

[B] **SPEL VAN SPIEGELINGEN.  
“POST MORTEM” VAN PETER TERRIN**

Hoe kun je als schrijver je leven verwerken in literatuur? Emiel Steegman, de hoofdfiguur in Peter Terrins roman *Post mortem*, vat het plan op om “voor het eerst zijn eigen leven als grondstof voor een boek [te] gebruiken”. Steegman bedenkt een figuur, T, wiens leven op het zijne lijkt, met dat verschil dat zijn personage een wereldberoemde cultuurschrijver is met één internationale bestseller. T is geobsedeerd door de gedachte dat na zijn dood zijn levensverhaal zijn oeuvre in de schaduw zal stellen, dat zijn biografie “op den duur [het] enige boek [zal zijn] waar men naar grijpt als men aan T denkt”.

Het personage T reflecteert Steegmans angst om na zijn dood niet meer te zijn dan “het verhaal dat men van hem heeft gemaakt”. Ironisch genoeg lijkt de fictie deels werkelijkheid te worden: Steegmans roman *T* wordt een cultboek en de ophef erover draait vooral om de wisselwerking tussen het boek en het levensverhaal van Steegman en dat van zijn jeugdvrienden. Het publiek kijkt dan ook met grote spanning uit naar Steegmans biografie. In *T* speelde de auteur “hoog spel met de werkelijkheid”, aldus zijn latere biograaf. In *Post mortem* construeert Terrin dit spel met verve.

De structuur van *Post mortem* is complex. De roman bestaat uit drie delen, die elk een andere verteller hebben. In het eerste vertelt een externe verteller over de schrijver Emiel Steegman in de derde persoon. In de aanloop naar de voorstelling van zijn nieuwe roman, *De moordenaar*, bedenkt Steegman een idee voor een volgend boek. Hier zet Terrin zijn spel van spiegelingen in gang: Steegman neemt zich voor “een roman te schrijven over een schrijver” – inderdaad, precies zoals zijn bedenker heeft gedaan. Met de nodige ironie gunt Steegman zich deze oefening in metafiction: “Voor één keer leek het hem wel toegestaan; schrijvers waren tenslotte ook mensen.”

Steegman beslist zijn personage voorlopig als “T” aan te duiden en hem een bestseller te geven met een titel die doet denken aan die van zijn eigen meest recente roman: “bijvoorbeeld, *De verdachte* (...), of *De bewaker*. Eén grapje was wel toegestaan, één knipoog.” De knipoog is uiteraard dubbel,

aangezien Peter Terrin in 2009 de roman *De bewaker* publiceerde. Een andere knipoog betreft het lettertype. Steegman stelt zich voor dat de zogeheten “dakranden” van de hoofdletter T, die zo goed bij zijn personage passen, in “een modern lettertype” zullen verdwijnen. Dat is alvast in het boek *Post mortem* niet het geval. Dergelijke prikjes zelfreflectie signaleren een boek vol dubbele bodems.

Het tweede deel van de roman wordt door Emiel Steegman zelf verteld, in de eerste persoon. Het verhaal begint waar dat van het eerste deel ophoudt: dochter Renée is na een herseninfarct in het ziekenhuis opgenomen. Steegman neemt zijn schrijfmachine mee naar het ziekenhuis en typt daarop de tekst die deel twee van *Post mortem* vormt. De ambitieuze plannen voor een volgende roman zijn opgeborgen: “T is nergens meer te bekennen.” In plaats van de gesofisticeerde metafiction komt een therapeutisch schrijven vanuit een weinig ironische existentiële nood. “Het is een geweldige illusie: hoe meer ik schrijf, hoe beter Renée wordt. Haar redden door woorden op papier te slaan.”

In het derde deel, ten slotte, komt Steegmans biograaf aan het woord. Tussen het tweede en het derde deel heeft de vertelde tijd een sprong gemaakt: in het laatste hoofdstuk van de roman beschrijft de verteller de begrafenis van de schrijver. Zijn dochter Renée is op dat moment al “een jonge vrouw”. Hoewel opnieuw het vertelperspectief verandert, wordt ook in dit derde deel het verhaal opgepikt waar het in het vorige deel was geëindigd. Op basis van videobeelden tracht de biograaf het revalidatieproces van Renée te doorgronden en daarnaast bespreekt hij de heisa die ontstond na de publicatie van Steegmans meesterwerk *T*.

Het interessante aan het derde deel van *Post mortem* is dat de lezer kan volgen hoe de beschrijving van bronnenmateriaal geleidelijk overgaat in een gefictionaliseerd verhaal. De verteller geeft herhaaldelijk expliciet aan dat hij naar beelden kijkt: “Ik bekijk de val een tweede keer, vertraagd.” Zijn beschrijving is echter ook een interpretatie. Zo concludeert hij dat een shot waarin Renée zingt deels geënceneerd is; niet dát ze zingt, maar dat Steegman toevallig de kamer binnenwandelt met zijn camera. “Als regisseur besluit hij om de verrassing te integreren in het fragment.” De fictionalisering begint dus al in het bronnenmateriaal zelf en wordt



Peter Terrin, Foto Patrick Despiegelaere.

verdubbeld door de verteller wanneer die Steegmans handelingen interpreteert en de schrijver bovendien van binnenuit presenteert, waardoor hij van hem een literair personage maakt. Steegman “wil [Renée] niet opjagen, bang dat ze zal struikelen”; later mijmert hij over zijn vrouw en “denkt [hij] terug aan die avond, toen alles begon, in gezelschap van vrienden”.

In deze goed geconstrueerde roman koppelt het derde deel zelfbewust terug naar het eerste deel. We volgen in deel één de ontstaansgeschiedenis van de roman *T*, in het bijzonder van het eerste hoofdstuk. Wandelend met zijn nog kerngezonde dochter in de tuin beleeft Steegman een bescheiden epifanie, die geen enkele biograaf zou kunnen reconstrueren: “Geen biograaf zou hier ooit lopen en voelen wat hij nu voelde, of het zich kunnen verbeelden.” Dat moment zou het eerste hoofdstuk van zijn nieuwe boek moeten worden. “(H)et ontstaan van het eerste hoofdstuk”, op dat ongrijpbare moment, zou “door geen biograaf geboekstaafd (...) worden”. De biograaf speculeert over de ontstaansgeschiedenis van het eerste hoofdstuk, maar hij plaatst het ontstaan in de revalidatieperiode van Renée.

“Gebeurt het hier? (...) Krijgt hij hier het idee voor het eerste hoofdstuk van *T*?”

De lezer is wellicht geneigd de verteller van het eerste deel te vertrouwen, maar is dat terecht? Hoe ironisch is immers Steegmans bedenking dat hij zijn boek niet kan openen met een scène waarin een man in de douche shampoo in zijn ogen krijgt – inderdaad, de scène waarmee *Post mortem* opent. Dat zou “zelfs de doorgewinterde lezer een diepe zucht ontlokken”. Misschien is het eerste deel een literaire constructie die nog verder afstaat van de “ware feiten” dan het derde deel? Welke status hebben bijvoorbeeld de passages over Steegmans jeugd in het eerste deel? Steegman zelf beschouwt zijn “gebrek aan herinneringen” als “zijn enige, echte talent”. Aangezien het eerste deel in grote mate uit bewustzijnsproza bestaat, lijkt het mogelijk om die jeugdpassages tot Steegmans gedachtestroom te rekenen; de beschreven gebeurtenissen zullen immers een rol spelen in *T*. Maar ook hier kan de verhouding evengoed andersom zijn: in het licht van *T* wordt Steegmans leven gefictionaliseerd en daar horen ook geconstrueerde jeugdherinneringen bij.

Ik kan in deze bespreking slechts een indicatie geven van de complexiteit van *Post mortem*. Peter Terrin onderzoekt in deze roman hoe het leven in het werk terecht kan komen, maar evengoed hoe het werk ingrijpt in het leven en dat leven op zijn beurt vormgeeft. En misschien zijn deze poëtische vragen slechts een afleidingsmanoeuvre en ligt de inzet van *Post mortem* elders, namelijk bij Steegmans schijnbaar zo spontaan geschreven verslag van zijn dochters herseninfarct. Na lectuur stel ik mij tóch de vraag die ik niet wil stellen, maar waarop het hele boek aanstuurt: in hoeverre is dat tweede deel “authentiek”? Misschien dienen de zelfreflectie in het eerste en derde deel vooral om het tweede literair mogelijk en geloofwaardig te maken. Of is dat nu net de ultieme illusie? Ongemakkelijke gedachten, die enkel een erg knap boek kan oproepen.

#### SVEN VITSE

PETER TERRIN, *Post mortem*, De Arbeiderspers, Amsterdam, 2012, 288 p.