

# Postmodernisme, subjektiwiteit en geskiedenis: Louis Ferron se *Turkenvespers* as 'n historiese collage\*

Andries Visagie

*The postmodernist element (among other things) in Louis Ferron's novel, Turkenvespers (1977) becomes apparent in Ferron's playful irreverence for historical fact and chronology. History functions as a problematizing aspect in the efforts of the character Kaspar Hauser to attain coherent subjectivity. Kaspar unsuccessfully reverts to borrowed identities from both the historical and the literary past to constitute himself as an autonomous subject. This article examines the concomitance of history and subjectivity as represented in Turkenvespers. Furthermore, the various visions of history accommodated by Ferron's novel are explored and subsequently collated with postmodernist conceptions of history.*

In die Nederlandse literêre wêreld word die begrip “postmodernisme” met groter huiwering gehanteer as in Suid-Afrika waar die postmodernisme sedert die jare tagtig 'n dominante stroming is. Volgens Anthony Mertens (1988: 147) is die aantal Nederlandse prosawerke wat voldoen aan die norme van die postmodernisme as 'n internasionale verskynsel baie beperk. Hy bestempel die werke van slegs 'n handvol skrywers soos Bert Schierbeek, J.F. Vogelaar, Cees Nooteboom, Louis Ferron, Sybren Polet en Gerrit Krol naas enkele werke van W.F. Hermans en Harry Mulisch as postmodernisties. Hy is ook van mening dat die Nederlandse postmodernisme nie met die Franse poststrukuralisme gelykgestel kan word nie aangesien die Franse filosofie en literêre kritiek slegs 'n geringe invloed op die Nederlandse literêre toneel het. Teenoor Elrud Ibsch (1989: 370) se vasstelling dat die postmodernisme “in alle breedte” in die Nederlandse literatuur aanwesig is, beweer Ad Zuiderent (1989: 436) dat die postmodernisme 'n term is wat vanuit die

---

\* Geldelike bystand deur die Sentrum vir Wetenskapontwikkeling en die Stichting Studiefonds voor Zuid-Afrikaanse Studenten vir dié navorsing word hiermee erken. Menings uitgespreek en gevolgtrekkings waartoe geraak is, is dié van die outeur en moet nie noodwendig aan die bogenoemde twee instansies toegeskryf word nie.

Verenigde State oorgeplant is sonder die nodige nuansering vir die Nederlandse literêre toneel.

Met dié uitsprake voor oë is dit nie verbasend dat die postmodernistiese skrywer Louis Ferron as 'n uitsonderlike figuur binne die Nederlandse literatuur beskou word nie (vergelyk byvoorbeeld Goedegebuure, 1977: 704; Matthijsse, 1979: 85 en De Winter, 1980: 35). Wesseling (1987: 31, 32) wys daarop dat Ferron se werk op inhoudelike en kompositoriese vlak sterk onder die invloed van die Noord-Amerikaanse postmodernisme staan. Ferron het byvoorbeeld ook romans van postmodernistiese skrywers soos Vladimir Nabokov en Ishmael Reed vertaal. Sy inspirasiebronne is dus eerder buite die grense van Nederland geleë. Meer nog as deur die Amerikaanse literatuur word Ferron se literêre agtergrond bepaal deur die Duitse romantiek. 'n Deurlopende belangstelling by Ferron is die ontstaansgeskiedenis van die fascisme wat volgens hom 'n uitloper van die romantiek is. Ferron beskryf homself as "een volbloed romanticus in de 19de-eeuwse betekenis" (Roggeman 1983: 15), maar voeg dadelik by dat hy as 'n produk van die twintigste eeu ook beskik oor 'n refleksiewe vermoë ten aansien van sy eie fasinaties en drifte. In die trilogie wat *Turkenvespers* (1977) voorafgaan, word onder meer die Beiere van Ludwig II en Richard Wagner (*Gekkenschemer* 1974), die Weimar-republiek (*Het stierenoffer* 1975) en die Derde Ryk self (*De keisnijder van Fichtenwald* 1976) in oënskou geneem (Mertens 1981: 3). In *Turkenvespers* word 'n verdere aspek van die geskiedenis van die Duitstalige lande ondersoek, naamlik die dekadensie ten tyde van die vorige eeuwisseling in Wenen. In Ferron se uitbeelding van hierdie tydperk van die Oostenrykse geskiedenis word die anachronistiese gegewe van 'n Turkse inval in Wenen betrek. Die Turke het Wenen in werklikheid nooit binnegeval nie, maar wel die stad bedreig in die sestiende en sewentiende eeu.

## 1 'n Intertekstuele subjek

Soos in die meeste postmodernistiese romans word die subjektiwiteit van die karakters ook in *Turkenvespers* aansienlik geproblematiseer. Volgens Lies Wesseling (1991: 2) word Ferron se romans gekenmerk deur die aanwesigheid van skimagtige figure met 'n onduidelike afkoms wat tevergeefs probeer om 'n respektable identiteit te verower. In sy filosofiese projek het Michel Foucault (1970: 387) weliswaar die einde van die subjek aangekondig, maar die postmodernistiese literatuur word voor-

lopig nog oorheers deur 'n toegespitste vraagstelling rondom die status van die subjek. In verskeie postmodernistiese romans is daar 'n nostalgiese hunkering na die sekerheid wat die humanistiese subjek bied – dit wil sê, die individu as 'n outonome wese met selfkennis en 'n “menslike essensie” wat deur die geskiedenis heen toenemend uitreik na 'n volmaakte realisering (Hutcheon 1988: 226). Hierdie hunkering word egter verydel deur die onvermydelike desentrering van die subjek. Tog is dit belangrik om daarop te let dat die desentrering van die subjek nie altyd neerkom op 'n ontkenning van subjektiwiteit nie: in die postmodernisme word die subjek *geproblematiseer* deurdat die bestendige ideologieë rondom subjektiwiteit gehistorieseer word (Hutcheon, 1988: 159). In sy latere werk, veral in 'n werk soos *The care of the self* (deel 3 van *The history of sexuality*), spits ook Foucault (1986) hom toe op 'n historiese rekonstruksie van die subjek waardeur hy die diskoers oor subjektiwiteit oopstel vir bevraagtekening.

In *Turkenvespers* word die subjektiwiteit van die hoofkarakter, Kaspar Hauser, deur middel van intertekstualiteit geproblematiseer. Ferron siteer nie alleen uit die wêreldgeskiedenis nie maar ook uit die Westerse filmgeskiedenis en die literêre verlede van Wes-Europa. Soos Hutcheon (1988: 127) aandui, word daar met die parodiese intertekstualiteit van die postmodernisme tekste vanuit sowel die “wêreld” as die kunste betrek om die grense tussen dié twee terreine te ondermyn. In 'n onderhoud verklaar Ferron byvoorbeeld: “het feit dat ik vorig jaar in Berlijn met vakantie ben geweest, dat is een ervaring die ik mag gebruiken, dat is stelen uit de werkelijkheid, maar ik mag ook stelen uit de boeken, die ik gelezen heb. Ook die vertegenwoordigen een facet van de werkelijkheid” (Roggeman 1983: 9). Ferron wil die “grens tussen verbeelding en werkelijkheid volledig opheffen, omdat alles verbeelding is. ‘De wereld, een droom’” (Roggeman 1983: 19). Teen die agtergrond van hierdie uitsprake moet nagegaan word hoe die historiese dimensie van Kaspar Hauser as intertekstuele subjek in *Turkenvespers* ontplooi word.

In Ferron se roman probeer Kaspar telkens om definisie aan sy onstabiele identiteit te gee deur buite homself uit te reik na 'n verskeidenheid ankers. Sy identiteit word onder meer bepaal deur die historiese figuur uit die negentiende eeu, Kaspar Hauser, maar ook deur die drama *Kaspar* wat die Oostenrykse skrywer Peter Handke (1979) in 1966 geskryf het en wat gebaseer is op dieselfde Kaspar Hauser se geskiedenis. Verwysings kom ook voor na *Jeder für sich und Gott gegen alle* (*Elkeen vir homself en God teen almal*), 'n film wat die Duitse filmregisseur Werner

Herzog in 1974 oor die lewe en individuasiëproses van Kaspar Hauser gemaak het (Nothnagel 1984: E8, F4). Die lewensgeskiedenis van Ferron se Kaspar stem verder in sekere opsigte ooreen met dié van Simplicius Simplicissimus, 'n karakter uit die werk van die sewentiende-eeuse Duitse skrywer Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen. Ook ander fiksionele intertekste speel 'n bepalende rol: die verskillende verwysings na Hollywood-films suggereer uiteindelik dat Kaspar 'n karakter in 'n film is. Hy verlang selfs daarna om 'n personasie in 'n roman te wees (208-209) en stel hom by geleentheid selfs voor as 'n karakter uit 'n fiksionele werk (132). Om die intertekstuele doolhof in die roman verder te kompliseer, word ook Ferron se biografie betrek om gestalte te gee aan Kaspar se steeds verskuivende, hologramagtige subjektiwiteit.

Die historiese Kaspar Hauser was 'n Duitse weeskind wat in 1828 op die ouderdom van sestien sy opwagting in die strate van die stad Nürnberg gemaak het nadat hy sy hele lewe lank in 'n kelder opgesluit was. In sy hand het hy twee briewe van sy (onbekende) oppassers en 'n gebedsboekie gehad. Hy kon wel sy naam skryf, maar kon slegs enkele onduidelike sinne prewel waaronder: "Ich möcht a söchana Reiter wern wie Vater is" ("Ek wil net so 'n ruiter soos pa word") (Leonhardt 1987: 70). Hauser, oftewel "die kind van Europa", het gou opslae gemaak in Duitsland en uiteindelik ook die verbeelding van mense elders in Europa aangegryp. Hauser het vinnig geleer praat en skryf, maar in 1833 kom sy kortstondige vryheid tot 'n einde wanneer hy onder geheimsinnige omstandighede aan 'n meswond beswyk (Leonhardt 1987: 11). Die vermoede bestaan dat hy, soos ook vroeër in 1829, die slagoffer van 'n sluipmoordaanval was. Daar is aanduidings dat Hauser moontlik die seun van groothertog Karl van Baden en sy vrou, Stephanie de Beauharnais, was. In 'n komplot rondom die troonopvolging in Baden is Kaspar na bewering kort na sy geboorte ontvoer om tot sy sestiende jaar in 'n kelder opgesluit te bly (Leonhardt 1987: 187).

Die ooreenkoms tussen die historiese Kaspar Hauser en die fiktiewe Kaspar van *Turkenvespers* is ooglopend: albei het 'n onseker afkoms en bowendien was daar by albei 'n verlange om groter sekerheid oor hulle identiteit te verkry. Die figuur van Kaspar Hauser is besonder goed geskik om as metafoor te dien vir 'n besinning oor subjektiwiteit. In *Turkenvespers* verwys Kaspar na die historiese Kaspar Hauser as sy leeftydgenoot (17), sy dubbelganger (89), sy ongebore broer (90), sy "kwade vriend" (175) en sy naamgewer (286). Hy beweer verder dat hy Hauser van sy identiteit ontvrem het om sy teenwoordigheid op aarde te laat

geld: “wat moest ik zonder naam? Ik wilde zo graag op deze wereld aanwezig zijn” (138). Kaspar koppel met ander woorde sy soeke na ’n identiteit aan naamgewing – deur die taal probeer hy om deel van die sosiale bestel te word. Volgens Hutcheon (1988: 168) bestaan daar binne die postmodernisme die opvatting dat die ponering van subjektiwiteit ’n enonsiatiewe handeling is. Dit is in en deur die taal dat die mens homself as ’n subjek definieer. Die aanname dat die subjek deur die taal gekonstitueer word, impliseer dat die sprekende subjek nie geheel en al outonoom en in beheer van sy eie subjektiwiteit is nie omdat betekening in die taal immers nooit afgesluit kan word nie. Die diskoers wat met verloop van tyd in die historiografie en in die kunste oor Kaspar Hauser ontstaan het, belemmer Kaspar se pogings in *Turkenvespers* om ’n sturende greep op die ontwikkeling van sy identiteit te kry. Hy kom voortdurend te staan voor die diverse voorstellings van Hauser in film en literatuur. Kaspar moet toesien hoe sy subjektiwiteit teen sy eie wense verstrooi word. Anthony Mertens (1981: 4; 1983: 54) merk op dat Ferron met sy maniëristiese tegnieke telkens demonstreer dat sy personasies vermommings van vermommings is. Die onsekerheid van hulle identiteite word onderstreep deur dié karnavaleske aspek van Ferron se romans. Ferron beskryf sy werk dikwels in terme van ’n film, ’n toneelstuk of poppekas om die onegte, gemaskerde aard van sy personasies te beklemtoon (vergelyk byvoorbeeld Kruithof 1977: 77).

Wanneer Kaspar in *Turkenvespers* sy masker afhaal, verskyn hy eers in die vermommings van ’n Peter Handke-karakter of ’n Werner Herzog-filmpersonasie voordat die historiese Kaspar Hauser na vore tree. In die hoofstuk getitel “Kaspar leert lopen zoals Handke Kaspar leerde lopen” beskryf Kaspar tydens ’n besoek aan sy voormalige pleegmoeder, Alma Korngold, hoedat sy die “vondeling Hauser” (266) in sy kelder leer loop het. Die vier Kaspar Hauser-tekste wat in die roman betrek word, vervloei in hierdie episode sodat ’n ontologiese verwarring ontstaan tussen die verskillende (historiese én fiksionele) wêrelde wat in hierdie tekste voorkom. In die wêreld van Kaspar die kolporteur (Kaspar se beroep is om te smous met pornografiese foto’s en stroke film wat hy in sy koffer ronddra) was Alma weliswaar sy pleegmoeder, maar die gegewe van ’n vrou (Alma) wat Kaspar in ’n kerker versorg, betrek *Jeder für sich und Gott gegen alle* van Herzog. Die hoofstuk “Kaspar leert lopen zoals Handke Kaspar leerde lopen” is ’n pastiche van Handke se drama, *Kaspar* (vgl. Handke 1979: 108, 109). Die eerste sin wat Handke sy karakter in *Kaspar* laat uitspreek, is ook die eerste sin wat die veelvlakkige, ge-

kunstelde Kaspar van hierdie hoofstuk uiter. Daar word beskryf hoedat “hij, na zijn loopstudies pagina’s lang te hebben volgehouden, eindelijk zijn mond opende en lispelde dat hij graag wilde worden wat een ander eens geweest was” (266). Hierdie sin roep uiteraard ook die woorde op wat die historiese Kaspar Hauser gedurig herhaal het kort na sy vrylating uit die kelder. Die sentrale problematiek rondom subjektiwiteit in *Turkenvespers* word met dié woorde kernagtig saamgevat: Kaspar strewende na die verwerping van ’n eie identiteit met verwysing na ander identiteite wat hom voorafgegaan het. Identiteit is klaarblyklik dus slegs moontlik binne ’n sosiale en historiese verband. Kaspar se eerste sin is verder ook ’n illustrasie van die sprekende subjek wat homself van meet af aan in taal konstitueer.

Die Freudiaanse inslag in Ferron se werk (vgl. Ferron 1978a: 78) blyk onder meer in die opnoem van vaderfigure tydens Kaspar se loopoefeninge. Op Alma se vraag na die identiteit van die “ander” wie se voorbeeld Kaspar wil navolg, antwoord hy: “‘Een ruiter.’ Maar hij had ook wel ‘een hoedenmaker’ of ‘de prins van Baden’ of ‘de aartshertog van Mayerling’ kunnen zeggen” (267). Die verwysing na ’n ruiter en die prins van Baden is ’n toespeeling op die onbekende vader van die historiese Kaspar Hauser terwyl die hoedemaker verwys na Kaspar die kolporteur se misdadige biologiese vader (en ook na die vader van Sternheim, die regisseur wat Kaspar se lewe agter die skerms beheer). Die Aartshertog van Mayerling is die vader van die kind waaraan mej. Kamenow, Kaspar se verloofde, uiteindelik geboorte skenk. Die behoefte van dié Kaspar om met ’n vaderfiguur te identifiseer, het sekerlik ’n Freudiaanse inslag, maar dié behoefte word verydel deur die afwesigheid van ’n enkele koherente vaderfiguur. Die versplintering van die vadersubjek word deur Alma tot ’n onhoudbare uiterste gevoer wanneer sy grappenderwys Elisabeth Bathory by die lys van vaders voeg. Kaspar stort ineen by die aanhoor van Alma se suggestie. Elisabeth Bathory is in werklikheid ’n karakter uit die Dracula-legendes (Blok & Wesseling 1988: 179). Tydens ’n karnavalbal (“Faschingbal”) vermom die Oostenrykse kroonprins, die Aartshertog van Mayerling, hom as Elisabeth Bathory en dit is in hierdie gedaante dat hy mej. Kamenow verkrag. In ’n sekere sin is Elisabeth Bathory dus wel ’n vader, maar “sy” verteenwoordig eerder ’n pervertering van die vadergegewe. In plaas daarvan om die gekunstelde Kaspar te help om sy identiteit te konsolideer, veroorsaak die uiteindelik versplinterde en verwronge beeld van ’n vadersubjek ’n soort regressie by hom: Kaspar stort neer en draai sy pupille na binne “op zoek naar een wereld waarin

de dinge nu eindelijk eens zouden zijn wat ze behoorden te zijn” (267). Sy pogings om buite homself uit te reik om binne ’n sosiale verband ’n duidelik omlynde identiteit te verwerf, het misluk en hy keer terug na sy private illusies.

Kaspar se sukkelende pogings om ’n outonome subjektiwiteit te konsolideer met behulp van die identiteite uit die (literêre) geskiedenis is ’n illustrasie van Foucault (1977: 161) se Nietzscheaanse genealogie – die geskiedenis in die vorm van ’n doelbewuste karnaval. Anders as in die tradisionele geskiedskrywing is dit nie meer moontlik om ’n gebrek aan individualiteit met die vasstaande identiteite van die verlede aan te vul nie. Die postmoderne mens word eerder van individualiteit ontdaan deur die oormatige keuse van moontlike identiteite. Kaspar word die trefpunt van verskillende identiteite wat hom as subjek eerder ontbind en verstrooi as om ’n konsoliderende funksie te vervul.

Teen die einde van Kaspar se loopoefeninge à la Handke word sy eerste gesprek met Korngold, die Mahleragtige komponis wat sy pleegvader word (“A la manière de Grimmelshausen”, 57-60), kortliks opgehaal. In hierdie gesprek en in die hoofstuk getitel “The man you love to hate” word nog een van die vele identiteite voorgestel wat meewerk aan die versplintering van Kaspar as subjek, naamlik die karakter Simplex (Simpelmans, 59) uit Grimmelshausen se barokroman *Abenteuerlicher Simplicius Simplicissimus*.

In Grimmelshausen se roman word die lewensloop van ’n weeskind, Simplex, tydens die Dertigjarige Oorlog in Duitsland geskets. Die roman het ’n sterk outobiografiese inslag. Nadat ’n groep soldate sy boereouers uitgewis het, ontferm ’n kluisenaar hom oor Simplex en bied aan hom ’n opvoeding en ’n naam. Uiteindelik beleef Simplex etlike avonture te midde van die oorlogsellendes. Hy word berug vir sy skelmstreke, maar kom ten slotte tot inkeer. Net soos in die geval van die historiese Kaspar Hauser is Simplex ’n weeskind met ’n onsekere afkoms. In die hoofstukke getiteld “The man you love to hate” en “A la manière de Grimmelshausen” siteer Ferron uitvoerig uit hoofstukke 3, 4, 5, 6 en 8 van die eerste boek in Grimmelshausen se roman.

In “The man you love to hate” word Grimmelshausen se beskrywing van die aanval en moord op Simplex se familie deur verbytrekkende soldate soms woordeliks weergegee. Ferron huiwer ook nie om duidelik aan te dui watter bron hy hier gebruik nie: “als ik mij niet aan Hauser verwant had gevoeld, dan had ik toen en op dat moment Simplicius Simplicissimus tot mijn schaduw moeten uitroepen” (40). Die leser word ge-

dwing om daarvan kennis te neem dat die fiksionele gegewe van Ferron se roman vervleg is met 'n verdere fiksionele gegewe uit die literêre verlede. Die reeds geproblematiseerde ontologiese grense tussen die onderskeie fiksionele wêreldes word verder ondermyn deur die filmiese voorstelling van die gebeure.

Ferron se fiksionele Kaspar en Grimmelshausen se Simplex word ingebed in die oorkoepelende fiksionele vlak van 'n film wat boonop ook 'n droom kan wees ("In mijn kinderjaren droomde ik ook films over galante luitenants", 38). Hierdie procédé het duidelike implikasies vir die subjektiwiteit van die Kaspar-figuur: sy identiteit word nie bloot deur intertekste uit die geskiedenis en die literatuur bepaal nie; hy is klaarblyklik ook 'n karakter in 'n Sternheim-film. Sy pogings om 'n selfstandige identiteit te verwerf is in werklikheid futiel aangesien hy deur iemand anders, naamlik Sternheim, "geregissee" word. Hierbenewens blyk dit dat die moord op sy vader en die verkragting van sy moeder, wat 'n bepalende invloed op sy identiteit het, volgens Sternheim geen duidelike motivering het nie: "vraag me niet wat ik met dit alles voorheb. Er is veel celluloid op de wereld, dat moet gevuld" (43). Kaspar as subjek word dus geheel en al bepaal deur die willekeur van die regisseur Sternheim. Die leser kom hiermee byna onvermydelik te staan voor die meta-fiksionele insig dat al die karakters in *Turkenvespers*, dus ook Sternheim, onderworpe is aan die "willekeur" van die skrywer.

Tydens sy verblyf by die Korngolds vra Kaspar homself af of hy dan gebore is om voortdurend "met schimmen geconfronteerd" te word: "Wat deugt er niet aan mij, dat mensen van vlees en bloed mij ontwijken?" (71). Die radikale fiksionalisering van die subjek Kaspar word in *Turkenvespers* skynbaar gestuit deur "vlees en bloed" sodra Ferron se biografie as bykomende intertekst betrek word. In 'n onderhoud verklaar Ferron dat daar in sy werk dikwels weeskinders voorkom: "Er is mij een verleden onthouden en daarmee een identiteit" (Ros 1980: 30). Ferron was naamlik die seun van 'n Duitse soldaat wat tydens die Duitse besetting van Nederland in die Tweede Wêreldoorlog met sy moeder in Haarlem bevriend geraak het. Kort na sy geboorte is hy na Bremen in Duitsland geneem om deur sy ouma grootgemaak te word. Sy pa het intussen in die oorlog gesneuwel. Teen sy sesde jaar het sy moeder hom egter na Nederland laat terugkeer. Sy naam is terselfdertyd verander van Karl-Heinz Beckering na Aloysius Ferron. Oor hierdie gebeurtenis uit sy kinderjare merk Ferron op: "Het moet voor een kind een krankzinnige ervaring zijn geweest, die natuurlijk levenslang doorwerkt. Je verandert



van naam en in zekere zin ook van identiteit” (Diepstraten 1980: 5). Terug in Nederland het sy moeder hom verwaarloos en hy het uiteindelik ’n deel van sy jeug in ’n kinderhuis en by pleegouers deurbring (Diepstraten 1980: 3, 5).

In *Turkenvespers* is Kaspar, net soos Ferron in ’n sekere sin, ’n oorlogsweeskind wat in die sorg van ’n tweede “ouerpaar” (die Korngolds) kom. Van die insidente wat Ferron in Duitsland beleef het, keer ook in *Turkenvespers* terug. As kleuter het Ferron byvoorbeeld die bombardement van Bremen beleef. Tydens die bombardement is die dak van sy ouma se huis weggeskiet; tydens hierdie gebeure moes Karl-Heinz die toilet dringend besoek: “Toen ik zag dat ik zó, door het dak heen, tegen de rood schemerende lucht aankeek, pakte ik het op het toilet staande potje en besloot mijn behoefte dan maar op straat te doen. Een toilet zonder dak had kennelijk zijn functie verloren” (Ferron 1978b: 198). Tydens ’n lugaanval van die Turke op Wenen tref min of meer dieselfde ongeluk ook vir Kaspar in *Turkenvespers*: “Boven me verging een wereld. Het dak werd boven mijn troon weggeslagen, puin en stof regenden op mijn rug” (322).

Deurdat Ferron sy outobiografie laat saamvloei met Kaspar se geskiedenis werp hy lig op sy siening van die verhouding tussen geskiedenis en identiteit en terselfdertyd op die Freudiaanse grondslag van sy benadering tot die geskiedenis. ’n Persoonlike geskiedenis is naamlik ’n voorvereiste vir ’n koherente, outonome subjektiwiteit waarop die individu sy toekoms kan grondves. Kaspar se verstrooide, onsamehangende identiteit is daaraan te wyte dat hy “een jongen zonder verleden en derhalve zonder toekomst” (94) is. In ’n gesprek met Martin Ros (1980: 32) maak Ferron ook die stelling dat die mens niks meer is as sy geskiedenis nie. Geskiedenis bepaal identiteit en wanneer dié geskiedenis ontbreek, is daar dikwels die behoefte om die hiaat self in te vul, hetsy deur ’n soort *Vatersuche* (Ferron beweer dat sy skryfwerk neerkom op ’n soektog na sy vader – Roggeman, 1983: 8) of deur die uitreik na maskers uit die historiese en literêre verlede. Reeds vroeg in *Turkenvespers* kom Kaspar egter tot die besef dat geen mens sy eie geskiedenis kan skryf nie (33); sy pogings om ’n eie geskiedenis en identiteit deur middel van geleende identiteite te konstrueer, is van meet af aan tot mislukking gedoem.

Met die onontwarbare collage van intertekste wat laag op laag in die subjek van Kaspar gekonsentreer word, dit wil sê ook die interteks van die skrywer se outobiografie, slaag Ferron daarin om gestalte te gee aan ’n

figuur van “bordkarton”. Volgens Ferron wil hy aantoon “dat alles van bordkarton is” en daarom skryf hy “over bordkarton en in bordkartonnen bewoordingen” (Kruihof 1977: 77). Die kunsmatige subjekte wat in *Turkenvespers* voorkom, dra daartoe by dat die leser se aandag op die tekstuele aard van die romanwêreld gevestig bly. Ook Kaspar soek uiteindelik toevlug in die wêreld van tekste en tekens. Hy verkeer egter onder die wanindruk dat indien hy homself kan konstitueer as ’n fiksionele karakter – “plat ... als een papiertje” met die “onstoffelijkheid van een romanfiguur” (208) – hy die werklikheid kan ontvlug en ’n nuwe en afgeronde identiteit kan verkry. Kaspar wil dus die laaste spore van “vlees en bloed” in sy subjektiwiteit afskud om op dieselfde vlak as sy geleende fiksionele gedaantes te kan funksioneer. Dit is nie voldoende om ’n masker te dra nie; hy wil self ’n masker word om sodoende ’n sterker aanspraak op ’n (weliswaar fiksionele) identiteit te kan maak. Die leser is egter daarvan bewus dat Kaspar in elk geval reeds ’n fiksionele karakter uit ’n Sternheim-film is sodat ook hierdie pogings van hom om die wêreld van drome, illusies en fiksie te betree futiel is. Die ironie in die volgende uitspraak van Kaspar is dus duidelik: “Ik hoorde niet bij de orde der dingen, maar was ondergebracht bij de tekenen. De Hauser, achtervolgd door zijn Hauser, was in zijn angst iedereen voorbijgelopen, voor niemand meer bereikbaar, zelfs niet meer voor de door hemzelf opge-roepen fantomen” (226).

Kaspar se getrouste “fantom”, die historiese Kaspar Hauser, keer egter gou weer terug om Kaspar in sy nuwe illusies uit te lag (236). Kaspar se nuut versonne gestalte is naamlik dié van ’n toegewyde ouer, ’n rol wat hom met die hoop vervul dat hy finaal van sy geleende identeiteite kan ontsnap. Deur sy ouerskap wil hy moontlik vergoed vir sy onvermoë om sy identiteit met verwysing na ’n outonome vaderfiguur te definieer: “in dit kind moet alles gebeuren wat mij onthouden is. Daartoe moet het een vader hebben en die vader ben ik” (317). Kaspar se ouerskap word egter deur ’n netwerk van ambivalensies gekenmerk: die kind oor wie hy hom ontferm, is byvoorbeeld nie sy eie nie, maar die kind wat die Aartshertog van Mayerling (vermom as Elisabeth Bathory) tot Kaspar se verontwaardiging by mej. Kamenow verwek het. Kaspar word verder in die oorlogshospitaal opgeneem waar dr. Celinek swangerskapsimptome by hom diagnoseer (221, 222). Kaspar konstrueer vir homself ’n ingewikkelde ouerskapsrol waarin hy nie bloot die vader van die kind is nie, maar ook ’n soort moeder. Daar word gesuggereer dat Kaspar tot orale seks met die kroonprins gedwing is waartydens hy “bevrug” is. Hierdie

gebeurtenis is na alle waarskynlikheid 'n inbeelding van Kaspar self waardeer hy homself poneef as die draer van die “metafysische afspiegeling” van mej. Kamenow se kind (224).

Hierdie verwronge bevrugting deur die kroonprins as 'n “spel van biologiese vergissingen” (225) verkry vir Kaspar 'n dieper dimensie deurdat sy identiteit vir 'n oomblik aan hom openbaar word terwyl hy Mayerling se saad sluk: “Ik, die mijn hele leven al op zoek was naar mijn naam, had deze daar en op dat moment gelezen in de meest afschuwelijke verrukking die een mens overkomen kan. Het was een naam waar nog geen naam voor was gevonden, al begreep ik niettemin dat ik benoemd was” (225). Tydens sy ontmoeting met Mayerling – 'n simbool van die maghebbende owerheid – verkry Kaspar 'n blik op die essensie van sy identiteit soos dit in sy naam beliggaam word. Hierdie identiteit kan egter nie omskryf word nie omdat dit behoort tot die domein van die onvoorstelbare – dit is nie moontlik om 'n greep op die getotaliseerde essensie van 'n volledig teenwoordige subjektiwiteit te verkry nie. Kennelik bestaan hierdie essensie, maar dan slegs as “een naam waar nog geen naam voor was gevonden” en wat daarom nie gerepresenteer kan word nie. Kaspar kan nie ontkom aan 'n veelvoudige, gedesentreerde, postmoderne subjektiwiteit nie. Hierdie subjektiwiteit is noodwendig “multiple, layered, and non-unitary; rather than being constituted in a unified and integrated ego, the ‘self’ is seen as being constituted out of and by difference and remains contradictory” (Giroux 1991: 30).

Die slot van die roman is dan ook 'n finale bevestiging van die onvermydelike intertekstuele subjektiwiteit waarmee Kaspar moet saamleef. Die laaste hoofstuk van *Turkenvespers* heet “Kaspar Hauser” en is 'n beskrywing van Kaspar se besoek aan 'n bioskoop in Amerika waartydens 'n Sternheim-film vertoon word. Die film is in werklikheid 'n voorstelling van Kaspar se lewe in Amerika. Die film sluit 'n toneel in wat weer eens herinner aan Handke se *Kaspar*: “de man ... besloot een ander te worden dan wie hij geweest was. Maar omdat hij niet wist wie hij geweest was, wist hij ook niet wie hij worden moest, zodat het een besluit was sonder gevolgen” (332). Die sentrale problematiek in die roman, naamlik Kaspar se vrugtelose soeke na 'n identiteit, word hiermee opnuut geskakel met die belang van die geskiedenis in die skepping van 'n identiteit. Die afwesigheid van 'n koherente persoonlike geskiedenis maak dit vir Kaspar onmoontlik om sy subjektiwiteit te definieer. Die subjek as 'n individu of as 'n kollektiwiteit is afhanklik van 'n teleologiese siening van die geskiedenis. Dit word problematies om aan 'n individuele subjek gestalte te

gee indien die geskiedenis nie meer aanvaar word in sy vertroude rasonale, metafisiese vorm as die optimistiese oplossing van kontradiksies nie (David Carroll in Hutcheon, 1988: 170). In *Turkenvespers* word die teleologiese, rasionale benadering tot die geskiedenis doelbewus ondermyn deur die beskrywing van die Weense fin de siècle te vermeng met fantastiese en anachronistiese gegewens. Soos daar in die slotsinne van die roman aangedui word, is Kaspar binne hierdie opset daartoe gedoem om sy uitsiglose soektog na identiteit oor en oor te herhaal.

Anthony Mertens (1981: 7) merk op dat Ferron in sy romans onder meer die effek van mag op sy karakters ondersoek. Hierdie karakters word dan as proefpersone by die geskiedenis ingeskryf. Ook in *Turkenvespers* word 'n bepaalde politieke visie geformuleer met verwysing na Kaspar as 'n subjek sonder "een gemarkeerd levensbeeld" (Ferron in Wijgh 1977: 39). Kaspar word verteenwoordigend van "de kleine man" (Musschoot 1983: 28), dit wil sê die gewone burger wat te staan kom voor magskonfigurasies waarop hy of sy geen greep kan kry nie. Ferron dui aan dat sy laaggeplaaste ek-figure die wêreld vanuit 'n "kikkerperspektief" (Kruithof 1977: 77) beskou waardeur die omringende magte 'n nog onaantasbaarder, vreemder en oorweldigender voorkoms verkry. Die onbeholpe karakters het 'n sterk behoefte om deel te hê aan die gebeurtenisse van die geskiedenis en het daarom dikwels 'n strewende om aanvaar te word deur die gesagsdraers in hulle samelewing. In *Turkenvespers* wy die amptenaar Edler von Eynhuf byvoorbeeld al sy energie aan regs-optrede om tot 'n hoër rang binne die staatsdiens bevorder te word. Wanneer hy eindelijk opgang maak en teoreties in 'n posisie is om sy stempel op die wêreld te kan afdruk, verval die staatsdiens egter tot 'n magtelose institusie wat net homself kan reguleer.

In Ferron se roman word die desentrering van Kaspar se subjektiwiteit weerspieël in die omringende magsverhoudings. Net soos Kaspar se subjektiwiteit die effek van 'n duiselingwekkende maskerspel is, verander die gesig van mag in Wenen voortdurend. Kaspar se versugting na 'n outonome identiteit kan nouliks deur die onstabiele en onsamehangende magsverhoudings van die omringende werklikheid geakkommodeer word. In ooreenstemming met die Foucauldiaanse beskouing van mag (vergelyk Foucault 1978: 93, 95), kan die mag in *Turkenvespers* nie getotaliseer word binne 'n enkele soewereine subjek nie. Die mag berus eerder op 'n veranderende substraat van magsverhoudings wat gedurig tot nuwe vorms van mag aanleiding gee. Wanneer die toestand van verval

in Wenen 'n hoogtepunt bereik, is dit nie duidelik of die mag by die Turke, die koning, die kroonprins, die wegbreekrepublieke of die ondergrondse burokrasie berus nie. Die effekte van mag bly egter konstant: honderde mense word daaglik uitgewis.

Dit is opvallend dat die magsfigure in die roman dikwels afwesig is of in 'n gemaskerde gestalte verskyn. Daar heers byvoorbeeld onsekerheid of die bejaarde keiser, Franz Joseph, nog lewe (131). Wanneer Kaspar vir Mayerling van aangesig tot aangesig ontmoet, is die kroonprins onherkenbaar vermom as Elisabeth Bathory. Die tekens van die Turke se aanslag op Wenen is oral sigbaar, maar die enigste "Turke" wat in die stad sigbaar is, is in werklikheid Weners in Turkse kostuums: Kaspar moet byvoorbeeld toesien hoedat lede van die "Austro-Turquoise studenteverbond" (146) met hulle Turkse kleredrag vir Friedrich Freiherr van Sayn ontvoer. Binne hierdie vloebare, karnavaleske magsituasie is dit onvermydelik dat Kaspar se pogings om met verwysing na die omringende sosiale en politieke werklikheid koherensie aan sy subjektiwiteit te verleen, klaaglik misluk. Omdat hy "nu eenmaal niets" (280) is, word sy identiteit noodwendig in 'n sekere mate gevorm deur die gebeurtenisse wat rondom hom plaasvind: "Hoe meer ik mezelf wilde zijn, des te duidelijker werd ik door de machten buiten mij om bepaald" (280). Sy identiteit word egter ingevul deur die versplinterde werklikheid waarbinne hy hom bevind. Net so min as wat Kaspar daarin kon slaag om hom deur middel van geleende identiteite uit die historiese en literêre verlede as 'n outonome subjek te vergestalt, slaag hy daarin om met behulp van die sosiale en politieke aktualiteite sy eie essensie te ontdek.

## 2 Turke in Wenen: 'n spel met die geskiedenis

Ferron se vrye omgang met die geskiedenis in *Turkenvespers* het verskeie kritici tot die slotsom gebring dat die roman nie aan die generiese verwagtinge van die historiese roman voldoen nie. Volgens Mertens (1983: 47) bedryf Ferron geen geskiedskrywing in sy romans nie: dit is nie die lotgevallen van "de kleine man" as 'n sosiale fenomeen wat in kaart gebring word nie. Ferron konsentreer op die "kleine man" se drome en die beelde wat hy van homself vorm sodat daar eerder sprake is van 'n psigogram as van 'n sosiogram. Die funksie van die historiese verwysings is bloot om "couleur locale" te verskaf, aldus Mertens. Hierteenoor herken Wesseling wel 'n vorm van kontinuïteit tussen Ferron se werk en die genre van die historiese roman, naamlik die metahistoriese moment in sy

romans: “Een roman als *Turkenvespers* is volledig ingericht op de overdracht van een visie op de aard en de kenbaarheid van de geskiedenis” (1987: 30). Kaspar se onvermoë om enige sin of orde in die chaos van gebeurtenisse rondom hom te herken, illustreer volgens Wesseling (1987: 30) die gedagte dat historiese prosesse nooit as sodanig kenbaar is op die oomblik wanneer hulle voltrek word nie. Die geskiedenis, ’n konstruksie van die menslike gees, neem eers na verloop van tyd ’n duideliker vorm aan. In sy romans voer Ferron sekerlik ’n gesprek met die konvensies van die historiese roman, maar dit is nodig om hierby rekening te hou met sy uitspraak dat “de geskiedenis de geskiedenis van iedereen afzonderlijk is” (Roggeman 1983: 18). In *Turkenvespers* word boonop aangetoon hoedat Kaspar met verwysing na ’n apokaliptiese model van die geskiedenis “sin of orde” aan sy “afsonderlike geskiedenis” probeer toeken.

Die opvallendste anachronisme wat in *Turkenvespers* voorkom, is waarskynlik die Turkse inval tydens die Weense fin de siècle. Generaal Suleiman, na wie telkens in die roman verwys word as die aanvoerder van die Turkse invalsmag, het Wenen wel in 1529 met sy leër van 200.000 soldate probeer binneval, maar moes na verskeie weke van gevegte onverrichter sake die aftog blaas teen die Oostenrykse troepe onder aanvoering van die Hertog van Salm (Tapié 1971: 59). In 1682 het ’n ander Turkse leier, Kara Mustafa, Wenen met ’n mag van 100.000 man aangeval. Met die hulp van die Poolse koning, Johan Sobieski, kon die Oostenrykse Habsburg-monargie die Turke egter weer eens verdryf (Lane-Poole s.a.: 226-237). Hierdie twee veldtogte van die Turke was deel van ’n uitgerekte aanslag wat die Ottomaanse Ryk teen die lande in die Donau-gebied gevoer het. Hongarye was byvoorbeeld vir 150 jaar in die hande van die Turke. Die duidelikste aanduiding dat Ferron in *Turkenvespers* veral verwys na die eerste Turkse inval is die vermelding van Suleiman as die aanvoerder van die aanvalsmag (86, 316) waarvan die Janitsaren die elitekorps was. Soos Henk Hoeks (1978: C1) opmerk, is Wenen slegs die dekor vir die romangebeure en is die geskiedenis ’n hulpkonstruksie in die ontplooiing van die verhaal. Dit is dus nie werklik relevant of presies kontroleerbaar watter Turkse inval in die roman betrek word nie.

Die tydruimtelike raamwerk wat in *Turkenvespers* geskep word, is ’n anachronistiese collage wat bestaan uit grepe uit die Wes-Europese geskiedenis vanaf die oorloë tussen die Habsburgs en die Ottomaanse Ryk tot en met die Tweede Wêreldoorlog (Wesseling 1987: 26). So is dit

moontlik om op grond van die verwysings na keiser Franz Joseph I en die algemene sfeer van dekadensie in Wenen aan te neem dat die roman in die Oostenrykse fin de siècle afspeel. 'n Groot aantal figure uit die historiese werklikheid van die eeuwisseling of die omringende tydperke maak hulle buiging in Ferron se collage: Franz Schubert, Gustav Mahler (Korngold), Ludwig Wittgenstein (Friedrich Freiherr von Sayn), Robert Musil (die “man zonder opvallende eigenschappen”, 95), Sigmund Freud (“de man met het puntbaardje en de cilinderhoed”, 202), Franz Grillparzer, Charlie Chaplin (Kaspar se medepassasier op die boot na Amerika, 313), ensovoorts.

'n Komplekse figuur uit die historiese werklikheid wat 'n prominente rol in die roman speel, is die filmregisseur Sternheim. Volgens Wesseling (1990: 171) is die opvallendste manier waarop Ferron afwyk van die konvensionele procédé om gedokumenteerde figure in die historiese roman op te neem, die konstruksie van saamgestelde karakters. Wanneer Sternheim vir die eerste keer as karakter voorgestel word, word daar onmiddellik 'n saamgestelde identiteit aan hom toegeken: “ik (meende) in hem een beroemde regisseur te herkennen, de ontdekker van de goddelijkste aller vrouwen en zoon van een hoedenmaker” (42). Die verwysing na Sternheim as die ontdekker van die “goddelijkste” vrou herinner aan die Hollywood-regisseur, Josef von Sternberg (1894-1969) wat in Wenen gebore is en bekendheid verwerf het met films soos *Der blaue Engel* (1930) en *Shanghai Express* (1932). Marlene Dietrich, waarskynlik die “goddelike” vrou na wie Kaspar verwys, het in 'n groot aantal van sy films gespeel (Baxter 1991: 873). Erich von Stroheim (1885-1957), nog 'n Oostenrykse filmmaker (en akteur) wat in Hollywood naam gemaak het, is egter die regisseur wat die “zoon van een hoedenmaker” was (Koszarski 1983: 5). Von Stroheim was boonop die mentor van Von Sternberg (Baxter 1991: 874). Die naam “Sternheim” is 'n samevoeging van Von Sternberg en Von Stroheim.

Die karakter van Sternheim is grootliks gebaseer op die biografie van Von Stroheim en nie soseer op die geskiedenis van Von Sternberg nie. Die titel van die hoofstuk “The man you love to hate” in *Turkenvespers* is 'n toespeling op die benaming wat in verband met Von Stroheim gebruik is na sy gereelde verskyning as 'n militêre booswig in films soos *La grande illusion* en *Five graves to Cairo* (Manvell 1991: 875). In *Turkenvespers* verskyn Sternheim dan ook onder meer as 'n luitenant, die aanvoerder van die soldate wat Kaspar se ouerhuis stroop (42). Von Stroheim het verder enkele films (byvoorbeeld *The merry widow* en *The wedding march*) gemaak

wat in Oostenryk rondom die eeuwending afspeel en die dekadensie van dié tyd uitbeeld (Koszarski 1983: viii). Selfs die oogglas wat Sternheim gedurig in sy oogkas vasdruk (42, 104, 245) stem ooreen met Von Stroheim se voorliefde vir 'n oogglas. Sternheim se bedenklike moraliteit (vergelyk byvoorbeeld sy kommentaar op die wreedheid en verraad in Wenen: “Waarom niet?” zei Sternheim toen de regent, als eens zijn vader, aan het spies was geregen en Eynhuf en Kunz hun diensten aan generaal Suleiman hadden aangeboden”, 314) herinner ook enigszins aan Von Stroheim wat nie daarvoor teruggedeins het om die waarheid te verdraai nie: in Hollywood het Von Stroheim byvoorbeeld te kenne gegee dat hy van adellike afkoms was terwyl sy vader in werklikheid 'n nederige hoedemaker, Benno Stroheim, was (Koszarski 1983: viii, 5). Een van die films wat Kaspar in die huis van die Korngolds in sy drome sien afspeel (93) is 'n film van Von Stroheim, naamlik *Greed*. Ferron maak dus aan die een kant uitvoerige gebruik van Von Stroheim se biografie in sy konstruksie van Sternheim se karakter, maar aan die ander kant wend hy hom tot ingrypende fiksionaliseringstegnieke soos wanneer hy Freud uitbeeld as Sternheim se lyfknecht (108, 109).

Ferron merk op dat *Turkenvespers* balanseer op die rand van werklikheid en verbeelding. Sy oogmerk is om die grense tussen realiteit en fantasie te vervaag deur onder meer “à la Nabokov ... doelbewust literaire puzzeltjes te maken” (Van Benthem Jutting 1977: 20). In 'n karakter soos Sternheim, op sigself 'n voorbeeld van 'n “literair puzzeltje”, word elemente uit die geskiedenis op so 'n manier gekombineer dat hulle mekaar as 't ware fiksionaliseer. Die ontologiese verskille tussen figure soos Von Sternberg, Von Stroheim en Freud en daarby die fiksionele gegewens wat Ferron in die personasie van Sternheim konsentreer, vervaag sodra die leser hom (feitlik noodgedwonge) daarop instel om die geskiedenis saam met gefabriceerde gegewens as fiksie te hanteer. In sy verhaal “Soevereine reis” uit *Alpengloeien. Vertellingen uit een keizerrijk en later* skryf Ferron (1984: 35) dan ook: “De ware historicus is hij die ... van mening is dat de geschiedenis alleen door dichters geschreven kan worden. Historie is niets anders dan verbeelding.”

In 'n groot aantal onderhoude en essays laat Ferron hom insiggewend uit oor die poëtikale opvattinge wat sy vrye omgang met historiese feite onderlê:

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 nieuwe interpretatie van de geschiedenis. En dat



feit, dat verhevig en versterk ik. Als er dan geen vastliggende geskiedenis bestaan, dan behoud ik mij in mijn romans ook het recht voor om op eigen houtje alvast maar de historiese werkelykheid te 'vervalsen', met de bedoeling om duideliker te maken wat er zich in wezen afspeelt. En dat is natuurlik heel subjektief.

Roggeman 1983: 10

Ferron eien homself dus die reg toe om die geskiedenis te wysig sodat hy sy eie interpretasie van die verlede kan weergee. Hy gee verder toe dat sy spel met anachronismes, saamgestelde karakters en verdraaiings van historiese feite waarskynlik meer oor homself en sy eietydse opvattinge oor die historiografie en die literatuur meedeel as wat dit 'n beeld van 'n bepaalde historiese tydperk gee: "hoe werkt iemand van 1980 met zijn historiese opvattinge van 1980 en hoe bekijkt hij de geskiedenis? Dat zijn dus geen historiese romans. Dat zijn ideeënromans" (Roggeman 1983: 17). Historiese materiaal bied aan Ferron 'n basis om sy *mensbeeld* sigbaar te maak; dit is met hierdie doel voor oë dat hy hom dit veroorloof om die onderskeid tussen feit en fiksie te verdoesel en historiese feite te verdraai (Ferron in Blok & Wesseling 1988: 184).

Foucault se teorie oor 'n geskiedenis van die hede vertoon in enkele opsigte ooreenkomste met Ferron se opvattinge oor die historiografie, vergelyk Ferron se stelling dat die "geschiedschrijving ... hoe dan ook, ook het schrijven over het heden" behels (Blok & Wesseling 1988: 185). Foucault (1988: 37) wil met sy genealogie aantoon dat dít wat is, nie altyd daar was nie: die mees vanselfsprekende dinge kry hulle beslag in die samevloei van ontmoetings en toevallighede in die loop van 'n wankelrige, brose geskiedenis. In *Turkenvespers* kom Kaspar tot die insig dat dit 'n illusie is om te aanvaar dat 'n mens 'n besliste greep op "de dinge" van die hede kan hê (149). Die mens rig sy optrede naamlik op dít wat hy onderskei as die "krachtljnen ... langs welke de dinge zich voltrekken" (149), maar hy struikel telkens omdat hy nie besef dat die omstandighede van die hede nie net deur dié historiese "krachtljnen" bepaal word nie: "Naast de beschreven wetten van bloei en verval, van macht en onderwerping, van streven en ontreddeering, spelen die van neuspoliep en maagcattare die evenzeer hun stempel op het doen en laten van volk en enkeling drukken" (149). Die geskiedenis is nie net 'n verhaal van grootse gebeurtenisse nie, maar is ook 'n brose proses waarin toevallighede soms 'n rigtinggewende rol kan speel. So lewer Foucault (1977: 155) 'n pleidooi vir 'n geskiedskrywing waarin die historikus sy visie instel op die dinge wat nie noodwendig deur vernaamheid of

grootshheid omhul word nie, naamlik die liggaam, die senuweestelsel, voeding, spysvertering en energieë.

Volgens Mertens (1977: 122) word die geskiedenis in *Turkenvespers* voorgestel as 'n reeks toevallighede wat alleen betekenis kan kry wanneer dit vertel word, met ander woorde in 'n verhaal ingepas word. Die struktuur in die geskiedenis word aangebring deur diegene wat dit vertel. In Ferron se roman verteenwoordig Kaspar met sy apokaliptiese interpretasie van die omringende werklikheid, die pogings van “de kleine man” om die historiese gebeurtenisse wat bo en buite hom voltrek word, te verklaar. Geskiedenis is vir Ferron immers die geskiedenis van elke afsonderlike individu (Roggeman 1983: 18). In die pluralistiese post-modernistiese wêreld is daar, soos Kaspar op 'n vroeë ouderdom beseft, “meerdere werklikhede ... die ieder naar eigen maat gemeten dienen te worden” (39). Dit is byvoorbeeld Eynhuf se oortuiging dat elkeen die tyd beleef soos hy dit wil beleef: “Voor wie zich druk maakte om het beleg, kon een seconde een eeuwigheid duren, voor wie er zich niet aan stoorde en vertier zocht in Grinzing of Prater kon een nacht wellicht in één tel verstryken” (151). Tog glo hy aan die bestaan van 'n “objectiewe raderwerk” (151) wat daarvoor sorg dat elkeen uiteindelik 'n intersubjektiewe tydsbeleving kan ervaar. Hierdie sogenaamde objektiewe tydservaring word egter gedikteer deur die amptenary sodat dit volgens Eynhuf die verstandigste is om tyd in terme van opeenvolgende bevorderings binne die staatsdiens te meet. Ook Eynhuf – net soos Kaspar, Kunz en mej. Kamenow – is 'n prototipe van “de kleine man” wat volgens Kunz altyd aan die kortste ent trek (186) in sy pogings om te voldoen aan die eise wat na sy eie oordeel deur die hoër magte in die sameleving gestel word. Eynhuf se blinde idealisering van die staatsdiens lei hom tot 'n destruktiewe siening van die verband tussen tyd en werklikheid.

Kaspar se keuse om op sy beurt die chaotiese gebeure in Wenen binne 'n apokaliptiese model van die geskiedenis te interpreteer, volg op sy wanhoop dat hy “op een verkeerde tijd en in een verkeerde omgeving op de wereld” (173) geplaas is. Hy is byvoorbeeld onder die indruk dat “voor alle andere mensen ter wereld” (174) die Turke al in 1683 finaal verdryf is. Hy beskou sy ervaring van die geskiedenis dus juis nie as intersubjektief nie. Met hierdie dilemma voor oë gaan Kaspar op soek na 'n model van die geskiedenis waardeur die lewensloop van die individu geskakel kan word met die groter tydsgehele van die geskiedenis: “Niets bleek nog op zijn plaats te staan en nog lang niet alles was gewend aan de

nieuwe ordening van zaken ... Ligt dat aan de gebeurtenissen of ligt dat aan de mense die de gebeurtenisse moete interpretere? Wie over een sluitend schema beskik wat in hij de loop der geskiedenis en de gang van de enkeling kan passe, mag het zeggen" (192). Net soos Kaspar hom in sy soeke na 'n koherente subjektiewiteit wend tot die toeëiening van die identiteite van reeds bestaande literêre of historiese figure, reik hy uit na 'n oorbekende "sluitend schema" om koherensie aan sy belewing van sy eietydse geskiedenis te gee: die apokalips met sy Bybelse konnotasies word die matrys waarbinne Kaspar die gebeurtenisse in Wenen pas.

Ferron merk op dat die apokaliptiese stemming in *Turkenvespers* 'n dekor is vir die werklikheidsbelewing van die ek-figuur, dit wil sê Kaspar: "Op het moment dat dat decor gemist kan worden, mieter ik het weg en dan komt alleen die ik-figuur met zijn identiteit, die hij kennelijk niet heeft, in al zijn povere glorie naar voren" (Kruithof 1977: 77). Met die apokaliptiese model van die geskiedenis in *Turkenvespers* verwoord Ferron dus nie sy persoonlike visie op die geskiedenis nie, maar dit illustreer wel sy siening van die uiteenlopende maniere waarop die enkeling die historiese werklikheid beleef.

Die voorspellings wat Jesus in die Bybel maak oor die rampspoed van die eindtyd resoneer sterk in Ferron se roman; vergelyk die volgende voorspelling uit die evangelie volgens Lukas: "Die een nasie sal teen die ander te staan kom en die een koninkryk teen die ander ... hongersnede en epidemies sal op baie plekke voorkom. Daar sal skrikwekkende dinge wees en groot tekens van die hemel af" (Lukas 21: 10, 11). Kaspar beskryf byvoorbeeld hoedat in Wenen "[e]pidemieën begonnen te woeden, waaronder de zogenaamde Turkse ziekte. De hongerende bevolking schraapte kalk en gips van de muren" (205). Soos die uur van afrekening nader, verskyn nie minder nie as vyf mane in die lug; die finale apokalips word voorspel met die verskyning van die sewende maan. Vermoedelik tydens mej. Kamenow se bevrugting het dit halfses in die môre geword en vir die duur van die krisis sou dit so bly (220).

Vir Kaspar verteenwoordig mej. Kamenow se swangerskap die fokus-punt van die apokaliptiese gebeure in Wenen. Tydens sy besoek aan die Aartshertog van Mayerling ontvang Kaspar die tyding dat mej. Kamenow die kroonprins se kind verwag. Hierdie nuus roep 'n soort visioen by Kaspar op waartydens hy die saad van die kroonprins (Elisabeth Bathory) ontvang en 'n fantasmagoriese vooruitskouing kry van die laaste besoekings wat op die inwoners van Wenen wag. Die beskrywing van die

ellendes stem sterk ooreen met die apokaliptiese beelde wat in die Bybelse boek Openbaring voorkom. Kaspar stel hom in dieselfde rol as die apostel Johannes voor wat die openbaring van God op die eiland Patmos ontvang het: “Het wachten was nu nog op de engel die tussen de zee staat en het land en die mij het boekje zou geven, zeggende ‘neem het en eet, voor uw buik zal het bitter zijn, maar in uw mond zal het zoet zijn als honing’” (226). Die woorde van die engel is ’n woordelike aanhaling uit Openbaring 10: 9. Die hoogtepunt van die Turkse aanval op Wenen, ’n lugaanval, val saam met mej. Kamenow se bevalling. Sy kom om gedurende die aanval en Kaspar besef dat die verantwoordelijkheid nou op hom rus om die kind te versorg (308, 322).

Die kind verteenwoordig aanvanklik die utopiese element binne die apokaliptiese afloop van die gebeure: die geboorte van die kind uit die puin van die stad sou moontlik sin kon gee aan die doodslag en vernietiging. Die kind sou ’n hoopvolle nuwe begin kon inlei. Dit is egter net Kaspar, en in ’n mindere mate mej. Kamenow, wat soveel betekenis heg aan die ongeboore, buite-egtelike kind van die kroonprins. Mej. Kamenow neem monsteragtige proporsies aan gedurende haar swangerskap en wanneer die kind uiteindelik gebore word, het hy ’n ongesonde pers kleur (314). Juis in Amerika – ’n land wat volgens Sternheim (315) nie na die verlede hunker nie, maar op die toekoms gerig is en beter as Oostenryk daarvoor geskik is om utopiese ideale te akkommodeer – word ’n einde gemaak aan die utopiese ideale wat aan die kind gekoppel is. Daar word naamlik “degeneratieverschijnselen” (330) by die kind gediagnoseer – die kind is in werklikheid ’n voortsetting van die verval wat in Wenen aan die orde was en nie die beliggaming van ’n hoopvolle nuwe begin nie. Die ontluistering van Kaspar se utopiese illusies gaan gepaard met ’n geïntensiveerde terugkeer van die identiteitsproblematiek. Kaspar word in die slotparagrafe van die roman as ’n volkome ontredderde figuur voorgestel.

In *Turkenvespers* word die geskiedenis nie uitsluitlik op ’n speelse, post-modernistiese manier gehanteer nie. Kritici soos Goedegebuure (1977: 708) en Hoeks (1978: C1) omskryf die beeld van die geskiedenis in die roman as ’n gekonsentreerde visie op verlede, hede en toekoms. Die Wes-Europese geskiedenis van ’n paar eeue word tot ’n kort tydsbestek verdig in ’n procéd e waarin differensie en diskontinuiteit grootliks genegeer word. “Alles is al geweest” (77), verklaar Kaspar in *Turkenvespers*; net soos sy stiefvader leef hy in “een versteend heelal” (125) waarin “wat morgen geschieden zou zich in het pleistoecen of daaromtrent ook al had

voorgedaan” (27). Die land waarin hy woon is al so oud “dat ieders lewensweg al door een ander werd ingesleten” (241). Die geskiedenis word klaarblyklik deur ’n eenselwige en onveranderlike teenwoordigheid gekenmerk. Hierteenoor word daar in die Derrideaanse dekonstruksie aangetoon hoedat gebeurtenisse bestaan uit veelvuldige kettings van differensiële verhoudings sodat ’n historiese gebeurtenis nie as ’n teenwoordigheid geponeer kan word waaraan ’n absolute en alles-insluitende betekenis toegeken kan word nie (vgl. Ryan 1982: 24). In ’n uiteensetting van sy visie op die geskiedenis verklaar Ferron (in Blok & Wesseling 1988: 179) egter dat daar geen wesenlike veranderinge in die geskiedenis is nie; die een gebeurtenis kan maklik met ’n ander verwissel word. In verband met *Turkenvespers* beweer Ferron dat hy daarvan uitgegaan het dat “er echt geen historische ontwikkelingen bestaan, dat de wereld niet echt verandert” (Roggeman 1983: 17). Hierdie oortuiging het hy probeer voorstel “door de tijden door elkaar te laten lopen, waardoor het beleg van Wenen door de Turken in dezelfde periode plaatsvindt, waarin Schubert rondloopt” (Roggeman 1983: 17).

Ondanks die metafisiese visie op die geskiedenis waaraan Ferron in *Turkenvespers* uiting gee, akkommodeer hy ook opponerende beskouings van die geskiedenis in sy roman. By monde van Von Sayn oftewel Wittgenstein word die metafisiese siening van die werklikheid gekritiseer: gedurende een van die steeds wisselende magsoornames in Wenen verskyn Von Sayn saam met Korngold voor die volk waartydens Von Sayn ’n pleidooi lewer vir die afskaffing van alle metafisiese rompslomp sodat die volk die dinge kan aanskou soos hulle werklik is (244). Von Sayn se afkeer van die metafisika en die “[o]nbenoembare” (142) korreleer met Wittgenstein se bekende stelling in sy *Tractatus logico-philosophicus* dat ’n mens moet swyg oor dít waaroor daar nie gepraat kan word nie (Wittgenstein 1960: 189). Hierdie oproep van Von Sayn word uiteraard nie die motto van ’n karakter soos Kaspar nie: in sy droomwêreld reik hy telkens uit die onbenoembare en stel hy sy vertrouwe in metafisiese sekerhede soos byvoorbeeld in die apokalips as ’n model vir sy ervaring van die werklikheid.

In *Turkenvespers* dramatiseer Louis Ferron die spanning wat bestaan tussen “het streven naar het absolute enerzijds en de plicht tot ‘ontzekering’ anderzijds” wat volgens hom die wese van sy kreatiwiteit uitmaak (Ros 1980: 30). Kaspar se behoefte aan absolute sekerhede, naamlik sy soeke na ’n koherente identiteit en ’n model van die geskiedenis wat hom van meet af aan van ’n riglyn vir sy onsekere bestaan kan

verseker, word gestel teenoor die onvermydelike desentrering van sy subjektiwiteit en die mislukking van sy teleologiese model van die geskiedenis. Kaspar is 'n prototipe van die mens wat in 'n postmoderne bestaan terughunker na ewige buitehistoriese waarhede, maar telkens te staan kom voor die eindelose problematiserings en "ontsekerings" van sy tyd: "Achter iedere waarheid skuilte een tegengestelde waarheid en iedere waarde is ontstaan uit haar tegendeel. De wereld is een ál te doorzichtig geschilderd decor en de spelers vallen ál te vaak uit hun rol of menen daarentegen juist dat hun rol iets met de werkelijkheid gemeen heeft" (Ferron 1978b: 222).

Department of Afrikaans  
University of Zululand  
Private Bag X1001  
Kwadlangezwa  
3886

## Bibliografie

- Baxter, John.** 1991 (1984). *Lemma*: Josef von Sternberg. In: Nicholas Thomas (ed.). *International dictionary of films and filmmakers: 2. Directors*. Chicago & London: St James, 872-875.
- Blok, Aad & Lies Wesseling.** 1988. De geschiedenis bestaat niet: interview met Louis Ferron. In: Aad Blok, Gerard Steen & Lies Wesseling (reds). *De historische roman*. Utrecht: Stichting Grafiet, 176-188.
- De Winter, Leon.** 1980. De mythe bij Louis Ferron. *Bzzlletin* 9 (80): 35-37.
- Diepstraten, Johan.** 1980. Johan Diepstraten in gesprek met Louis Ferron over de autobiografie. *Bzzlletin* 9 (80), 3-17.
- Ferron, Louis.** 1977. *Turkenvespers*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Ferron, Louis.** 1978a. Louis Ferron: een niet geëngageerd auteur. *De Nieuwe*, 24 Maart.
- Ferron, Louis.** 1978b. *De hemelvaart van Wammes Waggel*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Ferron, Louis.** 1984. *Alpengloeien. Vertellingen uit een keizerrijk en later*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Foucault, Michel.** 1970 (1966). *The order of things. An archaeology of the human sciences*. London: Tavistock.
- Foucault, Michel.** 1977. *Language, counter-memory, practice. Selected essays and interviews*. Oxford: Basil Blackwell.

- Foucault, Michel.** 1978 (1976). *The history of sexuality. Volume 1: An introduction.* New York: Pantheon.
- Foucault, Michel.** 1986. *The care of the self. The history of sexuality volume 3.* London: Penguin.
- Foucault, Michel.** 1988. *Politics, philosophy, culture. Interviews and other writings 1977-1984.* New York & London: Routledge.
- Giroux, Henry A.** 1991. Introduction. Modernism, postmodernism, and feminism: rethinking the boundaries of educational discourse. In: Henry A. Giroux (ed.). *Postmodernism, feminism and cultural politics. Redrawing educational boundaries.* Albany: State University of New York, 1-59.
- Goedegebuure, Jaap.** 1977. De ontregelde illusionist. *Tirade* 21, Desember: 704-708.
- Grimmelshausen, Hans Jacob Christoffel von.** s.a. *Abenteuerlicher Simplicius Simplicissimus.* München: Wilhelm Goldmann.
- Handke, Peter.** 1979. *Stücke I.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Hoeks, Henk.** Ferron zet decors achter decors: de geschiedenis wordt theater. *De volkskrant*, 11 Februarie.
- Hutcheon, Linda.** 1988. *A poetics of postmodernism. History, theory, fiction.* New York & London: Routledge.
- Ibsch, Elrud.** 1989. Postmoderne (on)mogelijkheden in de Nederlandse literatuur. In: W.F.G. Breekveldt, J.D.F. van Halsema, E. Ibsch & L. Strengtholt (reds). *De achtervolging voortgezet. Opstellen over moderne letterkunde aangeboden aan Margaretha H. Schenkeveld.* Amsterdam: Bert Bakker, 346-373.
- Kozarski, Richard.** 1983. *The man you loved to hate. Erich von Stroheim and Hollywood.* Oxford: Oxford University Press.
- Kruithof, Jacques.** 1977. Louis Ferron: "Ik ben een monumentenbouwer". *Vrij Nederland*, 22 Oktober.
- Lane-Poole, Stanley.** s.a. *Turkey.* London: T. Fisher Unwin.
- Leonhardt, Ulrike.** 1987. *Prinz von Baden genannt Kaspar Hauser. Eine Biographie.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Matthijsse, André.** 1979. Louis Ferron: de droom ten einde gedroomd. *Bzzlletin* 8 (71): 83-87.
- Mertens, Anthony.** 1977. Cirkelen om het zwarte gat van het waar gebeurde. *De groene Amsterdammer*, 21 Desember: 122.
- Mertens, Anthony.** 1981. Louis Ferron. In: Ad Zuiderent, Hugo Brems & Tom van Deel (reds). *Kritisch Lexicon van de Nederlandstalige literatuur na 1945.* Brussel: Samson; Groningen: Wolters-Noordhoff, 1-9.

- Mertens, Anthony.** 1983. Kleine man, wat nu? *De Vlaamse gids* 67 (1), 47-55.
- Mertens, Anthony.** 1988. Postmodern elements in postwar Dutch fiction. In: Theo D'haen, & Hans Bertens (eds). *Postmodern fiction in Europe and the Americas*. Amsterdam: Rodopi; Antwerpen: Restant, 143-160.
- Musschoot, Anne Marie.** 1983. Louis Ferron: gefascineerd door het kwade. *De Vlaamse gids* 67 (1): 27-34.
- Nothnagel, Klaus.** 1984. Werner Herzog – Regisseur. In: Hans-Michael Bock (red.). *CineGraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film*. München: text + kritik, B1 – E11.
- Roggeman, Willem M.** 1983. Gesprek met Louis Ferron. *De Vlaamse gids* 67 (1): 7-21.
- Ros, Martin.** 1980. Op zoek naar het uurwerk van Koningsbergen. *Bzzlletin* 9 (80), 27-33.
- Ryan, Michael.** 1982. *Marxism and deconstruction. A critical articulation*. Baltimore & London: Johns Hopkins University Press.
- Tapié, Victor-L.** 1971. *The rise and fall of the Habsburg monarchy*. London: Pall Mall.
- Van Benthem Jutting, Ada.** 1977. "Het is totale oorlog, een boek schrijven". *Het parool*, 19 November.
- Wesseling, Lies.** 1987. Louis Ferron en de historische roman. *Forum der letteren* 28 (1): 24-34.
- Wesseling, Elisabeth.** 1990. *Writing history as a prophet: postmodernist innovations of the historical novel*. Doctorale proefschrift. Utrecht: Rijksuniversiteit te Utrecht.
- Wesseling, Lies.** 1991. Louis Ferron: Teutoon uit Haarlem. *De Vlaamse gids* 75 (2): 2-8.
- Wijgh, Hanneke.** 1977. "Ik heb helaas niets gunstigs mede te delen over de mens". *Trouw/Kwartet*, 2 Desember.
- Wittgenstein, Ludwig.** 1960 (1922). *Tractatus logico-philosophicus*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Zuiderent, Ad.** 1989. *Een dartele geest. Aspecten van De chauffeur verveelt zich en ander werk van Gerrit Krol*. Amsterdam: Em. Querido.