangspunt wordt meteen in de praktijk gebracht in *Obsidiaan*, een dichtbundel die zowel qua thematiek als qua structuur opgebouwd is rond vier gereproduceerde schilderijen van Francis Bacon (Gorus, 2009).

## 2. AUTO-INTERTEKSTUALITEIT

Naast deze recuperatie van teksten en beelden uit het werk van andere schrijvers en kunstenaars recycleert Verhelst ook gretig eigen tekstmateriaal. Deze vorm van ‘auto-intertekstualiteit’ wordt herhaaldelijk en strategisch ingezet. Dit essay toetst enkele instanties van deze vorm van tekstrecyclage af. Ik maak daartoe een onderscheid tussen tekstrecyclage vanuit drie verschillende contexten: vanuit een literair tijdschrift (of bloemlezing), vanuit een kunstcatalogus en vanuit een tekstpublicatie.

### 2.1. VAN LITERAIR TIJDSCHRIFT NAAR TEKST

De eerste vorm van tekstrecyclage die ik bespreek is het minst ingrijpend. Het gaat om het (vrijwel) ongewijzigd hernemen van teksten of tekstfragmenten in boekpublicaties die eerst gepubliceerd werden in literaire tijdschriften of bloemlezingen.

Zo verschenen de gedichten ‘Sfinx 1,6’ en ‘Baboon 5’ in de bloemlezing *De Nieuwe Tachtigers* (Van Eygen, 1987) vóór de publicatie van de debuutbundel *Obsidiaan* in hetzelfde jaar. Dat is op zich al opmerkelijk aangezien Verhelst, die op dat moment alleen enkele gedichten heeft gepubliceerd in tijdschriften als *Yang*, *’t Kofschip*, *Vers* en *DWB*, meteen wordt opgenomen in een bundel die aan generatievorming wil doen. De namen ‘Sfinx 1,6’ en ‘Baboon 5’ geven een indicatie van de positie die de gedichten zullen innemen in de dichtbundel. Deze bundel is opgedeeld in vier hoofdstukken die

telkens refereren aan een schilderij van Francis Bacon, met name *Two Figures*, *Sphinx (I)*, *(Study of a) Baboon* en *(Three studies for Figures at the Base of a) Crucifixion*. Zo vormt 'Sfinx 1,6' inderdaad het zesde gedicht van de eerste reeks uit 'Sfinx' en is 'Baboon 5' het vijfde van de zes gedichten uit 'Baboon.' (Verhelst, 1987; Gorus, 2009)

Je zou dit een vrij banale instantie van tekstrecyclage kunnen noemen. Enkel de coördinaten in de titels geven een indicatie van de bewustheid waarmee de schrijver de gedichten van de ene naar de andere context verplaatst. In zekere zin kan je hier spreken van een anticiperende vorm van tekstrecyclage: de numerieke coördinaten in de ene tekst wijzen al vooruit naar een op dat ogenblik nog niet gepubliceerde tekst. Deze cijfercodes zijn evenwel niet onbelangrijk: gedichtenaantallen spelen immers een grote rol in het vroege werk van Verhelst. In *Obsidiaan* wordt bijvoorbeeld gezinspeeld op de triptiekvorm in de schilderijen van Francis Bacon door allerlei cijfermatige combinaties te maken met het getal drie: de verschillende reeksen bestaan uit respectievelijk zes, negen, zes en negen gedichten, steeds onderverdeeld in groepen van drie (Gorus, 2009). De vermelding van de cryptische cijfercodes in *De Nieuwe Tachtigers* biedt de lezer reeds een vooruitblik op deze dwangmatig toegepaste getalstructuren.

Een ander voorbeeld van tekstrecyclage vanuit een literair tijdschrift is een fragment uit 'Caresse, Pandora, la passion du noir, places devoted to the night, herinnering aan een ontmoeting', een voorstudie van de roman *Memoires van een luipaard* (Verhelst, 2001), die Verhelst in samenwerking met kunstenaar Lili Dujourie publiceerde in *Dietsche Warande en Belfort*:

Elk lichaam dat je hebt geschilderd  
Kun je je later opnieuw voor de geest halen  
Door je vinger of je tong te laten nadenken  
Niets meer, niets minder. Kortom  
Het wonder van de taal: het oude verhaal over vlees en woord.  
(Verhelst & Dujourie, 2000, p. 335-46)

Dit fragment werd later integraal overgenomen in *Memoires van een luipaard*, met uitzondering van de laatste regel 'Kortom / Het wonder van de taal: het oude verhaal over vlees en woord.' Die weglating is veelbetekend. De omzetting van taal in beeld (en omgekeerd) wordt immers op een heel impliciete manier gethematiseerd in de roman. De weglating vergroot in die zin de suggestiviteit van de romantekst. Tegelijkertijd stuurt de roman-externe, expliciete verwijzing naar de Bijbelse vleeswording in *DWB* indirect de interpretatie van *Memoires van een luipaard*.

## 2.2. VAN KUNSTCATALOGUS NAAR TEKST

Een tweede, meer ingrijpende vorm van tekstrecyclage die ik onderscheid, is het hernemen van teksten die eerst in een kunstcatalogus of andere kunstuitgave verschenen. Ik noem deze vorm van auto-intertekstualiteit ingrijpend omdat er sprake is van een erg verschillende context – beeldend versus literair – en omdat de kunstwerken in die catalogus mee betekenis verlenen aan de gedichten in kwestie. Hun aan- of afwezigheid heeft bijgevolg een impact op de interpretatie van de tekst. Van deze vorm van tekstrecyclage zijn veel voorbeelden te vinden in het oeuvre van Verhelst.

In de overzichtscatalogus van Thierry de Cordier, *De wijnjaren: 1982-2002* (Tricot, Debaere & De wulf, 2002), publiceerde Verhelst het gedicht ‘Ik-vertering (lamento)’ bij de reeks ‘ik-beelden’. Elk ik-beeld bestaat uit een pikzwart naar binnen gekeerd bolvormig mannetje. De zwartgeblakerde figuur drukt een verlangen uit om te verworden tot een soort van bloembol, tot een vegetatieve wereld die volledig op zichzelf teert, zichzelf ontkent (Tricot, Debaere & Dewulf, 2002). In Verhelsts gedicht ‘Ik-vertering’ rolt een figuur achterwaarts van een berg en implodeert tot een zichzelf verterend zwart gat. In het gedicht werden toepasselijk alle woorden die betrekking hebben op het ik (ik, mezelf, zichzelf) enkel doorgestreept. Alle woorden die betrekking hebben op het geslachtelijke (vrouw) of meervoudige (wij, onszelf) zijn dubbel doorgestreept.

Verhelst herneemt dit gedicht een jaar later in de dichtbundel *Alaska* (2003a), maar onder een andere titel, met name ‘Nihil... (alaska revisited) – ik-vertoring<sup>2</sup>’. Het gedicht wordt gevolgd door de reeks ‘Obstat’ – om samen het kerkelijke ‘nihil obstat’ te vormen – waarin een man op een heuvel in elkaar stuikt. Daarna volgt het gedicht ‘Virgo (sum Alaska) lactans’, waarin een figuur de berg opnieuw oprolt en zich uiteindelijk overgeeft aan een lawine. Bovendien vormt ‘Ik-vertoring<sup>2</sup>’ een vervolg op een eerste ‘Ik-vertering’, dat vervlochten is met een parallel gedicht in morsetekens, dat op zijn beurt vormelijk refereert aan een beeld van Jan Fabre. De dichtbundel in zijn geheel alludeert dan weer op de installatie *Etant donnés* (1946-68) van Marcel Duchamp. De bundel *Alaska* opent met een reproductie van een binnenaanzicht van Duchamps installatie. Het gedicht krijgt met andere woorden een andere naam die de verwijzing naar De Cordier minder centraal stelt. Daarnaast wordt het in een reeks van gedichten geplaatst die in meer of mindere mate verwijzen naar De Cordier, maar daarnaast ook naar beeldend werk van andere kunstenaars als Jan Fabre en Marcel Duchamp. Het gedicht, dat in eerste instantie een relatief statische

relatie heeft tot De Cordiers ik-beelden, wordt ingeschakeld in een veel gedi-versifieerdere tekstuele en beeldende context.

In *Alaska* worden verschillende vormen van tekstrecyclage vermeld in de aantekeningen van de auteur:

De quote op pagina 7 is een bewerkt citaat van Duane Michals [...] De tekst op pagina 92 werd in het Latijn vertaald door Paul Claes en verscheen eerder in *De Boom N* [...].

De eerste tekst van ... OBSTAT is een fragment uit *Philoktetes (Fortify my arms)*. Sommige teksten verschenen eerder in voorlopige versie, onder andere in *DWB, Aprior*, publicaties van poëziesomer Watou, *De Wijnjaren* [...], catalogi van Johan Tahon enz. Wnzdv ☺.

(Verhelst, 2003a, p. 111)

Hoewel Verhelst zijn bronteksten hier expliciet aangeeft, wordt meteen ook gesuggereerd dat het lijstje onvolledig is ('enz.') en dat de lezer zich mag bezighouden met het zoeken van bijkomende referenties ('wie niet zoekt die vindt ☺'). Zo wordt de vormelijke allusie op Jan Fabre niet vermeld in het colofon, om slechts één ontbrekende referentie te noemen.

Een ander voorbeeld van tekstrecyclage van een kunstcatalogus naar een dichtbundel is een reeks gedichten die Verhelst schreef bij de tentoonstelling *Passion & Crime* van Robert Devriendt in museumgoudA (2006). Deze tiendelige reeks gedichten, met als oorspronkelijke titel '... (voor Robert Devriendt)', vormt een poëtische allusie op de 24-delige 'Sequentie' miniatuurschilderijtjes van Devriendt en werd uitgegeven door het museum in een speciale editie (Devriendt & Verhelst, 2006). Verhelst herneemt deze reeks integraal in zijn dichtbundel *Nieuwe sterrenbeelden* uit 2008 onder de titel '...'. Deze bundel bevat, in tegenstelling tot *Alaska*, geen aantekeningen en maakt geen melding van de eerdere publicatie en al evenmin van de invloed van het werk van Robert Devriendt. De schilderijen van Devriendt waren nochtans erg bepalend voor de gedichten. Verhelst rijgt beeldsequenties aan elkaar die specifieke schilderijen uit de reeks letterlijk beschrijven. Het gedicht 'Toen we elkaar voor het laatst...' alludeert achtereenvolgens op het zesde, het eenentwintigste en het zestiende beeld uit de reeks: 'Een man op rand van het bad. Een vrouw op haar buik. Een hand, van de bedrand afhangend.' (Devriendt & Verhelst, 2006, p. 28)

De reeks 'Kijken in de zon' uit *Nieuwe sterrenbeelden* verscheen ook al eerder, in de catalogus *Toren* van fotograaf Maarten Vanden Abeele uit 2006, met als titel 'Kijken in de zon (voor Maarten Vanden Abeele).' (Vanden

Abeele & Verhelst, 2006) De catalogus toont een overzicht van foto's die Vanden Abeele maakte in opdracht van het Cultuurcentrum in Mechelen en die later tentoongesteld werden in De Garage. Op de foto's van de teksten van Verhelst in de catalogus kan de lezer het correctieproces mee volgen: opmerkingen werden in stift op de gedrukte tekst aangebracht. Er bestaan dan ook grote verschillen tussen de reeks in de catalogus en de versie in *Nieuwe sterrenbeelden*, met als vereenvoudigde titel 'Kijken in de zon'. Ten eerste is de verwijzing naar Vanden Abeele volledig verdwenen. Verder werden gedichten aan de reeks toegevoegd, en zijn woorden of zelfs volledige zinnen aangepast, geschrapt of toegevoegd. Die verschillen kan je vaak al afleiden uit de titel: het romantisch klinkende 'Slaapkamerlicht (the one)' verandert in het abstractere 'Licht weerkaatst in een oksel,' het gedicht 'na de lift' wordt 'uit de lift.' Vaak zie je grote wijzigingen in de gedichten zelf – er zat dan ook twee jaar tussen de publicatie van de catalogus en de bundel – die de indruk wekken dat niet de individuele woordkeuze, maar eerder de globale thematische insteek van de dichtbundel gevolgd wordt.

In het gedicht 'In het donker ligt een lamp te branden' voegt de auteur in de versie uit *Nieuwe sterrenbeelden* aan het einde de zin toe: 'En ooit, en ooit en ooit, zongen we, jubelde het / ons de ogen uit. *Nooit, nooit, nooit*, echode het.' (Verhelst, 2008, p. 101) Deze woordspeling op de gelijkklinkende woorden 'en ooit' en 'nooit' sluit aan bij het eindeloze verlangen dat de rode draad vormt door de bundel. De aanpassing werd bijgevolg aangebracht in functie van het grotere geheel. Net als in *Alaska* wordt de reeks bovendien ingeschakeld in een hele reeks van gedichten over beeldende kunst. Er staan in *Nieuwe sterrenbeelden* gedichten die verwijzen naar Johan Tahon, naar de eerder genoemde Robert Devriendt enzovoort. De reeks 'Kijken in de zon' wordt aangevuld met een hele reeks gedichten die verschillende lichtsoorten in relatie tot de fotografie exploreren en die onder andere ook verwijzen naar het werk van de in 2007 overleden fotograaf Patrick de Spiegelaere. Net als in *Alaska* evolueert de oorspronkelijk rechtlijnige of unieke relatie tot het werk van een kunstenaar naar een meer dynamische relatie tussen de tekst en meerdere beeldende referenties.

### 2.3. VAN TEKST NAAR TEKST

De derde en laatste vorm van tekstrecyclage die ik bespreek, omvat het hernemen van tekstmateriaal dat reeds in een andere vorm verscheen binnen het eigen, al dan niet regulier uitgegeven literaire oeuvre. Dit is waarschijnlijk de meest voorkomende vorm van auto-intertekstualiteit in het werk van Verhelst.

Het eerste gedicht van de reeks ‘...OBSTAT’ uit *Alaska* is een herneming van de theatertekst van *Philoctetes: Fortify my arms* (Verhelst, 2003b), een performance van Crew (regie Eric Joris) uit 2003. In *Nieuwe sterrenbeelden* zijn de acht genummerde gedichten uit de reeks ‘Let’s get lost – ontwerp van een berg’ een herneming van de theatertekst *Utopia GmbH*, een voorstelling die in 2007 werd opgevoerd in NTGent.<sup>2</sup> (Verhelst, 2007a) Het vervolg op de reeks, de drie gedichten van ‘Carlton hole – ontwerp van put’, ontbreekt echter in de theatertekst. Het slotgedicht uit *Utopia GmbH* vormt dan weer een herneming van een andere theatertekst, die wel opgevoerd werd, meer bepaald in *Intra-Muros*, een muzikale voorstelling met tekst van Peter Verhelst en muziek van BL!NDMAN, geregisseerd door Eric Sleichim, eveneens uit 2007.

Het gedicht, dat in *Utopia GmbH* ‘Encore’ heet, draagt in *Intra-Muros* de titel ‘Madrigaal van de geheime wonde’ en verwijst in deze context naar de dood van Pasolini na de afwerking van zijn zogenaamde eindfilm *Salò* (1975), waarvan *Intra-Muros* een bewerking vormt (Verhelst, 2007b). In *Utopia GmbH*, dat geïnspireerd is op de *Bacchanten* van Euripides, krijgt het gedicht ‘Encore’ een heel andere betekenis: het herhaalde mantra ‘en nog en nog en nog’ in de laatste strofe wijst hier op de eindeloze dionysische transformatie. Deze verschillende context uit zich ook in verschillen in het gedicht.

In ‘Madrigaal van de geheime wonde’ klinkt de op twee na laatste strofe als volgt:

’s Nachts sta ik achter het raam  
Uw gezicht schemert door mijn bloes  
De geheime wonde, de letters  
Van Uw naam

In *Utopia GmbH* wordt dat:

Uw gezicht schemert nog door mijn bloes  
De letters van Uw naam lopen van mijn kin af  
Van mijn vingertoppen, van mijn lies

In beide teksten wordt gerefereerd aan een katholiek beeld: de lijkwade of het Veronicadoek met de afdruk van het gezicht van Jezus Christus. In *Intra-Muros* ligt het accent echter veel sterker op het homo-erotische beeld van de verwonde

---

<sup>2</sup> De tekst werd in feite niet opgevoerd, maar enkel aan de toeschouwer meegegeven in een begeleidend tekstboekje.

Jezus Christus, die in deze context verbonden kan worden met de stervende figuur van Pasolini. In *Intra-Muros* zingen de zangers van BL!NDMAN madrigalen die het lichaam afgaan van de mond, via de navel naar de aars, het geslacht en de geheime wonde. In *Utopia GmbH* vormt het slotgedicht 'Encore' een pleidooi tegen een eenduidige lezing, tegen de constructie van utopieën.

Uiteraard gaat het in dit geval om twee theaterteksten die kort na elkaar zijn opgevoerd en dus naar alle waarschijnlijkheid in dezelfde periode tot stand zijn gekomen. In die zin getuigen de overeenkomsten tussen de teksten niet noodzakelijk van een weloverwogen oeuvrestrategie. Er zijn echter tal van voorbeelden van tekstrecyclage in het werk van Verhelst waar soms erg veel tijd tussen de verschillende teksten ligt. Het al eerder geciteerde gedicht 'Ik-vertering' uit de catalogus van De Cordier, bijvoorbeeld, citeert in een voetnoot een gedicht uit *De boom N*, dat in 1993, dus tien jaar eerder, verscheen. De roman *Zwerm* (2005) recupereert het personage Angel uit de gelijknamige dichtbundel uit 1990, maar transformeert haar tot man en verdubbelt die man tot de identieke tweeling Angel en Abel. Daarnaast herneemt de roman het centrale beeld van een lawine uit *Verhemelte*, als een omkering van de westerse drang tot zingeving. In *Verhemelte* klinkt het:

Ik trok mij op mijn berg terug,  
neuriënd, zinaaaaaay, zinaaaaaay, zinaaaaaay, ik wil leegte zijn,  
zinaaaaaay, zinaaaaaay en God leek te ontstaan  
in de vlokkige gedaante van een lawine. Zinaaaaaay  
schonk ik luidkeels aan de wereld  
en de wereld begon te schuiven  
onder me vandaan.  
(Verhelst, 1996b, p. 25)

Dit verband tussen zingeving en de Bijbelse berg Sinaï wordt verder uitgewerkt in *Zwerm*. Daar vormen de ondergrondse gangen van het Sinaï Mountain Medical Centre de macabere setting voor het uitvoeren van experimenten om een nieuwe moleculaire computer te ontwikkelen die menselijke dragers kan transformeren. Het gebouw, dat symbool staat voor controle en regel- en zingeving, gaat niet toevallig al bij de aanvang van de roman tegen de vlakte.

Ook *Alaska* (2003) herneemt expliciet tekstfragmenten en beelden uit *Verhemelte*. De taallawine uit *Verhemelte*, die volgens Verhelsts poëtische schema in 'Etgroen' zijn dichterlijk oeuvre wou doen imploderen, krijgt hier de vorm van een 'sneeuwstorm' die de belofte van een nieuw Alaska, een lege, 'eindeloos uitdijende vlakte' inhoudt (Verhelst, 2003a, p. 47-49). De tekening



van morsetekens in de vorm van een vrouwenlichaam op de uitvouwbare cover van *Alaska* lijkt dan weer een antwoord te bieden op het in *De kleurenvanger* (1996) uitgesproken verlangen om ooit woorden te schrijven die ‘de perfecte vorm [aannemen] van een meisjeslichaam’ (Verhelst, 1996a, p. 41). Een ander beeld dat Verhelst letterlijk herneemt uit dezelfde passage, is dat van de inktvis. In *De kleurenvanger* ontdekt een jongen ‘Het Woord’ via een boek over het werk van de schilder Francis Bacon. Nadat hij het boek bladzijde per bladzijde heeft opgegeten, spuwt hij, ‘wit als inktvisvlees’, inkt uit die woorden vormen die op hun beurt weer beelden vormen enzovoort (Verhelst, 1996a, p. 40). In *Alaska* wordt in het gedicht ‘het wonder van de hand / de mond / de wonde’ als voetnoot toegevoegd bij het beeld van een ‘lederen roos’ die ‘ontkiemt in de keel’: ‘de keer op keer zichzelf uitknijpende inktvis’ (Verhelst, 2003a, p. 96). Dit beeld wordt ook hernomen in een gedicht uit de reeks ‘CHAMBRES D’AMIS (Chemical Brothers)’, waarin de keel van een man die ‘*Het woord*’ heeft ingeslikt wordt gemasseerd totdat ‘die woorden / Je letterlijk de keel uitkwamen en je bleek als een inktvis met die woorden in je handen / Naar die handen zat te kijken.’ (Verhelst, 2003a, p. 78-80) Het openingsgedicht uit *Alaska* vormt bovendien een citaat van een subverhaal uit de roman *Memoires van een luipaard* (2001), waarmee *Alaska* een tweeluik vormt. Een centraal beeld in dit gedicht is dat van een gekreukt wit laken (of blad papier) dat telkens opnieuw gladgestreken wordt:

laat het nooit voorbij gaan nooit meer en: dit is nooit gebeurd  
waarom zou het zoals altijd duwt een hand het papier in een prop  
en ontvouwt het weer rimpelig als een laken  
een hand die het gladstrijkt en het opnieuw in een prop duwt  
alleen maar om de onmogelijkheid te voelen het ooit nog glad te strijken  
(Verhelst, 2003a, p. 11)

Net zoals beeld en nabeeld, herinnering en verlangen voortdurend in een dialectische relatie staan tot elkaar, zo vormen ook de verschillende teksten van Verhelst echo’s van elkaar.

### 3. TOT SLOT: TEKSTRECYCLAGE ALS INTERTEKSTUELE OEUVERSTRATEGIE

Deze opsomming van tekstreprisen in het werk van Verhelst is absoluut niet exhaustief. Bepaalde vormen van tekstrecyclage werden niet besproken. Denk bijvoorbeeld aan de biblioefiele uitgave *Salome* (1993), een fotoroman

die Verhelst maakte met Patrick de Spiegelaere en waarin stukken tekst uit de roman *Vloeibaar harnas* (1993) vermengd worden met fotomateriaal (Verhelst & De Spiegelaere, 1993). Hier verschuift de tekst dus van een literaire naar een meer beeldende context. Die verschuiving uit zich in de wijze waarop de roman verdicht wordt tot meer geconcentreerde en beeldende tekstflarden. Verder onderzoek zou wellicht toelaten om nog andere varianten van tekststrijping te onderscheiden.

Uit de besproken voorbeelden blijkt alvast dat Verhelst verschillende vormen van tekstrecyclage, zowel van eigen als van ander tekstmateriaal, combineert. In 'OBSTAT' herneemt de schrijver een gedicht uit een catalogus over het werk van Thierry de Cordier, maar ook een gedicht uit *De boom N* en in dezelfde reeks eveneens een fragment uit de performance *Philoctetes*. Ook de herneming van een (gewijzigd) fragment uit *DWB* in *Memoires van een lui-paard* zou je als een gecombineerde vorm van tekstrecyclage kunnen beschouwen: van een literair tijdschrift naar een romanpublicatie, maar tegelijk ook van een beeldende (Lili Dujourie) naar een literaire context.

Het bekijken van deze verschillende vormen van tekstrecyclage laat toe om een eerste hypothese te formuleren met betrekking tot de doelen van die recyclage. Ten eerste wordt tekstrecyclage ingezet om afstand te nemen van de oorspronkelijke context waarin de tekst verscheen, en meer specifiek van de beeldende brontekst waarop de tekst alludeert. Door meerdere referenties te combineren of de tekst te integreren in een groter geheel, wordt de relatie tot die beeldende brontekst bovendien meer gediversifieerd of dynamischer. Tot slot wordt tekstrecyclage gebruikt om de grens tussen verschillende teksten maar ook tussen tekstgenres te overschrijden. Verhelst combineert fragmenten uit theaterteksten, romans en dichtbundels tot nieuwe teksten, waardoor het onderscheid tussen die drie categorieën vervaagt. Bovendien wordt ook de chronologie van de teksten geproblematiseerd, doordat beelden net zo goed vooruit- als terugwijzen naar andere tekstfragmenten. De lezer wordt aangespoord om terug te spoelen, vooruit te spoelen, andere teksten of tekstsoorten van Verhelst bij de hand te nemen en zich in te schakelen in een intertekstuele oeuvrestrategie.

## Literatuurlijst

- Devriendt, R. & Verhelst, P. (2006). *Passion & Crime*. Gouda: MuseumgoudA.
- Gorus, K. (2009). 'Het laken wordt een muur van klei en as: Tekst en intertekst in *Obsidiaan* van Peter Verhelst.' *Spiegel der Letteren*, 2: 151-71.

- Tricot, X., Debaere, B. & Dewulf, B.** (2002). *Thierry de Cordier: De wijnjaren: 1982-2002*. Gent: Ludion.
- Van Eygen, H.** (1986). *De Nieuwe Tachtigers (ik ben gevangen in de korst van ellende): 25 jonge Vlaamse dichters een bloemlezing door Hubert Van Eygen*. Lier: Clumzy.
- Van Hulle, J.** (1987). 'Peter Verhelst en de elegantie van het zwart.' *Poëziekrant*, 11/6: 14-5.
- Vanden Abeele, M. & Verhelst, P.** (2006). *Toren*. Mechelen: CC Mechelen.
- Verhelst, P.** (1987). *Obsidiaan*. Antwerpen: Manteau.
- Verhelst, P.** (1993). *Vloeibaar harnas*. Amsterdam: Prometheus.
- Verhelst, P.** (1994). *De boom N*. Amsterdam: Prometheus.
- Verhelst, P.** (1996a). *De kleurenvanger*. Amsterdam: Prometheus.
- Verhelst, P.** (1996b). *Verhemelte*. Amsterdam: Prometheus.
- Verhelst, P.** (2001). *Memoires van een luipaard*. Amsterdam: Prometheus.
- Verhelst, P.** (2003a). *Alaska*. Amsterdam: Prometheus.
- Verhelst, P.** (2003b). *Philoctetes: Fortify my arms*. (niet uitgegeven)
- Verhelst, P.** (2005). *Zwerm. Geschiedenis van de wereld*. Amsterdam: Prometheus.
- Verhelst, P.** (2007a). *Utopia GmbH*. Gent: NTGent. (niet uitgegeven)
- Verhelst, P.** (2007b). *Intra-Muros: Questo fiore è la mia rivoluzione*. Antwerpen: Muziektheater Transparant. (niet uitgegeven)
- Verhelst, P.** (2008). *Nieuwe sterrenbeelden*. Amsterdam: Prometheus.
- Verhelst, P. & De Spiegelaere, P.** (1993). *Salome: Fotoroman*. Amsterdam: Prometheus.
- Verhelst, P. & Djourie, L.** (2000). 'Caresse, Pandora, La passion du noir, Places devoted to the night, herinnering aan een ontmoeting.' *DWB*, 145/3: 335-346.