

# Het gevoel dat iemand over je waakt Over zorg en paranoia in het proza van Peter Terrin

*Sven Vitse*

‘Wat je niet kan zien maak je in je verbeelding altijd groter’, denkt Karsten, de protagonist van *Vrouwen en kinderen eerst* (2004), de derde roman van Peter Terrin. In een hotel verwondt hij twee dagen na elkaar bij het ontbijt zijn mond aan een beschadigd theelepeltje. ‘Wat is de kans, dacht hij, dat ik twee dagen na elkaar hetzelfde theelepeltje in handen krijg?’ De scène is exemplarisch voor de paranoïde geest, die in de werkelijkheid meer samenhang en doelmatigheid vermoedt dan er is. Paranoia overheerst de gevoelsstructuur in *Vrouwen en kinderen eerst* en wordt op de spits gedreven in Terrins daaropvolgende roman *De bewaker* (2009).

‘We moeten goed voor elkaar zorgen’, zegt Viktor, een van de protagonisten van *Yucca* (2016), Terrins meest recente roman. Nadat hij zijn gevangenisstraf heeft uitgezeten, wordt hij opgenomen in een vreemde gemeenschap van ex-gedetineerden, onder leiding van een oude man die ‘de Gier’ wordt genoemd. Claude, ook uit het groepje, heeft hem onlangs vol in het gezicht geslagen. Voor Viktor gaat verbondenheid echter voor op vergelding – ‘dit was hoe de tijd hen had samengebracht’.

In dit artikel tracht ik aan de hand van beide romans een ontwikkeling in het proza van Peter Terrin te schetsen, een ontwikkeling die ik wil duiden als een verschuiving in de gevoelsstructuur: van paranoia naar zorg, van isolement naar verbondenheid, van afbraak naar herstel. Het is een ontwikkeling die aansluit bij wat Hans Demeyer en ikzelf in 2016 de wending naar een affectieve dominant hebben genoemd<sup>1</sup>: een verschuiving in het hedendaagse proza naar een dominante focus op affectieve categorieën zoals zorg, hechting en verlangen. Tevens schenk ik aandacht aan de veranderende houding in Terrins romans tegenover technologie en gender. Hoewel ik me voornamelijk richt op *Yucca* en *Vrouwen en kinderen eerst* verwijs ik daarnaast kort naar de romans die Terrin tussendoor publiceerde: *De bewaker*, *Post Mortem* (2012) en *Monte Carlo* (2014).

## Ontmanteling van de oude wereld

De ondertitel van *Vrouwen en kinderen eerst* beschrijft de verhaalinhoud van de roman nauwkeuriger dan de titel: hij luidt ‘De ontmanteling van AT-289’. De hoofdfiguur van de roman, Karsten, wordt naar een Frans dorp gestuurd om toezicht te houden op de ontmanteling van AT-289, een machine die in een plaatselijke fabriek gebruikt werd voor de productie van tegels. Nu de productie wegens

---

<sup>1</sup> Hans Demeyer en Sven Vitse, ‘De affectieve dominant’ (lezing op het congres *Achter de verhalen* in Groningen, 6 april 2016).

faillissement gestaakt is, wordt de machine verkocht en voor overzees transport gereedgemaakt. Voor de fysieke arbeid kan Karsten beschikken over een team van technici, onder wie een ingenieur, een oud-werknemer van de fabriek en een monteur. Zelf heeft Karsten van technologie noch van manuele arbeid kaas gegeten: hij is naar eigen zeggen louter aangesteld omdat hij het Frans beheerst. Tegenover de dorpeling Jeff, ooit betrokken bij de productie van de tegel, verontschuldigt hij zich ‘voor zijn gebrek aan technische kennis. “Ik ben hier vanwege de taal.”’

*Vrouwen en kinderen eerst* is een intrigerende roman, niet in de laatste plaats vanwege de titel, een zegswijze die verwijst naar schipbreuken en in het algemeen naar de evacuatie van slachtoffers bij rampen. Wanneer de genoemde voorrangsgroepen gered worden, zijn het de mannen die op het zinkende schip achterblijven, en dat laatste is in zekere zin wat deze roman verbeeldt: nadat aanvankelijk de lokale steenkoolmijn gesloten wordt en vervolgens de lokale fabriek, blijven de mannen van het dorp verweesd achter.

‘Het dorp heeft zijn bestaan voor een flink deel te danken aan de mijnbouw’, legt Jeff uit. Toen de mijn na de sluiting werd omgevormd tot monument, leefde het dorp een tijdje van het toerisme, tot ‘de schacht instortte’. De fabriek bracht nieuwe tewerkstelling, voor mannen: ‘Iedere man jonger dan zestig heeft in de fabriek gewerkt’. Karsten tracht zich ‘het getroffen dorp’ voor te stellen, ‘de mannen die in stille huiskamers machteloos met de duimen draaiden’. Nog een laatste keer kunnen enkele van deze mannen in de fabriek aan de slag – weliswaar om de machine waarvan ze leefden te demonteren – wanneer Karsten hen, middels een brief die hij aan Jeff laat bezorgen, voor één dag inhuurt om de opgelopen vertraging goed te maken. De scène waarin tientallen dorpelingen zich voor de tijdelijke klus bij de fabriek melden, laat zich lezen als een wrange grap over flexibilisering en delokalisatie. Karsten is gefascineerd door de macht die hij, de man van de taal, over deze mannen van de arbeid blijkt te kunnen uitoefenen. ‘Fabelachtig was, dat de woorden die hij in de brief had opgeschreven tot dit tafereel hadden geleid’.

*Vrouwen en kinderen eerst* – een parabel over de-industrialisatie en de bijbehorende crisis van de mannelijkheid? Dat de ontmanteling van AT-289 een mannenzaak is, wordt herhaaldelijk benadrukt, hoewel het beeld van het team als mannenroedel deels in de perceptie van Karsten tot stand komt. Hij beschouwt hun gezamenlijke arbeid als een manier om hun agressie te kanaliseren. ‘Zolang dit duurde, hadden de mannen elkaar nodig en waren ze fysiek aan de slag: hun agressie stond nu in dienst van de ontmanteling.’ Omdat hij zelf niet deelneemt aan de fysieke arbeid en zich bewust afsluit van de anderen heeft hij geen inzicht in de interne dynamiek van het team. Dat gebrek aan kennis maakt hem onzeker en beducht voor conflicten. Elke zweem van onrust interpreteert hij als teken van tweedracht; met name in de relatie tussen Jean-Marc en Antonio, de dominante mannen in zijn team, vermoedt hij gedurig ‘een erezaak tussen ervaren mannen’.

Karstens paranoïde neigingen vinden hun oorsprong in zijn uitzonderingspositie in de arbeidsverdeling. Zoals hij niet nalaat te herhalen is hij een man van de taal, van de immateriële arbeid, en dus geen man onder de mannen. Omdat zijn autoriteit niet berust op expertise of kennis van het arbeidsproces, slaagt hij er ternauwernood in zichzelf van haar legitimititeit te overtuigen. Hij denkt: ‘Ik heb gestudeerd, ik heb een diploma gehaald, mijn aanwezigheid op deze plek is gerechtvaardigd. Niettemin voel ik mij een plaatsvervanger.’

In tegenstelling tot de ingenieur in het team, Jean-Marc, wiens wetenschappelijke kennis geïntegreerd is in het arbeidsproces, draagt Karsten niets wezenlijks bij aan de uitvoering van de opdracht. Zijn enige taak bestaat erin het contract en de administratie uit te pluizen, maar veel praktisch nut lijkt dat werk niet

te hebben. Jean-Marc 'heeft gestudeerd en hanteert een verfijnde omgangsvorm (...), maar in feite is hij net als de anderen'. Karsten, daarentegen, heeft 'niets te maken met deze mannen'. Zijn vervreemding van het team verleidt hem zelfs tot een verheerlijking van fysieke arbeid: 'het leven scheen hem blijgeestig toe, wanneer voldoening uit lichamelijke inspanning kon worden geput.'

Niet alleen zijn positie in de werkverdeling maar ook zijn talige arbeid zelf lijkt Karsten tot paranoia te veroordelen. Aan het einde van de roman bekijkt hij de schrijfmachine in zijn kantoor en daagt hem het inzicht in wat De Saussure het arbitraire karakter van het teken noemde. 'Dat is de letter k, dacht hij. Eigenlijk alleen maar omdat het zo is afgesproken. Evengoed kon het een andere letter zijn.' De letter van het contract, waaraan hij als leidinggevende gebonden is, blijkt evenmin een ankerpunt te bieden. Hoe sterker hij er zich aan vastklampt – 'het contract [is] mijn handleiding, mijn enige houvast' – des te groter wordt zijn vrees voor strafrechtelijke vervolging. In het licht van deze thematiek is het wellicht niet toevallig dat Karsten in een brief van Jeff aangesproken wordt als 'meneer K.' – in Karstens ontheemding resoneert het lot van Jozef K., de protagonist van Kafka's roman *Het proces*.

Voor de man van de letter en het immateriële werk verkrijgt de machine, het zinnebeeld van de materiële arbeid, een welhaast goddelijke dimensie. Vanaf de eerste aanblik ervaart Karsten de fabriekshal als een gewijde ruimte. 'Karsten [kreeg] het gevoel of ze het huis van een hogere macht hadden betreden' – 'een kathedraal'. Ook de productieband van de AT-289 vertegenwoordigt een 'hogere macht' waarvan de contouren voor Karsten onpeilbaar blijven: 'geen flauw idee (...) of wij aan het begin of het einde staan'. Nadat de machine is gedemonteerd ervaart Karsten de hal wederom als een 'sacraal' terrein dat zijn 'schennis' enkel kan ontheiligen. Op de plek waar de machine stond, 'daagde de afwezige afgelijnd op', als een negatief van de goddelijke aanwezigheid die er werd ontmanteld.

De religieuze metaforiek kan worden verbonden met de rol van religie in het dorp, dat immers 'geen kerk had' en volgens de monteur van het team 'dus in zonde leefde'. Getroffen door economische ramspoed zouden de dorpingen hun geloof verloren hebben en hun kerk hebben afgebroken. De machine ontleent op haar beurt aan haar macht over het lot van een volledige gemeenschap een goddelijke status. De productieband verkrijgt deze sacrale dimensie echter slechts in de ogen van Karsten. In de machine verafgoodt en esthetiseert hij het onbekende, het geheim van de materiële arbeid en productie dat voor hem altijd onontsloten blijft. 'Misschien bestond hierin de schoonheid van deze machines, dat ze voor hem verborgen bleven, gesluierd waren in mysterie.' In het gewichtloze milieu van de letter ontspringt een verlangen naar materialiteit. Niet toevallig fantaseert hij over 'een zegelring aan zijn vinger', waarmee hij de letter 'K' fysiek in 'rode lak' zou kunnen drukken.

Voor Karsten belichaamt de machine het materiële, de objectwereld waar hij buiten staat en die hem dreigt te overspoelen. De ontmanteling van de machine beleeft hij dan ook als een overwinning, alsof zij haar nu 'eindelijk in hun macht hadden', terwijl de anderen in het team aan de afronding van wat voor hen gewoon een klus was 'onverklaarbaar weinig genoeg beleefden'. Nadat de opdracht is volbracht tracht Karsten de dreiging te bezweren door de resterende objecten in de ruimte te benoemen, maar de woorden blijken machteloos. 'Zijn woorden kregen geen vat, hij zou alles moeten aanraken.' Van de objectwereld kan hij echter nooit een ingewijde worden. 'Hij zou slechts het oppervlak bevoelen, de buitenkant. De grens die hem van het voorwerp scheidde.' Die grens is het product van de paranoïde geest, die zichzelf in stand houdt door zich van de wereld en de ander te distantiëren, en die zichzelf zodoende tot achterdocht en eenzaamheid veroordeelt.

## Van paranoia naar herstel

De spanning die in *Vrouwen en kinderen eerst* gedurig onderhuids sluimert, weet Terrin in *De bewaker* te intensiveren. Dit doet hij onder meer door de eenheid van plaats en handeling – een krachtig vormelement in *Vrouwen en kinderen eerst* – te versterken. Evenmin als in die eerdere roman leidt deze eenheid in *De bewaker* tot harmonie, ze fungeert veeleer als snelkookpan voor paranoia en desintegratie. Beide principes zijn ook in *Vrouwen en kinderen eerst* aanwezig, maar in *De bewaker* voert Terrin ze een stuk verder door. Waar in die eerste roman conflict en uitsluiting voornamelijk in Karstens verbeelding bestaan, mondt in die tweede de paranoia van de personages daadwerkelijk uit in geweld. En waar de symbolische ontmanteling van de oude industriële economie zich in volmaakte rust en regelmaat voltrekt, toont *De bewaker* een nieuwe wereld die door angst en desintegratie geregeerd wordt.

Het grootste deel van de roman speelt zich af in de kelder van een luxueuze woontoren, waar twee mannen, Harry en Michel, de toegang tot het gebouw bewaken. Van de buitenwereld zien ze maanden- of zelfs jarenlang niets, en ook het tijdsverloop blijft erg vaag. Het enige wat ze weten is dat alle bewoners, op één mogelijke uitzondering na, het gebouw hebben verlaten. Zelfs een oude krant biedt Michel geen bruikbare informatie: 'Het is alsof het zicht op het nieuws mij benomen wordt door een rookscherf van banaliteiten'.

Door de onzekerheid en de spanning slaan de bewakers aan het fantaseren. Michel, de verteller, gaat ervan uit dat er een oorlog is uitgebroken. 'De overheid heeft een uitgaansverbod uitgevaardigd (...) zoals in de oude oorlogen'. Hij sluit een atoomaanval evenmin uit. Enkele hoofdstukken zijn gewijd aan een fantasie over een man die per fiets een 'dodenrit' maakt in een verboden zone. Later formuleert Michel de hypothese van 'een nieuw soort oorlog (...) waarvan niemand weet of hij werkelijk bestaat'. De nieuwe oorlog is een onzichtbare oorlog, met een onbekende vijand, een onbekend wapen, een onbekende strategie en een onbekend doel. Het is een oorlog die als het ware uit louter spanning bestaat, uit louter angst.

Die angst maakt geloofwaardig dat Harry de vers gearriveerde derde bewaker beschouwt als een intrigant, een gevaar voor zijn promotie in het bedrijf, en hem op gruwelijke wijze doodmartelt. De derde man verstoort bovendien de twee-eenheid van Harry en Michel, die, zo suggereert de roman, ook een seksuele twee-eenheid is. Tot zover laat de roman zich lezen als een metafoor voor een wereld waarin een onbestemde angst heerst, een angst die ervoor zorgt dat mensen zich terugplooiën op het eigene, en die leidt tot irrationele uitbarstingen van geweld. Het is een wereld waarin de symbolische orde faalt, waarin cruciale informatie lijkt te ontbreken, en waarin geen coherent interpretatiekader beschikbaar is, hetzij narratief, hetzij ideologisch, om spanningen te kanaliseren en om menselijke verhoudingen zin te geven.

Aan het einde van de roman is de desintegratie compleet, werkelijkheid en fictie zijn op het niveau van het verhaal niet meer van elkaar te onderscheiden. Michel en Harry besluiten in het gebouw op zoek te gaan naar de vermeende laatste bewoner, maar verliezen elkaar uit het oog. Enkele hoofdstukken verder vertelt Michel dat Claudia bij hem is, een bediende in de woontoren die al een hele tijd geleden het gebouw heeft verlaten. Die al dan niet ingebeelde Claudia zet hem op tegen Harry, en even later begint een hoofdstuk zo: 'Harry is dood'. Dan volgt een scène waarin Michel Harry aantreft in een van de flats. Een van de zeldzame passages die terugblikkend verteld wordt, is die waarin Michel zich herinnert hoe hij Harry door het hoofd schoot. 'In mijn herinnering was het anders', zo luidt het. Hoe betrouwbaar is die herinnering, hoeveel geloof kun je hechten aan wat Michel vertelt?

Aan het einde van de roman weet je volstrekt niets over wat er in het gebouw gebeurd is, noch over de buitenwereld. Toch kent de roman, evenals *Vrouwen en kinderen eerst*, een sterke eenheid, hoe fragmentarisch die ook wordt gepresenteerd. De romans die Terrin na dit boek publiceert, zijn georganiseerd rond een narratieve breuk die volgens mij van een andere orde is dan de fragmentatie in *De bewaker*. In *Monte Carlo* scheidt een harde breuklijn het korte eerste deel van het veel langere tweede deel. Beide delen hebben een volstrekt verschillende ruimtelijke en temporele structuur: waar het eerste deel is opgehangen aan een momentopname op één bepaalde plaats – een ongeval op het autocircuit in Monte Carlo – bestrijkt het tweede deel de tijd van een mensenleven. In een onooglijk Engels dorp blijft de Britse monteur die destijds op het circuit aanwezig was zijn hele leven terugdenken aan het incident. De breuk in de narratieve structuur reflecteert de breuk die door dat ene moment in Monte Carlo in het leven van de protagonist geslagen wordt.

Het meest opvallend wordt dit principe uitgewerkt in *Post Mortem*, een roman die net als *Monte Carlo* opgebouwd is rond een fundamenteel breukmoment. Het vernietigende moment is een familiedrama: een jong meisje wordt getroffen door een herseninfarct. *Post Mortem* vertelt een verhaal over rouw en schuld, en is tegelijk een vormelijk doordachte reflectie op autobiografisch en therapeutisch schrijven. De roman valt uiteen in drie delen die complementaire perspectieven op dit narratieve gegeven bieden, maar die van elkaar verschillen door een eigen stijl en vertelsituatie, en bovendien door een andere verhouding tot fictionaliteit.

De breuk treft in deze roman immers niet alleen de romanstructuur maar ook de autonomie van het literaire werk, of anders gezegd het beginsel van fictionaliteit dat een principiële grens aanbrengt tussen de fictionele verhaalwereld en de buitentekstuele werkelijkheid. Hoewel de roman perfect volgens het beginsel van fictionaliteit gelezen kan worden, lijkt de complexiteit en virtuositeit van het werk pas volledig recht te worden gedaan in een heteronome leeswijze, dat wil zeggen een lezing waarin het werk *ook* – wat niet wil zeggen: uitsluitend – voor de auteur een autobiografisch en therapeutisch geschrift kan zijn. Met *Post Mortem* lijkt die auteur immers niet enkel te willen deconstrueren – het leidende principe in *Vrouwen en kinderen eerst* en *De bewaker* – maar ook iets te willen herstellen, in zichzelf, in het leven buiten het boek.

## Onder de huid

Waar in *Vrouwen en kinderen eerst* en *De bewaker* eenheid gepaard gaat met paranoia, koppelen *Post Mortem* en *Monte Carlo* breuk aan herstel. Op die tendens, en meer bepaald op de thematiek en verhaalinhoud van *Post Mortem*, bouwt Terrins meest recente roman *Yucca* voort. De roman verweeft drie verhaallijnen, die echter op een minder evidente manier met elkaar verbonden zijn dan in die eerdere roman. Met *Vrouwen en kinderen eerst* heeft *Yucca* dan weer het motief technologie gemeen.

Terwijl Karsten in die eerste roman botst op de grens die de mens van het voorwerp en van de technologie scheidt, tracht Renée, een van de vertellers van *Yucca*, in haar artistieke projecten precies die grens te overschrijden. Renée is ‘een vrouw van negenentwintig die in een kasteel woont’ maar die ‘ook altijd een meisje van vier [is] gebleven’. Ze vertelt haar levensverhaal in het jaar 2035 aan haar vijfjarige zoon Willem. Geïnspireerd door de tapes die haar onlangs overleden grootvader haar naliet, maakt ze geluidsopnames van haar verhaal, die Willem later kan beluisteren.

Kort voor haar vierde verjaardag werd ze getroffen door een herseninfarct, waardoor ze in een coma terechtkomt en ze ernstig verlamd raakt. Voor haar grensverleggende projecten put ze inspiratie uit een object dat een sleutelrol heeft

gespeeld in haar persoonlijke leven: het implantaat dat ze op haar elfde kreeg ingeplant om haar spieren te stimuleren. ‘Ik was destijds proefkonijn geweest (...): ik had maar één vervangend signaal nodig om mijn tenen op te trekken als mijn voet terug naar de grond zwaaide.’ Ondertussen is de technologie geëvolueerd en is de chip niet meer zichtbaar onder de huid.

De medische technologie evolueert in de richting van internalisering: waar de eerste apparaten fungeerden als een externe prothese, een zichtbare toevoeging aan het lichaam, verdwijnen de nieuwste chips onopgemerkt in het lichaam. Kort na haar doorbraak als kunstenaar ontmoet Renée een andere vrouw met een fysieke beperking, Charlotte. Het valt haar op dat Charlotte ‘haar allereerste medische assistent’ nog steeds om haar pols had, ‘een dikke smartwatch’. Ook toen de technologie verbeterde, kon Charlotte ‘er niet van (...) scheiden. Hij was als een vader voor haar geweest’. Ze is de prothese gaan ervaren als een vorm van zorg en koestering, een ervaring die Renée met haar deelt: ‘je had het gevoel dat iemand over je waakte’. De technologie biedt veiligheid en geborgenheid, ze geeft je het vertrouwen om je eigen verantwoordelijkheid los te laten en je over te geven aan de zorg en de leiding van een ander. ‘Je hoefde je over een heleboel zaken geen zorgen meer te maken. Het was bevrijdend om je leven uit handen te geven en simpelweg commando’s op te volgen.’

Haar affectieve gehechtheid aan de medische technologie vertaalt Renée in een artistiek concept: een applicatie die instructies geeft waaraan de gebruiker zich kan overgeven. Ze is zich bewust van de neoliberale rendementslogica waarin apps en andere technologische hulpmiddelen doorgaans worden ingeschakeld: ‘hoe ze voortdurend gericht zijn op efficiëntie en het vergroten van ons gemak en het verbeteren van onze gezondheid’. Tegelijk heeft ze – meer dan cultuurpessimistische mediacritici – oog voor het verlangen naar zorg en verbondenheid dat de technologie belooft te bevredigen. ‘Hoe het voelt om niet alleen te zijn, alsof iemand over je waakt’. Hoewel ze het concept in eerste instantie aan haar agent Kobe presenteert als een vorm van performance, waarbij de gebruiker ‘zelf de uitvoerder van het werk’ wordt, lijkt vooral in die belofte van zorg de aantrekkingskracht van haar project te schuilen.

Na het grote succes van *renée*, zoals Renée en Kobe de app genoemd hebben, beslist Renée om in een vervolgproject nog een stap verder te gaan en de persoonlijke verantwoordelijkheid van de gebruiker helemaal uit te schakelen. De ontwikkeling van het kunstwerk is net als die van de medische assistent een beweging van internalisering: terwijl de app instructies geeft die de gebruiker zelf moet beoordelen en in handelingen omzetten, neemt dit nieuwe project de beslissing en uitvoering van de gebruiker over. Tussen de instructie en de handeling valt de mediatie van het individuele oordeelsvermogen weg. Het tussenschot van het subjectieve bewustzijn is volgens Rinus, een van de gebruikers van *renée*, immers de belangrijkste beperking van de app: ‘Er waren commando’s die hem aan het twijfelen brachten, die men kon negeren, waardoor de essentie van het werk ondermijnd werd, want je oude zelf had nog invloed, trok je terug.’

De essentie van het werk, zo suggereert deze redenering, is de totale overgave aan de prothese, en dat is dan ook de conclusie die Renée uit Rinus’ feedback trekt. Het nieuwe project wordt een implantaat dat direct inwerkt op het zenuwstelsel: ‘in het lichaam, zodat de mogelijkheid om te weigeren (...) werd uitgeschakeld’. Tussen bewust en onbewust handelen, tussen actief kiezen en passief volgen, evenals ‘tussen kunst en leven’, vervaagt het onderscheid, aangezien de gebruiker niet weet in hoeverre zijn of haar leven en ervaring gestuurd worden door de chip.

De vraag of een en ander technisch realiseerbaar is, hoeft Renée zich uiteindelijk niet eens te stellen, dankzij een wonderlijke dialectische omslag in haar denken. Wanneer de aanwezigheid van de chip onopgemerkt blijft en de gebruiker zich van de impact van het implantaat nooit bewust wordt, is het voldoende om de gebruiker te laten *geloven* in de aanwezigheid van de chip: 'het idee van een implantaat was krachtig genoeg'. Totale overgave slaat volgens deze gedachtegang over in vrijheid, totale controle in autonomie. 'Deze misleiding was superieur, eerlijker, want alles, ook de prikkel, zou uit de persoon zelf ontstaan.'

Het dialectische wensdenken in Renées kunst geeft *Yucca* het karakter van een technologische utopie. Renée geeft een charmante wending aan het problematische marxistische argument dat een negatieve ontwikkeling, tot haar uiterste consequenties doorgevoerd, vanzelf in haar tegendeel verkeert. De volledige technologische verzadiging die het implantaat vertegenwoordigt, slaat om in een 'resolute ontkoppeling van alle elektronica', het principe dat Renées geheimzinnige eerste performance zo populair maakte. Fascinerend aan de utopie verbeeld in *Yucca* is bovendien dat zij niet steunt op een rationele basis, zoals de klassieke utopie, maar op een affectieve basis: Renées affectieve gehechtheid aan technologie als een bron van zorg en geborgenheid.

Wantrouwen en achterdocht zijn in Renées utopie niet geheel afwezig, zoals blijkt uit haar gevoel dat ze 'bedreigd' wordt en het gesofisticeerde bewakingssysteem waarmee ze haar landgoed beveiligd. Paranoia heeft ze met de paplepel meegekregen, aangezien de grootvader bij wie ze het grootste deel van haar jeugd doorbracht, zijn leven wijdde aan het onderzoek naar de Bende van Nijvel. Daarnaast voelt ze zich als kunstenaar, zeker in het begin van haar carrière, vaak een bedrieger, die angstig het moment afwacht waarop 'alles doorprikt zou worden'. Hoe groter het succes van haar eerste performance, 'hoe meer ik ervan vervreemdde en het gevoel kreeg dat ik vals speelde'. Renée lijkt er echter voor te kiezen haar leven en haar werk niet door wantrouwen te laten leiden. Exemplarisch hiervoor is de scène waarin ze oog in oog met de tuinman Viktor, een ex-gedetineerde, ervoor kiest de waarschuwingen te negeren die haar alarmsysteem haar influistert.

Bovendien steunt niet alleen Renées artistieke project, maar het concept van de roman als geheel op een affectieve basis. In een gedurfde metafictionele beweging verwerkt Terrin in het verhaal van Renée niet alleen de inhoud van zijn eerdere roman *Post Mortem* maar ook zijn eigen positie als auteur van die roman. Over haar herseninfarct heeft Renées vader in *Yucca* namelijk een roman geschreven, waarin hij de gebeurtenis en zijn gevoel van schuld en verantwoordelijkheid tracht te verwerken. Hoewel hij in die roman boete doet – 'In het boek straft hij zich met een gruwelijke dood. Gezichtskanker' – krijgt hij er tevens troost en verzoening, aangezien in het boek de dochter op het moment van zijn overlijden 'helemaal gerevalideerd' is. Zijn verbeelding kan de schrijver weliswaar geen vergeving bieden, maar wel de belofte van herstel. Dat imaginaire herstel komt op Renée over als een 'mirakel, want in mijn geval simpelweg onmogelijk'.

Toch lijkt Renée in haar kunst de droom van haar vader te willen waarmaken, door de belofte die hij haar in zijn roman deed in zijn plaats te vervullen. Haar kunst lijkt dus ook voor Renée een vorm van traumaverwerking en zorg – en van rouw, aangezien haar vader stierf toen ze zeven was, nog jonger dan hij zich in zijn boek verbeeld had.

Het was geen bevel

Het verlangen naar een mirakel en de gehechtheid aan de verbeelding van dat mirakel in fictie vormen de schakel tussen de verhaallijn van Renée en die van Viktor,

de tweede hoofdfiguur van de roman, over wie in de derde persoon verteld wordt. Op het eerste gezicht lijken beide verhaallijnen weinig met elkaar te maken te hebben en hooguit door de motieven dood, schuld en rouw met elkaar te zijn verbonden. Viktor is in het verhaalheden net vrijgekomen uit de gevangenis, waar hij een straf heeft uitgezeten voor de moord op zijn kind, die hij niet heeft gepleegd. Dat nauwelijks getracht wordt dit gegeven geloofwaardig te maken, suggereert dat Viktors verhaal in de eerste plaats een verbeelding biedt van een ervaring, een imaginaire verwerking van schuldgevoel en van het verlangen naar verzoening.

Aan het einde van de roman worden beide verhaallijnen op nadrukkelijk geconstrueerde wijze narratief aan elkaar geknoopt. Terwijl zijn vrienden bezig zijn met een plan om de echte moordenaar op te sporen, wordt Viktor in een file op de snelweg geconfronteerd met een als clown verklede terrorist die in het stilstaande verkeer mensen neerschiet. Renée staat met haar opa in die file en ziet de clown dood neervallen terwijl die zich klaarmaakt om op hun auto te schieten. Ze interpreteert zijn dood als een mirakel: 'Ik kon toveren. Ik was negen jaar. Er was niets wat ik niet kon.' Met deze gedachte opent ook de roman: 'Ik was negen jaar toen ik ontdekte dat ik kon toveren', zo luidt de eerste zin van *Yucca*.

Naast deze ontknoping verbinden nog enkele kleinere motieven beide verhaallijnen. Zoals eerder aangegeven werkt op Renées landgoed een tuinman, Viktor genaamd, die 'de jongste niet meer [was]' en naar eigen zeggen 'in de gevangenis gezeten [heeft]. Twee keer'. Bij de aanblik van 'de tuinier in het weidse landschap' komt Renée een beeld voor de geest van '(d)e laatste man op aarde'. In de andere verhaallijn schiet datzelfde beeld Viktor door het hoofd wanneer hij in de tuin van zijn gebouw, waartoe hij zelf geen toegang heeft, een man ziet roken: 'Daar, op de grens van de nacht uitkijkend over de glooiing, was hij de laatste man op aarde'. Een ander detail: tijdens een van zijn opdrachten ziet hij 'de Gier' uit het havengebouw komen met een witte kubus in de hand. 'Toen hij dichterbij kwam, zag hij dat het geplastificeerde oppervlak reliëf had (...) om de exclusiviteit van het product te benadrukken. De merknaam in zilveren diepdruk was moeilijk te lezen'. Het 'witte doosje' waarin Renée de chip verpakt die ze bij haar klanten wil inplanten, wordt deels in dezelfde termen beschreven: 'Het leek op een juwelendoosje, alleen de diepdruk van een exclusief merk in het fijne reliëf ontbrak eraan.'

Hoewel deze speldenprikken een paranoïde geest suggereren, lijkt de samenhang veeleer te worden gedreven door verlangen dan door achterdocht. Minder dan de angst voor een complot verraden de verwijzingen de overgave aan het mirakel. Interessant is daarnaast de thematische overeenkomst tussen de verhaallijnen: net als Renées verhaal kan dat van Viktor gelezen worden als een bespiegeling over handelingsvrijheid, over controle, overgave en autonomie. Met 'de Gier' maakt Viktor een vage afspraak: hij knapt klusjes voor hem op waarvan hij de toedracht niet begrijpt en engageert zich om op een onbestemd moment hun even onbestemde 'overeenkomst' te eerbiedigen. 'Hij zou weten wanneer het zover was' en vervolgens de situatie slechts op zijn beloop moeten laten gaan. 'Hij hoefde niets te doen, alles zou vanzelf gaan.'

Geconfronteerd met de terrorist aan het einde van de roman 'weet' Viktor het plots. 'De Gier had gelijk, het was een ander soort weten, dat zich met niets liet vergelijken, een tik van een toverstokje op zijn schouder.' Dit 'weten' maakt hem onderdeel van Renées mirakel, een overgave aan een onverklaarbare genade. 'Het was geen bevel, geen opdracht, er was dan ook geen weerstand; er was alleen maar een gevoel van verlossing.' In Viktors handelingen is het onderscheid tussen bewust en onbewust, actief en passief net zo vervaagd als in Renées artistieke project met het implantaat.



Zoals in Renées project lopen in Viktors nieuwe sociale milieu achterdocht en paranoia enerzijds, en vertrouwen en zorg anderzijds, naadloos in elkaar over. Kenschetsend is het eerste hoofdstuk van het derde deel, waarin Viktor door twee medewerkers van 'de Gier', Lisa en Claude, beiden net als Viktor ex-gedetineerden, meegenomen wordt naar de gaarkeuken 'Yucca', waar het 'zijn opdracht [is] om uit zijn doppen te kijken' zonder echter te weten waarnaar hij op zoek is – bij uitstek een taak die de paranoïde geest stimuleert. Tussen Viktor en het groepje van 'de Gier' blijft enig wantrouwen bestaan. Terwijl Claude en Lisa hun twijfels uiten over Viktors identiteit en relatie met 'de Gier' – 'Familie of een slechte acteur', aldus Lisa – heeft Viktor het raden naar 'de Giers' motieven om hem te helpen met kleren en een baantje. Het blijft onduidelijk 'of de Gier zich nu ontfermde over ex-gedetineerden (...) of hen meteen inschakelde in een of andere duistere praktijk'. Claude vertolkt de paranoia van de gevangene: 'Heb je daar ooit *zomaar* iets gekregen?' Het lijkt Viktor uiteindelijk weinig uit te maken: hij accepteert de aangeboden zorg zonder achterdocht.

Uit Viktors focalisatie blijkt bovendien dat zijn sensibiliteit allerminst die van de paranoïde observator is. Zijn zintuiglijke ervaringen suggereren veeleer een esthetische sensibiliteit, waarin de visuele waarneming van de empirische werkelijkheid niet overheersend is. Een strijkkwartet op de radio drukt in zijn beleving 'een woelig verlangen uit' en roept het beeld op van 'een meer (...) door zacht wuivend riet omzoomd'. Daarnaast heeft Viktor veel aandacht voor zijn eigen lichamelijkheid, bijvoorbeeld voor jeuk in zijn hoofdhuid, die hij tracht weg te drukken en zich verbeeldt 'als een schichtig visje dat zich gedeisd hield in het koraalrif op de bodem van een warme zee'.

In zijn relatie met Mieke, een vrouw die hij via zijn nieuwe baantje leert kennen, lijkt Viktor zijn zintuiglijkheid verder te ontwikkelen. Mieke is het werk van 'een vrouwelijke god, die het vernederend had gevonden om alles in te zetten op het behagen en verblinden van maar één mannelijk zintuig' – dat wil zeggen: het visuele. Hoewel Viktor een gedetailleerd oog voor Miekies lichaam heeft – zo ziet hij 'haar hart kloppen in haar hals' en een 'huivering (...) door haar benen [trekken]' – ervaart hij haar evengoed via andere zintuigen. Hij voelt 'haar warmte' en haar 'handen (...) in zijn vlees' en 'proefde van het weldadige bruin' van haar schouder, en het complex van sensaties 'bedwelmd hem'.

Anders dan zijn ex-echtgenote Helena stimuleert Mieke bovendien zijn paranoïde geest niet. Waar hij achter Helena's uiterlijk 'een mysterie' vermoedde, is Mieke 'direct. Misverstanden waren uitgesloten'. Niettemin neemt paranoia bij momenten de overhand, wanneer Viktor tijdens het vrijen de afwezigheid van Helena beleeft als een gemis dat Mieke door haar fysieke aanwezigheid is aan te rekenen. Dan 'voelde hij zich bedrogen' en 'ving zij de meppen op die haar overvloed uitlokte'. Ook op het gebied van seksualiteit wordt een langzaam herstel onderbroken door momenten van paranoïde regressie.

#### Tot slot

Een vrouwvriendelijke idylle schetst *Yucca* niet, hoewel de hier beschreven ontwikkeling in Terrins proza een opvallende genderdimensie heeft. Vrouwelijke personages zijn in *Vrouwen en kinderen eerst* en *De bewaker* überhaupt nauwelijks vertegenwoordigd. Het enige noemenswaardige vrouwelijke personage in de eerste roman is een kamermeisje dat letterlijk geen stem heeft (ze kan niet spreken), zich zonder aanleiding als seksueel object aan Karsten aanbiedt en door hem in louter denigrerende termen op haar uiterlijk beoordeeld wordt. *Yucca* biedt met een vrouwelijke verteller meer genderevenwicht.

Over de yucca zegt een van de werknemers van de gelijknamige gaarkeuken: 'Ze groeien op in de woestijn, op plekken waar niets anders groeit. Ook op begraafplaatsen (...). Mensen zien er de geesten van hun dode geliefden in die over het kerkhof zweven.' Het is een aansprekende metafoor voor de levens van Viktor en Renée, die beiden in de schaduw van overleden geliefden hun verlies trachten om te buigen tot herstel, en zorg trachten te puren uit paranoia. Het is tevens een treffend beeld voor de wending die het proza van Peter Terrin de voorbije jaren heeft genomen.

#### BIBLIOGRAFIE

- Peter Terrin, *Vrouwen en kinderen eerst*. Amsterdam, De Bezige Bij, 2004.  
Peter Terrin, *De bewaker*. Amsterdam, De Bezige Bij, 2009.  
Peter Terrin, *Post Mortem*. Amsterdam, De Bezige Bij, 2012.  
Peter Terrin, *Monte Carlo*. Amsterdam, De Bezige Bij, 2014.  
Peter Terrin, *Yucca*. Amsterdam, De Bezige Bij, 2016.