

## Mythen en kermisattracties, meesters en knechten

Over Louis Ferron

Wie Louis Ferrons roman *De oefenaar* (2000) leest zou kunnen denken dat de schrijver jaloers was op Harry Mulisch. In de roman komen twee jeugdvrienden voor, van wie de één een beroemd schrijver is geworden, de ander een aan lager wal geraakt germanist. De germanist, Otto Sterkenburg, is jaloers op Arthur Kerckaert, die hij op de tv hoort orakelen over de 'parallelliteit van de tegendelen' - een onmiskenbare verwijzing naar Mulisch' oerfenenomeen van de 'octaviteit' in *De compositie van de wereld*. Dat Kerckaert zijn faam verder te danken heeft aan romans vol 'apocalyptische beelden- en getallensymboliek', wijst in dezelfde richting.

Minder makkelijk is het de aan de drank verslingerde Sterkenburg te vereenzelvigen met Ferron. Binnen de roman is er immers ook nog een andere gelijkenis: die met Clemens Brentano, over wie Sterkenburg ooit een proefschrift heeft geschreven. Nemen we deze gelijkenis serieus, en daar is veel voor te zeggen (het levensverhaal van Sterkenburg herhaalt in zekere zin dat van Brentano), dan staat Kerckaert niet zozeer voor Mulisch als wel voor Brentano's adellijke dichtervriend Achim von Arnim.

Ferrons roman is complex genoeg om meer dan één interpretatie toe te laten. Het is mij er dan ook niet om te doen Ferron met alle geweld van jaloezie jegens Mulisch te betichten. Wat zou daar tenslotte mee gezegd zijn? Fictie en werkelijkheid laten zich niet zo eenduidig verwisselen. Juist in de literaire wereld van Louis Ferron, bij wie deze categorieën voortdurend op losse schroeven worden geplaatst, zou dat neerkomen op een onacceptabele reductie. Maar de toespelingen staan er niet voor niets. Tussen beider oeuvres zijn wel degelijk overeenkomsten te vinden. En dat daaruit enige jaloezie heeft kunnen voortkomen, valt - gezien het verschil in populariteit - nooit uit te sluiten.

Op die overeenkomsten heeft Ferron zelf de aandacht gevestigd in zijn essaybundel *De hemelvaart van Wammes Waggel* (1978). In een van de essays neemt hij Mulisch in bescherming tegen diens Hollandse tegenstanders. Mulisch wijkt af, betoogt Ferron, van het typisch Nederlandse realisme en moralisme; hij is eerder een 'ziener', een schrijver met een 'magisch-mythische' opvatting van literatuur. Over Mulisch zegt Ferron in hetzelfde essay, dat hij 'in niet geringe mate heeft bijgedragen aan mijn eigen literaire vorming'. Geen wonder dus dat het essay uitdrukkelijk een 'oratio pro domo' wordt genoemd. Ook Ferron wenst zich als zo'n 'magisch' en 'mythologiserend' schrijver te beschouwen. Beiden zijn bovendien in Haarlem geboren en beiden hebben een buitenlandse achtergrond; hun diepste wortels liggen in Midden-Europa (respectievelijk Oostenrijk-Hongarije en Duitsland), zowel voor Mulisch als voor Ferron de immer fascinerende oorsprong van alle troebele mythen die de moderne geschiedenis hebben geteisterd.

Minstens zo interessant zijn echter de verschillen. Mulisch is een schrijver die zijn eigen mythen (van 'de versierde mens' tot de Stenen Tafelen van het Verbond die in *De ontdekking van de hemel* worden teruggehaald) volkomen serieus neemt en van een actuele betekenis weet te voorzien. Of Ferron even serieus is over de mythen die in

zijn romans voorkomen, is heel wat minder evident. Bij hem lijkt het - zelden ontbrekend - sceptisch tegenwicht even belangrijk, zo niet belangrijker te zijn. In *De oefenaar* zegt Arthur Kerckaert: 'De hemel is ons soort mensen op aarde al in de schoot geworpen'. Otto Sterkenburg daarentegen is een man die naar 'verlossing' hunkert en daaraan uiteindelijk te gronde gaat. Ferrons personages zouden graag willen geloven in een andere, mythische werkelijkheid, maar of hun dat lukt, blijft - ook voor henzelf - een pijnlijke vraag.

Binnen de romans zijn het ook zelden hun eigen mythen. Ferrons hoofdpersonen zijn vaak ondergeschikten, eenvoudige soldaten, bedienden, dwaze randfiguren, die zich trachten op te trekken aan de verheven illusies van hun meesters. Het verschil met Mulisch is óók een standsverschil, zowel in de fictie als in de werkelijkheid trouwens: Mulisch' Oostenrijkse vader was officier in de Eerste Wereldoorlog, Ferrons Duitse vader gewoon soldaat in de Tweede. De mythe staat bij hem altijd in het teken van een zeer Hegeliaans aandoende meester-knechtverhouding.

In zijn debuut *Gekkenschemer* (1973) is de hoofdpersoon een zich 'hofzanger' noemende dwaas, Ferdinand geheten, die zijn illusies ontleent aan twee op Wagner en Ludwig II van Beieren lijkende hogergeplaatsten. In *Het stierenoffer* (1975), een van de beste romans die Ferron geschreven heeft, bevindt de soldaat Florian zich in de ban van zijn kapitein Von Salz, die na de Duitse nederlaag in 1918 vergeefs de 'grootse idee' van het Rijk tracht hoog te houden. In *De keisnijder van Fichtenwald* (1976) haakt de bultenaar Friedolien naar 'hogere dingen' in de grotesk vervormde wereld van een concentratiekamp, bevolkt door nazi's die hem bedwelmen met hun even gruwelijke als hooggestemde fantasieën.

In deze eerste drie romans doet Ferron op zijn manier de Duitse geschiedenis van de afgelopen anderhalve eeuw nog eens dunnetjes over, bezien vanuit het in Nederland zelden gekozen perspectief van de daders. Maar het duidelijkst komt de verhouding tussen knecht en meester, die daarbij tot leidraad dient, tot uiting in *Plicht!*, een roman uit 1981 en in sommige opzichten een herhaling van *Het stierenoffer*.

De soldaat Tantel bewondert zijn kapitein Robert, een Pruisische *Junker* die zich op het Kantiaanse ideaal van de zuivere plicht heeft teruggetrokken als op een laatste bastion: 'Zijn gelijk hangt als een rots boven het landschap, ontstegen aan de wetten van de zwaartekracht, dreigend, maar met de bekoring van het bovennatuurlijke'. De dubbelzinnigheid van de formulering geeft aan dat Tantel, de verteller van de roman, ondanks zijn fascinatie ook de nodige bedenkingen koestert jegens dit wereldvreemde idealisme. Zelf is hij, in de ogen van zijn kapitein, een 'man zonder gezicht', iemand die het simpele overleven altijd boven het meedogenloze dictaat van de wet plaatst.

Daaraan ontleent hij zijn kracht, want uit alles blijkt dat de wereld is veranderd: zij wordt niet meer geregeerd door de *Junkers* en hun verheven ideeën. Met als gevolg dat meester en knecht in zekere zin van plaats wisselen, zij het nooit helemaal. 'Een heer te dienen die men in bepaalde opzichten aan touwtjes heeft, dat is toch een situatie die de moeite waard is', vindt Tantel die, nadat Robert ontgoocheld zijn idealisme heeft verraden, treurt over wat er verloren is gegaan. De meesters worden

gek of verloochenen zichzelf, de knechten blijven teleurgesteld achter. Hoewel zij niet volledig in de verdwenen idealen kunnen geloven, realiseren zij zich tegelijkertijd dat er ook niets anders is. Het 'geheim' dat hun leven zin moet geven (zoals het heet in *Het stierenoffer*) blijkt zich te verbergen in een voorgoed voorbij verleden.

Dat laatste geeft Ferrons romans een onmiskenbaar nihilistische inslag. Een nihilisme dat vooral de vrije teugel krijgt in zijn latere romans die in Nederland spelen, zoals *Hoor mijn lied Violetta* (1982) *Over de wateren* (1986), *Toonkunst* (1987) en *Karelische nachten* (1989), waarvan de vertellers zich ontpoppen als rabiate kankeraars, dromend van wrekend geweld maar in werkelijkheid machteloos verstrikt in miezige privé-omstandigheden. Of ze in het verzet hebben gezeten of hebben gecollaboreerd, maakt nauwelijks verschil - stevast kijken ze terug op dezelfde treurige ellende. Bedrukt door schuldgevoelens en veel seksuele verwarring, lijden ze onder hun verraden idealen, die vaak met kunst en literatuur te maken hebben. Vrijwel steeds gaat het om lieden van nederige komaf, voor wie de kunst ooit de lonkende uitweg is geweest uit hun kleinburgerlijke milieu.

Hoezeer dit thema (waarbij de kunst de plaats inneemt van de 'onnatuurlijke' plicht en de overige typisch Duitse idealen) Ferron na aan het hart ligt, mag blijken uit de merkwaardige autobiografische romans die hij in de jaren negentig van de vorige eeuw heeft gepubliceerd. Autobiografieën in de strikte zin van het woord kun je ze niet noemen, ook al heet de hoofdpersoon dan 'Louis Ferron'. Als voormalig chef streekredactie van de Kennemer Bode wentelt deze 'Ferron' zich in wrok vanwege een grondig mislukt leven, troost zoekend in de drank en aan de welige boezem van uit de kroeg opgepikte vriendinnen. Telkens moet hij constateren, zowel in *De walsenkoning* (1993) als in *Een aap in de wolken* (1995) en in *Viva Suburbia* (1998), nooit werkelijk aan de 'Bomenbuurt' (bij Ferron wel vaker symbolisch voor het miserabele, verafschuwde verleden) te zijn ontstegen.

Voor Ferron zelf geldt dit uiteraard alleen, in zoverre hij erover is blijven schrijven. De gebroken en beschadigde levens die hij ten tonele voert, zijn in feite zijn manier om alsnog te ontsnappen. Maar zijn ontsnapping pakt even ambivalent en halfslachtig uit als die van de knechten aan de greep van hun meesters in zijn Duitse romans. Opnieuw wordt de misère gesublimeerd in - ditmaal negatief uitvallende - mythologische dromen, geprojecteerd op Haarlem, de stad die Ferron in zijn Mulisch-essay nog omschreef als een broedplaats van 'stadsgekken, zieners en zonderlingen', en die nu een infernale concentratie van verloedering en kleinzieligheid te zien geeft, een alle vitaliteit fnuikende 'reincultuur van gesappel en beknibbeling'. Ook dat is in laatste instantie een manier om erin en ermee te kunnen leven.

Van realisme is bij dit alles niet veel te bespeuren. De Haarlemmers hoeven het zich dus niet echt aan te trekken. Ferron is een meester van de groteske. Zijn romans verraden de invloed van het *grand guignol* (niet toevallig de titel van een van zijn dichtbundels) en van de operette. Het lijkt vaak alsof het hem niet larmoyant en idioot genoeg kan zijn; hij schrijft, om zo te zeggen, met de dikke tong van de drankzuchtige en de tirades van zijn helden klinken als de bezopen monologen van een nog net aan de bar gedoogde stamgast. Een dergelijke manier van schrijven past bij zijn opvatting van literatuur als 'theater', een spiegelpaleis van goedkope illusies, dubbele bodems en

knaleffecten die zichzelf in hun overdrijving ook weer te niet doen. Op dezelfde manier verliezen de Duitse mythen in de ontluisterende blik van de knechten veel van hun verheven glans. De hang naar het hogere en een hartgrondig gebrek aan respect liggen in Ferrons werk altijd dicht bij elkaar.

Ook de literatuur zelf komt er niet zonder kleerscheuren vanaf, getuige de - op z'n zachtst gezegd - vrijmoedige omgang met andermans werk. Ferron jat en pikt, parafraseert en citeert zonder noemenswaardige gêne. In een roman als *Plicht!* verantwoordt hij zijn ontleningen in een uitgebreid notenapparaat, waaruit blijkt dat veel van de frasen die hij zijn personages in de mond legt afkomstig zijn van Jünger, Kleist, Weininger, Büchner, Malaparte, Hobbes of Spengler. In andere romans ontbreken de noten, maar desondanks kost het geen moeite om in het gekanker van zijn helden de stem van Céline of Thomas Bernhard te herkennen, terwijl een roman als *Spergebied* (1991) zelfs in zijn geheel is geschreven in de voor Bernards romans karakteristieke indirecte rede.

Het heeft Ferron de reputatie opgeleverd een typisch 'postmodern' auteur te zijn, een jongleur met citaten en pastiches. Maar zo'n literair-historische plaatsbepaling verheldert natuurlijk weinig of niets omtrent het waarom van deze ontleningen. Bovendien ging Ferron al zo te werk voordat het postmodernisme in de Nederlandse literatuur zijn intrede deed. Je zou zijn jatwerk daarom beter kunnen opvatten als een gevolg van die merkwaardige combinatie van oneerbiedigheid en hang naar hoger weten, die ook in zijn omgang met mythen en idealen tot uiting komt.

In *De hemelvaart van Wammes Waggel* noemt Ferron de cultuur van zijn tijd 'een cultuur in ontbinding, al maakt dat de zaak er niet minder boeiend op'. De schrijver Ferron is als de parasiet die zich van het kadaver toeëigent wat hij gebruiken kan, zonder te geloven in revitalisering of wederopstanding. Hoogstens kan hij nog geloven in Nietzsches mythe van de 'eeuwige wederkeer', die het structurele principe levert voor zijn in Oostenrijk-Hongarije (hét moderne symbool van een decadente samenleving) spelende roman *Tinpest* uit 1998.

Dat hierbij óók een element van ontgoocheling meespeelt, valt moeilijk over het hoofd te zien. Ferron doet denken aan de arbeidersjongen die eindelijk naar het gymnasium mag, om vervolgens te ontdekken dat het gymnasium het gymnasium niet meer is. Iemand die dat overkomt zal zich grotelijks belazerd voelen. Maar door wie? Door de samenleving, door de geschiedenis? Misschien wel door het leven zelf. Bij Ferron krijg je meer dan eens die indruk. Vandaar dat hij, bij monde van zijn helden, zo vaak de dood door het idealisme heen ziet schemeren. De dood die zich, als een fatale 'eeuwige wederkeer', onherroepelijk in ieder leven herhaalt.

Wie dat eenmaal tot zich heeft laten doordringen, zou zelfmoord kunnen plegen, maar hij kan er ook een vrijbrief in zien om het leven op te vatten als een spel, waarin waarden en waarheden vogelvrij zijn geworden, verstoken van de soliditeit die ze eens leken te bezitten. 'Achter iedere waarheid schuilt een tegengestelde waarheid en iedere waarde is ontstaan uit haar tegendeel', schrijft Ferron in een van zijn essays. Het lijkt een nogal gemakzuchtige filosofie, maar Ferrons literaire werk bewijst dat je er ook iets anders mee kunt doen. In het 'theater' van de literatuur kan zelfs de ontgoocheling vruchtbaar worden.

En daarbij komt: zo gemakkelijk maken Ferron en zijn helden het zich niet. Zij nemen hun ontgoocheling serieus, en dat wil zeggen: ook het verheven idealisme dat van de meesters 'gekken' en van de knechten 'teleurgestelden' heeft gemaakt. Zij gaan gebukt onder schuldgevoelens, lijden aan een verraad dat zij ook zichzelf toerekenen. Want dat die verheven idealen als drogbeelden ontmaskerd hebben kunnen worden, kan niet alleen aan een abstractie als 'de geschiedenis' worden toegeschreven. Het ligt evengoed aan henzelf, aan hun onvermogen om er nog ruimhartig in te geloven.

In de romans van Ferron, met hun ambivalentie en hun vaak kitscherig aandoend proza, zijn al deze sentimenten aanwezig, en juist dat maakt ze zo complex. Op het eerste gezicht lichten ze het deksel van een beerput vol dampende verloedering, teneinde daarin uitbundig te zwelgen. Ferron heeft zich dit genoeg ook beslist niet ontzegd, getuige dit sappige fragment uit *Karelische nachten*: 'Vermoord, gemutileerd. Het vlees van het bot gevreten. Roodachtige brij in de modder. Hier en daar een flard van blauw vel, plukken haar, stukken textiel in zwarte korsten bloed gevat'. De uitdrukking 'te veel van het goede' schiet bij deze passage jammerlijk tekort. En in Ferrons romans wemelt het van dit soort passages.

Toch hebben ook de overdrijvingen bij nader inzien een zin en een betekenis. Om die te vatten moet je het mythische gehalte van zijn werk serieus nemen. Niet zozeer die mythen zelf, want dat doen Ferron en zijn vertellers ook nauwelijks; de mythen zijn aan de geschiedenis, of liever aan verraad en ontrouw ten prooi gevallen, en voor zover het de traditionele Duitse mythen betreft en de karikatuur die de nazi's ervan hebben gemaakt: terecht. Wat Ferron in zijn werk exploreert, dat is de mogelijkheid van mythologie *tout court* in een onttoverde wereld, die aan zulk verheven gedachtegoed geen waarde meer wenst te hechten.

Als schrijvende 'knecht' mist Ferron de soevereine distantie om zich hier à la Mulisch geen donder van aan te trekken. Hij vermomt zijn mythen liever als potsierlijke kermisattracties, in de overtuiging dat je een tijd die zichzelf van zijn hoogste waarden en waarheden heeft beroofd, enkel nog kunt raken door hem een lachspiegel voor te houden. Maar daarin is hij wel degelijk serieus, en daarin vindt zijn werk zowel een weerbarstige eenheid als een onvervreemdbaar eigen karakter - in weerwil van alle citaten, pastiches en parafrases.

(*De Revisor*, 2006/4)