

In den beginne was er de Heilige Hiëronymus.

Met een schilderij van Jeroen – Hiëronymus – Bosch in het Museum voor Schone Kunsten in Gent zou men het scheppingsverhaal van Hans Vandekerckhoves schilderkunstige oeuvre symbolisch een aanvang kunnen laten nemen – en dat het hierbij uitgerekend om een (weliswaar typisch Boschiaanse) variatie op het overbekende Hiëronymus-thema van de tot strenge introspectie geneigde, devote kluizenaar gaat, zal achteraf allerminst toevallig blijken.

Aan zijn allereerste, in ouderlijk gezelschap volbrachte bezoeken aan het Museum voor Schone Kunsten in Gent houdt Hans Vandekerckhove thans alvast in de eerste plaats de herinnering over aan de onuitwisbare indruk die dat ene emblematische doek van Jeroen Bosch, *de Heilige Hiëronymus in Gebed*, toentertijd op hem maakte. Meer nog dan *De Kruisdraging*, die andere – en beter bekende – Bosch in de Gentse museumcollectie, zou het bevreemdende vroege portret van de heremiet, een dwarse liggende figuur in witte soutane die het landschap in een ontdubbelde zone van paradijselijk licht en onheilspellend aardedonker scheidt, een iconische baken blijken langsheen het bochtige pad van Vandekerckhoves latere kunstenaarsloopbaan.

Ruim dertig jaar na datum is de ommegang rond en honoreert Vandekerckhove het lichtende, stichtende voorbeeld van deze primordiale artistieke ervaring in een schilderijencyclus die twee levenslange fascinaties, obsessies bijna, comprimeert: *Stalking Hiëronymus*.

De Hiëronymische geloofsbelijdenis – Actualiteit van het Hiëronymische genre – De gelaïciseerde Hiëronymus als moderne (anti)held – Actualiteit van het Hiëronymische genre (re)

Met zijn eigen, voor de doeleinden van het hedendaagse kijken geactualiseerde revisie van de Hiëronymus-figuur en hiëronymische metaforiek plaatst Vandekerckhove zich welbewust in een diep gewortelde iconografische traditie en het volle licht van de canonieke kunstgeschiedenis. De – zijns ondanks! – mediamieke, in letterlijke zin tot de *verbeelding* sprekende Heilige Hiëronymus, tweede in de hiërarchie der kerkvaders, is zonder enige twijfel een van de “populairste” iconografische motieven uit de (westerse) kunstgeschiedenis – en dat natuurlijk niet in het minst omdat het door hem gearticuleerde credo van de introspectie, het verzaken aan de wereld als wil en voorstelling, het isolement en de eenzaamheid, lang voor het ontstaan van die onderscheiden artistieke tradities reeds als een filosofische beginselverklaring van het kunstenaarsleven, als de ideologische blauwdruk van het kunstenaarsschap kon worden gelezen; als apostel van de eenzaamheid en apologeet van de “terugtrekking” kan Hiëronymus immers ook als de patroonheilige van de Kunstenaar in moderne zin begrepen worden.

Hiëronymus werd volgens de overlevering omstreeks 340 in Stridon, het huidige Sdrin in Kroatië geboren als de voor grootse wereldlijke successen voorbestemde telg van een welvarende, gelatiniseerde koopliedendynastie. Na een zondige, heidense jeugd in Rome en Trier bekeerde Hiëronymus zich in 365 tot het Christendom; tijdens zijn daaropvolgende verblijf in hoge pauselijke kring in Rome wijdde hij zich aan de Latijnse vertaling (en dus popularisering) van de Bijbel uit het originele Grieks en Hebreeuws – aan het titanenwerk van

deze “Vulgaat” dankt Hiëronymus overigens zijn heiligenverklaring. Mede onder invloed van zijn vriendschap met die andere kerkvader Gregorius van Nazianze trok hij zich kort daarna als asceet terug in de desolate, onherbergzame Syrische woestijn, waar hij een korte levensbeschrijving van de eerste kluizenaar Paulus op papier zette – niet de apostel Paulus, maar Paulus van Thebe (ca. 230-340), de eerste Woestijnvader en vermoedelijke grondlegger van het heremitische ideaal. Over de historische accuraatheid en authenticiteit van dit heiligenleven – Hiëronymus ging hiermee lijnrecht in tegen de algemeen aanvaarde overtuiging dat niet Paulus maar de heilige Antonius de grondlegger zou zijn geweest van de ascetische leefregel – kan eindeloos worden geredetwist; belangrijker is dat Hiëronymus met dit bevlogen stukje hagiografisch proza een manifest voor de eigen levenskeuze wist te formuleren dat een op lang termijn nóg grotere invloed zou uitoefenen dan Athanasius’ destijds immens populaire *Leven van Antonius*. – Dat blijkt alvast uit het feit dat noch Athanasius noch Antonius in latere tijden dezelfde iconische status hebben verkregen als Hiëronymus, wiens patronaat van de schrijvers en geleerden, bibliothecarissen en archivarissen, studenten, vertalers en exegeten, ballingen, zoekers en eenlingen tot een indrukwekkende schat aan historische verbeeldingen en dito portrettengalerij zou leiden. Jeroen Bosch schilderde op het einde van de vijftiende eeuw een Heremieten-drieluik (heden in niet al te beste staat te bezichtigen in het Venetiaanse Dogenpaleis) met de heilige kluizenaars Antonius en Egidius op het respectievelijke linker- en rechterpaneel, en de heilige Hiëronymus eigenmachtig in het middelpunt van de belangstelling – het is niet zijn bekendste werk, maar desalniettemin wel een inmiddels kunsthistorisch gecanoniseerde aftekening van de machtsverhoudingen tussen de rivaliserende asceten... Giotto, Masaccio, Botticelli en Piero della Francesca vereeuwigden allen de Heilige Hiëronymus als boeteling in de schrale woestijn en wildernis, of als *studiosus maximus* achter de lessenaar. Dürers bekende gravure-portret van boekenwurm en Bijbelvertaler Erasmus, door velen terecht als de Hiëronymus van zijn tijd beschouwd, lijkt onmiskenbaar gemodelleerd naar het voorbeeld van het Hiëronymus-portret van Jan Van Eyck; in latere tijden vielen ook Lucas Cranach, Caravaggio, Veronese, El Greco, Tiepolo, Zurbaran en Velazquez voor de charismatische charmes en existentiële symboliek van het hiëronymische paradigma. In het uitstekende *Landscape and Western Art* grijpt kunsthistoricus Malcolm Andrews zelfs tot viermaal toe terug op de typologie van de Hiëronymische afzondering in een maagdelijke, godgeschapen natuur – heel vaak hebben de Renaissancekunstenaars de oorspronkelijke Syrische woestijn immers in een paradijselijk groene oase omgetoverd – om mee de genealogie en historische impact van de westerse landschap(schilder)kunst te verklaren: een Hiëronymus-gravure van Lucas Cranach uit 1509, twee allegorische “portretten” door Giovanni Bellini (uit 1450 en uit 1471-1474), en een landschap met de Heilige Hiëronymus van Joachim Patinir uit 1515-1519 – als schutspatroon van de gewilde terugtrekking uit het publieke (stads)leven stond Hiëronymus in deze bij uitstek door een stadscultuur begeesterde era van het Renascimento blijkbaar ook symbool voor een “ecologisch” réveil dat zelfs Rousseau niet zou misstaan hebben; Andrews’ historiografie herdenkt het hiëronymische dictaat van de ascese en verzaking als een “terug-naar-de-natuur” en noemt de beeldvorming van en rond deze hiëronymische geloofsbelijdenis het effectieve startschot van de westerse landschapstraditie. Ook in het heiligenportret van Jeroen Bosch waarmee wij deze reflectie lieten inleiden speelt het dubbele begrip van de natuur als lusthof van de schepping enerzijds (de helverlichte scène boven), en de *devil’s playground* van onthechting, verzoeking en – letterlijk en figuurlijk – verwoestijning anderzijds (de aardedonkere scène onder). Van het heiligenportret en de portretschilderkunst als zodanig naar de landschapsschilderkunst: ook in het beeldende oeuvre figureert de – ontheiligde, of minstens van zijn idealiserende voetstuk gekegelde – het silhouet van Hiëronymus, de Stalker, als symbolisch bruggenhoofd tussen beide polaire pijlers van de

schilderkunst, portret en landschap – als allegorie, in *Pilgrim*, portret van een Emmaüsganger op de brug in het groen.

Met het einde van de kerkelijke voogdij over het artistieke veld en haar verschillende praktijken volgde onvermijdelijk ook het failliet van de traditionele iconografische thema's, en het aantal Hiëronymusportretten dat sinds het einde van de achttiende eeuw, sinds de Verlichting dus, nog aan het canvas werd toevertrouwd kan op de vingers van een enkele hand geteld worden: het Hiëronymusthema in strikte, letterlijke zin is een aandoenlijk anachronisme en achterhaalde lofzang op het masochisme van geest en moraal geworden. Dit wil echter niet zeggen dat de hiëronymische *beeldspraak*, het Ecce Homo van “een Mens, Alleen” – de dictaten van onthechting en ascese, het noodlot en de eigen wilsbeschikking *alleen te zijn* – samen met de concrete casus van de Heilige Hiëronymus van Stridon, naamdag 30 september, op de mestvaalt van de kunstgeschiedenis is terechtgekomen. Het is niet omdat H. Hiëronymus als herkenbare patroonheilige en patristische figurant uit het blikveld van de kunst is verdwenen, dat de boodschap van het Hiëronymische genre daarmee ook aan impact, effect en présence heeft ingeboet. Wel in tegendeel – en meer nog: juist door de gestage onttovering van de wereld en ontkerkelijking van de wereldse samenleving die met die vermaledijde Verlichting een aanvang nam, is de ware betekenis van de Hiëronymusfiguur als model voor de moderne ontvoogde mens in des te scherper bewoordingen naar voren kunnen treden. Het kantiaanse humanisme van de categorische imperatief, het centrale moraalfilosofische dogma van het Verlichtingsdenken, is niet vreemd aan enig “hiëronymisme”: een ontvoogde, uit de ketenen van goddelijke betutteling en ondermaans bijgeloof bevrijde mens is per definitie altijd ook een eenzamer mens dan daarvoor – de mens die tot een solitaire tocht door de woestijn van het zelf wordt gedwongen, en kluizenaar in het diepst van zijn gedachten. Onttovering en ontvoogding betekenen altijd ook, onvermijdelijk, vervreemding en vereenzaming, en al dan niet gewild ethisch isolement: de moderne tijd, die met het kritische project van de Verlichting waarlijk een aanvang nam, is het tijdperk van de eenling, van een ontheiligde en dus ontredderde Hiëronymus [anonymus].

Als iconografisch motief mag de Heilige Hiëronymus dan nog een anachronisme zijn geworden, als tijdloze held van een filosofische parabel en als mensbeeld *pur sang* is hij dat des te minder, en juist omwille van die pregnante tijdloosheid – omdat wij, modernen, heden allemaal een beetje “Hiëronymi” zijn – kunnen we het schilderkunstige oeuvre van Hans Vandekerckhove als vluchthaven en vrijplaats van een nieuw Hiëronymusbeeld paradoxaal genoeg juist weer *actueel* noemen: een oeuvre met een “boodschap” (“zegging”) en betekenis voor nu en morgen. Aan geloofwaardige beelden van eenlingen, zoekers en al dan niet vrijwillige ballingen – kortom: een herformulering en radicaal eigentijdse herziening van de hiëronymische traditie – is immers meer dan zichtbare nood in deze bevreemdende, post-ironische tijden op de drempel van een nieuw millennium, tijdperk van zoveel diaspora's en nieuwe onoverzichtelijkheid.

In zijn figuratieve fascinatie voor de hedendaagse Hiëronymus (“Stalker”) als een vereenzaamde, anonieme Elckerlyc of Everyman betoont Vandekerckhove zich inderdaad een volbloed modernist – of toch tenminste een kunstenaar voor wie de drama's, dilemma's, aporieën en gordiaanse knopen van de moderniteit of de moderne conditie nog steeds – of opnieuw? – een onverminderde pregnantie bezitten. Is het magnifieke beeld van de door God en medemens verlaten eenling, de heremiet, asceet, “afzonderling”, Tarkovski's Stalker en Bosch' Hiëronymus exemplarisch verenigd in het blanke zelfportret van een – letterlijk en figuurlijk – “nobody” als in *Stalker* (x 3), *Planet Waves of My Head is My Only Home*,

immers niet één van de grondtrekken van de moderne ervaring, en één van de sterkhouders van de moderne beeldtaal in het bijzonder? Paul Johnson opende zijn historiografie van de moderniteit *The Birth of the Modern: World Society 1815-1830* niet toevallig met het iconische beeld van de beroemdste *Rückenfigur* uit de kunstgeschiedenis – *Wanderer über dem Nebelmeer* van Caspar David Friedrich, een schilderij dat behalve als magistraal manifest van de romantische impuls ook als visuele blauwdruk van de moderne antropologie mag gelden (de Romantiek, die in kunsthistorische zin min of meer samen valt met het door Johnsons kroniek belichte anderhalve decennium, was natuurlijk niets anders dan een tot esthetica geadelde filosofie van de eenzaamheid en het solitaire bestaan). Ecce homo solo: de eenzame wandelaar van Friedrich, hautain verheven boven de nevelen van de (sociale) werkelijkheid, in de sublieme afzondering van de zelfgekozen ballingschap, was zelfs jegens God de vader, zijn Schepper zelve, niet langer enige rekenschap verschuldigd – ja, het moderne tijdperk waar deze heroïsche solist zo verwachtingsvol naar uit lijkt te kijken zou bij uitstek het zijne, dat van de Eenling worden. Max Stirner, Schopenhauer, Dostojevski en later Friedrich Nietzsche – de Nietzsche van *Zarathoestra* in het bijzonder – leverden de filosofische grondstof, Goethes Werther en Faust, Byrons Don Juan en Shelleys Prometheus, allen op hun manier naar het stichtende voorbeeld van Napoleon himself gestileerd, namen de hoofdrollen waar, de pianosonates van Beethoven, Schubert en Schumann en Wagners Siegfried en Parsifal voorzagen in een gepaste klankband, Goya, Van Gogh, Munch en Modigliani in het ideologische mythologeem van de getormenteerde kunstenaar in zijn filosofische vereenzaming. Hertekende rond de Weense eeuwwisseling ook de psychoanalyse niet de kaart van het menszijn met niets anders dan de tragische wetenschap van ‘s mans fundamentele, traumatische isolement en levenslange veroordeling tot eenzaamheid en *Unheimlichkeit* voor ogen? En de grote romans en romanfiguren van de eerste decennia van de twintigste eeuw zijn bij uitstek gelaïciseerde hernemingen van het hiëronymische Elckerlyc-motief, allen op een of andere manier beslissend beïnvloed door de ontvullende bevindingen van de dieptepsychologie: Thomas Manns *Zauberberg* en *Doctor Faustus*, Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz*, Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften*, de anonieme antihelden uit Kafka’s claustrofobische microversum of vele heteroniemen waaronder Fernando Pessoa opereerde, de brave soldaat Schweijk, de *loners* van Hamsun en Hesse, Stephen Dedalus, “artist as a young man”, en Leopold Bloom in Joyces *Ulysses* – een boek dat op zijn beurt haast ondenkbaar was geweest zonder de solipsistische bekentenisroman van Italo Svevo, *De bekentnissen van Zeno*... Allen op hun manier van hun geloof gevallen nazaten en erfgenamen van Hiëronymus – in de woestijn, welteverstaan. In de Europese culturele tradities van de jaren dertig en veertig bereikt dit tijdperk van de eenling – niet toevallig ook de era van de massa-ideologieën – tenslotte het inmiddels “klassiek” geworden hoogtepunt van het tragisch bewust-worden van het noodlot ons aller *condition moderne*, de vervreemding van de mens in een steeds eenzamer worden technicistisch universum: hierin wortelt de filosofie van Heidegger en het Sartreaanse existentialisme, de beeldhouwkunst van Giacometti (zo vaak dankbaar ingehaald als het gedroomde illustratiemateriaal bij het existentialisme als een filosofie van de eenzaamheid), de salonkunst van de surrealisten – Magritte en de Chirico gelden hier als paradigmatische dissidenten – de literatuur van Beckett, Camus, Céline, Cioran, Ionesco (auteur van een boek met de titel *Le solitaire!*), Primo Levi, *hard-boiled* / *film noir* en droefgeestig neo-realisme. Centraal in deze cultuur van de naargeestige moderniteit (“hoog-modernisme”) troont de filosofische ervaring van de vereenzaming, het isolement, de vervreemding – *a Man Alone* – en centraal prijkt dan ook de solitair, de eenling, de heremiet en kluzenaar als *Geworfene*, Diogenes en held, heroïsche bestaansvorm en onontkoombaar fatum: Andrei Roublev en de Stalker in de films van Tarkovski, Demian in *Demian*, Beuys – als Germaanse sjamaan, *Einzelgänger* par excellence – in het werk van Beuys, *Easy Riders*, *Taxi Drivers* en *Raging Bulls*, profeten en redders, Bas

Jan Ader “*in search of the miraculous*”, de portretten van de Amerikaanse *land art*-kunstenaars als nietige stipjes, “Hiëronymi”, in het onmetelijke, overweldigende Westen, artistieke tegenhangers van de eenzame wrekers uit de hiëratische Western-traditie. Volgens de Amerikaanse cultuurtheoreticus Fredric Jameson drukt geen enkel beeld dit noodlot van vereenzaming in het hart van de moderne conditie beter uit dan *De Schreeuw* van Edvard Munch (de allegorische gelijkenissen tussen de apocalyptische, dystopische landschappen waarin Munch zijn bekendste iconen – zie onder andere ook het portret van Nietzsche – in laat opdraven, en het kleurrijke niemandsland van de Zone waarin de Hiëronymi van Hans Vandekerckhove figureren, zal de kunsthistorisch geschoolde toeschouwer wellicht niet ontgaan zijn). In dit singuliere *snapshot* van het kwade geweten van de moderniteit herkent Jameson een hele catalogoog aan pathologieën van de persoonlijke ontwikkeling die allen naar hetzelfde punt omega wijzen; hij noemt *De Schreeuw* “a canonical expression of the great modernist thematics of *alienation, anomie, solitude, social fragmentation, and isolation* – a virtually programmatic emblem of what used to be called the age of anxiety”. Het moderne subject is de zoekende, schreeuwende in de woestijn – en aan het noodlot van die ballingschap, die vervreemding en vereenzaming, dankt het ook zijn status als *modern* subject. Jameson tekent deze diagnose op in zijn invloedrijke *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Capitalism*; in dit boek ziet hij met lede ogen en voelbare pijn in het hart toe hoe dit postmodernisme de vloer aanveegt met de klassieke neuroses en angsten van het moderne sentiment: “concepts such as anxiety and alienation are no longer appropriate in the world of the postmodern. ... The shift in the dynamics of cultural pathology can be characterized as one in which the alienation of the subject is displaced by the latter’s fragmentation.” Met het einde van het traditionele “bourgeois ego” – de door Michel Foucault afgekondigde “dood van het subject” – stelt Jameson ook het tragische einde van de pathologieën van dat ego, “the waning of affect”, vast: nu er niet langer een subject bestaat in de klassiek-centralistische, existentialistische zin van dat woord, valt er ook niets meer te voelen, “subjectief” te ervaren. Het postmoderne tijdperk is een in letterlijke zin *post-subjectief* tijdperk waarin begrippen en quintessentieel “moderne” ervaringen als “vervreemding”, “isolement” en “vereenzaming” niet langer van enige tel of cultureel uitgespeeld lijken: er is geen subject meer om ze te beleven. (Is dit misschien een verklaring waarom de existentialistische problematiek van de Hiëronymus-figuur nauwelijks aan bod kon komen in de kunst van de – nochtans volbloed narcistische – jaren tachtig en vroege jaren negentig?)

Let wel: begrippen en ervaringen die cultureel uitgespeeld *lijken* – maar dat natuurlijk helemaal niet *zijn*, niet kunnen zijn ook. Niet alleen is het “postmodernisme”, als filosofie en als esthetisch programma, nu zelf reeds enige tijd uitgespeeld en als afgewerkt product en afgerond project in de recente kunst- en ideeëngeschiedenis bijgezet, zoals Jameson scherpzinnig opmerkt was dit postmodernisme altijd ook een ideologisch project dat ons bepaalde culturele consequenties van het laat-kapitalistische regime als onomkeerbare en onaantastbare waarheden diende te serveren – en de dood of het einde van het subject (en dus ook van zijn/haar eenzaamheid) was daar ongetwijfeld één van. Anders dan het modernisme of postmodernisme, of alle –ismen die er aan vooraf zijn gegaan, zijn de existentiële ervaring van de vervreemding, de vereenzaming en het isolement, alsook de spreekwoordelijke lokroep van de woestijn en de introspectie, geen historisch contingente constructies, maar juist *van alle tijden* – en zoniet het moderne subject of postmoderne post-subject, dan toch minstens de *mens* van nature ingebakken. De hiëronymische geloofsbelijdenis en de mythologie van de hiëronymische held gaan aan alle grenzen van tijd, ruimte en cultuur voorbij – en dit maakt het hiëronymische genre, waarvan dit specifieke facet van het werk van Hans Vandekerckhove zo’n prachtig voorbeeld vormt, onveranderd, eeuwig actueel. Wij zullen allen altijd een beetje Hiëronymus, de Stalker zijn en blijven.

De Stalker, enigmatische protagonist uit de gelijknamige film van de Russische cineast Andrej Tarkovski, vormt nu het thematische spectrum waarin de geschiedenis, metaforiek en figuratie van de Hiëronymustraditie in het werk van Hans Vandekerckhove worden versmald: *Stalking Hieronymus*. In de weerbarstige poëtische klassieker van de Europese filmkunst uit 1979 speelt Aleksandr Kajdanovski de rol van Stalker, de haveloze, kortademige “gids” met karakteristiek gegroefd gelaat – bemerk hier alvast de vele profetische, christologische connotaties van het hiëronymische paradigma – die pas opleeft wanneer hij, al dan niet gevolgd door eenzelvige “zoekers” die hem voor zijn soteriologische diensten inhuren, de grimmige, asgrauwe realiteit van zijn dagelijkse leven in een niet nader gespecificeerde industriestad (door Tarkovski consequent in streng, sepiakleurig zwart-wit gefilmd) de rug toe kan keren en zich in de groene woestijn van de Zone onderdompelt. In de film *Stalker* gaat het afwisselend om het (zelf)portret van de gids Stalker als een door twijfel verscheurde hedendaagse Elckerlyc, om de machtsverhoudingen tussen zijn balorige, twistzieke “volgelingen”, om de twijfelachtige idylle van de Zone (“woestijn”) als tegengif voor de asgrauwe, prozaïsche realiteit van alledag, en om het existentiële karakter van de Reis naar en doorheen de Zone als een soortement futuristische Odyssee met de Stalker als onwillige Odysseus. Geen “hiëronymisme” of hiëronymisch (anti)heldendom zonder queeste of existentiële zoektocht – het narratieve, mythologische archetype van het Pad, de Tao van de eenzaamheid, figureert dan ook prominent in het doek *Pilgrim*; de krommende stenen brug waarop de gemaskerde pelgrim zich bevindt symboliseert de Zone of hiëronymische woestijn als plaats van doorgang, metamorfose en bewustzijnswisseling. Het bovenaanzicht van Stalkers gemillimeterde schedel temidden van donker struikgewas (één van de drie “portretten” die letterlijk *Stalker* heten) mimeert niet alleen het orfische zelfportret annex hiëronymisch statement *My Head Is My Only Home* – beschouwt de kunstenaar zichzelf als Stalkers *body double*? – maar dramatiseert het personage van de Stalker ook heel efficiënt als rusteloze Zoeker. Wat vervolgens de bevreemdende, “romantische” exotiek van zowel de Zone als het lichtelijk psychedelische (“Munchiaanse”) landschap van *Stalking Hieronymus* betreft: het contrast tussen de morbide beeldtaal van het grijze industriële dystopia als Stalkers “objectieve” thuis en het wilde, woekerende groen van de Zone als diens “subjectieve” thuis herinnert niet alleen aan de traditioneel Bijbelse, maar zeker ook hiëronymische oppositie tussen de stad als Hoer van Babylon, Sodom en Gomorrha of oord van materieel verderf enerzijds en de woestijn als onherbergzame testsite van het godsgeloof of de oase als paradijselijk toevluchtsoord voor introspectie, contemplatie en bewustzijnsverruiming anderzijds, maar speelt bijvoorbeeld ook op in de stenen tuin van wijlen Derek Jarman in het Engelse Dungeness – een laat-twintigste-eeuwse heremiet en monnikenoord die door Hans Vandekerckhove als belangrijke inspiratiebron voor de eigen artistieke praktijk worden aangehaald. [De voor de hand liggende referentie, met betrekking tot Jarmans “Beckettiaanse” *Garden*, aan de beroemde Zen-boeddhistische kiezelstuin van Kyoto onderstreept overigens niet alleen de monastieke, en dus ook hiëronymische levensfilosofie van Derek Jarman, maar opent onze analyse van het werk van Hans Vandekerckhove indirect ook voor een syncretische lezing van *Stalking Hieronymus* als schatplichtig aan de oosterse tradities van religieus monisme, sjamanisme en het hiëronymische individualisme van boddhisatva’s, yogi’s en taoïstische wijzen. Ook in meer oppervlakkig iconografische zin zou men naar aanleiding van *Stalking Hieronymus* van een “oriëntaalse” ondertoon kunnen spreken. In één van de grote werken herkende ik alvast aanvankelijk het door “typisch” Japanse rozetinten versluerde silhouet van de Fuji-Yama...]

De Stalker voldoet – op het predikaat van de studiosus of boekenworm na misschien, maar daarin wordt hij dan weer gecomplementeerd door zijn archetypische metgezellen, de Schrijver en de Geleerde – aan de belangrijkste criteria van de hiëronymische (anti)held, en in

een aantal sleutelscènes in Tarkovski's film die zich allemaal in de Zone afspelen weerklinken letterlijke echo's van die allereerste Hiëronymuservaring – het heiligenportret van Bosch in het Museum voor Schone Kunsten in Gent – die de fantasie van de jonge Vandekerckhove op zo beslissende wijze op de sporen zette. Drie grote schilderijen met een zelfde naam *Stalking Hieronymus*, centrale triptiek van de tentoonstelling, refereren aan zo'n sleutelscène in de film van Tarkovski waarbij de Stalker schijnbaar vermoeid, ten einde raad of verveeld in het groene gras gaat liggen en een mysterieuze zwarte hond zich tegen de liggende figuur vlijt (alleen in het schilderij *I'm Only Sleeping* herkennen we overigens de somptueuze vegetatie van de Zone, maar daar is dan weer de zwarte hond uit beeld verdwenen). Uiteraard verwijst de zwarte viervoeter terug naar het klassieke hiëronymische totemdier – de leeuw die de heilige Hiëronymus volgens de overlevering van een doorn in de poot bevrijdde. Dierenliefde en ecologische empathie zijn overigens klassieke topoi van de heremitische traditie: minstens even populair als het beeld van de heilige Hiëronymus was in de laat-middeleeuwse en vroege Renaissancekunst het iconografische motief van de heilige Franciscus, schutspatroom van de dierenvrienden. [De mooiste Hiëronymus die ikzelf ooit gezien heb was eigenlijk een portret van de heilige Franciscus in de woestijn van de hand van Giovanni Bellini, in de Frick Collection in New York...] Maar tegelijk verwijst de zwarte hond, als symbolische plaatsvervanger van de hiëronymische leeuw, ook terug naar weer andere heremitische tradities die de zogeheten “syncretische” lectuur, waarvan hierboven reeds gewag werd gemaakt, opnieuw verdichten: in de Amerikaans-Indiaanse mythologie is de hond (wolf, coyote) net zo'n totemdier en klassieke metgezel van de eenling in overgang, de zoeker en pad-vinder – niemand die dit overigens beter begreep dan de grote sjamaan (“Hiëronymus”, “Stalker”) van de naoorlogse kunst Joseph Beuys, die zich bij zijn rituele verwelkoming op transatlantische bodem, bij wijze van inwijding in de Amerikaanse mysteriëncultus, enige dagen en nachten met een *coyote* liet opsluiten.

Tarkovski actualiseerde zijn eigen tijdloze hiëronymische parabel door de politiek beladen keuze voor het apocalyptische landschap van een post-nucleaire *fall-out*, een dystopische setting die niet had misstaan in menig hedendaagse science fiction-film (gaande van *Blade Runner*, *Escape from New York* en *Mad Max* tot *Waterworld*, *Minority Report* en *The Matrix Reloaded*), en ook in Vandekerckhoves *Stalking Hieronymus*-cyclus speelt deze futuristische metaforisering onmiskenbaar op: de figuren in *Pilgrim* en *Planet Waves* lijken veeleer weggeplukt uit een strak gestileerd toekomstvisioen à la *Gattaca* of George Lucas' controversiële *THX 1138* dan uit een middeleeuws getijdenboek of Koptische kloostergemeenschap. De (verre) echo's van deze sci-fi-esthetiek weerklinken natuurlijk het meest emfatisch in de monumentale zwarte monoliet in *The Dust Blows Forward*, een nauwelijks verholten eresaluut aan het raadselachtige parallellepipedum dat de sinistere hoofdrol speelt in *2001: A Space Odyssey*; ook het eerder genoemde “psychedelische” koloriet van de grote *Stalking Hieronymus*-doeken herinnert overigens aan de *head trip* waarmee meesterregisseur Stanley Kubrick zijn allesbehalve optimistisch gestemde visionaire fabel over het Faustiaanse pact van de moderniteit besloot. [In 1972 concipieerde Andrej Tarkovski de SF-film *Solyaris* als “zijn” antwoord op *2001: A Space Odyssey*; de figuur in *Planet Waves* lijkt daadwerkelijk ook op Tarkovski's protagonist Dokter Kris Kelvin.]

Een moderne apocalyptiek als leer van ontsluiting en ontmaskering. – Met de “apocalyptische” teneur van de hierboven beschreven *head trips*, in respectievelijk *2001: A Space Odyssey* (is *space travel*, als par pro toto van de moderne vooruitgangsgedachte, geen *bad trip*?), *Stalker* (is de trip doorheen de Zone niet slechts een geestrijke illusie?) en *Stalking Hieronymus* (“is my head my only home?”), zijn we inderdaad terug aanbeland in het idiosyncratische laat-middeleeuwse universum van Jeroen Bosch – denk aan het rechterpaneel van zijn *Hooiwagen* of *Tuin der Lusten*, beide in het Prado in Madrid, of aan *Het Laatste*

Oordeel in de Akademie in Wenen – met wie deze genealogie van de hiëronymische geloofsbelijdenis, het hiëronymische genre en de gelaïciseerde Hiëronymus als moderne (anti)held een aanvang nam – *in* en *vanuit* het werk van Hans Vandekerckhove, in het bijzonder de schilderijencyclus *Stalking Hieronymus*. Ruim vijfhonderd jaar na datum is de ommeganck rond en keert de zo lang dood of minstens verdwenen gewaande heilige Hiëronymus, schutspatroom van de zoekers, eenlingen, kluzenaars en heremieten, beschermheilige van ons allen, Hiëronymi in het diepst van onze gedachten – “mijn hoofd, enige thuis” – terug onder ons, modernen. Voor wie de hiëronymische leer, juist omwille van onze gevangenschap in de moderne conditie, altijd even relevant en noodzakelijk zal blijven; ik heb de gelaïciseerde Hiëronymi van Goethe, Nietzsche, Munch, Beckett, Tarkovski en Hans Vandekerckhove hiervoor reeds meermaals de moderne (anti)helden bij uitstek genoemd...

Actualiteit van het Hiëronymische genre – *repeat*: “aan geloofwaardige beelden van eenlingen, zoekers en al dan niet vrijwillige ballingen – kortom: een herformulering en radicaal eigentijdse herziening van de hiëronymische traditie – is meer dan zichtbare nood in deze bevreemdende, post-ironische tijden op de drempel van een nieuw millennium.”

Dieter Roelstraete
Brussel, mei 2003.