



Een portret van de kunstenaar als jonge fan. Over *De jongste zoon* van Bart Meuleman

Christophe van Gerrewey

Is *De jongste zoon* van Bart Meuleman een autobiografisch boek? Op een strategische plek wordt een beroemd credo van Daniël Robberechts aangehaald, uit de finale van *Tegen het personage*: 'Werkelijkheidshalve kunnen wij maar één enkel verhaal vertellen: het onze.' Meuleman lijkt in de roman inderdaad over zichzelf te spreken en niet over verzonden personages. Het boek bestaat uit vier delen, min of meer identiek gestructureerd, en een epiloog. In het begin zit de verteller als kleuter bij zijn moeder op de fiets. In het tweede deel is hij een tiener die naar rockmuziek luistert; in het derde deel gaat hij film studeren. In het laatste deel heeft de verteller een zinloos baantje als tekstschrijver voor *Tien Om Te Zien*, een muziekprogramma op de Vlaamse commerciële televisiezender VTM. In de epiloog worden al zijn bezittingen in een bestelwagen geladen en verlaat hij definitief het ouderlijke huis. Toch blijft Meuleman gedeeltelijk buiten beeld. Het verhaal dat hij 'werkelijkheidshalve' vertelt, is dan wel het zijne, het is niet alleen maar van hem. Om over zichzelf te spreken, doet hij een beroep op vele anderen. Het zijn geen echte personages, maar toch is een belangrijke rol weggelegd voor hun werk en hun bezigheden. Het gaat om schrijvers en dichters als Maurice Gilliams, Leo Pleyzier en Hans Faverey, om regisseur Rainer Werner Fassbinder, theatercriticus Wim van Gansbeke, theatermaker Jan Decorte, zangers Helmut Lotti en Will Tura, architecten Paul Neefs, Jos Ritzen en Jozef Schellekens. Het is merkwaardig dat een boek waarin familieverbanden geen grote rol spelen, een titel draagt als *De jongste zoon*. Of zijn jongste zonen – als licht gewijzigde herhaling van de voorafgaande kinderen –

minder belangrijk binnen een gezin, waardoor ze zich van de weeromstuit niet diepgaand laten beïnvloeden door hun ouders?

De jongste zoon is een portretgalerij van artistieke vaderfiguren, of van cultuurproducenten die de jonge Meuleman de indruk gaven dat ze hem iets te bieden hadden. Daarna is hij zelf een veelzijdige kunstenaar geworden. Hij is dichter (van de bundels *Marines* (1992), *Kleine criminaliteit* (1997), *Hulp* (2004) en *Omdat ik ziek werd* (2008)), essayist (*De donkere kant van de zon. Over popmuziek* (2009)), criticus (zie de scherpe teksten over onder meer Yves Desmet en Jan Fabre in *De Witte Raaf*), schrijver van kinderboeken (bijvoorbeeld *Meneertje Kokhals in het ziekenhuis* (2008), met illustrator Paul Verrept), scenarist (van de Canvas-reeks *Duts*, samen met Herwig Ilegems) en theatermaker (zoals van *De Smerige Trilogie* (1999–2001) en het biografische *Martens* (2006), en recenter, bij het Toneelhuis in Antwerpen, van de op teksten van Claus, Duras, Gilliams en Kafka gebaseerde stukken *De verwondering* (2014), *Half elf zomeravond* (2012), *De man in de mist* (2012), *Gregoria* (2011), *In de strafkolonie* en *Het hol* (2010)).

In *De jongste zoon* is er van deze multidisciplinaire productiviteit nog geen sprake. De opgroeiende verteller is nihilistisch: hij wil helemaal niets doen.

Nog nooit heb ik naar een beroep verlangd. Jaren geleden, ja, toen wilde ik goochelaar worden en apache, een apache met een zilveren borstkas. Het zijn dromen die een onverschillige dood sterven. Dat we hier zijn om iets te doen, iets te willen, is een algemeen aanvaarde gedachte die me met geen stokken vooruit krijgt. Ze verlamt mij eerder.

Geen constructie dus, en de apathie slaat om in destructie. Als jong kind vernietigt de verteller met plezier een ingenieus zandkasteel:

En ik doe door, ik tref nu waar ik raken kan, ik stamp alles aan klonters, tot de dode stad is veranderd in een bloedende ruïne. Alles wat rechtstaat moet plat. Wat een machten wekt dit in mij op, zo dicht bij huis en zo gegrepen door een drift die alles wil verwoesten. Ik voel me veilig en geborgen.

Als tiener is Meuleman zelfs die speelse en genotvolle destructie niet meer gegund: hij kan enkel gefrustreerd fantaseren over meisjes uit zijn geboortestreek de Kempen.

Ze zien eruit als meisjes, het zijn natuurlijk ook meisjes, met alles erop en eraan, maar ze lijken maar weinig op de ijle droomwezens waar bij verveling overdag mijn gedachten naar uitgaan. Het zou natuurlijk net zo goed kunnen dat ik me ergens in de bossen ga verhangen.

De beschrijving van een verleden zonder toekomstperspectief en zonder gericht verlangen, waarin zelfs de energie voor zelfmoord ontbreekt, contrasteert met het leven van de schrijver en kunstenaar later. Het is een beproefde ironische constructie om de zwartgalligheid en de hopeloosheid van een adolescentie te laten tegenspreken door wat er daarna is gebeurd. *Youth* van J.M. Coetzee is een klassiek voorbeeld. De toekomst kan de verteller, sprekend vanuit het verleden, in alle jeugdige wanhoop enkel zwart inzien. De lezer beschikt over een kennisvoorsprong, en weet dat alles zich positief, of alleszins niet eenzijdig negatief, zal ontwikkelen. De jongeman is niet de nietsnut die hij denkt te zijn – op latere leeftijd zal hij immers *De jongste zoon* schrijven. De tekst waarin verslag wordt uitgebracht van de creatieve moedeloosheid wordt weerlegd, enkel en alleen door te bestaan.

Het merkwaardige – en ook het riskante – aan *De jongste zoon* is dat Meuleman zoals gezegd meer dan eens zijn literaire en artistieke voorbeelden op de voorgrond plaatst. Niet alleen bepalen ze in grote mate wat er wordt verteld, de jong Meuleman probeert

ook hun mens- en wereldbeelden en hun poëtica's te doorgronden. Het contrast tussen de fatalistische adolescent en de volwassen auteur wordt zo alsnog afgezwakt. Beiden zijn op zoek: de jonge Meuleman (als vertellend personage) naar kunstwerken die zijn levensgevoel weerspiegelen of onthullen; de 'oude' Meuleman (schrijvend en zich herinnerend) naar literaire manieren om zijn verleden in woorden te vatten. De zoektocht van vroeger naar stemmen die de wereld verklaren of toelichten, wordt doorkruist met de actuele zoektocht naar een stem om de wereld of een deel van het leven in perspectief te plaatsen. De cultuurconsument en de cultuurproducent gaan aan een andere kant van de spiegel staan. In *De jongste zoon* leidt het tot een niet altijd even succesvolle paradox: de adolescent vindt zijn voorbeelden en idolen en wordt een bewuste en intelligente kunstliefhebber; de schrijver worstelt zichtbaar met de beschrijving van deze vondsten, en van de esthetische ervaringen die ermee gepaard gingen. Met andere woorden: als schrijver is Meuleman soms minder overtuigend dan als adolescent, hoewel hij als personage niet zou bestaan mocht Meuleman hem niet overtuigend hebben neergezet.

Maurice Gilliams is het sterkst aanwezig, zowel impliciet als expliciet wordt de lezer uitgenodigd om diens werk als referentie te nemen. Een zin als 'Het donkere heeft me langzaam in zijn sfeer getrokken' zou in een aangezette versie van Gilliams kunnen zijn: dezelfde personificatie van een zintuiglijke gemoedstoestand; dezelfde heimelijkheid en nooit helemaal voltooide verdwijning; en dezelfde trage, bijna komische overgevoelighed. Toch is Meuleman in zijn beschrijvingen van een kindertijd en een mentale constitutie harder, eenzijdiger en cynischer dan Gilliams – iets wat ook bleek uit zijn expliciterende, bij momenten parodiërende bewerking van de huwelijksroman *Gregoria* voor het toneel. Een typische Gilliams-zin (over muzikleraar 'monsieur Albéric') wordt geciteerd – zonder duidelijkheid, als een allegorie zonder sleutel, een droombeeld dat zich moeilijk laat duiden: 'Twee karmijnen streepjes, als steekwonden van een lans, zonder oogappel meer, zonder leven dan een zenuwachtig bewegen van de

op elkaar gedrukte, vochtige oogranden.' In vergelijking daarmee is Meuleman minder mysterieus en is het universum van zijn jeugdige zelf onttoverd, in de terugblik en op het moment zelf: vele van de hogere sferen van Gilliams worden zachtjes bespot of in vraag gesteld. Zoals wanneer de verteller door een straat rijdt waarin de hogere burgerij woont: 'Toen kon ik voelen dat er een andere, hogere wereld bestond dan de onze. Weerspiegeld in de hoogte van die huizen, in de hoogte van hun plafonds. Toegegeven, kattenpis in vergelijking met de architectuur die Gilliams oproept. Zijn kasteel. Maar toch.' Het leidt tot een ambivalente positiebepaling: er spreekt zowel een superioriteitsgevoel uit als een minderwaardigheidscomplex.

De relatie tussen Meuleman en Gilliams wordt het interessantst en het meest aangrijpend in *De jongste zoon*: twee verschillende generaties worden beschreven, maar het begrip dat ze voor elkaar opbrengen kan niet anders dan tegenstrijdig zijn, en bij momenten zelfs bitter. Het is de opkomst van de lagere middenklasse, waartoe ook de ouders van Meuleman behoorden, die de verpauperde adel van de reeds in zichzelf wegwijkende familie Gilliams in de verdrukking heeft gebracht. De tuin rond het kasteel van Gilliams is verkaveld ten voordele van Meuleman, hoewel ook dat voordeel natuurlijk zijn nadeel heeft en alleszins niet meer tot een treurige grandeur kan leiden.

Minder overtuigend zijn de passages over het werk van Leo Pleysier – misschien omdat de afstand stilaan minder groot wordt, of omdat Pleysier geen chroniqueur is van de kindertijd zoals Gilliams. Ook hier wordt de 'anxiety of influence' afgezworen door openlijke nabootsing. In een passage over de groei van Pleysier als prozaschrijver – dezelfde passage waarin het credo van Robbrechts wordt aangehaald – noteert Meuleman hoe Pleysier en Robbrechts corresponderen, tot verrassing van de eerste. 'Daniël Robbrechts schrijft hem een brief. Pleysier verschiet zich een bult. Amai, denkt hij, wat zullen we nu eens krijgen? Robbrechts, dat is niet de minste.' En over *De razernij der winderige dagen* van Pleysier klinkt het:

Komaan, Leo, niet zeveren, wat verzwijgt ge hier voor ons? Waarom mogen we wel weten dat ge in dat café hebt afgesproken met dat meisje, maar vertelt ge ons niet wat ge met haar dééd [sic]? Wat hebt ge feitelijk te verbergen? Weet uw vrouw, L., dat ge in 't stad zijt? En zo ja, weet ze wat ge daar gaat doen? Wat flikflooiën, zeker, wat smossen? Gij, ne getrouwde vent.

Of nog verder: 'En zou het kunnen dat gij ons met heel uw spel daar in dat café op een verkeerd been hebt gezet? Ik zou er niet van verschieten.' De nabootsing van Meuleman is niet ernstig, in die zin dat hij niet echt probeert om zich de stijl en het idioom van Pleysier eigen te maken, waardoor diens bekommernissen en onderwerpen al bij voorbaat onbelangrijk lijken, net als de interesse die Meuleman ervoor kan opbrengen. Het uitproberen van andermans stem reveleert hier noch de eigen stem, noch de stem van de ander.

Beter wordt het wanneer de kennismaking met de poëzie van Hans Faverey wordt beschreven – de herkenning van een afwijkende, harde, zelfs onmenselijke poëtica, die schrill afsteekt met die van de veel populairdere Herman de Coninck, en die aanvankelijk op opwindend onbegrip stuit. 'Ik weet bij god niet waar dit over gaat. Even gulzig als geschokt lees ik een volgend gedicht. Ieder woord rukt aan de ketting van mijn denken. (...) Aan dit gedicht kan ik helemaal geen touw vastknopen. Wat staat hier in hemelsnaam?' In dit fragment sluipt een euvel naar binnen dat zich elders ook voordoet: Meuleman valt terug op breedspakerige algemeenheden om zijn vroege esthetische ervaringen te vangen. Over *Händler der vier Jahreszeiten* van Fassbinder schrijft hij: 'Hoewel ik door omstandigheden niet helemaal heb kunnen volgen, vind ik deze film een ervaring van formaat. Ik zal hem met me meedragen.' Over de theaterkritiek van Wim van Gansbeke klinkt het nogal overspannen: 'Soms spuwt ze haar Oordeel al uit nog voor ze goed en wel begonnen is. Dan is alles wat volgt een kwelling uit de hel.' De ontdekking van een huis van architect Jozef Schellekens wordt als een

plotse en totaal onverwachte godsbezoeking gepresenteerd: 'Tot ik er op een dag mijn blik werkelijk naartoe draaide en het Huis een verschijning werd.' En ook in meer rustige passages duiken luie zegswijzen op: 'En Wim Van Gansbeke? In 1993 hangt hij de zeis van de kritiek aan de wilgen.' Of eenvoudiger: 'Huib Hoste klimt in de pen.' Waarom staat hier niet: Van Gansbeke stopt met schrijven, en Huib Hoste schrijft? Een poging om een dramatische wending extra gewicht te geven, draait averechts uit. Nochtans bevat *De jongste zoon* genoeg passages waarin aannemelijk en soms verrassend wordt aangetoond hoe de culturele presentie en de artistieke productie van één persoon bepalende gevolgen kan hebben, al is het dan op kleine en persoonlijke schaal. Zoals in dit verslag van een ontmoeting met de jonge zanger Helmut Lotti, die aan het begin van de jaren 1990 als Elvis-imitator optreedt terwijl Meuleman toekijkt vanuit de coulissen van een opnameset:

Waarom juist deze jongen met zijn tenor me uit het gemak haalt waarmee ik hier rondhang, weet ik niet. Ik heb me langzaam uitgeleverd aan de verdooving waar een ongebruikelijke plek als deze toe aanhaalt, maar iets aan de jongen, een onzichtbare flair die hem omgeeft, weekt hem los uit de omgeving, maakt hem ijler en echter dan alle anderen, en de gewaarwording daarvan, niets anders dan de hoogstpersoonlijke indruk van een toevallig moment, stoot me wakker uit mijn gewinning.

De langgerekte finale – *De jongste zoon* wordt op deze bladzijden bijna een architectuurhistorische reportage – is gewijd aan modernistische architecten, werkzaam in de Kempen voor of na de Tweede Wereldoorlog. Ook door hun werk is de jonge Meuleman geïnspireerd. Hij ontdekt deze woningen als 'dromen van een andere wereld', zoals de titel van het voorlaatste hoofdstukje luidt. Die interpretatie van het Vlaamse architecturale modernisme lijkt beïnvloed door een bekend essay van Bart Verschaffel, getiteld 'Mon lieu commun. Over de betekenis van het "werk" in het moderne', en gepubliceerd in januari 2000 in *De Witte Raaf*. 'De "goede" architectuur', aldus

Verschaffel, 'heeft een wereld voor ogen: ze is utopisch geladen en roept op tot verandering. Ze is op zichzelf een gerealiseerd fragment van een betere wereld, en ze fungeert tegelijk als voorbeeld.' Zowel Meuleman als Verschaffel beseffen dat die dromen sinds de jaren 1970 steeds zeldzamer geworden zijn. Wie heeft er nog echt de pretentie om dankzij artistiek of architecturaal werk de wereld beter te maken? Het is uiteindelijk, opnieuw, Maurice Gilliams die ook deze vraag relateert en die Meuleman toestaat om *De jongste zoon* af te ronden. In het tweede deel van *Elias of het gevecht met de nachtegalen*, dat enkel deel uitmaakte van de allereerste druk, werd Elias immers opgeleid als architect. Een modernistische architect, met grootse maatschappelijke idealen? Helaas:

De jeugdige Vincent Elias Lasalle, met een tragisch historisch bewustzijn, mag dan wel de bekroonde architect zijn van een modernistische tuinwijk in het Antwerpen van de jaren twintig, hij wilde iets helemaal anders. Hij wou het verleden in ontbinding eren. Wie is er zo gek? Wie wil er, meer dan vol hoop en vertrouwen te zien naar de toekomst, graaien in een grond van rottende herfstbladeren?

Met *De jongste zoon* graait Meuleman in een grond van artistieke voorgangers. Geëngageerde projecten of toekomstgerichte vernieuwingen bieden zich niet meer aan: kunstenaar zijn, blijkt vooral te bestaan uit fan zijn, en op die manier adolescent blijven.

Bibliografie

Bart Meuleman, *De jongste zoon*. Querido, Amsterdam, 2014.