

‘Louis Ferron en de historische roman’

Lies Wesseling

bron

Lies Wesseling, ‘Louis Ferron en de historische roman.’ In: *Forum der Letteren* 28 (1987), p. 24-34.

Zie voor verantwoording: http://www.dbnl.org/tekst/wess012ferr01_01/colofon.htm

© 2005 dbnl / Lies Wesseling



Louis Ferron en de historische roman

*Lies Wesseling**

Dit artikel behelst een onderzoek naar de evolutionaire waarde van Ferrons fictie. De relatie tussen zijn eerste vijf romans en het genre van de historische roman staan hierbij centraal. Na een globale kenschets van Ferrons literair proza wordt aangegeven hoe de teksten in kwestie afwijken van de vigerende conventies van de historische roman, terwijl tegelijkertijd enige continuïteit gehandhaafd blijft. Deze continuïteit schuilt in een reflexief of ‘metahistorisch’ moment, dat reeds aanwezig is in vroegere vertegenwoordigers van het genre, maar in Ferrons fictie dominant wordt. Tenslotte wordt aangeduid in welk eigentijds gezelschap Ferron verkeert met zijn vernieuwing van de historische roman.

Inleiding

Louis Ferrons literair proza onderscheidt zich door een hechte innerlijke samenhang of, zo men wil, monotonie. De romans die hij vóór 1980 heeft gepubliceerd bevatten sterk overeenkomstige thematische en compositorische elementen. De evocatie van het verleden vormt een vast onderdeel van het repertoire. De handeling is gesitueerd in een meer of minder scherp afgebakende historische periode, en verweven met historische gebeurtenissen en personen. Dit gegeven werpt de vraag op of we Ferrons fictie kunnen rekenen tot het genre van de historische roman. Vatten we literaire genres op als clusters van conventies die het schrijven en lezen van individuele teksten reguleren, dan brengt deze vraag de verhouding tussen traditionele en vernieuwende elementen in het betreffende corpus¹ onder de aandacht, en heeft als zodanig literatuur-historische relevantie.

De vaderlandse literatuurkritiek heeft zich ook reeds gebogen over de typering van het ‘Ferronboek’ (Nuis 1979). Een enkele criticus huldigt de mening dat we het bovengenoemde corpus kunnen indelen bij de historische roman (Fens 1976; Freriks 1981). De meerderheid stelt zich echter op het standpunt dat Ferrons werken weliswaar overkomen als historische romans, maar daar bij nader inzien niet voor kunnen doorgaan (Cartens 1980; Matthijsse 1979; Mertens 1981, 1983; Musschoot 1983). De bezwaren die men aantekent tegen deze generische classificatie kunnen tot een tweetal argumenten worden herleid. Ten eerste zouden Ferrons romans niet zozeer het verleden, maar een actuele, persoonsgebonden thematiek verwoorden. Ten tweede struikelt men over hun fantastisch, a-realistisch karakter. De personages worden gekwalificeerd als marionetten, en de historische achtergrond als een ‘bordkartonnen façade’ (Mertens 1983: p. 47). Ferron zou zich bij voorkeur bedienen van een ‘maniëristische techniek’, waaruit wordt geconcludeerd dat het in deze veeleer om ‘droomprotocollen’ dan om historische romans gaat (Mertens 1981: p. 4). Alvorens deze argumenten op hun deugdelijkheid te toetsen, wil ik eerst aantonen hoe ze op Ferrons fictie betrokken kunnen worden.

1. Verbeelding en werkelijkheid

Aan Ferrons oeuvre ligt inderdaad een duidelijk herkenbare auteursthema-

tiel ten grondslag. Het is doortrokken van een fascinatie met de omvorming van de alledaagse leefwereld door de projecties van de verbeelding, zoals men kan opmaken uit de aanhoudende pogingen van zijn personages om hun droomwerelden bij het bestaande in te lijven. Het wereld-scheppende vermogen dat Ferron toekent aan de verbeelding reduceert de werkelijkheidswaarde van het bestaande. Wie kan ons immers garanderen dat de wereld waarmee het subject zich ziet geconfronteerd niet is voortgekomen uit de projecties van andere subjecten, en dus net zo goed een geconstrueerd karakter draagt? Zoals Ferron zelf heeft opgemerkt tijdens een interview, is het hem te doen om een ondermijning van het onderscheid tussen illusie en werkelijkheid:

Dat is waar ik altijd mee bezig ben. De grens tussen verbeelding en werkelijkheid volledig opheffen, omdat alles verbeeldings is: 'De wereld, een droom'. Dat is natuurlijk aan Grillparzer ontleend. In wezen is het natuurlijk een filosofisch probleem. Het is nl. het probleem van hoe gaan wij met de werkelijkheid om en welke positie nemen wij in de werkelijkheid in. Die positie probeer ik steeds enger te maken, totdat er bijna niets meer overblijft. (Roggeman 1983: p. 19)

Om het monopolie van de verbeelding te vestigen wendt Ferron zijn maniëristische technieken aan, die men kan omschrijven als verteltechnische procédés in de klassieke (Formalistische) zin des woords, d.w.z. als kunstgrepen die de fictionaliteit van de vertelling bloot leggen, en de illusie verstoren dat deze over buitenliteraire personen en gebeurtenissen zou gaan. *Turkenvespers* (1977) kan ons ter illustratie dienen, omdat het de meest complete mengeling bevat van de ingrediënten die het 'Ferronboek' kenmerken. In deze roman wordt de opheffing van de grens tussen verbeelding en werkelijkheid bewerkstelligd door kunstgrepen zoals de onbetrouwbare verteller/focalisator, een proliferatie van fictionele niveaus, expliciete intertekstualiteit, en aperte verdraaiingen van historische gegevens.

De geschiedenis van *Turkenvespers* wordt gefocaliseerd en verteld door een personage, de wees Kaspar, dat ten gevolge van zijn voortdurende pogingen om zich terug te trekken in een autonome droomwereld zijn vermogen om waan en werkelijkheid te onderscheiden heeft verloren. De lezer moet er zodoende voortdurend op bedacht zijn dat de aldus gepresenteerde gegevens slechts Kaspars hersenspinsels zijn, in plaats van 'ware' gebeurtenissen. Deze complicatie wordt vergroot wanneer in de loop van het boek blijkt dat Kaspar niet de enige fantast is in de bizarre wereld van *Turkenvespers*. Kaspar, die zijn fantasieën centreert rondom de beroemdste wees aller tijden, Kaspar Hauser, blijkt op zijn beurt te figureren in de imaginaire wereld van de filmregisseur(!) Sternheim. Deze bepaalt Kaspars doen en laten zoals een regisseur een acteur, met het doel - zo kunnen we opmaken uit het slot van de roman - Kaspars lotgevallen om te zetten in een film. Een dergelijke inlassing van een hoger fictioneel niveau opent de deur voor een potentieel oneindige regressie. Men kan nl. telkens weer een hogere instantie postuleren, waardoor wat aanvankelijk een autonoom subject leek te zijn wordt verlaagd tot object van andermans creatieve inspanningen. Vandaar dat men dit procédé *regressus ad infinitum* heeft genoemd.² Zo is Sternheim in het leven ge-

roepen door de fantasie van Ferron, die bedacht zou kunnen zijn door een hogere intelligentie, die op zijn beurt weer ... etc. Door deze proliferatie van fictionele niveaus wijkt de grens waarachter de werkelijkheid zou moeten beginnen telkens weer voor het imperialisme van de fictie, als een onbereikbare fata morgana.

In *Turkenvespers* is de *regressus ad infinitum* gekoppeld aan een beweging in tegenovergestelde richting. 'Echte' elementen uit de vertelling blijken ingekapseld te zitten in andermans fantasie, waardoor ze hun werkelijkheidswaarde verliezen. Tegelijkertijd emanciperen verzonnen elementen zich van hun schepper en verwerven zich een zekere autonomie, waardoor ze de schijn van echtheid aannemen. Dit geldt onder meer voor Kaspars hersenschim, Hauser, die de grenzen van Kaspars droomwereld overschrijdt door hem in zijn dagelijks leven te achtervolgen. Beide tactieken maken het de lezer zo goed als onmogelijk om een hiërarchie tussen illusie en werkelijkheid aan te brengen in de wereld van *Turkenvespers*, zodat het onderscheid tussen 'echt' en 'verzonnen', of, met andere woorden, tussen subjecten en objecten van fantasma's, op losse schroeven komt te staan.

De intertekstualiteit van *Turkenvespers* manifesteert zich in de vele citaten uit en zinspelingen op literaire werken en films. Deze citaten en allusies functioneren als bouwstenen waarmee handeling en personages worden geconstrueerd. Kaspar, bijvoorbeeld, ontleent o.a. eigenschappen aan Grimmshausens *Simplicissimus* en aan Werner Herzogs Hauser film. Alma Korngold vertolkt de klassieke rol van de *femme fatale*, en vertoont overeenkomsten met de hoofdrolspeelster in Joseph von Sternbergs *Der blaue Engel*, Marlène Dietrich. De talrijke literaire en cinematografische citaten zijn verweven met - al dan niet correct aangehaalde - volksliedjes, politieke leuzen, filosofische stellingen en *bon mots* van historische personen. Het geheel vormt een zwaar aangezet intertekstueel raster waar de duidelijke boodschap van uitgaat dat handeling en personages niet zijn gemodelleerd op personen en gebeurtenissen uit de buit en tekstuele werkelijkheid, maar op andere teksten.

De opheffing van de grens tussen werkelijkheid en verbeelding wordt niet alleen met fictieel materiaal tot uitdrukking gebracht, maar tevens met gedocumenteerd materiaal waar de geschiedschrijving ons vertrouwd mee heeft gemaakt. Historische gegevens ondergaan de vreemdste veranderingen in *Turkenvespers*. De handeling, die enkele maanden in beslag neemt, speelt zich af in het *fin-de-siècle* Wenen. In het kader van deze spatio-temporele locatie zijn flarden uit de Westeuropese geschiedenis vanaf de escalatie van de oorlogen tussen het Habsburgse en het Ottomaanse rijk tot en met de Tweede Wereldoorlog geconcentreerd in een anachronistische collage. Het Wenen van rond de eeuwwisseling wordt in *Turkenvespers* belegerd door de Turken - een beleg dat feitelijk in 1683 plaatsvond - die de stad uiteindelijk bombarderen. Na het bombardement vestigen de Turken een totalitair regime op de puinhopen van de Oude Wereld dat sterk lijkt op het Derde Rijk. Eenzelfde veronachtzaming van gevestigde waarheden kenmerkt de uitbeelding van personages die lijken op historische personen. Deze gelijkenis blijft in alle gevallen zeer onvolkomen, doordat de personages eigenschappen van de geëvoceerde historische figuren combineren met eenvoudig te signale-

ren verzinsels. Keizer Franz Jozef, bijvoorbeeld, wordt in *Turkenvespers* op een paal gespiest, terwijl hij in werkelijkheid op vreedzame wijze is gestorven. Verder arrangeert Ferron uiterst onwaarschijnlijke confrontaties tussen fictionele en historische personages, zoals het eenmalig treffen tussen de frivole kroonprins Rudolf van Mayerling - in werkelijkheid een zeer zwaarmoedige, weifelende figuur die eigenhandig zijn leven beëindigde voordat hij de troon kon bestijgen - en Kaspars vulgaire verloofde. De gebrekkige correspondentie tussen Ferrons personages en historische personen doet denken aan een verkleedpartij, waarbij de deelnemers kleren dragen die wel zeer slecht passen, zodat hun vermomming geen illusionair effect kan sorteren.

De buitensporige vrijheden die Ferron zich permitteert in zijn bewerkingen van historisch materiaal maken duidelijk dat hij zich er in het geheel niet om bekommert de schijn van historische betrouwbaarheid te wekken. Zelfs die elementen uit zijn werk die de lezer kent als ‘echt’ worden op provocatieve wijze met fictie besmet.

2. Diachrone relaties

De vraag doet zich thans voor of de hierboven omschreven aspecten die Ferrons literair proza kenmerken een volledige breuk impliceren met de cluster van conventies die de literaire bewerking van het publieke verleden sturen. Dit brengt ons terug bij de argumenten die critici hanteren om aan Ferrons romans het predicaat ‘historisch’ te onthouden. De ondeugdelijkheid van het argument dat Ferron niet zozeer met het verleden maar met een eigentijdse problematiek geoccupeerd zou zijn laat zich eenvoudig aantonen, aangezien deze berust op een valse tegenstelling (cf. Freriks 1981). Het is een algemeen geaccepteerd geschiedfilosofisch postulaat dat we het verleden altijd bevragen vanuit het heden, zodat een interesse voor actuele vraagstukken geenszins belangstelling voor het verleden in de weg hoeft te staan. Integendeel, het een kan juist tot het ander stimuleren. Niemand zal de indeling van Louis Couperus' *De berg van licht* (1905) bij de historische roman betwisten. Couperus werd tot dit werk over het derde-eeuwse kind-keizertje Heliogabalus geïnspireerd door zijn fascinatie met de androgyne mens, welke hem verbond met het contemporaine decadentisme van rond de eeuwwisseling. Evenzogoed stemt Ferrons aandacht voor de schimmige interactie tussen onze droomwerelden en de buitenwereld overeen met zijn aanhoudende interesse in het fascisme, dat hij beschouwt als een gewelddadige oplegging van een gekunstelde hiërarchische orde aan een ordeloze, a-hiërarchische werkelijkheid.

Het tweede argument betreffende de procédés waarmee Ferron de illusie van historische waarachtigheid verstoort verdient meer aandacht. Deze technieken wijzen namelijk wel degelijk op een afwijking van conventies, zoals een beknopte typering van de historische roman kan aantonen. We kennen dit genre als een hybride die een verzonden intrige verweeft met gegevens uit de geschiedschrijving. De historische roman thematiseert facetten uit het publieke verleden die bekend verondersteld worden bij het leespubliek. De voorkennis van de lezer legt de auteur van de historische roman een bijzondere beperking op. Door aan historische personen en gebeurtenissen te refe-

renen activeert de tekst nl. specifieke verwachtingen. Wil de romancier zijn werk de schijn van historische waarachtigheid geven dan kunnen deze verwachtingen niet zonder meer worden gebruskeerd. Wanneer hij het leven van, bijvoorbeeld, Elisabeth I zou verhalen, dan staat het hem niet vrij om haar in het moederschap te laten delen, tenzij hij op de een of andere manier aannemelijk kan maken dat de bronnen ons hebben misleid. De opname van historisch materiaal ondermijnt dus de autonomie van de literaire tekst, en scheidt een speciaal geloofwaardigheids-probleem.

Sir Walter Scott wordt in het algemeen aangemerkt als de eerste romancier die erin slaagde om fantasie en documentatie op harmonieuze wijze te combineren. Scott zag het als zijn taak om d.m.v. de verbeelding concrete gestalte te geven aan het verleden. Deze imaginaire verlevendiging mocht echter niet zo ver gaan dat er discrepanties zouden ontstaan tussen verzonden elementen en historische gegevens:

However far he [de kustenaar die het verleden schildert] may venture in a more full detail of passions and feelings, than is to be found in the ancient compositions which he imitates, he must introduce nothing inconsistent with the manners of the age; his knights, squires, grooms, and yeomen may be more fully drawn than in the hard, dry delineations of an ancient illuminated manuscript, but the character and the costume of the age must remain inviolate; ... (Dedicatory Epistle to Sir John Dryasdust, Scott 1923: p. 11)

Scott benutte in zijn uitbeelding van het verleden met name die gegevens die ons informeren omtrent de materiële leefomstandigheden en zeden van een bepaalde periode. Hiermee bracht hij een historisch coloriet aan op de leefwereld van overwegend fictionele personages. Voor zover hij historische personen opvoerde kende hij hun doorgaans niet meer dan een bescheiden bijrol toe. Aldus ontleende Scott een decor, figuranten en een enkel basisgegeven voor de intrige aan de geschiedschrijving, terwijl hij de schijnwerpers richtte op de avonturen van verzonden personages. Deze fictionele elementen verschaften zijn verbeeldingskracht een zekere speelruimte, zodat openlijke conflicten met geaccepteerde historische feiten zoveel mogelijk vermeden konden worden.

Scotts naadloze verweving van feitelijk en fictief materiaal bewerkstelligde een sterke illusie van historische waarachtigheid. Het historisch coloriet 'historiseert' als het ware de fictionele component, zodat we geneigd zijn om aan te nemen dat een Jeanie Dean of een Edward Waverley echt bestaan hebben, en dat hun belevenissen exemplarisch zijn voor het leven in het desbetreffende tijdvak.

In eerste instantie lijkt Ferron voort te borduren op het patroon van Scott. Ook in *Turkenvespers* is het historisch materiaal in de marge geplaatst, terwijl een fictief personage de hoofdrol speelt. Op dit punt houdt de overeenkomst echter op om in een oppositie om te slaan. Ferrons strategie voor de versmelting van feitelijk en fictief materiaal is namelijk diametraal tegenovergesteld aan die van Scott. In plaats van discrepanties tussen deze twee polen van de historische roman zorgvuldig te vermijden, laat Ferron geen middel onbepoofd om zijn fantasmatische uitbeelding van het *fin-de-siècle*

Wenen openlijk te doen botsen met algemeen bekende gegevens omtrent deze historische locatie, zodat de lezer geen moment kan vergeten dat hij met een fictionele vertelling te maken heeft. Waar de verzonnen elementen in Scotts werk zich voegen binnen het geselecteerde historische kader, worden de historische gegevens in Ferrons roman onderworpen aan surrealistische metamorfoses. Hier wordt dan ook geen historisering van de fictie bewerkstelligd, maar een fictionalisering van de geschiedenis. Het historisch materiaal verliest zijn herkenbaarheid, zodat er geen geloofwaardig beeld van het verleden tot stand komt. Conform Ferrons streven om de grens tussen verbeelding en werkelijkheid volledig op te heffen, wordt in zijn romans de kloof tussen feit en fictie niet gedicht ten gunste van de eerste, maar ten gunste van de tweede pool van de historische roman.

Scotts succesformule voor de combinatie van gedocumenteerd en verzonnen materiaal is zeer invloedrijk gebleken, getuige zijn vele 19e-eeuwse volgelingen, zoals Cooper, Hawthorne, Ainsworth, Reade, Van Lennep, Fontane, Hugo, Balzac, Manzoni, Poesjkin, etc. Zijn invloed heeft zich zelfs tot in de 20e eeuw doen gelden. Deze grootscheepse navolging verklaart wellicht waarom Scotts oeuvre, ondanks het feit dat het geenszins alle verschijningsvormen van de historische roman uitput, in hoge mate bepalend is voor ons beeld van dit genre. Waarschijnlijk is geen ander literair genre ooit zo sterk geïdentificeerd met slechts één auteur als de historische roman. Het is dan ook niet verwonderlijk dat het markante contrast tussen Ferrons bewerking van historisch materiaal en deze geijkte formule verschillende critici heeft doen concluderen dat zijn romans niet 'historisch' zijn.

Toch is deze conclusie in haar algemeenheid misleidend, aangezien ze een absolute discontinuïteit suggereert tussen Ferrons romans en voorafgaande literaire bewerkingen van het verleden. Een al te beperkte vereenzelviging van de historische roman met een illustratie en verlevendiging van gevestigde historische feiten à la Scott staat een reële inschatting van de evolutionaire waarde van Ferrons fictie in de weg. De historische roman heeft namelijk van meet af aan meer betekend dan een illustratie van historische kennis. Diverse belichamingen van het genre leveren bovendien impliciet of expliciet commentaar op de (on)mogelijkheden van historische kennis. Deze teksten beelden dus niet slechts het verleden uit, maar reflecteren eveneens op de aard en de kenbaarheid van de geschiedenis. Zodoende is de historische roman behalve aan de geschiedschrijving ook aan de filosofie van de geschiedenis verwant.

De romancier kan verschillende strategieën aanwenden om een dergelijk reflexief of 'metahistorisch' moment in te voegen. Zo kan hij aan een personage de rol van historicus toekennen, en zijn inspanningen om een segment uit de geschiedenis te reconstrueren becommentariëren, zodat diens verhouding tot het verleden mede tot onderwerp van de roman wordt. Interessant genoeg kunnen we deze tendens reeds ontwaren in romans van Scott, zoals *The Antiquary* (1816) of *Redgauntlet* (1824). Een vergelijkbare tactiek bestaat in het opvoeren van een verteller die vanuit een punt in het heden een historische episode beschrijft, en de vertelling van tijd tot tijd onderbreekt om de afstand die hem van het verleden scheidt, en de daaraan gepaard gaande epistemologische problemen, te thematiseren. Tijdens dergelijke reflexieve

passages kunnen tevens speculaties over de aard van de geschiedenis ten beste gegeven worden, zoals John Barth op een speelse manier doet in de inhoudsopgave van het 18e hoofdstuk (part III) van *The Sot-Weed Factor* (1960), ‘In Which the Poet Wonders Whether the Course of Human History is a Progress, a Drama, a Retrogression, a Cycle, an Undulation, a Vortex, a Right-or Left-Handed Spiral, a Mere Continuum, or What Have You’.

Impliciet metahistorisch commentaar kan geleverd worden door een gevestigde versie van een segment uit het verleden te contrasteren met een sterk idiosyncratische visie, of door meerdere visies op hetzelfde object naast elkaar te zetten, zodat de polyinterpretabiliteit van de geschiedenis op de voorgrond treedt, en de totstandkoming van objectieve historische kennis wordt geproblematiseerd. Tenslotte kan de fabel aangewend worden om een bepaalde visie op de aard van de geschiedenis te dramatiseren.³

Terecht merken critici op dat het Ferron niet te doen kan zijn om een reconstructie van een historische episode die rijmt met datgene wat we reeds over het verleden wisten. Ten onrechte trekken zij hieruit de conclusie dat iedere historische intentie aan de auteur vreemd is, zodat we zijn teksten niet kunnen scharen onder het genre van de historische roman. De continuïteit tussen Ferrons literair proza en voorafgaande kruisingen tussen fictie en historiografie moet gezocht worden in het metahistorische moment. Een roman als *Turkenvipers* is volledig ingericht op de overdracht van een visie op de aard en de kenbaarheid van de geschiedenis. Ferron levert impliciet commentaar op deze filosofische problematiek door middel van de contrastwerking tussen officiële versies van de Europese geschiedenis en zijn fantasmatisch *fin-de-siècle* Wenen. De anachronistische wirwar van historische evenementen staat haaks op de orde van het narratieve historische vertoog, dat historische processen weergeeft als door chronologische en causale verbanden geordende structuren. Kaspars onvermogen om enige zin of orde te ontwaren in de chaos van gebeurtenissen om hem heen dramatiseert de gedachte dat historische processen nooit als zodanig kenbaar zijn op het moment dat ze zich zouden voltrekken. Geschiedenis is alleen maar duidelijk achteraf, als een constructie van de menselijke geest. Ook in de geschiedschrijving doet het wereld-scheppende vermogen van de verbeelding zich dus gelden. Op de vraag waarom hij de tijden door elkaar laat lopen, en feitelijke gegevens op laat gaan in verzinsels, gaf Ferron het volgende antwoord:

Omdat ik mij heel erg bewust ben van het feit dat de historie niet bestaat, althans niet in die zin dat er één interpretatie van de geschiedenis zou zijn. Iedere generatie maakt zijn eigen interpretatie van de geschiedenis. En dat feit, dat verhevig en versterk ik. Als er dan geen vastliggende geschiedenis bestaat, dan behoud ik mij in mijn romans ook het recht voor om op eigen houtje alvast maar de historische werkelijkheid te ‘vervalsen’. Met de bedoeling om duidelijker te maken wat er zich in wezen heeft afgespeeld. En dat is natuurlijk heel subjectief. (Roggeman 1983: p. 15)

Ferrons romans geven uiting aan een radicale epistemologische en ontologische sceptis. De geschiedenis bestaat niet als een afgebakend proces dat voor objectieve kennis toegankelijk is. Er bestaan slechts subjectieve interpretaties

van de geschiedenis, die niet wezenlijk verschillen van de projecties van onze verbeelding. Zo zien we dat Ferrons romans een (metahistorische) functie vervullen die eigen is aan de historische roman, en om deze reden als voortzetting van het genre beschouwd mogen worden. Nieuw is wellicht de vergaande relativering van het onderscheid tussen feit en fictie. Ferrons scepsis doet echter niets aan deze plaatsbepaling af. Een polemische betrokkenheid op de (on)mogelijkheden van historische kennis is desalniettemin een betrokkenheid.

3. Synchrone relaties

Hoewel het uiterst moeilijk is om in de Nederlandstalige literatuur parallellen te vinden met Ferrons vernieuwing van de historische roman,⁴ kan men hier geenszins spreken van een geïsoleerd literair experiment. Ferron heeft zijn inspiratiebronnen vooral buiten onze grenzen gezocht, zoals we mogen opmaken uit zijn nauwe verwantschap met Jorge Luis Borges en een groep schrijvers waar Borges een grote invloed op uit heeft geoefend, het Noord-amerikaanse postmodernisme. Tot deze stroming worden o.a. John Barth, Thomas Berger, Donald Barthelme, Robert Coover, E.L. Doctorow, William Gass, Don DeLillo, Vladimir Nabokov, Thomas Pynchon, Ishmael Reed en Kurt Vonnegut gerekend. Evenals Ferron streven deze auteurs vanuit een epistemologische en ontologische scepsis naar de opheffing van het onderscheid tussen werkelijkheid en fictie. Deze attitude wordt door verschillende literatuurhistorici als de hoeksteen van het postmodernisme beschouwd.⁵ Ferrons romans hebben zowel op inhoudelijk als op compositorisch niveau raakvlakken met het Noordamerikaanse postmodernisme. Thematische constanten in Ferrons proza, zoals het problematische onderscheid tussen waan en werkelijkheid, de tevergeefse speurtocht van zijn personages naar een vastomlijnde identiteit en de toespelingen op een apocalyptisch einde van de Westerse beschaving, staan tevens centraal in het aandachtsveld van zijn Amerikaanse geestverwanten. Verder behoren kunstgrepen zoals de onbetrouwbare verteller/focalisator, de *regressus ad infinitum* en expliciete intertekstualiteit tot de door hen geprefereerde procédés. De meest treffende overeenkomst bestaat in het feit dat verschillende Amerikaanse postmodernisten het vloeiende onderscheid tussen feit en fictie m.b.v. historisch feitenmateriaal uitbeelden, waarbij zij dezelfde vervreemdende tactieken hanteren als Ferron. Dit verschijnsel heeft zich in dermate opvallende mate voorgedaan in de Amerikaanse letterkunde dat critici spreken van een trend.⁶ Duidelijke vertegenwoordigers van deze trend zijn John Barths *The Sot-Weed Factor* (1960), Thomas Bergrers *Little Big Man* (1969), Robert Coovers *The Public Burning* (1977), E.L. Doctorows *Ragtime* (1976), Thomas Pynchons *V.* (1961), Ishmael Reeds *Mumbo Jumbo* (1972) en *Flight to Canada* (1976), en Kurt Vonneguts *Slaughterhouse Five* (1969). Deze romanciers geven op parodische wijze uiting aan de gedachte dat historische gegevens een uiterst kneedbaar materiaal vormen, dat zich gewillig laat invoegen in iedere context, zelfs de meest fantastische. In *Ragtime* is het historische materiaal gedrapeerd rondom een intrige die rechtstreeks is ontleend aan Heinrich von Kleists *Michael*

Kohlhaas (1826), in *The Sot-Weed Factor* is het opgenomen in een picareske, episodische vertelling die zeer sterke overeenkomsten vertoont met Henry Fieldings *Tom Jones* (1749). Hier is de documentatie dus ingevoegd in een nadrukkelijk literaire context. *Mumbo Jumbo*, een slank boekje van zo'n 200 pagina's, ontvouwt een alternatieve versie van een paar duizend jaar wereldgeschiedenis, beginnende bij Osiris en Set, waarin historische, mythologische en verzonnen personen en gebeurtenissen op de meest verrassende manieren met elkaar in verband worden gebracht. In hun bemoeienissen met de geschiedenis contrasteren de auteurs in kwestie het causale, coherente, teleologische karakter van het historische verloop met de idee van een contingente, onsamenhangende en catastrofale geschiedenis. Op grond van deze geschieds-opvatting trekken ze iedere poging om een segment uit de chaos van de geschiedenis in de orde van het historische verloop te transformeren in het belachelijke. Vandaar dat personages die zich in hun romans de reconstructie van het verleden ten doel stellen ofwel jammerlijk falen, zoals Stencil in *V.*, ofwel op grandioze wijze slagen dankzij een al te verbeeldingsrijke *tour de force*, zoals de NeoHooDoo detectives in *Mumbo Jumbo*.

Het is geen toeval dat verschillende als 'postmodernistisch' gekwalificeerde schrijvers zich hebben gewend tot de historische roman. De ontologische onzekerheid omtrent het onderscheid tussen feit en fictie laat zich uitstekend verwoorden binnen de matrix van een literair genre dat een rechtstreeks relatie aangaat met gegevens die bekend staan als historische feiten en als zodanig op zich reeds ontologisch ambivalent is. Uit het feit dat Ferron zelf op zijn bewondering voor Borges heeft gewezen, en Nabokovs *Invitation of a Beheading* (1969) alsmede Reeds *Flight to Canada* in het Nederlands heeft vertaald, blijkt dat hij enige kennis bezit van het Amerikaanse postmodernisme. De hier aangeduide vernieuwing van de historische roman beperkt zich niet tot de Noord Amerikaanse letteren en een enkele Nederlandse pendant, zoals kan worden opgemaakt uit diverse parallellen in de Britse literatuur, waaronder John Fowles' *The French Lieutenant's Woman* (1971), Salman Rushdie's *Midnight's Children* (1981) en Julian Barnes' *Flaubert's Parrot* (1984). Eventuele overeenkomstige verschijnselen in andere taalgebieden blijven voorsnog object van nader onderzoek.⁷

Onze bevindingen bevestigen een vermoeden dat Avrom Fleishman uitspreekt aan het einde van zijn monografie over de Britse historische roman:

It is no longer possible - whether in historiography or in historical fiction - to write convincingly about the past without building the interpretive process into the structure of the work. Despite the considerable learning of many recent historical novelists, their lack of methodological self-consciousness leaves them amid the conventions of the realist novel, and the critical reader will persist in seeing their best efforts as costume flummery. The historical novel of our time will probably join the experimental movement of the modern novel or retire from the province of serious literature. Like history itself the historical novel must be more than its past, passing freely into new possibilities, or remain a sterile repetition of the forms doled out to it from tradition. (Fleishman 1971: p. 35)

De noodzakelijke vernieuwing van de historische roman waarop Fleishman wijst hangt samen met het gegeven dat vele hedendaagse lezers niet meer kunnen geloven in ogenschijnlijke probleemloze weergaves van een (historische) werkelijkheid, die onafhankelijk van talige en literaire structuren zou bestaan. Het verlies van deze naïviteit heeft niet alleen consequenties gehad voor de historische roman, maar voor de roman in het algemeen, getuige de huidige tendens van de roman om op zichzelf te reflecteren en haar eigen conventies te becommentariëren: 'Dem zeitgenössischen 'metaliterarischen' Roman, der *problematical novel* (David Lodge), entspricht als Sonderform ein 'metahistorischer' Roman' (Schabert 1981: p. 77).

Louis Ferrons vermenging van geschiedenis en fantasie is geen idiosyncratische afwijking van een onaantastbaar generisch model. Zijn werk maakt deel uit van een grotere groep contemporaine teksten die een element van het genre (het metahistorisch moment) op zodanige wijze hebben uitgebouwd dat het model zelf een nieuw aanzien begint te krijgen. Hier is dus geen sprake van een volledige afwijking van bestaande conventies (als zulks ooit mogelijk zou zijn), maar slechts van een gedeeltelijke aflossing, waarvoor nieuwe conventies in de plaats gekomen zijn. In plaats van de banden tussen het werk van Ferron en aanverwanten en de historische roman door te snijden lijkt het mij zinvoller om te stellen dat dit de manier is waarop eigentijdse schrijvers, oog in oog met actuele filosofische problemen, thans vorm geven aan het genre.

Bibliografie

- Cartens, Daan (1980), 'De verlossing van het kwade', in: *Bzzlletin* 9 (nov.), pp. 41-46.
- Fens, Kees (1976), 'Kitsch als symbool voor kitsch', in: *De Volkskrant*, 6 maart 1976.
- Fleishman, Avrom (1971), *The English Historical Novel*, Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.
- Freriks, Kester (1981), 'De geldigheid van het verleden', in: *Tirade* 21 (dec.), pp. 704-708.
- Matthijse, André (1979), 'Louis Ferron: de droom ten einde gedroomd', in *Bzzlletin* 8 (dec.), pp. 83-87.
- Mertens, Anthony (1981), 'Louis Ferron', in: *Kritisch Lexicon van de Nederlandstalige literatuur na 1945*, Alphen aan den Rijn etc.: Samson Uitgeverij etc., 4e supplement (juni).
- (1983), 'Kleine man, wat nu?' in: *De Vlaamse Gids* (juli) 67, pp. 47-56.
- Musschoot, Anne-Marie (1983), 'Louis Ferron gefascineerd door het kwade', in: *De Vlaamse Gids* 67, pp. 22-37.
- Nuis, Aad (1979), 'Een dieet van gruwelen', in: *Haagse Post*, 15 september 1979.
- Roggeman, Willem M. (1983), 'Gesprek met Louis Ferron', in: *De Vlaamse Gids* 67, pp. 7-22.
- Scott, Walter (1820), 'Dedicatory Epistle to Sir John Dryasdust', herdrukt in: Walter Scott (1923), *Ivanhoe*, The Border Edition (ed. Andrew Lang), London.

Eindnoten:

- * *Lies Wesseling is wetenschappelijk assistente bij de vakgroep Algemene Literatuurwetenschap van de Rijksuniversiteit Utrecht*
- 1 Dit corpus omvat de volgende teksten:
Louis Ferron, (1974), *Gekkenschemer*, Amsterdam: De Bezige Bij.
Louis Ferron, (1975), *Het stierenoffer*, Amsterdam: De Bezige Bij.
Louis Ferron, (1976), *De keisnijder van Fichtenwald of de metamorfosen van een bultenaar*, Amsterdam: De Bezige Bij.
Louis Ferron, (1977), *Turkenvespers*, Amsterdam: De Bezige Bij.
Louis Ferron, (1979), *De Gallische ziekte*, Amsterdam: De Bezige Bij.
Buiten beschouwing blijven *De ballade van de beul* (1980), *Plicht!* (1981), en *Hoor mijn lied, Violetta* (1982). Hoewel deze werken qua thematiek sterke overeenkomsten vertonen met hun voorgangers, introduceren ze desalniettemin onmiskenbaar nieuwe elementen in Ferrons oeuvre. *De ballade van de beul* bezit kenmerken van de Wetsern, terwijl *Plicht!* en *Hoor mijn lied, Violetta* lijken te duiden op een wending naar een meer realistische schrijffrant.
 - 2 Zie o.a. John Barth, 'The Literature of Exhaustion', herdrukt in: Malcolm Bradbury (ed.) (1977), *The Novel Today*, Glasgow: Fontana, pp. 70-84.
 - 3 Voor studies over het metahistorische moment in de historische roman zij verwezen naar Hans Vilmar Geppert (1976), *Der 'andere' historische Roman; Theorie und Strukturen einer*

- diskontinuierlichen Gattung*, Tübingen: Max Niemeyer, en Ina Schabert (1981), *Der historischen Roman in England und Amerika*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- 4 In dit verband kan Walter van den Broecks *Het beleg van Laken* (1985) worden genoemd, waarover Joris Gerits (1985), 'Walter van den Broeck; De belegering van een schrijver', in: *Streven*, jrg. 53, no. 3, pp. 246-256.
 - 5 Zie o.a. Hans Bertens en Douwe Fokkema (red.) (1986), *Approaching Postmodernism*, Amsterdam: John Benjamins; Larry McCaffery (1982), *The Metafictional Muse: The Works of Robert Coover, Donald Barthelme and William H. Gass*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press en Alan Wilde (1981), *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination*, Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.
 - 6 Critici die de 'herscheping' van de historische roman hebben gesignaleerd zijn o.a. Morris Dickstein (1976), 'Black Humor and History: Fiction in the Sixties', in: *Partisan Review* 43, pp. 185-207; Mark A. Weinstein (1976), 'The Creative Imagination in History and Fiction', in: *Genre IX*, pp. 263-277; Barbara Foley (1978), 'From U.S.A. to Ragtime: Notes on the Form of Historical Consciousness in Modern Fiction', in: *American Literature* 50, pp. 85-105; Bernard Bergonzi (1979), 'Fictions of History', in: Malcolm Bradbury and David Palmer (eds.) (1979), *The Contemporary British Novel*, London: Edward Arnold, pp. 43-66, en Robert Scholes (1979), *Fabulation and Metafiction*, Urbana etc.: University of Illinois Press.
 - 7 Dit onderzoek wordt thans door mij uitgevoerd. De resultaten zullen over enkele jaren in de vorm van een dissertatie worden gepubliceerd.