



Engelbewaarders en autobiografen. Echo's van W.F. Hermans in *Post Mortem* van Peter Terrin

Marc van Zoggel

'Snobisme is troef in de autobiografische branche. Omstandigheden die niets te maken hebben met de literaire kwaliteit van de tekst, bepalen de verkoopcijfers en de gretigheid van de lezers.' Het lijkt een hedendaagse noodkreet, maar het citaat stamt uit 1978. Wie zich hierover beklaagde, was Willem Frederik Hermans, die in zijn krantenartikel 'Opmars der dagboekaniërs' de dood van het verzonden verhaal aankondigde: 'Als je de tijdschriften, jazelfs de kranten doorkijkt, krioelt het evenwel van de dagboekschrijvers en autobiografen. Het gefinancierde verhaal is in Nederland zo goed als uitgestorven.' Klaagzangen over de verdringing van de literatuur van de rijke verbeelding door het 'goedkope' autobiografische verhaal zijn echter van alle tijden. De dood van de roman wordt met even grote regelmaat verkondigd als het einde van de wereld. Maar zoals er toch elke keer weer een nieuwe dag is aangebroken, zo zijn er ook altijd weer nieuwe grote fictieschrijvers opgestaan.

Waarom zijn waargebeurde verhalen zo populair? De behoefte aan identificatie wordt vaak genoemd als belangrijke reden voor het succes van bekentenisliteratuur. De lezer zoekt naar identificatie met leven en lot van een protagonist ter verheldering, verantwoording of verzachting van het eigen bestaan. Wanneer, zoals bij autobiografisch proza het geval is, de protagonist niet alleen echt bestaat maar zelfs gelijkgeschakeld kan worden met de schrijver van het relaas, dan verkleint dat

de afstand tussen de lezer en zijn gezochte spiegelbeeld: de lezer ervaart een verwantschap met de hoofdpersoon en aangezien deze figuur een kopie van de auteur is, vindt er als het ware direct contact plaats tussen lezer en auteur. De vereenzelviging met vlees en bloed is waarachtiger dan de geestverwantschap tussen een warmbloedige lezer en een personage dat uiteindelijk toch nooit het papier en de inkt kan ontgroeien. Dit verklaart ook deels de collectieve verontwaardiging die soms de kop opsteekt, wanneer een als 'waargebeurd' aangeprezen verhaal toch verzonden blijkt te zijn. Meer nog dan afkeer van de auteur die zich ten onrechte een fictief leven heeft toegeëigend, voelen we ons belazerd omdat we zelf als lezer te gretig de uitgestoken hand hebben aangenomen.

Toch kan een behoefte aan identificatie niet de enige verklaring zijn. Als we namelijk in ogenschouw nemen welke *type* autobiografisch proza tegenwoordig het populairst is, dan betreft dat zelden boeken die een waarheidsgetrouwe kopie van het dagelijkse leven bieden, dat wil zeggen: het leven in al zijn facetten en dus ook zijn herhalingen en banaliteiten. Nee, de meeste lezers voelen zich aangetrokken tot het subgenre van wat ik maar even het 'autobiografische leedproza' noem: tranentrekkers over jonggestorven geliefden, verongelukte kinderen, doodzieke naasten, enzovoort. Het leespubliek consumeert ze met ongekende gretigheid. Ook hier speelt de kwestie van identificatie ongetwijfeld een rol. Lezers die door

hetzelfde noodlot zijn getroffen, vinden soelaas in het lezen van getuigenissen van lotgenoten. Dat biedt de lezer vertroosting, helpt hem de eigen situatie te begrijpen en het leed een plek te geven en heeft zo meerdere functies in het verwerkingsproces. Zoals de auteur de ellende van zich af schrijft door zijn leed en daarmee zichzelf in zekere zin aan de lezer aan te bieden, zo leest de lezer de ellende van zich af door zich aan de auteur en zijn personage te spiegelen.

Statistisch gezien moet het aantal mensen dat daadwerkelijk met dergelijke problematiek te maken heeft (gehad), nochtans een minderheid vormen binnen het totale aantal lezers van zulke boeken. A.F.Th. van der Heijdens *Tonio* bijvoorbeeld heeft meer en bovendien andere categorieën lezers aangetrokken dan zijn eerdere werk, ook al is deze requiemroman even gelaagd en even gestileerd als bijvoorbeeld zijn *Homo Duplex*-romans. Het autobiografische leed kan als de oorzaak van het surplus worden beschouwd. Lang niet al die tienduizenden lezers hebben ook een kind verloren. Er moet hier dus nog een ander belangrijk leesmotief een rol spelen behalve troost en herkenning via identificatie. Natuurlijk is het dubieuze ‘ramptoerisme’ een belangrijke factor. Dicht daartegenaan ligt de drang tot *bezwering*. In een wereld waarin de commercie en een visueel ingestelde mediacultuur continu de beeldvorming voeden met de boodschap dat zorgeloosheid en fysieke en geestelijke gezondheid de normen zijn, woekert onderhuids altijd het besef dat gevaar, ziekte en dood nooit ver weg zijn en dat het noodlot elk moment kan toeslaan. Dan helpt lezen over een ander die ten prooi is gevallen aan dat noodlot om de altijd sluimerende angst dat het onszelf of onze naasten overkomt, te kanaliseren en te bezweren.

Een fictieschrijver

Een schrijver die tot voor kort allesbehalve met autobiografisch leedproza kon worden geassocieerd is Peter Terrin.

Beklemmende werken als *Kras* (2001), *Vrouwen en kinderen eerst* (2004) en *De bewaker* (2009) roepen bij lezers niet snel gevoelens van herkenning of bezwering op. De encenering van deze romans in een wereld die onbegrijpelijk, duister en soms zelfs dystopisch is, zorgt eerder voor verregaande vervreemding.

Met de thematiek van angst en vervreemding, van ‘moedwil en misverstand’ plaatst Terrin zich in de traditie van Willem Frederik Hermans. Die onmiskenbare verwantschap is al veelvuldig benoemd, niet in de laatste plaats door Terrin zelf, bijvoorbeeld in een interview met Jeroen Vullings in *Vrij Nederland* van april 2012: ‘Ik heb veel te danken aan Hermans. Eigenlijk alles.’ In 1991 – Terrin was drientwintig en zat *down and out* in Londen op een hotelkamer – veranderde de lectuur van *De donkere kamer van Damokles* alles: ‘Het was de eerste keer dat ik voelde dat er nog iemand op aarde rondliep die de wereld op dezelfde manier ervaart als ik. Het was een epifanie. Ik kwam thuis in de literatuur, door Hermans’ proza.’ Vooral Hermans’ stokpaardje van de onkenbaarheid van de werkelijkheid wordt ook door Terrin bereden. In zijn nieuwste roman *Post Mortem* begint dat al bij het motto, een citaat uit Hermans’ roman *Herinneringen van een engelbewaarder* (1971): ‘We zijn niet wie we zijn, we zijn wat de wereld van ons weet ...’

De protagonist in *Post Mortem* is Emiel Steegman, een schrijver die net zijn zesde roman heeft geschreven, getiteld *De moordenaar*. De beschrijving van de cover, ‘een zwarte achtergrond waartegen de identieke, emblematische kopjes van burgermannen – rood, geel, blauw – elkaar uit de ooghoeken beloerden’ (95), is een exacte beschrijving van de cover van Terrins *De bewaker*. Steegman heeft ook uiterlijk de trekken van zijn schepper: ‘blond haar en een zwaar brilmontuur’. (17) Milde zelfspot is een belangrijk ingrediënt in dit literaire dubbelspel, want Steegman is vooraansnog geen bestseller-auteur gebleken: ‘Na tien jaar schrijven,

na vijf boeken, moest hij zich nog steeds tevreden stellen met kleine blijken van welwillendheid, met dineetjes midden in de week met Estse schrijvers.’ (15)

Een van die dinertjes is georganiseerd door de samenwerkende culturele overheidsinstanties, maar omdat Steegman er geen zin in heeft, zegt hij af met een vaag excuus: ‘wegens nogal moeilijke tijden in de familie’. (27) Steegman bedenkt dan dat ‘wanneer zijn werk ooit in de belangstelling mocht komen van een groot publiek’ en een toekomstige biografie dat excuuszinnetje zal aantreffen in zijn e-mailcorrespondentie, hij zal denken iets van groot belang te hebben ontdekt, ‘iets wat op zijn minst een hoofdstuk in zijn boek kan worden, misschien meer, misschien wel de kern van de biografie, waar de andere verhalen als satellieten rond cirkelen: dé bepalende gebeurtenis in het leven en werk van Emiel Steegman’. (30-31) Uit die biografie zou dan niet de Emiel Steegman oprijzen zoals hij werkelijk was, maar een figuur opgebouwd uit het weinige dat de biografie over hem te weten is gekomen. Overpeinzend welke gevolgen zo’n banaal smoesje aldus kan hebben valt hij in slaap, waarna een droom met het incident aan de haal gaat. Wanneer hij wakker wordt, zit het idee voor een nieuwe roman ferm in zijn hoofd: ‘Daar huisde het voornemen een roman te schrijven over een schrijver. Hij was er de schrijver niet naar, maar voor één keer leek het hem wel toegestaan; schrijvers waren tenslotte ook mensen.’ (41) Hij geeft zijn schrijver de naam ‘T’, nadrukkelijk ‘zonder punt’. (42) Deze T zal in de roman het leven van Steegman leven: ‘Hij kwam straks met *De moordenaar*, dan heeft T, bijvoorbeeld, *De verdachte* geschreven, of *De bewaker*. Eén grapje was wel toegestaan, één knipoog. Wat peper en zout. Schrijvers moesten toch ook entertainen?’ (45-46)

Zo ontvouwt *Post Mortem* zich al snel als een complexe roman vol spiegelingen, kruisverwijzingen en metafictionele grapjes. Zo heeft Steegman zijn afzeg-

excuus bedacht toen hij onder de douche stond en shampoo in zijn ogen had, maar die omstandigheid wil hij in T’s verhaal in geen geval vermelden: ‘shampoo die hem in de ogen prikt, een man van veertig? Het boek openen met dergelijke pietluttigheid zou zelfs de doorgewinterde lezer een diepe zucht ontlokken.’ (48) Die pietluttigheid is echter precies de openings-scène van *Post Mortem*.

We komen in het eerste deel veel te weten over de literatuuropvattingen van Steegman, met name over het autobiografische schrijven. Met het verhaal van T zal hij ‘voor het eerst zijn eigen leven als grondstof voor een boek’ gebruiken. Hij doet dit echter niet ‘uit ijdelheid of gemakzucht, zoals het andere schrijvers soms overkwam’. Voorheen was hij principieel tegen een autobiografische schrijftuur, omdat die het overzicht van de schrijver op zijn eigen, zich langzaam ontsluitende verbeeldingswereld zou vertroebelen: ‘Nooit voordien had hij zich tijdens het schrijven van een roman om zijn leven bekommerd. Het speelde geen enkele rol. Hij was een fictieschrijver, en die was gebaat bij een klare kijk op zijn verhaal, werd daarom beter niet bestookt door herinneringen, clusterbommen die ontploften zodra hij plaatsnam aan zijn bureau en uit het raam durfde te kijken.’ (51) De schrijver dient dus als een onpersoonlijke god boven zijn verhaal te zweven. Op de onvermijdelijke journalistieke vraag naar het autobiografische gehalte van zijn romans antwoordt Steegman steevast dat zijn boeken juist zo hecht gecomponeerd zijn omdat hij zijn eigen leven er volledig buiten heeft gelaten: ‘Hij creëerde, en omdat hij verzon wat het verhaal beliefd, waren zijn boeken gestroomlijnd en precies. De schrijver viel nergens te bespeuren.’ (51)

Nu gaat dat dus veranderen, in zijn nieuwe roman zal T zijn leven gaan leiden. Het blijft enigszins onduidelijk waarom Steegman nu wel autobiografisch gaat schrijven. Het lijkt vooral te maken te hebben met zijn afzegging. Al snel

bekruipt hem de angst dat hij met die suggestief geformuleerde smoes rampspoed over zijn gezin, zijn vrouw Tereza en hun dochtertje Renée, heeft afgeroepen: 'Het gevoel met vuur te spelen. Het gevoel iets over zich af te roepen, onheil, over zijn gezin, door zich tot dergelijke praktijken te wenden. Bestond er een grens, die men met gevaar voor eigen leven overschreed, een morele grens?' (27) Om die angst nu te bezweren zal hij zijn leven, inclusief vrouw en kind, uitleenen aan een personage, aan T, zodat het onheil zich hoogstens in de veilige wereld van de fictie zal voltrekken. Dat lijkt althans de deels onbewuste intentie van Steegman te zijn. T moet daarbij zeker niet worden gespaard, want 'alles waar hij T voor vrijwaarde, hoe onwaarschijnlijk ook, kon hemzelf overkomen. Was hij overigens niet het hoofdpersonage in een boek dat gebaseerd was op het leven van Steegman, vrijde hij niet met zijn vrouw, zorgde hij niet voor zijn kind? Hij had zijn idee wortel laten schieten in de werkelijkheid, hij mocht niet vergeten om het water te geven. Juist een roman die de obsessie met de realiteit en het waargebeurde, met het verhaal achter het verhaal, aan de kaak stelde, zei T, kon hij niet zomaar aan zijn verbeelding overlaten; het zou doorleefd moeten zijn om geloofd te worden.' (117) Opvallend is dat in deze poëtische overweging van Steegman 'zei T' staat. T heeft het hem 's nachts 'ingefluisterd'. De verhalen van Steegman en T gaan dan ook steeds meer door elkaar lopen. Worden de gedeelten die over de schrijver handelen en de passages die hij voor T bedenkt aanvankelijk nog keurig gescheiden door witregels, op een gegeven moment is er alleen nog een alinea-grens en even later gaan beide werelden zelfs in een zin in elkaar over wanneer Steegman tijdens de boekpresentatie van *De moordenaar* een blik werpt op de vriendin van zijn goede vriend Barry: 'ze zei iets tegen hem, hij knikte, hij hoorde het niet, haar dieprode haren duwden hem het boek weer in, bisque d'hommard

(sic), het voorgerecht, T lepelt bisque d'hommard (sic), zo rijk en dik', enzovoort, waarmee we ineens weer midden in het verhaal van T. zitten. (102)

Biofobie

Zo werkt Steegman voort aan zijn roman en neemt de autobiografische, doch fictionele T langzaam bezit van zijn systeem. Maar dan slaat de werkelijkheid plotseling keihard toe. Renée is op een kinderfeestje in een diepe slaap gevallen en is met geen mogelijkheid meer wakker te krijgen. De pagina's waarop wordt beschreven hoe Steegman paniekerig naar een oplossing zoekt terwijl de rest van het gezelschap niet de ernst van de situatie wil of kan inzien, zijn uitmuntend in hun evocatie van de koortsachtige, wurgende angst van de ouder om het lot van zijn kind.

Renée wordt met spoed naar een ziekenhuis vervoerd, waar de artsen van de intensive care voor haar leven vechten. Aan het ziekbed van Renée gezeten tikt Steegman zijn impressies en gevoelens op zijn schrijfmachine, een Olivetti Lettera 32: 'Niet schrijven zou tegennatuurlijk zijn.' (149) Het tweede deel van de roman bestaat uit deze dagboekachtige aantekeningen die in een afwijkende typografie zijn weergegeven, in een lettertype dat visueel een schrijfmachineletter moet suggereren. Steegmans autobiografische roman-in-wording is door dit drama in een klap zielloos geworden: 'Gisteren ben ik als met een houten knuppel van mijn verhaal af geslagen. T is nergens meer te bekennen.' (149) De werkelijkheid heeft zich toch de sterkere van de fictie getoond. De bezwering is mislukt.

In het derde en laatste deel is er een nieuwe verteller aan het woord: de biograaf van Emiel Steegman, die inmiddels overleden is aan de gevolgen van een tumor achter zijn oog. Hij heeft zijn roman over T uiteindelijk toch gepubliceerd. T is volgens de biograaf opgebouwd rond het motief van 'biofobie': 'een angst voor zijn eigen biografie,

het enige boek met zijn naam op de kaft waarover hij niet de minste controle bezit. Angst om na zijn dood zijn leven te verliezen.’ (235) In het boek noemt T dan ook als ergste type biograaf ‘deze die zich voorneemt zijn werk te verklaren. Deze die niet wil geloven dat hij alles verzonnen heeft’. (244) In dat licht is het ironisch dat de biograaf zich op zijn beurt afvraagt of Steegman het idee voor *T* misschien tijdens een wandeling met Renée had gekregen, ironisch omdat Steegman in het eerste deel inderdaad bij die wandeling de inspiratie voor *T* opdeed en daar meteen de gedachte aan verbond dat een biograaf nooit weet zal hebben van zulke kritieke momenten in het ontstaansproces van een roman.

De angst van Emiel Steegman om ‘na zijn dood zijn leven te verliezen’ wordt ook gevoed door de in zijn ogen schaamteloze omgang met schrijversarchieven. Hij laat in zijn roman *T* correspondentie en de kladversies van afgewerkte romans verbranden. *T* denkt daarbij aan de ‘talloze pijnlijke voorbeelden’ die hem erin sterken dit te doen: ‘Een groot schrijver van wie na zijn dood een verzameling steekkaarten met fragmenten als een roman wordt gepresenteerd, met een promotioneel tumult dat het echte werk in de schaduw stelt, beledigt. Wilsbeschikkingen die nadrukkelijk, in het hoger literair belang, door gretige uitgevers en gulzige erfgenamen met voeten worden getreden. Een brievenboek dat onbeschaamd de titel “Verscheur deze brief!” krijgt, mét uitroep-teken – een citaat.’ (67) Het betreffende brievenboek is *Verscheur deze brief! Ik vertel veel te veel* (2008), de correspondentie tussen Willem Frederik Hermans en Gerard Reve. Terrin uitte al eens zijn ongenoegen over deze publicatie en doet dat nu weer.

Behalve zulke expliciete verwijzingen naar Hermans zitten er talrijke hermansiaanse elementen in deze roman. Denk alleen al aan de naam Steegman, die slechts een letter verschilt van Stegman uit *Ik heb altijd gelijk*. Steegman is bovendien een liefhebber van schrijfmachines, net

als Hermans. Bovendien is hij een verwoed amateurfotograaf die in het bezit is van een Leica, alweer als Hermans. Ook bevat de roman een verwijzing naar *De donkere kamer van Damokles*. In de droom die hem de definitieve inspiratie voor de roman van *T* bezorgt, ziet Steegman, naar zijn eigen huis kijkend, ‘een onbekende man met zijn lichaamsbouw, met een gelijkaardige bril, maar met donker haar, die naar hem zwaait en iets zegt wat door het raam niet te horen is’. (39) Een zwartharige dubbeltanger van de blonde protagonist: dat doet sterk denken aan Dorbeck en Osewoudt uit *De donkere kamer van Damokles*.

De ouder als engelbewaarder

Wie het motto van *Post Mortem* erop naslaat in *Herinneringen van een engelbewaarder*, ontdekt dat het in werkelijkheid langer is: ‘Wij zijn niet wat wij zijn, maar wij zijn wat de wereld van ons weet, zei de duivel.’ De duivel reageert hier op een overpeinzing van hoofdpersoon Bert Alberegt, die ongezien een kindje heeft doodgereden. Alberegt beseft dat op hetzelfde moment dat hij zijn zonde overdenkt er honderden kinderen sterven die net zo onschuldig zijn als het door hem doodgereden meisje.

Aan het eind van *Post Mortem* probeert de biograaf de essentie van Steegmans leed te vatten: ‘Boven het hoofd van ieder kind, iedere ouder bengelt een zwaard van Damocles. Dat boven Renée schittert en flonkert en glimt in het zonlicht, bij slagregen, in het holst van de nacht.’ (268-269) Iedere ouder heeft het primaire instinct de engelbewaarder van zijn of haar kind te willen zijn en te blijven. Maar zoals in Hermans’ roman de engelbewaarder geen almachtig wezen is dat te allen tijde kan ingrijpen om de loop der zaken naar zijn hand te zetten, zo moet ook een vader even machteloos toezien op het lot van zijn kind. Die laag van machteloosheid, dat deel dat zich aan controle onttrekt, is het domein van de duivel.

‘Aanvankelijk heeft het me verbaasd, daarna steeds minder, dat Steegman niets

over zijn dochtertje schreef, over haar herseninfarct en de onzekerheid die erop volgde. Ze speelt een belangrijke rol in *T*, twee jaar later gepubliceerd, dat wel, maar tot het eind van het verhaal blijft ze jonger dan de leeftijd waarop het haar is overkomen.' (228-229) Waarom heeft Terrin Steegman niet over het infarct van Renée laten schrijven? Een mogelijke verklaring is dat hij in zijn nieuwe roman zijn eigen leven wilde beschrijven om zo het noodlot te bezweren, maar toen dat alsnog toesloeg, was het motief om erover te schrijven zinledig geworden, vandaar dat de verschrikkelijke gebeurtenis in *T* niet voorkomt. Hier treedt dan echter wel een discrepantie op met *Post Mortem*, waarin het herseninfarct en de onzekerheid van de vader immers wel voorkomen. Het verhaalmotief van de zieke Renée is bovendien puur autobiografisch: ook het dochtertje van Terrin heeft een herseninfarct gehad. Heeft Steegman diens autobiografische leed dus niet in *T* verwerkt, Terrin heeft zelf wel geprobeerd het zijne te integreren in *Post Mortem*.

In die dagboekpassages wordt soms wel gefilosofeerd over uitwerking van een directe registratie van gebeurtenissen op de spanningsopbouw van een fictieve roman. Zo zet Steegman de observaties en impressies die hij op het papier tikt weleens af tegen de wegen die de verbeeldingskracht zou volgen wanneer hij een personage in een gelijkaardige maar gefingeerde situatie zou plaatsen. Een voorbeeld is de passage waarin hij beschrijft hoe hij een flesje 'cécémel' drinkt: 'Zou de schrijver op het idee komen om mij Cécémel in handen te duwen, als hij niet zelf in een toestand vergelijkbaar met de mijne voor een drankautomat in een verlaten wachtkamer van een intensive care heeft gestaan? Ja, dat lijkt me wel. Ik denk dat ik wel zoiets zou verzinnen. Een echt dramatische scène zou het niet opleveren.' (169-170)

In deze metafictionele passage klinkt bijna een verontschuldiging door. De schrijver lijkt te erkennen dat de scène te

onbeduidend en niet functioneel is voor een literaire roman, maar de autobiografische wurggreep waarin hij verstrikt is geraakt, dwingt hem dit tafereel op te schrijven. Hierdoor maakt dit gedeelte een vreemde en soms zelfs ontredderde indruk, alsof Terrin zelf inziet dat hij zijn roman hiermee geen goed doet, maar dat hij nu eenmaal niet anders kan. Het staat bovendien vol pathetische zinnen zoals 'Er zijn alleen de woorden' (150), 'Het lag besloten in haar naam. Ze zou herboren worden, haar nieuwe leven was voorbestemd' (183) en 'Zal ik genoeg liefde hebben? Zal ik haar steeds weer uit de diepte kunnen optillen?' (217) Zinnen die je zonder meer als melodramatisch en kitscherig zou kunnen afdoen als de ervaringen die ze beschrijven niet werkelijk die van Terrin zijn. Kennis van de autobiografische achtergrond maakt het mij vrijwel onmogelijk werkelijk kritisch te zijn over het literaire gehalte van zulke passages, omdat ik dan toch het gevoel heb rechtstreeks de *auteur* aan te vallen op de authenticiteit van zijn emoties. Op zulke momenten dringt de auteur de verteller geheel en al over de rand van de pagina. Je zou dus kunnen zeggen dat de autobiografische lectuur de auteur dichterbij brengt maar hem tegelijk onaan-tastbaarder maakt.

In het derde deel lijkt Terrin nog een tweede verantwoording te willen geven voor zijn plotselinge autobiografische *turn*. In *T* werd een moord beschreven die vervolgens daadwerkelijk gepleegd werd. De rechter die de zaak behandelde nam volgens de biograaf een opmerkelijke stap: hij was de eerste magistraat 'die in een roman op zoek ging naar verduidelijking' (264) door uit te zoeken waar verdichting ophield en waarheid begon. Volgens commentatoren was dit een funeste ontwikkeling: 'dit zou de doodsteek voor de literatuur kunnen zijn. Wie zou, na het Steegmanproces, zich nog uitsloven of het aandurven om indringend proza te publiceren, al dan niet op eigen ervaringen gebaseerd, dat bij lezers tot

identificatie leidde?’ (265) Het tegendeel bleek echter waar: het is zo ‘klaar als een klontje dat het proces de literatuur heeft gereanimeerd. De buitensporige aandacht heeft een nieuwe generatie schrijvers voortgebracht, eigengereid, wars van conventies, en doordrongen van de zeggingskracht van de roman ...’ (266-267) Het lijkt er dus op dat Terrin naast de eerdergenoemde persoonlijke verantwoording van ‘niet anders kunnen’ dan schrijven over zijn dochtertje hier ook een meer literair-poëtische draai probeert te geven aan zijn autobiografische wending: juist waarachtig proza kan de literatuur een nieuwe impuls geven.

Aan het slot van zijn *Fotobiografie* (1969) schrijft Willem Frederik Hermans: ‘Ik denk niet dat ik ooit mijn autobiografie zal schrijven. Het zou ontaarden in een roman.’ Terrin heeft nu juist de bedoeling gehad om het autobiografische leed te laten ontaarden in een roman, om te laten zien dat een schrijver ook reukenschap af kan leggen van een drama in zijn privéleven in een vernuftige constructie waarin fictie en werkelijkheid elkaar juist versterken en uitdagen. Heeft dat ook een geslaagde roman opgeleverd? Slechts ten dele. In het eerste deel wordt traag maar zorgvuldig de weinig interessante wereld van de marginale schrijver Emiel Steegman opgebouwd. In het derde deel wordt daar een draai aan gegeven, door een inmiddels overleden Steegman op te voeren, die niet alleen een veelgelezen en alomgeprezen schrijver blijkt te zijn geworden, maar ook nog eens een schrijver die volgens zijn biograaf de literatuur nieuw leven heeft ingeblazen. Het tweede deel had kunnen fungeren als het deel waarin de aanloop naar die verandering wordt beschreven, maar daar is nauwelijks sprake van. Het gaat hier primair om de verwerking van het autobiografische leed. In deel drie wordt als oorzaak van de ommekeer ineens een rechtszaak opgevoerd, een verhaalelement dat er met de haren bijgesleept lijkt te zijn en dat bovendien nauwelijks uitgewerkt wordt.

Het deel dat de noodzakelijke brug tussen het eerste en laatste deel had kunnen zijn, ligt nu te veel als een *Fremdkörper* in de roman, hoezeer Terrin ook heeft getracht de naden glad te strijken. Om nog een laatste keer de meester erbij te halen: Hermans schreef ooit dat er twee soorten schrijvers zijn, de ene wil zich in zijn werk als *mens* rechtvaardigen, de andere als *schrijver*. Peter Terrin heeft beide geprobeerd, maar mens en schrijver zitten elkaar te veel in de weg. Voor de lezers van klinkklaar autobiografisch leedproza is alleen het middenstuk interessant, voor de liefhebber van Terrins gecompliceerde literaire spiegelpaleizen slaat dat deel de roman juist in brokstukken uiteen. Het zijn drie elegant gevormde stukken, maar ze laten zich moeilijk tot een gaaf geheel lijmen.

Bibliografie

Peter Terrin, *Post Mortem. Roman*.
De Arbeiderspers, Amsterdam/Antwerpen,
2012.