





**De realiteit van vlees en bloed**  
**De realiteit van inkt en papier**

Pieter Tensen  
Afdeling Beeld en Taal  
Begeleidster: Ilse van Rijn  
9 December 2014



## **Inleiding: de tegenstelling tussen objectiviteit en subjectiviteit**

p 11

## **Knausgård – Mijn strijd-serie**

p 14

## **De 'ik' in Knausgård**

p 23

## **Focalisatie**

p 25

## **Focalisatieniveaus**

p 28

## **Post Mortem**

p 32

## **Eerste deel – die van de verteller die over de schrijver verhaalt.**

p 38

## **Tweede deel – die van de schrijver die het ziekbed van zijn dochtertje beschrijft.**

p 42

## **Derde deel – waarin de biograaf geobsedeerd raakt door het personage van de schrijver.**

p 46

## **Conclusie: vergelijking Knausgård en Terrin**

p 50

## **Bibliografie**

p 58



Als er iets is wat dit leven ons te bieden heeft en waarvoor we, afgezien van het leven zelf, de goden dankbaar moeten zijn, is het de gave dat wij onszelf en elkaar niet kennen.

**Pessoa, Fernando - Boek der rusteloosheid**









## Inleiding: de tegenstelling tussen objectiviteit en subjectiviteit

Op dit moment ben ik bezig met een autobiografische roman. Dat wil zeggen, een verhaal, dat ik objectief probeer te benaderen vanuit een zekere subjectiviteit. Met andere woorden, Ik ben als schrijver, als mens van vlees en bloed dat leeft in de realiteit, de tastbare wereld, betrokken geweest bij datgene waar ik over schrijf. Deze subjectiviteit aan banden leggen met objectiviteit is moeilijk. Het gevolg hiervan is dat ik moeilijk helder kan krijgen wat er nu precies gebeurt of gebeurd is.

Een aanleiding hiervan is dat ik schrijf over een liefdesrelatie waar ik zelf momenteel in zit. Dat deze relatie tijdens het schrijven een ander gestalte heeft gekregen spreekt voor zich. Ik schrijf over het prille begin, toen ik nog een bleue jongen was en verliefd werd op een vrouw die achttien jaar ouder was dan ik. Inmiddels ben ik minder bleu, is onze relatie geëvolueerd en ziet deze er anders uit.<sup>1</sup> De heftige verliefdheid is niet meer; we zijn samen aan het uitzoeken hoe we onze relatie vorm kunnen geven. Dit gaat gepaard met irritaties, verwijten, aantrekken en afstoten. Het is dezelfde relatie waar ik over schrijf, maar dan in een andere vorm. David Foster Wallace stelt in zijn boek *The pale king* dat de herinnering een constructie is: een objectief gegeven. Ik kan echter moeilijk geloven dat zoiets subjectiefs een objectief gegeven als een constructie kan zijn. Het woord constructie alleen al klinkt droog. Als een mechano-set. Ikzelf heb het idee dat subject en object, in het geval waar ik zelf mee bezig ben, mijn relatie gebruiken als startpunt van een fictief verhaal, veel

1 Inmiddels is de relatie beëindigd.

meer met elkaar verweven zijn dan door Foster Wallace gesteld wordt.

Mijn relatie zoals deze op dit moment is, is voor mij een subjectief gegeven. Ik kan er niet vanaf stappen en er van een afstandje naar kijken. Met mijn relatie zoals ik die drie jaar geleden begonnen ben kan ik dat wel; er zit wat mij betreft inmiddels genoeg tijd tussen om daar objectief naar te kijken. Desalniettemin is het dezelfde relatie met dezelfde personen en zelfde gevoelens, hetzij meer op de voor- of achtergrond. Op die manier zijn objectiviteit en subjectiviteit (voor mij) met elkaar verbonden en op die manier is het lastig om ze los van elkaar te zien.

Ik heb voor mijn verhaal geprobeerd om het subjectieve en objectieve van elkaar te scheiden. Ik heb de hoofdpersonen andere namen gegeven en de gebeurtenissen hier en daar aangepast waardoor ze interessanter worden. Hiermee volg ik Foster Wallace' zijn theorie: ik construeer. Ik denk terug aan dat wat was en reduceer het automatisch tot dat wat is blijven hangen. Het is onmogelijk om alles precies te onthouden. En dat wat is blijven hangen vul ik vervolgens aan met verzonden feiten of scènes. Ik vorm vanaf het begin van de relatie een tijdslijn en zet die vervolgens op papier. In een apart word-document heb ik opgeschreven welke gebeurtenissen er in chronologische volgorde plaats hebben gevonden. Die werk ik vervolgens uit tot scènes. Mijn beleving van die momenten is daarentegen alles behalve lineair. Ik neem verschillende elementen uit mijn geheugen en voeg die samen met toegevoegde details tot een mix van taaltokens die uiteindelijk de constructie, de vorm, van het boek zijn. Het blijft moeilijk -of eerder tegennatuurlijk- om het verhaal over toen als iets te zien dat los van mij staat, iets objectiefs; een constructie. Het vervangen van de namen zorgt binnen die mix van fictie en non-fictie echter voor meer afstand tussen subjectiviteit en objectiviteit. Ik kan het ineens over 'Erik' in plaats van 'Pieter' hebben en over 'Anna' in plaats van 'Rimke'.



## Knausgård – Mijn strijd serie

Karl Ove Knausgård, de schrijver van de momenteel immens populaire ‘Mijn strijd-serie’ in zijn boek Zoon, deel 3, :

*Ik herinner me uiteraard niets van die tijd. Ik kan het me met geen mogelijkheid identificeren met de baby van wie mijn ouders foto's maakten, ja, dat is zo moeilijk dat het bijna verkeerd lijkt om het woord 'ik' te gebruiken voor dat kind dat op de commode ligt, bijvoorbeeld, met een abnormaal rode huid, gespreide armen en benen en een gezicht dat verwrongen is door gekrijs waar niemand zich de reden nog van herinnert, of op een vachtje op de vloer, in een witte pyjama, nog steeds met een rood hoofd en met grote, donkere ogen die een beetje loensen. Is dat schepsel dezelfde persoon als degene die hier in Malmö zit te schrijven? En zal het schepsel dat dit in Malmö zit te schrijven, veertig jaar oud, op een bewolkte dag in september in een kamer waar het geroezemoes van het verkeer buiten klinkt en waar de herfstwind door het ouderwetse ventilatiesysteem giert, dezelfde zijn als de grijze, ineengedoken man die over veertig jaar misschien ergens in een bejaardentehuis in de Zweedse bossen beverig zit te kwijlen? Om nog maar te zwijgen van het lichaam dat ooit languit op een tafel in een lijkhuis zal liggen? Dat zullen ze nog steeds 'Karl Ove' noemen. Is dat in feite niet ongelooflijk, dat één enkele naam dat allemaal dekt? De foetus in de baarmoeder, de baby op de commode, de veertigjarige achter de computer, de oude man in de stoel, het lijk op de tafel? Zou het niet meer voor de hand liggen om met verschillende namen te werken, aangezien hun identiteit en zelfbeeld zo ontzettend verschillend zijn? Dat de foetus bijvoorbeeld Jens Ove zou heten, de baby Nils Ove, de vijf- tot tienjarige Per Ove, de tien- tot twaalfjarige Geir Ove, de dertien- tot zeventienjarige Kurt Ove, de zeventien- tot drieëntwintigjarige John Ove, de drieëntwintig tot tweeëndertigjarige Tor Ove, de tweeëndertig- tot zesenvertigjarige Karl Ove –*

*enzovoort, enzovoort? Dan zou de voornaam staan voor het unieke van elke leeftijd, de tussennaam voor de continuïteit en de achternaam voor de band met je familie. [pag. 11-12]*

En even later:

*Het geheugen is geen betrouwbare grootheid in een leven. En dat is zo om de doodeenvoudige reden dat het geheugen de waarheid niet als hoogste goed beschouwt. Het is nooit de waarheidsdrang die bepaalt of het geheugen een gebeurtenis correct weergeeft of niet. Dat is het eigenbelang. Het geheugen is pragmatisch, het is slinks en sluw, maar niet op een vijandige of gemene manier: integendeel, het doet alles om zijn gastheer te gerieven. Het drukt sommige dingen weg in het lege niks van de vergetelheid, verdraait sommige dingen tot het onherkenbare, begrijpt sommige dingen galant verkeerd, en sommige dingen, en dat zijn er zo goed als geen, herinnert het zich scherp, duidelijk en correct. Wat het zich dan correct herinnert, kijk, dat is nooit aan jou om te bepalen. [pag. 14] <sup>2</sup>*

Hij schrijft dus niet zozeer over zichzelf maar over een versie van zichzelf. Eentje die, in het voorbeeld van het boek *Zoon*, tussen grofweg 1976 en 1986 geleefd heeft. Zowel de vijf- tot tienjarige, tien- tot twaalfjarige als de dertien- tot zeventienjarige. Het dubbelzinnige hieraan is dat hij enerzijds poogt om een soort leegloop van zijn eigen herinnering te bewerkstelligen, maar tegelijkertijd datzelfde orgaan teniet doet waardoor er een paradox ontstaat. Deze paradox is de schijnbare tegenstelling tussen betrokken zijn en op afstand blijven. Die tussen objectiviteit en subjectiviteit.

Karl Over Knausgård is, zoals gezegd, een Noorse schrijver die op een zeker punt in zijn leven tegen een depressie aan liep en van daaruit over zijn eigen leven is gaan schrijven. Hij schreef in totaal om en nabij 3700 pagina's verdeeld over zes vuistdikke delen. Hij besloot

---

2 Knausgård, Karl Ove *Zoon* Breda: De Geus 2013

om zijn eigen leven zo onomwonden en direct mogelijk aan zijn lezers voor te leggen. De moeizame band met zijn vader, zijn eigen depressies en die van zijn vrouw, de opvoeding van zijn kinderen; alles vertelt hij.

Wat ik hier zo intrigerend aan vind is het open karakter van zijn werk. Het recht door zee zijn van schrijven, het er geen doekjes om willen winden, het rauwe en het pure.

Ik vraag mij echter af hoe hij dat voor elkaar heeft gekregen. Hoe heeft hij een krachtig, op zichzelf staand werk af kunnen leveren dat over hemzelf gaat? Hoe kun je ooit je eigen handelen helder zien waardoor je er een boek, laat staan, een zesdelige serie over zou kunnen schrijven? Met andere woorden, hoe weet hij de tegenpolen objectiviteit en subjectiviteit met elkaar te verenigen?

Het verwarren van die twee begrippen, het subjectieve met het objectieve, heeft tot nog toe gezorgd voor een splitsing in mijn eigen werk. Een splitsing die steeds meer begint te vervagen omdat beide begrippen naar elkaar toe lijken te groeien, maar voor mij in essentie nog steeds mijlenver uit elkaar liggen. Ik zal vertellen hoe dit gegeven als thematiek mijn eigen werk ingeslopen is.

Aan de ene kant, had ik altijd het idee, was er het subjectieve. Datgene wat ik uit mijn eigen geheugen putte en dat daardoor gevoelsmatig dichterbij me lag. Datgene ook wat ik direct uit de krochten van mijn gevoelsleven opdiepte en op het papier gooide. Het voordeel hiervan was, vond ik, dat er een zekere kracht van de woorden uitging; het was begeistert en rauw. Dat stond mij aan. Toen ik het aan anderen liet lezen kwam ik erachter dat het nadeel hiervan was dat de tekst een gesloten karakter had. De woorden hadden kracht, zoveel was zeker, maar waren -blijkbaar- moeilijk toegankelijk voor een publiek. Het was als het ware een hekwerk waar je door de mazen heen de energie kon zien maar er als lezer



niet bij kon.

Aan de andere kant was er het objectieve, verder van mezelf afstaande werk. Ik verzon verhalen en schreef die op. Ze waren in mijn beleving niets meer en niets minder dan constructies. Zo voelden ze aan en zo beschouwde ik ze ook. Dit in tegenstelling tot de andere, subjectieve verhalen. De objectieve verhalen waren de verhalen die los van mezelf stonden, met fictieve karakters die ik niet of nauwelijks kende, in een wereld waar ik nooit geweest was. Een vrouw in Amerika, een vader in een plattelandsgemeenschap. Mijn second readers gaven aan dat ze het gevoel hadden dat het werk meer open stond voor het publiek. Het bleek een open karakter te bezitten. Hierdoor kon de lezer er goed of beter bij. Tegelijkertijd had ik zelf, als schrijver, het gevoel dat de personages zo plat als een vloeitje waren. Hoe kon ik iets zinnigs over een personage zeggen als ik geen idee had hoe hij of zij zich voelde en de wereld zag? De verhalen stonden ver van mij af. Ze hadden daardoor voor mij geen gloed, geen energie. Alhoewel ik dit verschil niet bewust aanbracht in de verhalen waren dat steeds de opmerkingen die ik te horen kreeg. Dit viel me op. Idealiter zou ik beide werken samen voegen tot één en hetzelfde verhaal.

Knausgård, lijkt hierin op zijn beurt een perfecte balans te hebben gevonden. Enerzijds is de kracht voelbaar in de pagina's en anderzijds is het met een zekere afstand geschreven waar door het voor mij, als lezer, toegankelijk wordt. In een interview in de zaterdagbijlage Sir Edmund van de Volkskrant zeg Knausgård's vrouw, Linda Boström Knausgård, het volgende.

**U had kunnen zeggen: bepaalde onderwerpen, zoals mijn bipolaire stoornis of**

## **de ziekte van mijn vader, die hoeft niemand anders te weten.**

*Ja, maar door Karl Ove's taal wordt zijn verhaal veel groter dan dat over een enkele persoon en diens familie. Het blijft niet particulier; elke lezer gaat zijn leven met dat van de verteller vergelijken. Daarom spreken zijn boeken zo veel mensen aan. (Dat bedoel ik met die bescherming) <sup>3</sup>*

Borström Knausgård geeft hiermee met andere woorden aan wat ik zelf ook zou willen bereiken: een tekst waarmee andere mensen zich zouden kunnen identificeren. Eentje die niet particulier is maar wel autobiografisch.

Knausgård schrijft zijn boek in de ik-persoon. Op deze manier komt middels de vertelvorm het waarheidsgehalte op een nog hoger plan te staan. Schrijver en personage delen dezelfde naam, dezelfde familie en dezelfde achtergrond. Hoe scherper deze overeenkomst, des te subjectiever zal het boek zijn, of: overkomen. Hierdoor krijgt het sterk het karakter van de herinnering; wat het in feite ook is. Echter, Knausgård's herinneringen zijn net zo goed constructies, zoals hij zelf eerder toegaf. Getuige het volgende fragment uit een interview met Wim Brands voor het programma *Boeken op bezoek bij Lowlands 2014*.

### **How good is your memory?**

*What I remember is, you know, the tension, the situation and the atmosphere. All the things that are not verbally expressed. So I'm very aware of other people's presence. I always remember that.*

### **So you remember your grandmother drinking, but you had to reinvent what**

---

3 Interview van Arjan Peters met Linda Boström Knausgård, Sir Edmund, Volkskrant, 27 september 2014

**she said? You had to shape memory by imagination when it comes to dialogues?**

*It has to do with reshaping or finding the tone or the voice of that or that person. And then you can say or express everything through that voice because that voice is authentic.*

Hieruit blijkt dan Knausgård net zo goed construeert vanuit zijn herinnering. Hij pent haar niet één op één over (wat de media overigens wel altijd suggereren) maar gebruikt het eerder als ruw materiaal. Zijn herinnering is een deel van hem, het heeft hem gevormd tot wat hij nu is, maar aan de andere kant staat het los van hem. In een aflevering van het televisieprogramma 'Boeken op reis' spreekt Wim Brands met Knausgård.

**But was there never a moment during the writing that you realized that such a thing could happen?**

*No, because I never thought it could be...*

**A bestseller?**

*No, never. It thought it was for a minority of people who were interested in literature, ready for an experiment in realism.<sup>4</sup>*

Een experiment in realisme klinkt als een objectieve benadering van datgene waar hij mee bezig is. Alsof hij zijn leven, zijn herinnering, datgene wat hem dierbaar is beschouwt als een laboratoriummuis waar hij naar hartenlust (literaire) experimenten op kan uitvoeren. Realisme als stijlmiddel. In die zin lijkt hij zijn eigen openheid te ondervangen.

---

<sup>4</sup> <http://boeken.vpro.nl/televisie/boeken-op-reis/2013/karl-ove-knausgard.html>, geraadpleegd op 14 oktober 2014.

Een sleutel tot mijn begrip van deze tegenstelling (de vraag is of het een schijnbare tegenstelling is of niet) is het te bekijken door de bril van de literatuurwetenschap van dr. Mieke Bal in *De theorie van vertellen en verhalen – inleiding in de narratologie*.<sup>5</sup> Ik zal eerst de constructie van een verhaal uitpluizen. Hoe is hier door Bal over nagedacht? Van daaruit zal ik wellicht beter begrijpen hoe ik voor mezelf een balans tussen het subjectieve en objectieve kan vinden. Als voorbeeld zal ik Knausgård aanhouden omdat hij in mijn beleving, als lezer van zijn boeken, tussen subjectief en objectief de juiste balans heeft gevonden. Aan de ene kant, zo geeft hij zelf toe in het bovenstaande interview met Wim Brands, is het boek een constructie. Aan de andere kant zit hij in de documentaire *After my struggle*, een documentaire van Lena Jordebo, te huilen. Hij zegt:

*Ik heb alles gegeven. Mezelf binnenstebuiten gekeerd. En nu is er niets meer over. Ik heb alles opgebruikt. En het is eng dat iedereen nu van alles over mij weet. Iedereen komt van alles te weten over mijn vrouw, mijn kinderen, mijn ruzies. Ik laat mezelf als een nietig mens zien. En dat is geen spel.*<sup>6</sup>

Dit komt over als een behoorlijk subjectief gegeven. Hoe doet de Noorse schrijver dit? Speelt hij een spelletje of heeft hij subjectief en objectief op een waardige maar desalniettemin zakelijke manier weten te verenigen? Hoe is hem dat gelukt?

In de theorieën van Bal is het begrip vertelinstantie een belangrijke.

*De vertelinstantie is het meest centrale begrip voor de analyse van de narratieve tekst. De identiteit van de*

5 Bal, Mieke *De theorie van vertellen en verhalen – inleiding in de narratologie* Muiderberg: coutinho, 1986

6 Lena Jordebo, Karl Ove Knausgård – *After my struggle*, 2013

*vertelinstantie, de mate waarin en de wijze waarop die identiteit in de tekst wordt aangeduid, en de keuzen die daarmee samenhangen, geven de tekst zijn specifieke gezicht. [pag. 126]*

De identiteit van de vertelinstantie in de boeken van Knausgård is Knausgård zelf, op een ander moment in zijn leven. Ik heb het hier dus niet over persoon Knausgård, als zijnde een mens of individu, of de auteur/schrijver Knausgård maar over iemand uit het verleden. Dat wil zeggen, de mens of persoon die Knausgård was op het moment waarvan hij verhaalt. De zeven- tot zestienjarige Knausgård. Hijzelf zegt zelfs dat het andere mensen voor hem zijn. Het subjectieve lijkt er middels deze uitspraak van de schrijver meteen af te vallen. Want hoe kan iets subjectief zijn als het geconstrueerd is? Subjectief doet als term aan als iets gevoelsmatig, objectief als iets zakelijks. Het woord constructie moet je in dit opzicht wel als iets objectiefs benaderen. Want wat is een constructie als er niet objectief naar gekeken is? Het zou toch meteen instorten?

De mate waarin en de wijze waarop de identiteit van het jongetje in *Zoon* wordt aangeduid is dat Knausgård een personagegebonden verteller is. Getuige het volgende voorbeeld:

*Ik zwaaide naar hem, hij tilde als antwoord even zijn hand van het stuur. [pag. 20]*

Knausgård lijkt het hier over zichzelf te hebben. Immers gebruikt hij het woord 'ik' Bal:

*Beide zinnen worden geuit door een sprekend subject, een 'ik'. [...] Is die 'ik' nu qua identiteit gelijk te stellen met en personage uit het verhaal dat hij vertelt, dan kunnen we weer spreken van een personagegebonden verteller. [pag. 128]*

Het interessant aan Knausgård is dat hij zijn eigen naam gebruikt waardoor acteur, verteller en personage samen lijken te vallen. Hij gebruikt de term 'ik'.

## De 'ik' in Knausgård

Bal maakt een onderscheid tussen drie lagen binnen een verhaal. In de eerste plaats is er de auteur, in de tweede plaats verteller en in de derde plaats het personage.

*Wanneer ik in dit hoofdstuk de vertellende instantie of vertelinstantie ga bespreken, bedoel ik daarmee de linguïstische instantie, die taaluitingen doet, die het verhaal betekenen. Het is wellicht overbodig daaraan toe te voegen, dat die instantie niet de (biografische) auteur van het vertelwerk is: de vertelinstantie van De avonden is niet G.K. van het Reve.*

[...]

*Met vertelinstantie wordt ook niet een verteller bedoeld, een zichtbare, fictieve 'ik' die zich naar hartelust mengt in zijn relaas, of zelfs als personage deelneemt aan de handeling [...] de definitie van 'instantie die de taaltekens uit die het verhaal betekenen.' [pag. 124]*

Ik had enige tijd nodig om te begrijpen wie nu precies de vertelinstantie was. Wellicht afwijkend van Bals theorie heb ik zelf bedacht dat het volgende de vertelinstantie zou moeten zijn: de combinatie van, wat we in Bals terminologie, elementen noemen, namelijk acteurs, tijd en plaats. Laat ik het zo zeggen dat de vertelinstantie als het ware de camera is -datgene dat vastlegt- terwijl de cameraman van alles kan zijn. Dat de vergelijking met de camera geen vreemde is blijkt uit Bals uitleg over focalisatie, iets waar ik straks op terug zal komen. Dit zijn haar argumenten waarom ze die term hanteert:

*Verder is het een term die technisch aandoet. Hij is ontleend aan de fotografie en film. [pag. 110]*

Het is de schrijver vrij om de vertelinstantie in de handen van een personage, helikopter of kikker te geven. De elementen versterken en vullen elkaar aan tot een tekst. De enige overeenkomst die zij hebben is het feit dat ze alle drie uit taaltekens bestaan. De vertelinstantie is dus puur en alleen tekst. De auteur schrijft de tekst met een pen, laptop of schrijfmachine (om de realiteit te benadrukken) waarin de vertelinstantie besloten ligt. Een onderdeel van de vertelinstantie zijn de acteurs, de personages.

In het werk van Knausgård lijken alle drie gelijk te worden getrokken. Ik zeg hier met opzet 'lijken' omdat het in feite niet zo is. Ook hier kunnen ze apart van elkaar geduid worden.

De schrijver Karl Ove Knausgård, die ik op mijn laptop met Wim Brands zie praten, is een andere dan het hoofdpersoon Karl Ove Knausgård (welke een van de vele ikken is). De vertelinstantie, de camera, heeft op zijn beurt weer heel veel te maken met focalisatie. Wie laat wat zien met dat filmapparaat?



## Focalisatie

Bal:

*Wanneer gebeurtenissen worden weergegeven, gebeurt dat altijd vanuit een bepaalde 'visie' [...] Hoe is die visie, en van wie is die afkomstig?*

[...]

*Focalisatie is dus de relatie tussen de visie en datgene wat 'gezien', waargenomen wordt. [pag. 108]*

Het boek *Zoon* is grofweg op te delen in een aantal visies. Het opent als volgt:

*Op een zachte, bewolkte dag in augustus 1969 reed een bus over een smalle weg op een eiland in Zuid-Noorwegen, tussen weilanden en rotsen, grasvelden en bosjes door, over lage heuvels en door krappe bochten, soms met bomen aan weerszijden, als een tunnel, soms vlak langs zee. [...] De deur ging open en er stapte een klein gezin uit. De vader, een lange slanke man in een wit overhemd en een lichte terlenkabroek, droeg twee koffers. [...]*

*'Het is nog een aardig stukje lopen', zei de vader.*

*'Lukt je dat, Yngve?' vroeg de moeder terwijl ze neerkeek op het jongetje, dat knikte.*

[...]

*Zijn broer, net acht maanden oud, lag in de kinderwagen naar de hemel te staren en had geen idee waar ze waren, of waar ze naartoe gingen. [pag. 7]*

Bal:

*Het subject van de focalisatie, de focalisator, is het punt van waaruit de elementen worden gezien.*

[pag. 110]

De term focalisator deelt Bal op in een personage-gebonden focalisator en een externe, niet-personage-gebonden focalisator. De eerste duidt ze aan als PF, de tweede als EF. In de openingsscène van ‘Zoon’ hebben we te maken met een EF.

Bal:

*We gaan ervan uit, dat er een instantie is, die die waarneming doet en wiens waarneming aan de lezer wordt gepresenteerd. [pag. 111]*

Wanneer we ervan uitgaan dat er een instantie is die in het fragment uit ‘Zoon’ de waarneming van het jonge gezin doet, is die instantie niet aan te duiden. Deze instantie lijkt buiten de geschiedenis te staan. We weten op dit punt nog niets van de instantie. Het kan een PF, dan wel een EF zijn.

Wat Knausgård lijkt te doen met de camera is hem aan verschillende instanties overhandigen. Dan even klikt hij hem aan de helikopter (om het jonge gezin te filmen dat aankomt in Tromøya) dan weer geeft hij hem aan één van zijn ikken, dan weer neemt hij zelf het woord om een filosofische gedachtegang tentoon te spreiden (zie het citaat dat begint met *“Het geheugen is geen betrouwbare grootheid in een leven”* aan het begin van het eerste hoofdstuk over Knausgård). Hierdoor krijgt zijn werk een zekere diepgang. In zekere zin vermengt hij het subjectieve met het objectieve. Wanneer hij de camera aan de helikopter koppelt is het oogpunt objectief. Wanneer hij hem echter in de handen van de kleine Karl Ove geeft wordt het beeld subjectief. Hij lijkt als een godheid over de verschillende camerastandpunten te heersen. Een manier om objectief en subjectief samen te voegen is dus om er als een godheid boven te staan en het subjectieve dan wel objectieve over te laten aan degene die de camera vasthoudt. Op deze manier vloeien subjectief en objectief naadloos in elkaar over, alleen vanwege het feit dat ze beide uit dezelfde tekst, uit dezelfde letters, elkaar opvol-

gen in dezelfde chronologische loop van de gebeurtenissen. Ze lijken dus verder van elkaar af te liggen dan ik aanvankelijk dacht. De scheiding tussen beide lijkt een waterscheiding te zijn. Want onafhankelijk van waaraan Knausgård de camera lijkt te bevestigen of aan wie hij hem overhandigt, de camera verandert niet van identiteit. De camera blijft de camera, dat wil zeggen, datgene dat vastlegt. Vanuit dat oogpunt is het secundair of datgene dat het bedient objectief of subjectief is.

## Focalisatieniveaus.

Knausgård bedient zich in het grootste gedeelte van het boek van de volgende verteltrant:

*Ik ving een vage geur op, die zoet en zuur tegelijk was.*

[...]

*‘Wat gaan we doen?’ zei hij terwijl hij de deur achter zich dichtsmeet zodat het gas rinkelde.*

[...]

*Wij renden achter hem aan, het laatste stuk de heuvel af en de weg op die naar de berg leidde. [pag. 31]*

In de eerste zin is de instantie die de geur opvangt de focalisator; diegene is een ‘ik’. In de tweede zin lijkt de focalisator eveneens de ‘ik’ te zijn aangezien hij de ‘hij’ aan het woord laat. Uit de context blijkt dat de ‘ik’ focaliseert dat de ‘hij’ de deur achter zich dichtsmeet. In het overgrote gedeelte van het boek (de openingsscène wijkt hier bijvoorbeeld van af) lijkt de ‘ik’-figuur de focalisator. Wat Bal ons echter leert is dat er verschillende focalisatieniveaus mogelijk zijn:

*Wanneer een EF de focalisatie lijkt te ‘lenen’ aan een PF, wordt eigenlijk alleen de visie van die PF gegeven binnen de alles-overheersende visie van de EF. [pag. 117]*

De ik-figuur uit de eerste zin focaliseert dus de hij-figuur uit de tweede zin. Uitgaande van het bovenstaande moeten we ons echter afvragen wie de ik-figuur focaliseert. Er moet een EF zijn met een allesoverheersende visie. In dat licht maakt het niet uit of we te maken hebben met een ik-figuur of een hij-figuur. De ‘ik’ in Knausgård is dus volledig inwissel-

baar.

Het interessante hieraan is, is dat het boek door deze constructie de illusie wekt dat het gaat om herinnering daar het in feite gaat om een focalisatie; een constructie.

*Deze (EF, red.) houdt in feite altijd de focalisatie, waarin als object de focalisatie van een PF ingebed kan zijn. [pag. 117]*

Wanneer ik met de bril van Bal naar de fragmenten kijk worden ze zo kil en afstandelijk dat bijkans de gloed van de woorden afraakt.

De focalisatie van een PF, zoals dat in 'Zoon' bijna continu gebeurt, wordt door Bal dus als niets meer beschouwd dan een object. En dat is nu juist dat kille, dat kille waardoor ook Knausgård's queeste, die als groots en rauw wordt bestempeld, iets bedachts krijgt. Tegelijkertijd ondervind ik steeds meer dat het kille wat over de woorden uit begint te stralen zodra ik er via Bal naar kijk een essentieel onderdeel van het schrijven is. Schrijven zonder een zekere vorm van subjectiviteit is bijkans onmogelijk. Het lijkt zelfs zo te zijn dat het subjectieve en objectieve een soort yin-yang relatie met elkaar aan lijken te gaan. Zonder het subjectieve kan het objectieve niet bestaan. Dat is anders dan gedacht. Aanvankelijk had ik het romantische beeld van de Noorse schrijver die vanuit zijn blokhuut de letters onversneden op het papier gooit zonder dat er een vorm of wat dan ook aan te pas komt.

Iets later schrijft Bal:

*Wanneer we proberen het standpunt van een ander weer te geven, kunnen we dat alleen maar doen voor zover we dat standpunt kennen en begrijpen. [pag. 117]*

Hiervan uitgaande kunnen we stellen dat de ingebedde PF in het boek, de focalisatie van

een ander is en de verteller iemand anders is dan de jonge Karl Over Knausgård. Op de achterkant van het boek staat:

De volwassen schrijver vertelt over de jonge wijsneus die hij was, die al heel vroeg kon lezen en schrijven, maar moest leren rekening houden met anderen.

Terwijl er net zo goed had kunnen staan:

De volwassen schrijver vertelt over een jonge wijsneus die al heel vroeg kon lezen en schrijven, maar moest leren rekening houden met anderen.

De eerste zin impliceert dat al hetgene dat Knausgård opschrijft zichzelf behelst. Terwijl in feite, zo ondervind ik nu, hij zichzelf niet zozeer als zichzelf benadert maar eerder als een personage. Waardoor het niet zijn herinnering wordt maar een herinnering. Dit riekt naar een soort bedrog. Wanneer je een personage benadert als zijnde een personage dat, niet zonder toeval, maar à la, je eigen naam draagt, is het dan nog wel zo autobiografisch? Wat ik in eerste instantie fascinerend vond aan de ‘Mijn strijd-serie’ was dat authentieke; dat openhartige karakter. We krijgen een rechtstreekse kijk in het verleden en heden van de schrijver. ‘Wat mooi dat hij zo open is!’. Dat ‘open zijn’, wat in retrospectief overigens eerder een emotioneel dan rationeel oordeel is, stond voor mij direct in verbinding met het begrip subjectiviteit. Inmiddels begrijp ik dat het niet zo eenduidig ligt. Knausgård bij deze afschilderen als een soort charlatan zou hem en zijn werk veel te kort doen. Subjectief en objectief staan naast elkaar, als twee gelijkgestelde begrippen, maar vervloeien dikwijls met elkaar. Dat Knausgård dit op deze manier heeft weten te bereiken vind ik bewonderenswaardig. Ik wil afsluiten met Mieke Bal:

*Waarneming is van zoveel factoren afhankelijk, dat het streven naar 'objectiviteit' geen haalbare kaart is.*

*[pag 108]*<sup>7</sup>

---

7 Bal, Mieke *De theorie van vertellen en verhalen – inleiding in de narratologie* Muiderberg: coutinho, 1986

## Post Mortem

Het fascinerende aan Knausgård is, zoals gezegd, dat het objectieve en subjectieve tegen elkaar aan schuren en (zo nu en dan) met elkaar vervloeien. De reden waarom dit in de boeken van Knausgård zo dicht aan de oppervlakte ligt is omdat hij zichzelf direct als materiaal benadert. Een andere manier van aanpakken is het autobiografische in een meer ‘verholen’ versie naar voren te brengen. Dat wil zeggen, dat je het niet direct over jezelf hebt, maar jezelf van een afstand, als personage benadert. Jezelf benaderen ware je iemand anders. Post Mortem van Peter Terrin is hier een goed voorbeeld van. De schrijver schrijft een verhaal over een schrijver (Emiel Steegman) die een verhaal over een schrijver (zichzelf) schrijft. Of Terrin hiermee uiteindelijk over zichzelf schrijft is niet met zekerheid te zeggen. De aanwijzingen in het boek zijn er echter wel naar.

*Steegman, je weet wel, blond haar en en zwaar brilmontuur? [pag. 16]*

*Steegman had voor de gelegenheid een wit overhemd en een smal, zwart stropdasje aangetrokken. [pag. 37]<sup>8</sup>*

Beide omschrijvingen beschrijven het uiterlijk van Peter Terrin. Sterker nog, de scene waar de tweede quote uit komt gaat over het bezoek van een fotograaf aan het hoofdpersonage; Emiel Steegman. De beschrijving van de stijl van de fotograaf en de manier waarop Terrin in beeld is gebracht komt overeen met de foto van Terrin op de achterflap (zie foto).

---

8 Terrin, Peter *Post Mortem* Utrecht: de Arbeiderspers, 2012.





Achterflapfoto Peter Terrin *Post Mortem*

*Zijn foto's waren op een afstand te herkennen. Kale, gecomponeerde beelden die genadeloos het aardse en vergankelijke accentueerden, en daardoor tenslotte romantisch aandeden. [pag. 37]*

Hoe kun je jezelf via een omweg bekijken? En wat doet dat vervolgens met het werk?

Post Mortem vertelt het verhaal van een schrijver die kampt met een writer's block. Hij heeft geen zin om in contact te komen met zijn vakbroeders en besluit, bij wijze van ingevening onder de douche, een boek over een schrijver te gaan schrijven. Tot het moment waarop zijn dochtertje in een ziekbed belandt en de realiteit plotseling pijnlijk belangrijk wordt. In het derde deel springt hij tien jaar in de tijd, naar het moment waarop Steegman de dood heeft gevonden en alle opnames die hij tijdens het ziekbed van zijn dochter van haar heeft gemaakt aan zijn biograaf schenkt. Dat laatste deel is het verhaal van de biograaf die de beelden bekijkt en onderzoekt wat de schrijver hem ermee wil zeggen. De schrijver probeert -post mortem- zijn biograaf te dicteren wat er in zijn biografie zou moeten staan. Hij probeert hem duidelijk te maken dat niet zozeer zijn levensverhaal verteld zou moeten worden, maar het verhaal van zijn dochter; hoe zij gevochten en uiteindelijk gewonnen heeft. Dát verdient pas aandacht. Tegelijkertijd wordt de aandacht van de biograaf, mede dankzij een enorme media-hype, getrokken door een ongeval uit de jeugd van Steegman waar Steegman onderdeel van zou zijn geweest. Deze gebeurtenis komt in het eerste deel in de vorm van flashbacks aan bod.

Terrin bedient zich in dit boek van een drietal realiteiten. Hieraan kan, uitgaande van Bal, een drietal focalisators worden gekoppeld. Deze drie realiteiten zijn onderverdeeld in drie

delen.

### **Eerste deel.**

Een externe focalisator die het personage van de schrijver focaliseert. (We zitten in het hoofd van de schrijver, maar de inhoud daarvan wordt wel ingevuld door een verteller)

### **Tweede deel.**

Een persoons-gebonden focalisator (het personage Emiel Steegman) die het lijden van zijn dochtertje beschrijft. Er wordt direct opgeschreven wat de schrijver voelt, denkt en meemaakt. Het staat in de ik-vorm en kent geen externe verteller.

### **Derde deel.**

Een persoons-gebonden focalisator in de vorm van een biograaf. Deze biograaf, die naamloos blijft, gaat op zoek naar het fenomeen dat de schrijver (het personage) is geworden na het schrijven van zijn meesterwerk om er zijn biografie over te schrijven. Wederom is er een verteller aanwezig maar anders dan bij het eerste deel zitten we nu in het hoofd van de biograaf die een boek over de schrijver schrijft.

Deze drie verschillende realiteiten zijn ook op tekst-niveau te onderscheiden. Ten eerste zijn het eerste en derde deel in hetzelfde lettertype gedrukt. Het tweede deel is gedrukt in het lettertype van de schrijfmachine waar de schrijver op dat moment mee aan de rand van het ziekbed van zijn dochter zit. Zelfs de paginanummering verandert mee. Hiernaast zijn alle drie de delen vanuit een ander perspectief geschreven.

Wat zegt deze indeling van het boek (die ik zelf qua structuur en opbouw even complex als

ingenieus vind) over het schrijven over jezelf? Deze vraag ga ik per deel beantwoorden.

Emiel Steegman wordt gefocaliseerd door een externe verteller (die overigens geen bepalende rol speelt) en er wordt niet direct verteld dat het autobiografisch is. Bij Knausgård is dat wel het geval. Het indirecte karakter van op deze manier naar jezelf kijken zorgt ervoor dat het autobiografische karakter zich op een ander niveau afspeelt. Men moet er naar gissen; het zou namelijk net zo goed een fictief verhaal kunnen zijn over een schrijver. Er worden alleen kleine hints gegeven (zoals het voorbeeld van de fotograaf) dat het autobiografisch is. Desalniettemin wordt het nergens expliciet vermeld, zoals Knausgård dat wel doet. Dit mechanisme, of deze technische ingreep, zorgt ervoor dat je met een afstand naar jezelf kunt kijken, jezelf tijdens het schrijven benadert als een personage (je hebt al een andere naam aan genomen, een fictieve, met een fictieve vrouw en een fictieve dochter) in plaats van dat je een personage wordt naarmate je schrijft (Knausgård). Het feit dat de personages en de gebeurtenissen naadloos aansluiten op het leven dat je leeft (dat Terrin leeft) doet niks aan dit feit af. Het gaat, evenals bij Knausgård, om het ombuigen van de gebeurtenissen in je eigen leven naar een literaire constructie. De constructie zoals Terrin die gecreëerd heeft, naar jezelf kijken op drie verschillende manieren, zorgt voor een gemêleerd beeld. Bij het herlezen van het boek hield ik in mijn achterhoofd dat het autobiografisch was. Dit concludeerde ik niet alleen uit de aanwijzingen maar ook uit een lezing van Peter Terrin die ik bijgewoond heb.

*Ik heb mijn boek wel een paard van Troje genoemd omdat het onderwerp, of een deel van het onderwerp,*

*Interviewer: De ziekte van het meisje?*

*Ja. Toen bekend werd toen dat wel autobiografisch was, of dat ik die dingen ook had meegemaakt, sprak ik*

*veel lezers van het boek die zich niet beseften dat het een literaire constructie was. Het was niet pure autobiografie. Dat stukje autobiografie zat vervat in een constructie. Het is een roman. Mensen kochten het boek en kregen opeens literatuur.*<sup>9</sup>

Of het volledig identiek is wordt niet duidelijk. Tegelijkertijd zei hij ook in dezelfde lezing dat hij niet aanwezig is in het boek, dat het ‘gewoon’ een roman over een schrijver is. Met andere woorden; hij speelt een soort spel. Desalniettemin vind ik de argumenten voor autobiografie zwaarder wegen. Door dit statement, nee het gaat niet over mij en tegelijkertijd gaat het wél over mij, ontstaat er een afstand, een spagaat, tussen het personage enerzijds en de schrijver anderzijds. Terrin zegt in de lezing dat hij vindt dat de schrijver uit het werk moet verdwijnen. Want, zo concludeer ikzelf, het personage bestaat enkel in taal en de andere, de schrijver van vlees en bloed, enkel in onze realiteit, die tastbaar en daardoor écht is. Er lijkt een soort entiteit te bestaan, in de vorm van Peter Terrin, aan wie zowel het taalkarakter als het realiteitskarakter kleeft. Ik wil het met name over het taalkarakter, het personage hebben. Over de aanwijsbare elementen in de taal. Op deze manier probeer ik uit te vinden hoe hij het boek op taalniveau vorm heeft gegeven; hoe hij de gebeurtenissen ‘verlitteratueerd’ heeft.

---

9      Gesprek tussen Nina Weijers en Peter Terrin, Jan van Eyck academie, Maastricht, 25 november 2014

## **Eerste deel – die van de verteller die over de schrijver verhaalt.**

Het personage van Emiel Steegman is een rond karakter, dat wil zeggen dat het gelaagd is en een zekere ontwikkeling doormaakt. In dit eerste deel piekert hij over wat in het licht van latere gebeurtenissen futiliteiten zullen blijken. Een etentje met een schrijver waar hij geen zin in heeft, de handdoek die niet op de juiste plek hangt en het feest ter ere van de publicatie van zijn laatste roman waar hij tegenop ziet. Desalniettemin krijgt hij wel een idee voor een roman, T, een roman die, als we afgaan op de latere beschrijvingen die hij over het boek doet, verdomd veel lijkt op *Post Mortem*, het prijswinnende boek van Peter Terrin. We zien het karakter voor de allesbepalende gebeurtenis, het ziek worden van het kind, en zijn semi-alledaagse beslommeringen.

In dit deel is er weinig tot geen sprake van dialogen, we volgen enkel de schrijver die middels interne dialogen en gedachtes aan ons meedeelt waar hij mee bezig is en wat hij denkt. Het deel staat in de voltooid verleden tijd, wat het een zweem van een flashback geeft. Dat wil zeggen, de delen dat Steegman wordt gefocaliseerd. Er zijn ook delen waarin T, het hoofdpersonage van de roman die Steegman aan het schrijven is, door Steegman wordt gefocaliseerd. Op dat moment wordt de tegenwoordige tijd gehanteerd; iets wat dit deel een belangrijke dynamiek geeft. We veranderen continu van perspectief en taal, volgen de verteller die Steegman focaliseert en Steegman die T focaliseert. Daarnaast is er ook een aantal (duidelijke) flashbacks die verhalen over een gebeurtenis die in Steegmans jeugd heeft plaatsgevonden en die later een belangrijke rol in het leven van het personage zal

spelen. Het laatste deel van het boek staat echter in de tegenwoordige tijd. Ik kan het niet bewijzen, nergens staat het als dusdanig genoteerd, maar het zou kunnen dat de biograaf het eerste deel gefocaliseerd heeft en zodanig de boze droom van Steegman waarheid heeft laten worden. Het laatste deel staat namelijk in de tegenwoordige tijd waarin de biograaf de 'ik' is. Degene die uiteindelijk het laatst lacht is Terrin zelf. Hij heeft zowel Steegman als de biograaf in zijn macht; modelleert ze naar eigen inzicht.

Wat hieruit blijkt is dat een belangrijk motief in het boek afstand is. De afstand tussen onderwerp en schrijver, tussen object en subject. De schrijver creëert afstand tot het personage, de personages creëren afstand tot elkaar; de schrijver creëert afstand tot zichzelf. Dit omdat hij niet het lot in de handen van derden wil leggen. Omdat hij niet object en subject tegelijkertijd kan zijn (wil zijn); er moet afstand blijven om te aanschouwen. Het idee dat iemand anders hem ooit zal aanschouwen jaagt hem angst aan.

*Hij neemt zijn tijd, hij zit op een klapstoeltje, pas als het vel helemaal door het vuur is verteerd, steekt hij het volgende aan. Soms wolkt de scherpe rook hem in het gelaat, hij ademt in, laaft zich, probeert de talloze pijnlijke voorbeelden te vergeten die hem in de loop der jaren gelijk hebben gegeven. 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 uitroepteken – een citaat. T laaft zich aan de geur van de rook als rookte hij een sigaret. Maar in zijn gesloten ogen blijft hij zien hoe dichte drommen de coulissen bestormen, blind voor het zorgvuldig uitgelichte schouwspel op het toneel. [pag. 66-67]*

Of deze afstand ironisch is valt te betwijfelen. Terrin lijkt namelijk bloedserius. Dit gaf hij ook aan in de lezing.

*Ik speel met die bezwering. (De schrijver verzint een smoes over ‘nogal moeilijke tijden in de familie’ en prompt overkomt hem zoiets. Red.) Maar dan heb je nog een andere bezwering, namelijk, en ik kan er niet te veel over vertellen vanwege de mensen die het boek nog moeten lezen, over Renée. Want op het einde van het boek is Renée helemaal hersteld en dat is eigenlijk onmogelijk. Dat wanneer ze op het eind van het boek een bloem op een kist legt, dat die beweging niet meer van het echt te onderscheiden is. Want haar bewegingen zijn aangeleerd. Ze zijn kunstmatig, ze zijn niet meer van nature. En op het eind van dit boek, en dat vind ik treffend, kun je de imitatie niet meer van het echt onderscheiden.*

[...]

*Wat daar speelt is dat ik er ooit van droom om mijn dochter ooit helemaal hersteld te zien.*

*Interviewer: en dan zit je er dan toch als schrijver in. <sup>10</sup>*

En dat is niet eens zozeer vanwege hemzelf.

*T heeft een dochter, Renée, ze is bijna vier jaar. Als hij morgen sterft, zal ze nauwelijks een herinnering aan haar vader bewaren. Ze zal zich inleven in het verhaal dat men van hem heeft gemaakt. [pag. 70-71]*

Het kind speelt een belangrijke rol in het boek. De vaderliefde van het hoofdpersonage is alles omvattend. Desalniettemin gaat het boek daar wat mij betreft niet over. Zoals ik in het eerste deel heb gezien gaat het om de vraag wat het begrip ‘zelf’ nu precies betekent. De

---

10      Gesprek tussen Nina Weijers en Peter Terrin, Jan van Eyck academie, Maastricht, 25 november 2014



vraag wat realiteit nu precies is en hoe je die vast kunt leggen. Voor dit kijken naar de realiteit heb je er een zekere afstand toe nodig. Maar wat houdt die afstand precies in? Is het wel mogelijk om afstand te nemen, en als het lukt, welke vorm kan het dan krijgen? Terrin doet een poging tot het beantwoorden van deze vragen in de (literaire) vorm van twee verhaallagen. Terrin die naar Steegman kijkt, hem focaliseert, gestalte geeft, en Steegman die naar T kijkt, hem focaliseert; gestalte geeft. Hiermee vraagt hij zich af of de schrijver een vehikel nodig heeft om zichzelf te onderzoeken. Zonder duidelijke spiegel in de vorm van een personage is er geen mogelijkheid tot zelfreflectie. Tegelijkertijd hebben ze alle drie zoveel met elkaar gemeen dat ze samenvallen; het wordt voelbaar dat het autobiografisch is, al hoeft dat niet per se zo te zijn.

## **Tweede deel – die van de schrijver die het ziekbed van zijn dochtertje beschrijft.**

Dit deel staat het in de tegenwoordige tijd en de schrijver is direct aan het woord. We lezen de woorden van Emiel Steegman, de schrijver die direct beschrijft wat er gebeurt en welke gedachten hij daar bij heeft. Er is bijna geen sprake van dialoog; mocht die al voorkomen dan focaliseert Steegman degene die tegen hem spreekt. Op deze manier komen we het hoofd van Steegman niet uit; alles wordt door zijn (subjectieve) bril bekeken. Hij lijkt een poging te doen om alles wat er om hem heen gebeurt te vatten in woorden; de realiteit vast te zetten in woorden.

*Het is een geweldige illusie: hoe meer ik schrijf, hoe beter Renée wordt. Haar redden door woorden op papier te slaan. Ik tik blind, speur intussen naar kleine veranderingen op haar gezicht, in haar hartslag. Ik wil graag geloven dat het geluid haar aanwankelijk opwindt en daarna lange tijd kalmeert. Verweeft ze die geluiden in haar diepe, schimmige dromen? Het belletje, maakt het belletje haar vrolijk? Wordt dit haar vroegste, onaanwijsbare herinnering, de opgewekte ting van de Lettera 32? Zal ze, lang na mijn dood, de machine terugvinden en bij het horen van het belletje onverklaarbaar hard moeten huilen van geluk? [pag. 180-181]*

Dat het dochtertje een belangrijke rol in het boek vertolkt blijkt uit dit deel. Door de plotselinge omslag in de verhaallijn (aan het einde van het eerste deel komt Emiel op een kinderpartijtje waar zijn dochtertje ernstig ziek is geworden) komt ineens de harde werkelijkheid met een enorme vaart de hoek om zeilen. Al op de eerste pagina van dit deel schrijft

hij het volgende:

*Gisteren ben ik als met een houten knuppel van mijn verhaal af geslagen. T is nergens meer te bekennen.*

*[pag. 149]*

Alhoewel de vaderliefde alles verterend is (in het hele boek maar met name in dit deel) blijft Renée, zoals gezegd, een vlak karakter. Hetzelfde geldt voor zijn vrouw: Tereza. Zijn liefde voor haar is eveneens groot en allesomvattend, maar ze blijft vlak als personage. We zien Steegmans interpretatie van haar. Het is ronduit frappant dat de twee mensen waar hij blijikbaar zoveel van houdt zo vlak blijven. Uiteindelijk zegt dit deel meer over Steegman dan over zijn dochter; hij blijft de werkelijke spil van het verhaal. Dit gegeven is zelfs voelbaar op de pagina, op het niveau van tekst; van papier en inkt. Het lettertype is die van een ouderwetse typemachine. Dit lijkt een futiliteit, een leuke vondst, maar het zegt meer over het boek dan op het eerste gezicht zou blijken. Het vraagstuk naar de manier waarop je over de realiteit kan schrijven wordt fysiek. Zoals het dochtertje een fysieke aandoening heeft. Plot-seling wordt er een facet uit de wereld van het boek naar het onze getransporteerd. Waar er tussen lezer en personage eerst nog een vertelinstantie zat, daar is nu de 'barrière' helemaal weg. Het lijkt net, door het lettertype, alsof Emiel Steegman persoonlijk in het boek dat je nu in je handen hebt, aan het typen is geweest. De realiteit van vlees en bloed en de realiteit van de taal versmelten. Hierdoor lijkt Terrin te zeggen dat je nog zozeer (van een afstand) kunt bedenken wie je bent maar dat je uiteindelijk altijd wordt ingehaald door de realiteit van alle dag. Je bent niet zozeer wie je bent, je bent ook niet zozeer wie je wenst te zijn, maar je bent wat je overkomt. Het boek doet een suggestie om datgene wat je overkomt weer te geven in tekst.

De verteltrant in dit deel is vlot. Door de korte alinea's en het korte en bondige taalgebruik krijg je als lezer het idee dat je er live bij bent. Dit geeft dit deel zijn kracht en zijn beklemming. De sfeer van het ziekenhuis, de angst van de ouders om hun dochter te verliezen komen ieder voor zich akelig dichtbij. De associaties van Steegman, die hij op heeft geschreven als ware het korte aantekeningen, tussen de hectiek van een ziekenhuis door, worden afgewisseld met de beschrijvingen van wat er gebeurt. Ze geven het personage van Steegman diepte. Waar hij eerst werd neergezet als de twijfelende schrijver, ietwat onzeker, worstelend met zichzelf, houdend van zijn dochter, daar wordt hij nu ineens tot de essentie bloot gelegd. Dit allemaal dankzij het taalgebruik; de cadans van de woorden. Hij schrijft onomwonden, schijnbaar zoals hij nadenkt.

*Een miserabel pokkenwif dat stinkt uit haar oren; dat doen ze allemaal, stinken, met hun kleine, marginale intrigetjes van zij-heeft-twee-sigaretten-van-me-geleend-en-niet-teruggegeven, van zij-wist-dat-ik-dan-verlof-wilde-en-toch-heeft-ze-het-gevraagd, van ik-heb-gisteren-weer-zus-en-zo-en-zij-nog-nooit-nog-niet-één-keer, overbemand en klagen tot ze omvallen, altijd verongelijkt, alles te veel, och arme ik, met hun huidkarren van klonterkonten en hun zwaaiende puntzakken vol afgewerkt frituurvet, hun stuitende egocentrisme, hun stompzinnigheid die dik als pap van hun opgezwollen, domme koppen drupt. Walmende afvoerputjes voor waardeloos zaad. Evolutionair restafval, te min om aan de varkens te voeren. In een rij tegen de muur, zonder blinddoek. Jantjes moeder had drie zonen: Pief, Poef en...? [pag. 179]*

De nuance is hierin totaal verloren gegaan. De boze vader en de woede over de oneerlijkheid van het lot. Geen gedachtegang die nuanceert, geen zalvende woorden die begrip tonen voor de kantinejuffrouw. Het is een goed voorbeeld van hoe Terrin op taalniveau

zichzelf bekijkt.

Dankzij de concrete tekst, het taalgebruik, de gebeurtenis en het perspectief, lijkt Terrin een soort conclusie te trekken. Alsof hij (Steezman – maar daarmee Terrin) beseft dat hij wel een schrijver als personage op kan voeren maar dat hij daarmee nog niet zijn onsterfelijkheid veilig heeft gesteld. Of misschien wel zijn eigen onsterfelijkheid in de vorm van Steegman en T, maar niet de onsterfelijkheid in het algemeen. Plotsklaps wordt pijnlijk duidelijk dat het leven eindig is, met als meest in het oog springende voorbeeld; zijn dochter. Hij lijkt, net als wij allemaal overigens, onderhevig te zijn aan een bepaalde kosmische regelgeving waar hij (we) niet onderuit kunnen. Wat heeft het *zelf* eigenlijk nog voor zin wanneer je in je achterhoofd houdt dat er aan alles een absoluut einde komt? Je kunt vluchten in de taal, een literaire constructie om de realiteit van het ziekbed van een kind heen bouwen, maar die vlucht en die constructie bieden lang niet altijd soelaas. Geen soelaas. Hierdoor wordt Terrin zelf ook in een ander daglicht gezet. Hij belicht de schrijver met dit deel van binnenuit en erkent hiermee dat het personage nooit helemaal kan samen vallen met hemzelf. Dat er altijd een barrière blijft bestaan tussen de realiteit van vlees en bloed en de realiteit van inkt en papier. Met schrijven kun je jezelf niet onsterfelijk maken; al is je personage nog zo gelaagd en nog zo autobiografisch.

### **Derde deel – waarin de biograaf geobsedeerd raakt door het ongrijpbare personage van de schrijver.**

In dit deel wordt de hoofdpersoon, Emiel, beschreven als iemand waar men niet bij kan. Hierdoor ontstaat de grootste afstand tot het personage van het boek. Een hoek van waaruit het hoofdpersonage nog niet belicht is. In dit deel is wederom het begrip afstand, of de vraag naar de mogelijkheid daarvan; het onderzoek naar de werking ervan belangrijk. De biograaf probeert Steegman te vatten, te pakken te krijgen, maar er zijn slechts randfiguren voor hem beschikbaar. Er is, met andere woorden, een bijna onmogelijk te overbruggen afstand tussen beide figuren. Op het moment van schrijven is hij al dood, dat moet gezegd, en de schrijver heeft al zijn sporen nauwkeurig gewist. Hij probeert de biograaf te beïnvloeden door hem filmopnamen van de revalidatie van zijn dochter te sturen. Tegelijkertijd wordt de biograaf afgeleid door een heisa in de media over een zedendelict van tientallen jaren geleden waar Steegman bij betrokken zou zijn. De schrijver komt in dit deel niet aan het woord.

Er wordt een bijna klassiek beeld van de zowel fysiek als artistiek (hij is immers legendarisch) ongrijpbare kunstenaar geschetst. Hierdoor wordt duidelijk dat de realiteit, zoals die in het tweede deel zo pijnlijk aan bod komt, vaak op afstand blijft, zelfs als je een poging doet het leven zelf te grijpen, te noteren, zoals de biograaf.

Doordat Steegman de beelden van zijn dochter onder de neus van zijn biograaf schuift zegt hij dat zijn leven niet eens zo belangrijk is, de ware held van het verhaal is zijn dochter. We zien haar opgeblazen door de Prednison, boos op haar vader omdat ze weer gefilmd

wordt, het lopen opnieuw aanlerend. Constant is de spanning voelbaar dat het weer fout kan gaan; dat ze opnieuw een herseninfarct kan krijgen. Uiteindelijk leert ze de fijne en grove motoriek weer aan en bij de uitvaart van haar vader, die gestorven is aan kanker, legt ze zonder aarzelen een roos op zijn kist; een stuk fijne motoriek die voorheen een onhaalbare kaart voor haar zou zijn geweest.

In het eerste deel wordt het begrip afstand weergegeven door twee verschillende lagen uit te lichten. Het kijken naar degene die kijkt; een hink-stap-sprong van zelfreflectie. In dit deel is de afstand tussen de focalisator (de biograaf) en het gefocaliseerde (Steegman) zowel in tijd als ruimte groot. Als een drone zweeft de biograaf boven het leven van Steegman en laat op die manier zien wat er precies allemaal gebeurd is. Dankzij deze afstand wordt het leven van Steegman (het leven van Terrin) in een context van grotere gebeurtenissen geplaatst. Wederom lijkt Terrin te zeggen; er is afstand nodig om jezelf te bekijken; je moet jezelf abstraheren om een duidelijk beeld te scheppen.

Door de nadruk uitdrukkelijk bij Renée te leggen lijkt Steegman terug te komen op eerdere gedachten. Daarvoor beschouwde hij zichzelf als kern. Hij vindt zichzelf belangrijk. Anders besluit hij niet om zichzelf als uitgangspunt (inspiratie) voor een verhaal te gebruiken. Daarnaast heeft hij serieuze twijfels over zijn schrijverschap en irriteert zich aan het feit dat er, zoals afgesproken, geen handdoek op de afgesproken plaats hangt. Maar door datgene wat er zo plotseling gebeurd is, is die interesse in zichzelf en de beziging met futiliteiten naar de achtergrond verdrongen. Ondertussen is het boek wel uitgekomen, T, waar hij in het eerste deel over nadenkt, en is er dus blijkbaar zoiets ontstaan als zijn leven (dat van Steegman) omgezet in een literaire constructie; namelijk het boek T. Desalniettemin wordt

er in die constructie (in T) met geen woord gerept over datgene waar hij bij de biograaf wel graag op aan wil dringen; het ziekbed van zijn dochter. Wat zegt dit over het gehalte aan autobiografie in Terrins boek?

*Toen er gebeurde wat er met Renée gebeurde en ik besloot ik het idee kreeg om de extra laag toe te voegen van Emiel Steegman, wist ik dat ik het boek moest schrijven in die zin dat ik wou dat Renée later, stel dat mij iets mocht overkomen, dat ze van mijn hand kon lezen hoe er voor mij geweest is. Hoe het gebeurd is en hoe ik dat, haar vader dat heeft beleefd. Dat werd plotseling heel belangrijk.*

[...]

*Ik kan me niet voorstellen wat een biografie van mij nog zou moeten blootleggen. Net om dat te voorkomen, dat iemand mij zou tentoonstellen.<sup>11</sup>*

Het lijkt te zeggen dat de keuze uiteindelijk bij de schrijver ligt. Dat de schrijver uiteindelijk de eindregie voert over de constructie die hij van zijn leven heeft gemaakt. Of liever, van het leven in het algemeen heeft gemaakt. Hij probeert, zoals hij aangeeft, ook het leven van zijn dochter zou nauwkeurig mogelijk in taal (en beeld) te vatten. En het gaat hier om een literair bouwwerk. In die zin dat de schrijver zelf mag bepalen welke stenen hij wel en niet gebruikt. Dit is natuurlijk ook de wens van zowel Steegman als Terrin. Met andere woorden; de literatuur is geen speelbal van de realiteit, maar andersom. De literatuur creëert de realiteit, is een realiteit op zich en hoeft (moet zelfs) afhankelijk zijn van de realiteit van vlees en bloed.

Een frappant gegeven, dat ik eerder al aanstipte, is dat zowel Renée als Tereza vlakke

---

11 Gesprek tussen Nina Weijers en Peter Terrin, Jan van Eyck academie, Maastricht, 25 november 2014



karakters blijven. Het zijn de twee karakters in het boek die heel belangrijk voor Steegman zijn. Hij houdt ontzettend veel van ze. Tegelijkertijd geeft hij ze geen stem; het zijn en blijven (Tereza nog meer dan Renée) vlakke karakters. Wanneer we er als lezer naar kijken zien we ze door de ogen van Steegman. Ogen die verblind zijn door liefde. We zien, welbeschouwd, niet eens Tereza en Renée, we zien alleen Steegmans enorme affectie voor hen beiden. Deze ontwikkeling zou gemakkelijk als egocentrisch kunnen worden bestempeld. Dan zou ik echter te kort door de bocht gaan. Het is eerder een understatement van het vraagstuk waarmee ik deze scriptie begonnen ben; in hoeverre kan het schrijven de realiteit raken? Het feit dat we slechts het hoofdpersoon volledig doorgrond in beeld krijgen en de rest vlak blijft draagt bij aan dat vraagstuk. Dat is namelijk niet anders dan in het echte leven. Wanneer je iemand nog zo goed kent, diegene blijft altijd een perceptie van jou en daarmee subjectief. Uiteindelijk ben je alleen, lijkt Terrin te zeggen, en om dat extra te benadrukken laat hij zijn personage aan het eind van het boek sterven. Je gaat uiteindelijk ook alleen weer dood. En niemand zal jouw zienswijzen ooit zien zoals jij ze ziet. Men zal nooit denken zoals jij denkt. Vanuit dat idee is het een logische stap om jezelf en je eigen wereldbeeld neer te pennen; zodat op zijn minst iedereen weet hoe jij het ziet. Of dat op zijn minst je kinderen weten hoe jij het ziet of gezien hebt. Terrin gaat echter nog een stap verder. Hij laat zijn personage op het extreme af grip houden op zijn eigen leven. Hij wilt zijn leven (en alleen datgene wat hij er van wil laten zien) naar buiten brengen zoals hij het heeft beleefd..

## **Conclusie: vergelijking Knausgård en Terrin.**

Zowel Terrin als Knausgård hebben ieder op hun eigen manier een document van de realiteit gemaakt met zichzelf als spil. Of liever, zij bekijken hun eigen rol als schrijver ten opzichte van de realiteit; hoe zij zich als schrijver en al schrijvend tot die realiteit verhouden. Ieder boek heeft daarin een afzonderlijke kracht. Knausgård weet op de subjectiviteit en de objectiviteit samen te vervlechten tot één geheel; wat een helder, eerlijk en rauw beeld oplevert. Terrin daarentegen bouwt de realiteit op door een tweetal lagen en een externe, puur fictieve partij (in de vorm van de biograaf) aan te brengen en zo een (gelaagd) beeld te schetsen. Deze gelaagdheid brengt Knausgård aan door middel van volume. Elk boek belicht één specifiek onderdeel van zijn leven en creëert zo de lagen die nodig zijn voor een volledig beeld van de realiteit van hun eigen leven. Desalniettemin is gelaagdheid bij beiden een belangrijk onderdeel van de vertaalslag tussen realiteit en roman. Ik heb me in deze scriptie afgevraagd hoe dat bij elk van beiden in zijn werk gaat.

Ik kan concluderen dat er een aantal dingen is dat belangrijk is om in ogenschouw te nemen wanneer je autobiografisch schrijft. Ten eerste is het begrip afstand een belangrijk begrip. Ik heb gemerkt dat schrijven, de handeling op zich, al afstand creëert. Je bouwt aan een ander soort werkelijkheid dan die waar je over schrijft en op die manier ontstaat er automatisch afstand. Hoe die afstand vervolgens tot stand komt verschilt per schrijver. Terrin bereikt dat door zijn personages los van zichzelf te koppelen en die verschillende

personages, die in zekere zin afsplitsingen van zichzelf zijn, afstand tot elkaar te geven. Knausgård creëert als schrijver deze afstand niet tot zijn personages. Hij lijkt het objectieve volledig te laten varen; vat alles in zijn eigen subjectieve context. Nu lijkt het alsof dat niets met afstand te maken heeft. Wat Knausgård echter doet is het objectieve en het subjectieve met elkaar laten vervloeien. Hij voegt ze samen tot één en hetzelfde begrip en laat daarmee zien dat ofwel alles subjectief ofwel alles objectief is; of allebei. Want aan de ene kant schets hij het beeld van een leven dat universeel is. Door zijn eigen leven als dusdanig uit te lichten en te laten zien dat iedereen zich daar - blijkbaar - in kan vinden maakt hij ieder leven objectief, zoals hij zijn leven objectief heeft gemaakt. Voor iedereen zichtbaar, van een afstand te bekijken. Tegelijkertijd zien we alles door zijn bril en dragen de personages hun eigen naam.

Het geven van een naam, als schrijver, creëert automatisch al een afstand, zo zagen we in het geval van Terrin. Het gaat niet zozeer meer om 'ik' of 'mijn' belevenissen maar om de belevenissen van Steegman en de zijnen. De gebeurtenissen binnen en roman; gebeurtenissen die los staan van de realiteit maar daar wel overeenkomsten mee vertonen. Terrin sprak tijdens de lezing ook over Steegman, ware het een echt persoon en wat hij meemaakt. Over hoe hij een tijdje met personages in zijn hoofd rondloopt en ze vervolgens modelleert. Het zijn aparte wezens. Tegelijkertijd is er een parallel, een gelijktijdige ontwikkeling te ontdekken tussen zijn schrijven en zijn persoonlijk leven. Deze vertaalslag, gekoppeld aan het persoonlijke leven, geeft blijk van een hoge vorm van subjectiviteit en objectiviteit. De twee begrippen worden verenigd door middel van afstand, of een schijnbaar ontbreken ervan. Door tegelijkertijd dichtbij en veraf te zijn; subjectief en objectief. Dat is ook een kwestie van een duidelijke keuze maken. Terrin zegt expliciet dat hij zelf niet in dat boek aanwezig

is; het is een boek over een schrijver. Tegelijkertijd geeft hij ook toe dat het een spel is wat hij speelt; dat het niet volledig objectief is.

*Er wordt natuurlijk een spel gespeeld.*

[...]

*Want zodra Steegman het zelf ook zegt in het boek, dat hij een boek gaat schrijven over een schrijver, en ik vind dat elke schrijver dat één keer mag doen, niet in overdrijven, maar nu heeft hij dus duidelijk een mooi idee voor een boek over een schrijver, ja dan begint hij natuurlijk ook op zijn eigen leven te reflecteren, want dat is nu eenmaal wat hij is. Dus daar kan hij dus veel inspiratie halen, net zoals ik toen ik het idee kreeg voor Steegman natuurlijk ook dacht; 'Ja, ik ga een onbekende schrijver opvoeren, dus ja, daar ben ik ideaal voor.'*

Het lijkt er zelfs op dat Terrin nog meer het tegenovergestelde van Knausgård is dan in eerste instantie gedacht; hij begint met een literaire vorm die zijn leven, of die ene gebeurtenis, inkapselt. Knausgård kapselt zijn leven niet zozeer in, zijn leven stolt in een literaire vorm.

Knausgård zegt zeer expliciet; dit is een literaire vorm dat over mijn leven gaat. Waarin ze echter gelijk zijn is dat het allebei literaire constructies zijn die uit hun beider leven geëxtraheerd zijn. Het zijn de levens niet; het zijn verhalen. Ongeacht of je er zelf een uitgesproken rol in speelt of niet.

*Toen er gebeurde wat er met Renée gebeurde en ik besloot ik het idee kreeg om de extra laag toe te voegen van Emiel Steegman, wist ik dat ik het boek moest schrijven in die zin dat ik wou dat Renée later, stel dat mij iets mocht overkomen, dat ze van mijn hand kon lezen hoe er voor Mij geweest is. Hoe het gebeurd is en hoe*

*ik dat, haar vader dat heeft beleefd. Dat werd plotseling heel belangrijk.*

[...]

*Ik kan me niet voorstellen wat een biografie van mij nog zou moeten blootleggen. Net om dat te voorkomen, dat iemand mij zou tentoonstellen.*<sup>12</sup>

In ben aan dit onderzoek begonnen omdat ik in mijn eigen werk altijd een splitsing tussen de twee begrippen, subjectief en objectief, ontwaarde. Aan het ene, het subjectieve, ontleende ik kwaliteit en het objectieve was gevoelsmatig meer een ver-van-mijn-bed-show. Het waren twee onverenigbare tegenpolen die ik, zo ontdekte ik in mijn werk, wel moest zien te verenigen. Van het een had ik de afstand nodig; de mogelijkheid om een realiteit los van die van mijn eigen realiteit te creëren. Die afstand was nodig om het toegankelijk te maken voor publiek; iets wat volledig persoonlijk was, was tegelijkertijd, impliciet, niet toegankelijk voor derden. Ik moest zien uit te vinden hoe ik van mijn eigen leven materiaal zou maken; hoe die vertaalslag in zijn werk gaat. Anderzijds is die vertaalslag, onvermijdelijk, een subjectieve bezigheid. Knausgård heeft me laten zien dat de scheiding tussen het subjectieve en objectieve niet zo hard is als ik hem in eerste instantie had voorgesteld. De tegenstelling is veel minder zwart-wit, veel minder hard dan ik in eerste instantie dacht. Terrin, op zijn beurt, heeft me laten zien dat je door de objectiviteit (de afstand) aan te brengen in het verhaal, een verhaal krijgt dat op een andere manier gelaagd is. De lagen zijn helderder te onderscheiden dan bij Knausgård. Waar de laatste de twee lagen van subjectiviteit en objectiviteit bijna volledig met elkaar laat vervloeien daar brengt Terrin een heldere indeling aan die zelfs op tekstniveau te onderscheiden is. Er zijn verschillende delen in het boek die ook als zodanig aangekondigd worden. Daarnaast zijn er, op verhaalniveau, verschillende personages in verschillende realiteiten (Terrin, Steegman, T) die allemaal

---

12      Gesprek tussen Nina Weijers en Peter Terrin, Jan van Eyck academie, Maastricht, 25 november 2014

bijdragen aan de scheiding en vereniging van objectiviteit en subjectiviteit. Ik heb gemerkt dat beide begrippen elkaar uitsluiten maar tegelijkertijd aanvullen. Elkaar zowel bevestigen als ontcrachten. En juist in deze paradox zit de kracht van de werken. Beiden laten ze zien dat het niet zozeer het één of het ander hoeft te zijn. En dat is nu juist de schijnbare tegenstelling die ik onderzoek, zoals ik in de inleiding van deze scriptie schreef..

Zoon en Post Mortem geven geen antwoorden op de vragen waarmee ik de boeken ging lezen; ze stellen er een aantal nieuwe bij. Inderdaad, subjectief en objectief zijn niet twee begrippen met dezelfde betekenis, ze verschillen van elkaar. En ja, ze lijken meer op elkaar dan ik in eerste instantie dacht. Terrin zei tijdens de lezing dat je een goed boek meteen opnieuw wilt lezen omdat je het idee hebt dat je iets over het hoofd heb gezien. Dat geldt ook voor zijn boek en dat van Knausgård; en nog meer voor het vraagstuk waarmee ik deze scriptie begonnen ben. Ik heb nog steeds het gevoel iets over het hoofd te hebben gezien, alsof ik het nog niet helemaal snap.

Je bouwt uiteindelijk aan een (literaire) constructie, alhoewel dat een boek is over je eigen leven. Hoe dat vorm te geven is een technisch proces. Je giet je leven in een mal en nadat het gestold is, heeft het een andere vorm aangenomen. En als verhaal is het jouw leven niet meer.









## Bibliografie

Pessoa, Fernando, *Boek der rusteloosheid*. Amsterdam: de Arbeiderspers, 2005.

Knausgård, Karl Ove *Zoon* Breda: De Geus, 2013.

Interview van Arjan Peters met Linda Boström Knausgård, Sir Edmund, Volkskrant, 27 september 2014

Bal, Mieke *De theorie van vertellen en verhalen – inleiding in de narratologie*. Muiderberg: Coutinho, 1986

Jordebo, Lena, Karl Ove Knausgård – *After my struggle*, 2013

<http://boeken.vpro.nl/televisie/boeken-op-reis/2013/karl-ove-knausgard.html>, geraadpleegd op 14 oktober 2014.

Terrin, Peter *Post Mortem*. Utrecht: de Arbeiderspers, 2012.

Gesprek tussen Nina Weijers en Peter Terrin, Jan van Eyck academie, Maastricht, 25 november 2014



