

Waar wordt geschreeuwd is taal vacant

Marc van Oostendorp

Waar wordt geschreeuwd
is taal vacant *De taal van
Ilja Leonard Pfeijffer*

Uitgeverij De Weideblik, Varik 2018

1 Als Alexandrijn

De agressie die de taal van Ilja Leonard Pfeijffer opriep, is inmiddels weggeëbd. In de kranten of in gesprek met geletterde mensen hoorde je vaak dezelfde mening: die kerel was een braller, een krullendraaier die met veel bravoure zichzelf in de kijker speelde, maar eigenlijk maar weinig te melden had, iemand die met zijn dichtertlijk lange haren een beetje in de provinciestad waar hij was neergestreken Chouffes zat te drinken en de romantische poëet uit te hangen zonder daadwerkelijk iets poëtisch tot stand te brengen. In Leiden gingen geruchten over de vrouwen die hij verslond. ‘Heb jij weleens met een intellectueel ge-neukt?’ had hij gezegd tegen de vriendin van een vriendin.

Ik geloof dat de critici over het hoofd zagen dat ze zelf een te romantisch beeld hadden van het dichterschap, een beeld waarin iemand gaat dichten doordat een innerlijke demon hem ertoe drijft. Op zijn minst verwachten we van een dichter dat hij dicht omdat hij iets bijzonders te vertellen heeft en dan eventueel een mooie, of goede, of interessante vorm voor het vertelde probeert te vinden. En dat iemand die het primair om de taal te doen is dus geen goede dichter kan zijn.

Iemand die vooral schrijver werd uit liefde voor de taal, om met taal bezig te kunnen zijn, om zich in verschillende genres te kunnen oefenen, iemand die wil dichten omdat het fijn is om woorden op een beeldscherm te toveren – zo iemand past nog altijd niet in ons beeld van de dichter. Met woorden toveren is te oppervlakkig.

TOVEREN

Taal liefde speelt sowieso een ondergeschikte rol in de literaire kritiek of de academische studie van literatuur. Critici zijn naar mijn indruk vooral duiders van de inhoud, en veel minder proevers van taal.

Nu heeft Pfeijffer er in de eerste jaren zelf ook flink aan bijgedragen om het misverstand de wereld in te helpen dat ook hij de inhoud heel belangrijk vond, bijvoorbeeld door anderen te bekritisieren om het gebrek eraan: zijn allereerste bundel, *van de vierkante man*, begon met een

gedicht tegen een gedicht van Hans Faverey, dat hij karakteriseerde als ‘vegetarische stilleventjes geschetst met de zilverstift’ en plaatste tegenover ‘in roomboter gebakken beelden’. Dat suggereert op het eerste gezicht een aanval op een bepaald soort, te verstilde, inhoud, en een verdediging van de eruptie van rauwe oeremoties als alternatieve inhoud.

Maar schrijven is volgens dit citaat ook een kwestie van recepten, van de manier waarop je het eten bereidt. Het is óók een kwestie van vorm. Het openingsgedicht van *van de vierkante man* presenteert de dichter ook als iemand die nu eenmaal met de voorhanden zijnde ingrediënten iets smakelijks op de tafel weet te toveren. ‘Niet lullen maar poetsen’ is ook een mogelijke interpretatie van het eerste gedicht.

EEN VAK

Die vorm is van doorslaggevend belang voor Pfeijffer – het belangrijkste, misschien uiteindelijk wel het enige dat ertoe doet. De dichter wil misschien bewierookt en bewonderd worden, maar ik geloof niet dat hij in het geval van zijn literaire werk – hij is natuurlijk ook ooit een academicus geweest – bewierookt en bewonderd wil worden om zijn verbluffende inzichten, om zijn bijzondere wereldbeeld, om wat voor dingen hij allemaal te vertellen heeft. Hij heeft wel dingen te vertellen, en hij doet in zijn werk ook verslag van de ontwikkeling van zijn gedachtegang. Maar hij wil, geloof ik, bewierookt en bewonderd worden om de vorm waar hij het allemaal in giet.

Het is waarschijnlijk niet toevallig dat Pfeijffer een classicus is. Wat ik in dit boek wil aantonen: hij wordt het best begrepen als een klassiek dichter, bijvoorbeeld iemand uit Alexandrië, of nog beter, door iemand die zich door de Alexandrijnen liet inspireren, zoals Ovidius zich ook liet inspireren. De Alexandrijnse dichters leefden nadrukkelijk in de nabijheid van de bibliotheek. Zij hadden het idee dat alles al was gezegd, door Homerus, door de grote dichters die na hem kwamen. Zij hoefden datzelfde alleen maar nog een keer te zeggen; eleganter, preciezer, geleerder.

Voor zover deze dichters al de bedoeling hadden hun tijdgenoten te verrassen met nieuwe inzichten of hemelbestormende ideeën, is dat nauwelijks een goede reden om ze te lezen. Maar die dichters lijken die bedoeling dan ook niet te hebben gehad. Ze lieten zien hoe ze nieuwe

en oude vormen beheersten, hoe ze de wereld op een verbazingwekkende manier vorm gaven. Hun schrijverschap was een vak.

Dat alles geldt ook voor Pfeijffer. Het is zinnig om hem in de eerste plaats als een taalvakman te zien, iemand die verbaast door zijn taalbeheersing, zijn elegantie, zijn precisie, en soms zijn geleerdheid. Het plezier bij Pfeijffer zit, ook voor zijn lezers, voor een belangrijk deel in de taal.

BEVINDINGEN

De verwarring wordt vergroot omdat Pfeijffer als stof – teksten moeten per slot van rekening altijd ergens over gaan – steevast grootse onderwerpen neemt. In het begin van zijn carrière schreef hij gedichten die grote emotionele uitbarstingen moesten verbeelden. De laatste jaren is hij ook daadwerkelijk zeer betrokken geworden bij de wereld. Hij heeft een problematiek gevonden die actueel is én persoonlijk – die van de migrant.

Het zou onnozel zijn om te beweren dat de schrijver niet meent wat hij over migratie schrijft. Maar zoals Ovidius zijn klachten over zijn verbanning naar de Zwarte Zee echt meende en tóch zijn volle aandacht bleef schenken aan de vorm, zo wil Pfeijffer naar mijn idee nog steeds vooral schrijven – en kiest hij daarvoor als stof onder andere het grote thema van migratie via de Middellandse Zee.

Daarin blijft de vormbeheersing primair. Dat is ongebruikelijk in de moderne letteren en daardoor is dat kennelijk lastig te begrijpen. Hoe algemeen erkend de schrijver inmiddels – in het jaar van zijn vijftigste verjaardag – ook is als een échte dichter, zijn werk blijft iets ongrijpbaars hebben. Ik wil er daarom vijftig aspecten uitlichten, die iets laten zien over de schrijver, de ex-drinker, de dichter, en zijn taal.

2 As a young man

Ik bezit een van de oudste ‘openbare’ tekstjes van de dichter in handschrift. Negentien was hij toen hij dit schreef:

*Vergank'lijkheid slechts is het leven:
er komen schimmels op de jam,
een dode kat doet schimmels leven
er gaan supporters met een tram.*

*Maar ook al lig ik tussen schotten
en ligt het lichaam dat ik had
ergens heel diep weg te rotten,
mijn geest zal dolen op dit blad.*

25 augustus 1987

Hij had nog twintig jaar in Leiden voor de boeg, en daarna twintig jaar Genua, en daarna nog vele jaren op een andere plaats die we nu nog niet kennen. ('Casablanca, Tunis, Zanzibar of Gotham City', voorspelt hij in *La Superba*.)

Ik had indertijd nog meer teksten van hem, want Pfeijffer, die twee huizen verder woonde op de Hogewoerd in Leiden en die ik kende van het studentenkamerorkest LESKO, had mij bekend dat hij dichter wilde worden en me wat van zijn eerste gedichten laten lezen. Zo ging dat in die jaren, ik kreeg meer gedichten van leeftijdgenoten voor commentaar.

Ik hoop dat studenten dat onderling nog steeds doen, dan is er nog wel hoop voor de wereld.

IN DE VINGERS

Ik las Ilja Leonard Pfeijffers gedichten, en leverde er commentaar op. En daarna gaf ik, domkop, ze terug. Alleen begon ik een paar maanden later een poësiealbum waar ik allerlei mensen gedichten in heb laten schrijven. Daar zitten gedichten van allerlei mensen in die ik nu nog steeds ken – mijn baas, een paar van mijn beste vrienden, enkele men-

sen die zich tot mijn vijanden hebben ontpopt. (Jongeren! Begin een poesiealbum!)

Een van de constanten in het leven en werk van Pfeijffer is volgens mij dat hij alle denkbare literaire genres wil beheersen. Dit gedicht dient als bewijs dat dit ook geldt voor het poesiealbumvers, en dat hij dit op 19-jarige leeftijd ook inderdaad aardig in de vingers had.

DE KAT IS DOOD

Om de een of andere reden is populaire poëzie altijd in tweeën (en vieren), en daar voldoet dit gedichtje natuurlijk in alle opzichten aan: twee keer vier regels, ieder kwatrijn met gekruist rijm (dus twee keer twee), iedere regel met vier klemtonen:

VerGANK'lijkHEID slechts IS het LEven

De een na laatste regel heeft een kleine onregelmatigheid, zoals ook in het genre hoort: er ontbreekt een onbeklemtoonde lettergreep aan het begin. *Vergank'lijkheid* heeft trouwens met die apostrof ook net het archaisch kneuterige dat je in een poesiealbumversje verwacht. Tegelijkertijd wordt het genre geïroniseerd: de eeuwige vriendschap die men normaliter aan elkaar belooft wanneer men ook de kenmerkende poesiealbumplaatjes op de pagina heeft geplakt, wordt omgezet in de mijmering van een sinistere dolende ziel. Zelfs als hij ooit sterft, is de poesiealbumhouder nog niet van I. L. Pfeijffer verlost.

Wat ook leuk is: dat ter illustratie van die vergank'lijkheid allemaal voorbeelden worden gegeven waarin het leven in zekere zin gewoon doorgaat. De kat is weliswaar dood, maar de maden leven, zoals de schimmels groeien op de jam en de supporters op de tram. De eerste regel is daarom eigenlijk dubbelzinnig: niet alleen wordt het leven getekend door de vergankelijkheid, maar omgekeerd is die vergankelijkheid ook de voorwaarde voor alle nieuw leven. Een goed motto, voor een student.

Een leuk versje, voor aan het begin van een schrijverschap. Ilja Pfeijffer gaf het aan mij, net als enkele andere gedichten, en sindsdien ben ik zijn lezer.

3 Als criticus van het tegenwoordig deelwoord

Een tijdlang maakte Ilja Leonard Pfeijffer een gimmick van zijn afkeer van het tegenwoordig deelwoord. In een bespreking van werk van Adriaan Roland Holst:

Deze verzen herbergen de twee grootste poëtische doodzonden: het tegenwoordig deelwoord en het gedachtestreepje.

En in een bespreking van *Een nieuw Paaslied* van Gerard Reve:

Verder heeft het gedicht iets wat in poëzie ten strengste is verboden: tegenwoordige deelwoorden. Niet alleen 'denkend', 'opbotsend', 'schreiend', 'neuriënd', 'profeterend' en 'pogend', maar ook 'voortwandeland' en om het nog erger te maken zelfs 'al voortwandeland'.

Hans Faverey dan:

Het wemelt van de tegenwoordige deelwoorden, hoewel het gebruik van deze werkwoordsvorm de dichters van hogerhand is verboden. Faverey zet er soms zelfs vier in twee verzen: 'zingend, dansend, zwiwend, / of iemand verbij-tend'. En hij schrikt niet terug voor een uitzonderlijk lelijk participium als 'nagrinnikend'.

Wat er dan precies zo erg is aan die arme deelwoorden, heeft de dichter-criticus bij mijn weten nooit toegelicht. Met een beetje googelen vind je wel dat would-be-schrijvers elkaar dit verbod als een schrijftip doorgeven:

De schrijver gaat literatuur schrijven en dat zal de lezer weten. Woorden als echter, tevens, nochtans, thans, derhalve, wier en tegenwoordig deelwoord constructies (hierover napeinzend, terugdeinzend voor angstige gedachten) vliegen je om de oren.

Zoals uit de formulering blijkt, gaat het hier om een waarschuwing om niet overdreven plechtstatig te zijn en geen vormen te gebruiken die alleen zogeheten 'schrijftaal' zijn. Het is enigszins verrassend dat Pfeijffer zich van dit soort adviezen iets aantrok. Vooral in zijn vroege werk lijkt hij nu niet speciaal wars van onnatuurlijk taalgebruik. Hij heeft zelf in zijn poëzie trouwens ook regelmatig onvoltooid deelwoorden gebruikt, ook nadat hij zijn verbod driewerf had uitgesproken. Bijvoorbeeld uit de bundel *Dolores* (2002):

*zat ik ziedend aan zee te wrokken op een verre keizer
en zint zich smeltend in elkaar
gaf ik gretig wentelend de kost aan twee ogen
woedend hap naar woorden
zij strijkt zich stralend con vibrato op zijn huid*

Of in *Idyllen* (2015):

*Je hebt me spartelend aan wal gebracht met touw
De vleermuis die je vreest, krijst wiekend door je dromen
De dag kwam zachtjes tikkend tot bedaren
... lachende gezichten
die dankbaar walsend met een fonkelende wijn
een troost uitbrengen*

ONDER GRAECI

Het is ook waar dat Pfeijffer met de vormen die ik hierboven citeer doorgaans een wat plechtstatig effect lijkt na streven, alsof hij de klassieken wil emuleren of imiteren of pasticheren of parodiëren.

Ik vermoed dat het een geintje onder graeci is. Ik kan me voorstellen dat je als classicus af en toe horendol wordt van de gymnasiasten die klassieke participia praesentia vertalen met zwaarwichtige onvoltooid deelwoorden. Het wemelt in het Grieks en het Latijn van de beknopte bijzinnen en als je die letterlijk overzet, krijg je een vreemd effect. Ik neem aan dat kinderen op school krijgen ingestampt dat ze dan andere vormen moeten gebruiken in hun vertaling; echte bijzinnen bijvoorbeeld.

De vraag is dan natuurlijk of je uit dit soort vuistregels voor leraren

Grieks een algemene regel moet destilleren, vooral als degene die de regel noemt in zijn kritiek op anderen, zich helemaal niets aan de regel gelegen laat liggen in eigen werk. Ik geloof dat dat je dat niet moet doen. De banvloek is niet voor niets kenmerkend voor des schrijvers wilde jaren. Hij verdwijnt in het latere werk.

4 Als plagiator

Wie herinnert zich nog de opwinding van vijftien jaar geleden, toen Pfeijffer zijn prozadebuut maakte met de korte roman *Rupert* en door het *Dagblad van het Noorden* werd gesnapt als plagiator? Het literaire weblog *Rottend Staal* maakte er een opgewonden dossier van, dat gelukkig nog online staat, anders zou niemand weten wat er toen allemaal aan de hand was. Het was een vreemde, andere tijd. Ad Melkert zou de nieuwe premier worden, en in de wereld der boekenbijlagen gonsde het: na Adriaan van Dis was nu ook deze blaag betrapt!

Een paar weken later werd Pim Fortuyn vermoord en verlegde de aandacht zich naar andere kwesties van maatschappelijk belang.

Het ging indertijd om hoofdstuk 8 van het deel ‘Tweede zitting’ van de roman. Daarin komen passages voor die rechtstreekse vertalingen zijn van stukken uit het vijfde deel van T.S. Eliots *The Waste Land*:

Hier is geen water, uitsluitend rots. Rots en geen water. En de zanderige weg, die zich slingerend omhoog zwoegt rond en rond en door en over de bergen, die bergen zijn van rots zonder water, als er water zou zijn, zouden we kunnen stoppen en drinken, tussen de rotsen kunnen we niet stoppen of denken, zweet is droog en voeten zakken weg in deze nu mulle zee van kompasloos ploegen, zand zonder uitzicht happen in cirkels – als er tenminste water was in deze rotsen, deze dode berg, mond vol verbeten tanden die niet kan spugen. Hier kan men niet staan, noch liggen of zitten. Er is zelfs geen stilte in de bergen, maar de droge, steriele donder zonder regen. Er is zelfs geen eenzaamheid in de bergen, maar botte, rode gezichten die snieren en sarren uit de deuren van gebarsten lemen hutten. Als er water zou zijn.

*Here is no water but only rock
Rock and no water and the sandy road
The road winding above among the mountains
Which are mountains of rock without water
If there were water we should stop and drink*

*Amongst the rock one cannot stop or think
Sweat is dry and feet are in the sand
If there were only water amongst the rock
Dead mountain mouth of carious teeth that cannot spit
Here one can neither stand nor lie nor sit
There is not even silence in the mountains
But dry sterile thunder without rain
There is not even solitude in the mountains
But red sullen faces sneer and snarl
From doors of mudcracked houses
If there were water*

BOVEN DE PLAGIAATWET VERHEVEN

Pfeijffer en zijn uitgever reageerden indertijd korzelig: dit was geen plagiaat, maar intertekstualiteit. Bovendien werd weliswaar nergens expliciet verantwoord dat dit vertaalde passages van *The Waste Land* waren, maar er was wel – elders in het boek – sprake van *Coupe Woestenij* en er werd – nog weer ergens anders – de naam van T.S. Eliot genoemd. Vervolgens brak er een discussie uit over wat het verschil tussen plagiaat en intertekstualiteit is en of schrijvers boven de plagiaatwet verheven zijn.

De origineelste stem in dit debat was achteraf die van de schrijver Herman Franke (1948-2010), die geen bezwaar had tegen het overnemen van passages, maar die vond dat deze dan wel goed geïntegreerd moesten zijn:

Pfeijffer heeft de gejatte passages niet naadloos tot herkenbaar eigen proza omgevormd. Het zijn vreemde eenden in de bijt die van Rupert een literaire lappendeken maken. De roman wordt er niet mooier van. Om deze redenen vind ik dat het plagiaat van Pfeijffer toch niet mag.

MISLUKT PLAGIAAT

Franke beweerde dat hij de bewuste passages al voor hij van het plagiaat wist had aangestreept als wezensvreemd aan de roman. Kennelijk vond hij een roman pas ‘mooi’ als het op de een of andere manier ‘een geheel’ vormde. Een roman had een ‘wezen’ waar geen ‘vreemde’ elementen aan mochten worden toegevoegd.

Bij mijn weten is aan de juridische kwestie nooit verder gevolg gegeven. Omdat gerechtelijke vragen in de kunst oninteressant zijn – wat dat betreft had Franke gelijk: wat hebben wij er als lezers mee te maken dat een schrijver illegaal te werk is gegaan als zijn werk de moeite waard is – kunnen we het ook beter laten rusten. Ik neem aan dat de erfgenamen van Eliot hebben besloten dat vervolging niet de moeite waard was.

Maar daarmee blijft de andere vraag wel open: had Franke gelijk? Was de intertekstualiteit literair gezien mislukt?

UITBUNDIGER

Het ruimhartige citeren begint precies op een plaats waar de wereld van Rupert, de verteller instort. Aan het eind van hoofdstuk 7 vertelt zijn vriendin hem, volkomen onverwacht, dat ze een ander heeft – zijn beste vriend. Hoofdstuk 8 begint met vertaalde passages uit *The Waste Land*.

Ik vind het opmerkelijk dat Franke deze passages aanstreepte als stilistisch afwijkend, want ze komen op een moment dat je ook wel verwacht dat de verteller een andere toon aanslaat. Waarschijnlijk had Franke een beter ontwikkeld stilistisch gevoel dan ik, maar ik vind de stijlbreuk juist goed passen bij het moment en dat het boek daardoor wel degelijk ‘mooier’ wordt.

Pfeijffer kwam zelf tien jaar na dato in zijn boek *Hoe word ik een beroemd schrijver?* op de kwestie terug, door erop te wijzen dat de verwijzingen naar *The Waste Land* nog veel uitbundiger waren dan de critici hadden ontdekt, en dat ze bovendien een doel dienden:

Dat The Waste Land over onvruchtbaarheid gaat en volgens sommige interpretaties over impotentie, is ook zeer relevant voor de thematiek van mijn roman. Met de verwijzingen naar The Waste Land wordt de thematiek van de roman onderstreept en uitgediept.

DODE, DUISTERE DICHTER

Wat ook Pfeijffer niet noemt, is dat de intertekstualiteit of het plagiaat zélf een rol kan spelen in wat hij deftig ‘de thematiek van de roman’ noemt. Niet alleen de stijlbreuk die het veroorzaakt – was Rupert net nog met zijn Mira gezellig aan het kouten over een cadeautje aan zijn oma en over tandpijn, nu barst hij ineens los in het register van de pes-

simistische modernistische dichter –, maar ook het feit dat hij anderen woorden gebruikt om deze, mogen we aannemen, reële gevoelens uit te drukken, heeft een bijzondere betekenis.

Rupert heeft niet alleen moeite om echt en werkelijkheid van elkaar te onderscheiden buiten zichzelf – hij beweert tegen alle evidentie in dat hij slechts toeschouwer was bij de verkrachting van een vrouw door drie mannen en niet de verkrachter zelf –, maar ook zijn eigen gevoelsleven doorgrondt hij nauwelijks. Hij doet beweringen over zichzelf die controleerbaar onjuist zijn. En op het enige moment dat hij helemaal op zichzelf wordt teruggeworpen, grijpt hij naar de taal van een dode, duistere dichter. Zijn diepste gevoelens heeft hij van iemand anders. Hij heeft zijn diepste zelf geplagieerd.

5 Als komische zitter

Pfeijffer is een meester van het zitten. In zijn werk wordt weliswaar af en toe ook gewandeld en op bed gelegen, maar ik geloof dat er weinig schrijvers zijn voor wie het zitten zo'n karakteristieke pose is: in het café, op het terras, naakt op de bank.

Als je erop gaat letten merk je dat ook zijn personages heel veel zitten en zulks niet alleen in de gevangenis of het gesticht. Deels heeft dat te maken met, of staat het zelfs symbool voor, het niet-actieve leven dat ze leiden.

In *Rupert* en in *La Superba* wordt bijvoorbeeld uitvoerig werk gemaakt van het zitten op een terras. Terwijl andere personages in *Het ware leven* op allerlei manieren in beweging komen, blijft de Ilja in dat boek meestal zitten aan zijn tafeltje in de kroeg. In het toneelstuk *Malpensa* is het eerste dat de hoofdpersonages aan elkaar vragen: 'Is deze stoel vrij?'

'Als de goden al bestaan', zei Epicurus volgens Pfeijffer in *Second Life*, 'dan zitten zij ergens ver weg op een stralende ster gelukkig te wezen'.

Maar ook als mensen in actie komen, blijven ze vaak zitten. In *De filosofie van de heuvel* verricht de verteller een indrukwekkende fysieke prestatie – door op een fietszadel naar Rome te reizen. Er kan dus nog steeds gezeten worden. Naar Italië wandelen zou niet in dit oeuvre hebben gepast. In *Brieven uit Genua* komt de verteller eindelijk (figuurlijk) in beweging en verandert zijn liederlijke levensstijl omdat hij last krijgt van zijn zitvlak.

TIETEN ZITTEN TE HEBBEN

De schrijver hanteert bovendien in bijna al zijn humoristische werk regelmatig een procedé dat met zitten te maken heeft. Het Nederlands kent het gebruik van de constructie *zitten te* om een duratief aspect uit

te drukken: Wat zit je daar te doen? Zit niet zo te flikflooien! Ze zitten zich weer druk te maken om niets. Het werkwoord na *zitten* (of *staan* of *lopen*, maar in het geval van Pfeijffer natuurlijk vaak *zitten*) moet altijd een soort actie uitdrukken. De schrijver gebruikt het echter regelmatig met een werkwoord dat alleen maar uitdrukt hoe iemand eruitziet:

Ja, zie je wel, je/u weet donders goed wat ik hier zit te bedoelen. (DE EEUW VAN MIJN DOCHTER)

Het is een stuitend vertoon van boerenfrisheid die met gelijkhebbende appelwangetjes medelijden met je zit te hebben omdat je zo stijf en geremd bent om je goed te kleden. (RUPERT)

En in enen zag ik me eigen daar bezig zitten te liggen. (HET GROTE BAGGERBOEK)

Evenmin hoeft je een dichter te zijn om te zien dat Yvonne aan de leestafel tieten zit te hebben terwijl haar Bas het Algemeen Dagblad leest. (HET WARE LEVEN)

Wat zit je daar nou een beetje lekker te zitten met je feestblouse en je smurriesmoel. (HARDE FEITEN)

'een koel gegekuisde knuffelallochtoon zit demonstratief lief nederlands te doen' (DE MAN VAN VELE MANIEREN)

VERTOON

Het is grappig omdat *zitten te* uitdrukt dat iets een zekere duur heeft, terwijl *bedoelen* of *medelijden hebben* niet speciaal zo'n duur hebben. Het komisch procedé verkreeg in 2010 (veel van bovenstaande boeken waren toen al geschreven) enige bekendheid door het satirische tv-programma *Neonletters*. In dat programma werd het werkwoord *lopen* gebruikt, maar Pfeijffer doet hetzelfde natuurlijk met *zitten*.

Het is bovendien, geloof ik, ook niet alleen maar een grapje. De constructie drukt in deze vorm ook nog iets anders uit dan duur. Het gaat er in alle voorbeelden die ik hierboven geef, en andere voorbeelden die je vrij gemakkelijk uit het werk kunt scheppen, steeds om hoe iemand

eruitziet. Dat blijkt ook al uit het gebruik van woorden als *zie*, *vertoon*, *het lijkt erop* en *zien* in bovenstaande citaten.
En vaak ziet iemand in Pfeijffers werk eruit als iemand die zit.

6 Als verticaal toerist

Weinig schrijvers hebben zich zo consequent zo negatief uitgelaten over het toerisme als Ilja Leonard Pfeijffer. Een van de eerste gedichten in zijn oeuvre heet ‘venetië’ en beschrijft spottend het lot van de toerist:

*duizenden drommen hun middagen af
met moegemutste fotografen in de rol van wanhopig
genietend*

Op een ironische manier komt dezelfde observatie terug in *La Superba*:

Ik houd van toeristen. Ik kan ze urenlang gadeslaan en volgen. Ze zijn aandoenlijk in hun vermoede pogingen om iets te maken van de dag.

FLORENCE

Juist door zo ironisch de liefde te verklaren distantieer je je natuurlijk van die toeristen: zij zijn aandoenlijk en jij hoort er niet bij. De reis waarover *De filosofie van de heuvel* handelt, is officieel een fietstocht naar Rome, maar eenmaal in de oude stad beland, beseft de filosoof dat de stad ‘niet meer dezelfde [is] als mijn oude liefde’:

Opeens doorzag ik haar. Ik zag dat zij zich aanstelde. Zij was nep. Ze was een openluchtmuseum voor slecht geklede toeristen. Hier woonden geen mensen meer, maar uitbaters, gidsen en straatmuzikanten.

In de epiloog van hetzelfde boek legt Pfeijffer uit dat ook Florence en Venetië niet aantrekkelijk zijn. Ook dat zijn plaatsen voor toeristen. Het fijne van Genua is dan juist dat de toeristen daar niet komen:

althans niet massaal, omdat er niets in hun reisgids staat met drie sterretjes, zoals de David van Michelangelo of de Rialtobrug, en omdat Genua een slechte reputatie heeft. En dat is maar goed ook.

Toen ik Pfeijffer een keer naar dit onderwerp vroeg (hij wil een roman schrijven die over het toerisme zal gaan), zei hij dat hij het in Genua ook niet erg vindt om Nederlandse toeristen tegen te komen, omdat hij weet dat hij er toch niet bij hoort.

ONDERGOED

Nog een bezwaar tegen toeristen is dat ze slecht gekleed zijn. Dat punt wordt in *De filosofie van de heuvel* gemaakt, maar het komt ook naar voren in het toneelstuk *De eeuw van mijn dochter*. Vader Zeus vraagt aan Athene waar de andere goden zijn, waarop de uillogige godin antwoordt:

*Ik weet niet waar ze zijn. Hun heilige vertrekken
zijn afgebroken of ze staan al eeuwen leeg.
Het meest recente nieuws dat ik daarover kreeg,
is dat toeristen in hun hallen foto's maken
in korte broek
zeus: Wat is een korte broek?
athene: Ach, smaken,
verschillen, pappa.*

En ook in de roman *Peachez* (2017) spreken de hoofdpersonen graag over

*toeristen die rondlopen in hun ondergoed met belachelijke mutsjes op hun
hoofd, en het fenomeen van het toerisme in het algemeen*

AUTHENTICITEIT

Zo'n beetje het enige Pfeijfferpersonage dat enigszins positief is over een toeristische locatie is een Elvis-imitator in Las Vegas, in de roman *Het ware leven*. En zelfs die heeft uiteindelijk een sneer over voor toeristen. De stad Las Vegas is zo aantrekkelijk omdat er op een paradoxale manier uiteindelijk geen toeristen kunnen zijn:

Hier is de wereld de toeristenspeeltuin die de wereld wil zijn, keurig zonder toeristen. Want waar alles is gebouwd voor toeristen, bestaan geen toeristen en is alles zoals het bedoeld is.

In interviews gebruikt Pfeijffer voor zijn eigen migratie af en toe de term ‘verticaal toerisme’. Waar de doorsnee toerist ‘horizontaal’ is, en van hot naar her reist om overal ‘oppervlakkig en moegemutst’ kennis van te nemen, vestigt de verticale toerist zich ergens en probeert er de situatie te doorgronden. Hij is daarmee ook op zoek naar een ander soort authenticiteit – niet die van de ‘echt Italiaanse cultuur’, zoals de Rialtobrug, maar die van de ‘slechte reputatie’.

POLYGAMIE

Het lijkt mij een manier om een paradox op te lossen die veel toeristen kennen: hoe de plaatsen te vinden waar geen toeristen zijn terwijl je tegelijkertijd wel op reis gaat? Je gaat op reis omdat je de wereld eens vanuit een andere invalshoek wilt bekijken, maar je ziet dan ofwel alleen de schone schijn óf je vestigt je op de plaats van je voorkeur en verliest dan vanzelf je verse blik. Je kunt dan naar Genua gaan, maar had uiteindelijk net zo goed in Rijswijk kunnen blijven.

Het is de paradox van de liefde. Je kunt niet houden van jezelf, je houdt van jezelf in de ander. Als je dat tot de uiterste consequentie drijft, moet je dus zoveel mogelijk relaties aangaan, en van de ene ander naar de ander fladderen in een voortdurende poging iets te maken van de dag. Maar uiteindelijk bevredigt ook dat niet, en heb je behoefte aan één ander, die je in een soort verticale polygamie steeds beter leert kennen: *La Superba*.

7 Als cryptogrammaticus

Van alle *Idyllen* uit de dichtbundel uit 2015 wordt de zevende *Idylle* het vaakst geciteerd, ook door de dichter zelf. Hij nam hem, als enige eigen werk, op in zijn recente dikke bloemlezing uit de Nederlandse poëzie van de twintigste en eenentwintigste eeuw.

Als ooit een gedicht van Pfeijffer programmatisch heeft geklonken, dan is het de zevende *Idylle*:

*Geen deconstructies meer, geen cryptogram, geen quiz.
We zullen moeten leren zeggen hoe het is.
Ik heb het zelf in het verleden fout gedaan,
ontwortelaartje dat ik mij daar was. De waan
dat ik de toch al losse schroeven nog meer moest
ontregelen en hoopjes zekerheden woest
moest ondergraven, heeft de zaak geen goed gedaan.*

Er zijn mensen die dit gedicht door deze toon inderdaad lezen als een programma. Jeroen van den Heuvel van de geleerde website *Oote oote* noemde deze regels ‘met name opvallend omdat Pfeijffer zo’n veertien jaar geleden het essay *De mythe van de verstaanbaarheid* in *Bzzlletin* publiceerde.’ In dat essay verdedigde Pfeijffer volgens Van den Heuvel de stelling ‘Onbegrijpelijke poëzie is altijd beter dan makkelijke poëzie’. Van den Heuvel: ‘Maar veertien jaar is een lange tijd en zijn mening is nu duidelijk anders. Pfeijffer is er inmiddels van doordrongen (...) dat mensen “aan alles echt behoefte hebben // behalve aan wat zekerheden weg doet ebben”.’

LAMPE

Les nummer 1 bij een cursus poëzieanalyse is: een gedicht drukt niet noodzakelijkerwijs de mening van de dichter uit. Net zo min als een ‘essay’ met de titel *De mythe van de verstaanbaarheid* dat overigens doet. Als we één zekerheid niet moeten laten wegebben, dan is het dat lite-

ratuur nooit een partijprogramma is waarop iemand mag worden afgerekend.

Voor zover *Idylle 7* in tegenspraak is met het veertien jaar eerder verschenen essay, is ze ook in tegenspraak met een lezing die Pfeijffer in 2017 op Poetry International gaf, dus ruim ná het verschijnen van de *Idyllen*. Hij las toen een gedicht van de door hem bewonderde Astrid Lampe voor en besprak kort de aantrekkingskracht van het ondoor-dringbare in haar werk. Hij gebruikte daarbij weliswaar niet het in de *Idylle* gewraakte woord *ontwortelen*, maar wel het dicht daarbij in de buurt liggende woord *ontregelen*. En hij deed dat in prijzende zin.

Zoals hij ook het woord *cryptogram* gebruikte. In deze lezing deed hij dat overigens wél op een afkeurende manier, door te poneren dat je als lezer niet moet pogen een gedicht als dat van Lampe te begrijpen:

dan ga je proberen het cryptogram op te lossen, het puzzeltje. Dan ga je proberen om het 'rare gedicht' te vertalen naar onze wereld die we al kennen. Dat is eigenlijk een foute manier van het gedicht lezen. Niet alleen in het geval van Astrid Lampe, maar eigenlijk altijd. Het gedicht creëert een nieuwe werkelijkheid en een nieuwe logica en je moet het nemen voor wat het is, en als je het niet snapt is dat precies de bedoeling. Je moet je laten meenemen door de interne logica van het gedicht.

GOEDE VRIEND

Even later in de lezing gebruikte Pfeijffer nog eens het woord *cryptogram*, toen hij beschreef hoe hij op school 'heel verkeerd' poëzië-onderwijs kreeg:

Ik moest altijd het cryptogram oplossen, daar gingen de lessen over. Ik moest dan proberen te zeggen wat de dichter 'eigenlijk' bedoelde. Maar dat is belachelijk. (...) Als de dichter 'eigenlijk' probeert te zeggen 'ja, ik ben "eigenlijk" vreselijk verliefd op dat meisje, maar de bitch wil me niet', en hij het op een andere manier zegt, zodat wij het weer moeten terugvertalen – dat is geen poëzie, dat is sadisme. (...) Als je jonge mensen poëzie wil laten lezen, moet je dat laten aansluiten bij wat ze toch al de hele dag doen, namelijk liedjes luisteren.

(Grappig is trouwens dat Pfeijffer zich hier afzet tegen ‘eigenlijk’, een woord dat hij verder in zijn causerie af en toe als stopwoord gebruikt.) In de debuutbundel *van de vierkante man* staat ook een ironisch ‘soort brief aan een goede vriend’ die cryptogrammaticus wordt genoemd en als volgt toegesproken:

*hoe klein je ook prozaïsch puzzelt je zult
mijn laconische stinkbommen
nooit in je blokschema's vangen*

We hebben nu dus op het eerste gezicht twee paradoxen. In een en dezelfde bloemlezing neemt Pfeijffer een gedicht op waarin hij zich afzet tegen zijn vroegere ik als ‘ontwortelaartje’ én een gedicht van Lampe dat hij bij verschijnen prijst vanwege het ‘ontregelende’ effect. Bovendien lijkt hij zowel voor als tegen cryptogrammatistische gedichten te zijn.

HOE HET IS

Die paradoxen kunnen op twee manieren worden opgelost. Je kunt in de eerste plaats zeggen dat de *Idylle* eigenlijk ook een ‘interne logica’ heeft en dat dit gedicht uitdrukking geeft aan die interne logica; dat de *ik* in dit gedicht niet samenvalt met Ilja Leonard Pfeijffer, dat het allemaal een retorische oefening is, die hele oproep om te zeggen hoe het werkelijk zit.

Maar in de tweede plaats is het geloof ik niet incoherent om zowel de positie uit de *Idylle* aan te nemen als het gedicht van Lampe te verdedigen. Ook Lampe zegt hoe het is. Ook haar gedicht is geen ‘cryptogram’, het is een heel precieze weergave van een reële werkelijkheid, zij het van een die buiten het gangbare discours valt.

DIMENSIES

Wat dit betreft is er overigens wel een verschil met de mening die in *De mythe van de verstaanbaarheid* tot uitdrukking wordt gebracht. In dat essay legt Pfeijffer namelijk wel degelijk een eigen gedicht uit, zo van ‘waar ik zeg “je bent als bambi op het ijs”, bedoel ik “eigenlijk” dat ik heel onzeker ben, alleen is dit een beeldrijkere en klankrijkere en daarom preciezere vorm van zeggen’. Zo wekt de jonge dichter op zijn

minst de indruk dat hij hetzelfde ook ‘eigenlijk’ anders had kunnen zeggen, zij het dan minder perfect.

Die positie heeft hij inmiddels verlaten. Ieder gedicht moet heel precies uitdrukken hoe het zit. Alleen heeft de werkelijkheid, heeft het ‘hoe het zit’ heel veel heel verschillende dimensies.

8 Als pornograaf

aandeeltje, boeing, brandweerslang, designpiston, dinges, dreglijn, erectie, fluit, frikadel, gepiemelte, geslacht, geslachtsdeel, glijpaal, grote, heipaal, johan-friso, joystick, kleinduimpje, kleine heer, kruis, lans, lardeerpriem, leuter, lul, meneer des huizes, neukstaaf, paal, paalmansje, paling, penis, pennetje, pias, piemeltje, piemertje, Piet, pikkemans, pik, pikkie, pinkeltje, pi-pa-puddingbuks, pisbuis, pook, praalhans, prakkertje, ranshansje, roe, sigaar, slurf, slurfje, snikkel, snikkeltje, snorkel, snorkeltje, spies, staart, stijve, stokbrood, stukje stinklijf, tokkeletokus, vleeshomp, wat er in het broekje hangt, Willem-Alexander, ijsje, zuigstang

aars, aarsje, aarshol, anus, billen, booty, hammen, hol, holte, kleffe kadetjes, kont, kontje, krent, lubberkwabben, piece of ass, poepertje, poepgaatje, poepgat, reet, roos, stoelgang, tokus, snolhol, zweethol

airbags, ardenner hammen, assets, blueberries, boeiende ballistiek, boezem, borsten, coole skippy's, coffeepadjes, decolleté, dikke parmahammen, distichon, dubbelster, exoplaneten, fascinerende perspectieven, hete iglo's, heuvels, jetsers, kilimanjaro's, knallende koppen, lekkende smeerkaasjes, mameloekaatjes, memmen, Milanese koteletten, piramides van Matchupitchu, prammen, prammetjes, pri-pra-prammen, pronte melkklieren, schotelantennes, sneeuw witte welpen, spannend balspel, springkussens voor kids van boven de achttien, tietten, tietjes, tits, twee punten die in haar voordeel pleiten, twee van de zeven wereldwonderen, tweetaktturbo met injectie, Twin Towers, voorgevel

afromen, afrukken, hanteren, masturberen, met zichzelf de liefde bedrijven, onaniseren, opbrengen wat men in zich heeft, rukken, sjarren, zichzelf liefkozen

baggerput, baggersleufje, beerput, bever, binnenwatertje, dorpsput, geslachtsdeel, gleuf, holte, kadetje, kut, lichaamsopening, mans-trommeltje, meursleuf, moesselkoppie, mossel, mosselkoppie, muis, muts, mutsje, pannetje, pels, potje met kruidenjam, soppe-loentje, sleuf, slootje, snee, vagijn, vagina, wijting met wasabi-mayonnaise

behandelen, beminnen, berijden, bezitten, van billestein, copuleren, het doen, fikkie-fikkie, heien, ketsen, ketsend bewegen, je bis-cuitje indopen, klaarmaken, lezen, melken, naaien, nemen, neukebeuken, neuken, op en neer bewegen, aan zijn paal rijgen, pezen, prakken, priemen, rampestampen, raggen, scharen, schok-ken, schroeven, soppen, uitschrobben, uitwonen, volsnotteren, vrijen, in een wijfie pissen

(Bronnen: *Rupert, De man van vele manieren, Harde feiten, Het grote baggerboek, Het ware leven, Mal-pensa, Het ministerie van specifieke zaken, La Superba, Van oorlog en liefde, Peachez*)

9 Als jambicus

Alexandrijnen zijn de meest Nederlandse versvorm die er bestaat. ‘Het hemelsche gerecht heeft zich ten lange leste’ van Vondel (de eerste regel van diens toneelstuk *Gijsbrecht van Aemstel*) is een bekend voorbeeld. Ze bestaan uit zes eenheden van een onbeklemtoonde en dan een beklemtoonde lettergreep, ‘jamben’: taDAMtaDAMtaDAMtaDAMtaDAMtaDAM. Ze hebben een breekpunt, een cesuur, na de derde beklemtoonde lettergreep (bij Vondel: *recht*). Dat breekpunt betekent dat de volgende lettergreep nooit tot hetzelfde woord behoort en eigenlijk ook liever niet tot dezelfde woordgroep.

De alexandrijn is, zoals Friedrich Kossmann, de grootste geleerde op het gebied van de Nederlandse metriek, al in 1963 in zijn proefschrift liet zien, door Nederlandse dichters gecreëerd in de zeventiende eeuw. Andere tradities kennen hem niet, of in ieder geval is hij elders nooit zo populair geweest.

De Franse *alexandrin* was in het begin een inspiratiebron, maar Hooft en Vondel gaven er een Nederlandse draai aan: in het Frans bestaat een *alexandrin* alleen uit twaalf lettergrepen en een sterke cesuur. Klemtoon doet er daar niet toe, mogelijk omdat die in die taal heel zwak is. Fransen horen vaak zelf niet waar in een woord de klemtoon ligt, en hebben moeite dat te horen als ze een vreemde taal leren – zoals Engels of Nederlands – waarin wel gebruik wordt gemaakt van klemtoon.

GROTE VORMVASTE DICHTERS

Na de vroege zeventiende eeuw schreven Nederlandse dichters eeuwenlang alexandrijnen. In de negentiende eeuw werd ineens het kleine broertje van de alexandrijn populair: de jambische pentameter, die uit vijf van die jamben bestaat in plaats van zes (‘Natuur is voor tevreden of legen’), zonder een vaste cesuur. Die nieuwe populariteit had vermoedelijk te maken met de ontdekking van Shakespeare door de dichter Albert Verwey, die een beroemd essay over Shakespeares sonnetten

schreef en door Leendert Burgersdijk, de eerste die het verzameld werk van Shakespeare vertaalde. Shakespeare dichtte in de jambische pentameter, zowel in zijn sonnetten ('Shall I compare thee to a summer's day') als in het meeste van zijn toneelwerk.

Kloos schreef nog wel een paar beroemd geworden sonnetten in alexandrijnen ('De zee, de zee klotst voort in eindeloze deining'), maar daarna was het om de een of andere reden snel afgelopen. Kennelijk werd de alexandrijn als te kunstmatig ervaren, en de kortere, shakepeareaanse pentameter als natuurlijker. De grote vormvaste dichters van de twintigste eeuw, of ze nu Nijhoff heetten, Bloem of Komrij, gebruikten allemaal een vorm van de jambische pentameter.

GLIJPAAL

Ilja Leonard Pfeijffer is zijn carrière begonnen als experimenteel dichter, maar hij heeft met allerlei vormen gespeeld. Onder andere schreef hij gedichten die pasten in de twintigste-eeuwse traditie, omdat ze precies vijf klemtonen hadden, zoals de baggesonnetten, die oorspronkelijk (vormgegeven als proza) verschenen in *Het grote baggerboek*:

*Krijg nou de tiethoest en schurft aan je schompes met zweren,
jeuk aan je lurven en tientallen complexe breuken,
sisyfussoa met aids die je krijgt van het neuken.
Krijg nou de pijnlijke ziekte die aan je blijft teren.*

In dit geval heeft iedere regel dertien lettergrepen (als de regel eindigt op een beklemtoonde lettergreep – zogeheten 'mannelijk rijm') of veertien (als de regel eindigt op een onbeklemtoonde lettergreep – 'vrouwelijk rijm'). Dat komt doordat iedere regel begint met een klemtoon, die dan gevolgd wordt door twee onbeklemtoonde lettergrepen. Dit zijn, zegt de geleerde dan, gedichten in dactylische pentameter.

Eén hoofdstuk van de roman *Het ware leven* is geschreven in dactylische hexameter, waarin zes klemtonen staan, die steeds gevolgd worden door twee onbeklemtoonde lettergrepen (*TAMdada*)

*Tromgeroffel zwelt aan en voorkomt dat ik helder kan denken.
Of moet ik eerst nog beschrijven hoe goudgalon glanst op de panden,
zilveren brandebourgs blinken, de tressen trillen van vreugde,*

*koordsjerp en slierten, kurassen gepoetst, de chenilles als kammen
hoog uit kokardes van sjako's als kleurrijke, wuivende pluimen*

Dactylische hexameter was het genre waarin Homerus en Vergilius hun epische gedichten schreven. Daarin konden de twee korte lettergrepen ook vervangen worden door een lange, en zo iets probeert Pfeijffer hier ook: vandaar dat de eerste regel in het citaat begint met TAMdaTAM-dada.

SPROOKJESLAND

Zo'n vijftien jaar geleden, aan het eind van de dichterlijke periode die wordt afgesloten met de verzamelbundel *De man van vele manieren*, duiken er ineens een aantal gedichten op in jamben. Ze staan in die bundel in de afdeling 'verspreide gedichten' (1998-2008). In eerste instantie gaat het zowaar om jambische pentameters in een soort light verse:

*Geen groter wonder dan een waterwonder.
Toen ik met Chiara fietste door de polder,
zag zij een sprookjesland met zee op zolder
en koeien in de kelder diep daaronder.*

Maar de vorm duikt vaker op. Ook de gedichtendagbundel *Giro giro tondo* is geschreven in – serieuze – jambische pentameter:

*Ik wist je naam niet, wilde die niet weten.
Ik had veel liedjes over jou gehoord.
Bezeten zangers hadden jou verwoord.
Met lipstickrode namen kon je heten.*

GIDSLAND

En dan, in een gedicht uit januari 2006 – er zijn misschien eerdere, nog niet gepubliceerde gedichten, maar dit is het eerste dat ik heb kunnen vinden –, ontdekt Pfeijffer de alexandrijn, in een gepaard rijm. Iedere regel rijmt op de volgende of de vorige:

*Er moet een spoor van Holland zijn dat ik kon snappen,
waarin de omstanders voor demonstranten klappen*

*die vrolijk opmarcheren naar het Malieveld
om dat wat eerder door het vreedzame geweld
van burgerlijk protest geradicaliseerd
en wonderbaarlijk libertijns gelegiseerd
geraakt was, onverwijld nog vrijer te hervormen
naar voor de wereld ongekende vrije normen,
omdat er in de trage wereld toch een land
moest zijn dat gloedvol tegen traagheid was gekant,
een gidsland dat niet wachten kon de rest te tonen
hoe men met moed ontsnapt aan oude denkpatronen.*

VERLENGD

Het is geloof ik geen toeval dat dit een politiek gedicht is, want dat wordt het nieuwe genre dat de dichter in de tien jaar erna in deze vorm lijkt te beoefenen: de op het oog verstaanbaarder poëzie in gepaarde alexandrijnen. En die verstaanbaarheid wordt gekoppeld aan onrust over de politieke situatie waarin de wereld verkeert. Zijn eerste toneelstuk, *De eeuw van mijn dochter*, dat onder meer gaat over Jan Peter Balkenende, is bijvoorbeeld in zijn geheel geschreven in die vorm, net als de bundel *Idyllen*, het ‘heldendicht’ *Van oorlog en liefde* en Pfeijffers aandeel in de samen met Erik Jan Harmens geschreven bundel *Duetten*.

Alexandrijnen in de klassieke zin van Hooft en Vondel zijn het overigens niet precies, want de cesuur ontbreekt. In de eerste regel in het citaat hierboven zou je een pauze kunnen leggen na de 8e lettergreep, in de tweede na de zesde, in de derde na de zevende, in de vierde na de vijfde, enzovoort. Zonder klank, vorm en inhoud geweld aan te doen kun je vrijwel geen enkele regel precies na de zesde lettergreep openbreken. Waar dat wel kan, lijkt me dat toeval. In dit opzicht lijkt het enigszins op het romantische *alexandrin* in de Franse literatuur, dat bijvoorbeeld Victor Hugo gebruikte, maar dat in de Nederlandse traditie weinig navolging heeft gehad.

In die zin zijn Pfeijffers alexandrijnen verlengde jambische pentameters, en geen alexandrijnen. Ze sluiten beter aan bij de twintigste-eeuwse Nederlandse dichtkunst dan bij eerdere tradities. Ze zijn misschien onder invloed van de klassieke epen verlengd om een meer vertellende toon te creëren.

10 Als Belg

Een van de eerste gedichten van Ilja Leonard Pfeijffer, in het betreunde tijdschrift *De Tweede Ronde*, behelsde een gedicht over België, dat ook *belgië* heette:

*een bescheiden en niet al te moeilijk gedicht moet nog gezegd
over belgië waar in grijsgepleisterde huizen voorzichtig content
belgen wonen en waar veel in de grond zit zoals zweet
van vlaanderens mooiste een goed overspelig glas port
van nonkel père en beambten gevallen voor het vaderland*

*men zegt wel ik heb mijn twijfels over belgië
toch wil ik mij op grijze dagen belgië voelen en nergens iets aan
doen want ergens iets aan doen maakt het bijna altijd erger
aanstellerke met je gewroet wat koop je voor de hutsekluts
ga een bolleke pakken loop mak en romig over makkedam en ga horen
woorden uit het roomse boek het grijsboek uit de kroeg op de hoek*

Het is opmerkelijk dat een periode waarin de dichter zich groots manifesteert als uitgesproken exponent van duistere poëtica's, begint met een gedicht dat zichzelf 'bescheiden' en 'niet al te moeilijk' noemt.

BOLLEKES

Het is minstens even opmerkelijk dat het begint met een gedicht over België; een gedicht dat bovendien niet terugdeinst voor een wat clichématig beeld: bescheiden mensen, wars van hutsekluts, die tegelijkertijd een romig leven leiden met een sappig taaltje met rare woorden als *bolleke* en *makkedam*; en vooral een heleboel *grijs*.

In *In de naam van de hond* komt een langer gedicht voor dat 'noorderdokken (een nieuw belgisch volkslied)' heet en waarin soortgelijke elementen voorkomen. Zo wordt ook hier weer gewezen op de contentheid van de Belg ('en laat mij doorgeroest content bestaan') en komt

ook in dit gedicht weer heel vaak het woord *grijs* voor ('op grijze schoenen staan in beige sokken', 'waar miezer muist en grijs als een gedachte', 'van onschuldig grijs beton de lokken', enzovoort).

Hoewel de dichter, kortom, zegt een volkslied te schrijven, bezingt hij België als een land dat afgezien van misschien de 'bollekes' in alle opzichten afwijkt van wie hij zelf is: bescheiden, niet moeilijk, grijs – de ultieme ander, die je tegelijkertijd af en toe zou willen zijn.

FINE FLEUR

In later werk verdwijnt dit motief van de Belg, misschien omdat er zich opwindender en minder grijze buitenlanden voordoen, zoals Italië en Rusland. In het reisboek *De filosofie van de de heuvel* is de belangrijkste eigenschap van België: dat zich er de eerste heuvel bevindt onderweg op de fiets naar Rome.

Opvallend in bijvoorbeeld *De brieven uit Genua* of *Idyllen* is dat België juist vaak in één adem met Nederland genoemd wordt:

Soms moet ik een column schrijven of een ander stukje voor de Nederlandse of Belgische krant (BRIEVEN UIT GENUA)

Nederlanders en Belgen komen speciaal naar Genua omdat ze mijn boek hebben gelezen. (BRIEVEN UIT GENUA)

Voor wie wil je schrijven? Voor (...) alle barmannen en serveersters van Nederland en België? (BRIEVEN UIT GENUA)

Maar vrienden, lieve dichtertjes van Nederland en België, ik moet met jullie praten. (IDYLLEN)

Dus vrienden, grote dichters van heel Nederland en België, waar wordt geschreeuwd is taal vacant. (IDYLLEN)

Het is nog wel interessant dat de regel in *Idyllen* steeds wordt afgebroken tussen Nederland en België, dat er daar een enjambement staat, maar dat is dan ook de enige breuk die er bestaat tussen de twee landen. Vanuit Genua is er geen verschil meer tussen de twee tinten grijs van de Lage Landen.

Ze vormen, zou je enigszins cynisch kunnen zeggen, één groot afzetgebied. Alleen uit beleefdheid maakt de schrijver nog een verschil, bijvoorbeeld als hem in 2016 door de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde in Gent een prijs wordt uitgereikt voor zijn roman *La Superba* en hij ten overstaan van de aanwezige *fine fleur* van de Vlaamse letteren vertelt dat ‘België een stuk poëtischer is dan mijn vaderland’, en dat Rubens in Antwerpen de Genuese Via Garibaldi wilde namaken. En dat hij zich daarom in België ‘meer op zijn gemak voelt’ dan in de ‘barre noordelijke streken’.

11 Als schipper tussen *nooit* en *nimmer*

‘Wie elke vorm van geloof miskent’, stelt Eugenie van Zanten in de roman *Het ware leven*, ‘kan nimmer in zichzelf geloven.’ Van Zanten is een van de vertellers van het boek, een vrouw van middelbare leeftijd die vanwege een enigszins geëxalteerd streven zichzelf te ontdekken afreist naar Napels en in hoofdstuk 18 van de roman (waaruit deze zin komt) in gesprek raakt met een hoogleraar die haar tot dit soort apodictische uitspraken verleidt.

Iedere verteller in *Het ware leven* wordt gekarakteriseerd door zijn of haar taalgebruik. Het is daarom veelzeggend dat Eugenie af en toe *nimmer* gebruikt. Ze schrijft in hetzelfde hoofdstuk ook nog ‘Zo iemand zal nimmer in staat zijn een mooi verhaal te maken van zijn leven’ en heeft het later bijvoorbeeld over ‘il Capitano, de bluffende Spaanse huurling met zijn lange fallische neus en het zwaard aan zijn zijde waarmee hij nimmer zal vechten’ en over iemand ‘die nimmer uit zijn rol zal vallen’. Een ander personage van deze ingewikkelde roman, Berelick, gebruikt het woord een enkele keer ook, als hij brieven schrijft aan Eugenie: ‘Op zijn sterfbed heb ik gezworen nimmer te sterven als hij.’ Die zin staat zelfs op twee verschillende plaatsen in het boek.

Je zou kunnen zeggen dat het karakter van Eugenie zo’n beetje in het woord *nimmer* besloten zit. Het is een typisch schrijftaalwoord, karakteristiek voor haar neiging om vreselijk diepzinnig te zijn: te menen dat ‘het ware leven’ bestaat en dat het te vangen valt in woorden van algemene geldigheid.

Maar het zit nog wel wat complexer in elkaar. In de eerste plaats heeft Pfeijffer herhaaldelijk zijn bewondering geuit voor twee specifieke regels van Lucebert: ‘de oude meepse barg ligt/nimmermeer in drab’. Zijn lof betrof dan weliswaar vooral de onbegrijpelijkheid van de woorden *meeps* en *barg*, maar *nimmer(meer)* valt in die regels toch ook niet uit te vlakken.

Bovendien kom je het woord ook in de rest van Pfeijffers werk doorlopend tegen. Dit is slechts een greep:

op viezer immer kiener want nimmer wars van walgen (VAN DE VIERKANTE MAN)

Wat gewoontjes is zal nimmer overweldigen. (HET GEHEIM VAN HET VERMOORDE GENEUZEL)

Nimmer zou ik nog bier drinken. (RUPERT)

want wij bakken geen brood dolores gaan nimmer scheep (DOLORES)

Dat is toch minstens een weekje niente nada niets en nimmerdal baggeren jammer maar helaas. (HET GROTE BAGGERBOEK)

Was het altijd maar zo dat nimmer iets begon. (IDYLLE 15)

We zeggen dat we zo verlicht zijn en dat we haat nimmer zullen tolereren, maar haat is het enige antwoord dat wij op haat weten te geven. (BRIEVEN UIT GENUA)

In alle gevallen wordt met het gebruik van *nimmer* in plaats van *nooit* een stilistisch effect bereikt. De verteller in *Rupert* wordt, net als Eugenie, gekarakteriseerd door zijn hang naar plechtstatigheid. Of er wordt een algemene waarheid verkondigd (*Het geheim van het vermoorde geneuzel, Idyllen*). Of er wordt meewarig geciteerd uit de eigen gedachtewereld (*Brieven uit Genua*).

Een interessant geval is de volgende zin uit *La Superba*, omdat *nooit* en *nimmer* er tegen elkaar worden afgezet:

Nimmer zal ze een vraag stellen, omdat ze alle antwoorden weet, zelfs op de vragen die wij onszelf nog nooit hebben gesteld. (LA SUPERBA)

‘Ze’ – de stad Genua, de hoogmoedige – stelt zichzelf natuurlijk ‘nimmer’ een vraag omdat ze zo geweldig is dat ze alle antwoorden weet; en ze staat daarmee tegenover ons, eenvoudige stervelingen die zelfs te dom zijn om op de vraag te komen. En daarom geen *nimmer* waard zijn, maar het moeten doen met een *nooit*.

12 Als Constantijn Huygens

Als Constantijn Huygens niet had bestaan, was hij door Ilja Leonard Pfeijffer bedacht. Er is vóór Pfeijffer geen Nederlandse dichter geweest met zoveel aandacht voor stedenschoon en de specifieke stad waar hij zich bevond (zeker als die stad niet Amsterdam was). Er is vóór Pfeijffer geen Nederlandse dichter geweest die het zo leuk vond zijn kennis van klassieke en andere talen tentoon te stellen. Er is vóór Pfeijffer geen Nederlandse dichter geweest die zoveel hield van een vrouw die Sterre heette (of, in het Italiaans, Stella).

Het blijkt ook al uit *Stemmen van Den Haag*, de vertaling van Huygens' *Haga Vocalis* die Pfeijffer samen met de neerlandicus Frans Blom maakte. Zoals hij de stratenplannen van Leiden bezingt in zijn vroegere gedichten, en die van Steppoli en Genua in zijn latere proza, zo kan hij in deze vertalingen alles kwijt over Den Haag:

*Dat gold ook voor haar beide naakte concurrenten,
Godinnen die hun tietten stonden uit te venten
Als lage vrouwen in de Casuariestraat,
Waar met een troebel, dronken oordeel alles gaat
Wat hitsig met een knuist vol duiten wordt bepraat.
De heer van Hofwijck laat zich gaan. U heeft wel door
Dat alles wat ik zeg niets is dan metafoor.
Ik wou met al die blootshow juist iets kuis' verzinnen.
Die drie godinnen waren naakt om te beginnen.
Dat zul je in de Juffrouw Idastraat niet zien.
Godinnen zijn hier aangekleed en bovendien
'Godin' tussen aanhalingstekens. Moet je zien
Hoe zij in broekrok van de Bijenkorf flaneren,
Met steunkousen en ruitjessweaters paraderen:
Ze zijn het tegendeel van naakt, wat niemand spijt.*

Dit citaat komt niet uit een officiële vertaling, maar uit een ‘uitleg’-gedicht – een van een handjevol van dergelijke gedichten die Pfeijffer toevoegde, meestal in zijn eigen alexandrijnse maat, als Huygens iets te beknopt werd. Want dát is natuurlijk wel een verschil tussen de twee Haagse dichters: van overdreven beknoptheid zal men Pfeijffer niet snel betichten.

VOORHOUT

Dat Pfeijffer de overeenkomst met Huygens zelf ook ziet en zelfs bereid is om deze voor de gelegenheid nog wat groter te maken, blijkt ook uit zijn inleiding bij de bundel. Nadat hij eerst heeft uiteengezet dat hij ook een Hagenaar is (‘Eigenlijk kom ik uit Rijswijk, maar iedereen snapt dat ik dat liever een beetje naar boven afrond’), en op enigszins clichématige manier het verschil heeft uiteengezet tussen de Hagenaars ‘van het zand’ (de deftigen) en de Hagenezen ‘van het veen’ (de volksen) – ‘Ik woonde in Rijswijk en daar lag niet eens veen. Dat was klei. Kun je nagaan hoe ik mij voelde’ –, karakteriseert hij Huygens plompverloren als ‘de schuchtere jongen van het veen die heeft geleerd dat ons soort mensen hem waarden op voorwaarde dat hij geen opzien baart’.

Terwijl er natuurlijk nimmer een Hagenaar is geweest die op zanderiger gronden opgroeide dan Constantijn Huygens, de man die blijkens het nawoord van Blom zijn hele jeugd op het Lange Voorhout doorbracht.

Toch heeft dat toegeëigen van Pfeijffer wel nut: zijn inleiding is een wonder van inzicht in Huygens’ techniek. En een eerbetoon aan een groot voorganger, die dingen deed die Pfeijffer op zijn manier ook heeft gedaan:

Ik bedoel dat hij het echt heeft gedaan. Dat hij de scherpte van zijn intellect, die vele betere zaken waardig was, heeft ingezet om in weerbarstig geleerd Latijn iets slims, aardigs of grappigs te verzinnen op honderdvijftig plekken in zijn stad, ontroert me. Echt.

13 Als bouwer van onze woordenschat

Er is in de taalwetenschap al lang discussie over de vraag of woorden wel bestaan. Ja, mensen schrijven soms spaties, maar correspondeert dat wel met iets reëls in de taal? Met 'reëel' bedoelen taalkundigen dan: iets dat van nature in talen is gegroeid en niet het gevolg is van een of andere technologische beslissing. Iets dat bijvoorbeeld op een natuurlijke manier als eenheid in ons hoofd wordt opgeslagen. Kennen analfabeten woorden? Leren kinderen hun moedertaal woord voor woord? Gebeurt er in onze hersenen iets aantoonbaars bijzonders als we een woord herkennen tijdens het luisteren?

Er zijn redenen genoeg om te twijfelen of woorden wel zo bijzonder zijn. Een verschil tussen woorden en woordgroepen lijkt bijvoorbeeld dat bij woorden de relatie tussen vorm en betekenis volkomen willekeurig is. Dat *boom* 'boom' betekent, volgt niet uit de betekenis van *b*, *oo* en *m*, want die hebben geen betekenis (de combinatie *oom* heeft wel betekenis, maar dat heeft niets met die van *boom* te maken). De betekenis van de woordgroep 'die mooie boom' is niet op dezelfde manier willekeurig. Je kunt hem uitrekenen als je de betekenis van *die*, *mooi* en *boom* kent. Die betekenis is 'compositioneel', heet dat.

TREITERVLOGGER

Er zijn allerlei problemen met die afbakening van woorden als willekeurige dragers van betekenis. De betekenis van woorden als *huisdeur* en *verhuizing* is compositioneel, omdat ze iets te maken heeft met de betekenissen van *huis*, *deur*, *ver-* en *-ing*, al is die relatie iets minder precies (een huisdeur is niet per se de unieke deur van een huis). Omgekeerd kun je aan de betekenis van het idioom 'de pijp aan Maarten geven' rekenen zoveel je wilt, en je komt er niet uit. Toch is het niet één woord.

Toch, sinds de Tachtigers weten we in de Nederlandse poëzie: het woord is het domein van de experimentele dichters. Nergens is de dichtheid aan woorden die we niet in het woordenboek vinden zo groot als bij hen. Ook in proza vinden we voortdurend nieuwe woorden. De

gemiddelde taalrubriek in de krant of op de radio is er dol op om het woord van de dag of van de week of van het jaar te signaleren, en die woorden moeten ergens vandaan komen, maar het gaat dan meestal over woorden die een heldere nieuwe betekenis hebben en die als het ware klaar zijn voor algemeen gebruik: *bestuursobesitas*, *plofkip* en *treitervlogger*.

OETZWANS

In het lange gedicht ‘zelfportret in steen’ (in *In de naam van de hond*) introduceert Ilja Leonard Pfeijffer daarentegen de volgende woorden:

bedrietele, bellenzoenend, bibbertrutje, bilbroektruitje, doemdonderend, druiloogt, glimbuikje, grijsgeestig, huisvis, kiezelstem, kommerloze, kuseropmeisje, labberbescheten, laplullige, lipdienstige, linzenzemelende, musman, oetzwansen, ontdroomd, ontgrienen, rotsblikkend, rotskoppigheid, snijstem, stomplukking, tafelendertig, verkaken, vnervuus, volkiezelmondig, voorbeleefd, vrieslier, waanhoper, warmgevormd, wolfskeel, zielzuchtende, zwaanzwemelende, zwartgevroren

Al die woorden zijn uniek voor dit gedicht, al heb ik het woord *oetzwans* geheimzinnig genoeg precies één keer op internet, kunnen vinden, in een tweet uit 2013:

Maureenx_@_KusjeDenise jij begint steeds over mij, ik NEVEREVER over jou oetzwans
– Jesse van der Wilt (@Jesse_vd_Wilt) 8 oktober 2013

Is Jesse van der Wilt een liefhebber van het werk van Pfeijffer? Putten twitteraar en dichter uit een zelfde, tot nu toe verborgen gebleven bron? Kan zo’n woord op meer dan één plaats ontstaan?

KIEZELSTEM

Alle andere woorden lijken mij uniek voor dit gedicht. Wat aan de lijst vooral opvalt, is hoeveel werkwoorden en vooral bijvoeglijk naamwoorden erop staan. In het dagelijks leven zijn nieuwe woorden eigenlijk altijd zelfstandig naamwoorden: ga de lijstjes met woorden van het jaar maar na. We benoemen het liefst en vooral nieuwe dingen of begrip-

pen, en niet zozeer nieuwe activiteiten of eigenschappen. Woorden als *ontgrienen*, *bellenzoenend* en *volkiezelmondig* zijn alleen al om deze reden onmiddellijk herkenbaar als poëtisch.

En dat het dan woorden zijn en geen uitdrukkingen of woordgroepen, dat ze gepresenteerd worden tussen twee spaties, draagt bij aan het effect. En dat komt doordat woorden nooit echt helemaal compositioneel zijn, ze krijgen zodra je ze maakt de schijn van een speciale betekenis. Een *kieselstem* is niet zomaar een stem die gemaakt is van kiezels, of die doet denken aan kiezels, of die de klank heeft van de grindbak. Anders dan *een stem van kiezels* of *een stem als kiezels*, of wat voor woordgroep dan ook, suggereert *kieselstem* onmiddellijk dat hier sprake is van één ding, iets dat je nooit helemaal uit elkaar gepeuterd krijgt, omdat die kiezels en die stem nu eenmaal in elkaar gevlochten zijn in de wereld van de dichter.

14 Als dronkeman

Uit de jaren 2010-2013 stamt een klein en opmerkelijk puzzelstukje uit het oeuvre van Ilja Leonard Pfeijffer: dat van de nachtelijke YouTubevideo.

De suggestie is steeds: de dichter komt midden in de nacht naar huis, klapt nog even zijn laptop open en neemt een filmpje op dat ongeredigeerd op YouTube verschijnt. Er zijn er een paar in het Italiaans, er is een korte minireeks waarin de dichter, naar eigen zeggen ‘stom-dronken’, gedichten van anderen voorleest. En dan zijn er een paar filmpjes waarin de spreker voor de vuist weg in het Nederlands spreekt over literaire of maatschappelijke thema’s.

Ten behoeve van de Pfeijfferologie heb ik één zo’n YouTube-monoloog naar beste vermogen uitgeschreven:

Het probleem met dat hele racisme is dat niemand echt weet waar het over gaat. Een paar jaar geleden had ik de meest racistische taxichauffeur ooit. In Amsterdam. Ik moest van het station naar het café achter het Concertgebouw – Welling. Er was een presentatie van een boek van Herman Franke. Wijlen Herman Franke, zeer betreurd door mij. Ik was een beetje laat, dus ik nam een taxi. En ik had echt de grootste racist als taxichauffeur en dat was een kwekking. Die reed in een enorme slee van een afstandse witte Mercedes. Boomlange neger. Tijdens een korte rit van het station naar Welling schold hij iedereen uit voor ‘vieze vuile gore blanke’. En op het moment dat ik voorreed, viel zijn achterbumper ervan af en zijn knalpot ontplofte. Maar ik heb nog nooit zo’n mooie entree gemaakt, ik ben nog steeds dankbaar aan deze racist. En zo is het ook een beetje met zwarte piet, weet je wel. Iedereen praat nu altijd wel over die goedheiligman en zo, maar eh, ik heb er toch wel een trauma aan overgehouden, weet je wel. En hoeveel die zwarte pietten hebben geroofd uit mijn schoen! Hele wortels! Tekeningen! En heb ik er ooit iets voor teruggezien? Wat was het idee? Het idee was: dat waren tekeningen voor Sinterklaas, dat waren wortels voor het paard van Sinterklaas, suikerklontjes! Ja, en dan krijg je wel zo’n beetje een stig-ma-ti-se-ring. Ja, en die

Sinterklaas, die deugt ook niet. Dan zet je een mijter op, doe je een tabberd aan, kortom, of je nu lang of kort praat, je verkleedt je als een bisschop, en dan neem je kindertjes op je schoot, in ruil voor snoepgoed. Hoe pervers wil je het hebben, weet je wel. Soms denk ik weleens, waar gaat het nou naartoe met deze maatschappij. Dat iemand zich als bisschop verkleedt en iedereen windt zich alleen maar op over de schmink die hij onder zijn oksels heeft gesmeerd. Nou ja, maar ik wil verder geen standpunt innemen, of zo. Dat zijn gewoon dingen die ik bedenken.

DOCUMENT

De tekst heeft een wat ander, absurdistischer, karakter dan veel columns over maatschappelijke onderwerpen die Pfeijffer in dezelfde periode publiceerde – en die zijn verzameld in *Het ministerie van specifieke zaken*.

Het is inderdaad niet makkelijk er een coherent ‘standpunt’ uit te destilleren. De ‘meest racistische taxichauffeur ooit’ blijkt een zwarte Amsterdammer? Zwarte pieten hebben van de jonge Pfeijffer tekeningen uit de schoen gestolen? Daar staan vooral een aantal humoristische details tegenover. De ‘enorme slee van een aftandse witte Mercedes’ die uit elkaar valt op het moment dat hij bij Welling arriveert. De observatie dat behalve de spreker niemand zich ooit druk blijkt te maken over de schmink die sinterklaas onder zijn oksels smeert.

De auteur heeft een en ander later op zeker moment naar YouTube geüpload, en hij heeft het daar ook laten staan. Je kunt het daarom zeker tot het oeuvre rekenen. Het is dronkenmanspraat, en tegelijkertijd een parodie op dronkenmanspraat. Het raakt aan thema’s die ook elders aan de orde komen – het verkleeden, het racisme. Het documenteert het verval, de andere kant het nachtelijke avontuur: de eenzame man die zich achter zijn computer afvraagt waar het heen moet met een samenleving waar men zich als bisschop verkleedt.

15 Als ministekker

Werkelijk ieder aspect van *ministeck* (meestal gespeld als *ministek*), iedere associatie die je met deze puzzelvorm kunt hebben, is inmiddels wel bezongen in het werk van Ilja Leonard Pfeijffer. Het gaat – even voor de jongeren – om een knutselpakket met kleine platte vierkante plastic vlakjes op pinnetjes die je in een groter raam kunt prikken om zo foto's of andere plaatjes te maken.

In een vroeg gedicht van Pfeijffer wordt het woord gebruikt om de activiteiten van de criticus negatief af te schilderen:

*maar wie zelfs nog in zijn dromen min zit te plussen
ministekken met reële consequentietjes
blijft met dubbeltjes dammen*

Ministekken is met andere woorden een onnozel soort gepriegel waarbij niets (of 'dubbeltjes') op het spel staat.

Een andere associatie, in de cyclus *Lilith*, is die met de jeugd, de onschuld van toen geluk nog heel gewoon was, en het niet erg was dat je dingen deed die nergens toe leidden:

*We ministekten steeds dezelfde pony's na
in pyjama's vol met vlekken van frambozenvla*

Beide associaties – het wezenloze gepriegel én de kindertijd – komen terug in *Brieven uit Genua*, waar Pfeijffer beschrijft waar hij als kind het alfabet ontwikkelde voor zijn zelfbedachte taal, het Mocaans:

Dat was in Lage Mierde, in het vakantiehuisje van tante Nanda, waar het zo hard regende dat we alleen maar konden ministekken. En na drie dagen zijn we terug naar huis gegaan. Daar heb ik mijn alfabet ontwikkeld. Het was allemaal pure verveling.

In de dichtbundel *Idyllen*, ten slotte, wordt het woord gebruikt met nóg een andere associatie: de afbeeldingen die je met ministeck maakt, hebben als het ware een heel lage resolutie en zijn daardoor vager:

*De dag dat ik mijn bril afzette was een dag
van blond geminsteckte meisjes die ik zag
verglijden langs mijn lichttoog als een reeks van strepen*

En zo blijken er een hoop paradoxen te zitten in die ministeck. Het is burgerlijk, maar ook fascinerend. Het is onnozel gepriegel, maar ook een manier om meisjes te veranderen in een reeks strepen. Het is dammen met dubbeltjes, maar brengt je ook terug naar je gelukkige jeugd.

16 Als meubelmaker

Er zijn maar weinig zo hartstochtelijke odes aan het schrijven, verstopt in praktisch advies, als Pfeijffers 'zelfhulpboek' *Hoe word ik een beroemd schrijver?* De titel is provocatief en verneukeratief – alsof je allerlei tips krijgt over hoe je met de uitgever Oscar van Gelderen moet onderhandelen, met de succesauteur Heleen van Royen borrelen en met de tv-presentator Mathijs van Nieuwkerk slijmen. En dan staat ook nog het silhouet van Harry Mulisch op de omslag.

Het boek begint ook nog eens misleidend, namelijk met de gebruikelijke klacht van de schrijver dat hem altijd maar gevraagd wordt door 'matige interviewers' waarom hij eigenlijk schrijft. Ik lees misschien de verkeerde matige interviews, maar ik kan mij niet herinneren die vraag ooit ergens gesteld te hebben gezien, al ken ik wel heel veel klachten over die vraag. Als antwoord geeft Pfeijffer bovendien wat iedereen volgens mij zegt na die nooit gestelde vraag: dat hij niet anders kan, dat schrijven voor hem net zoets is als ademen.

HONDERDDUIZENDEN MENSEN

Binnen een paar zinnen gooit de schrijver het dan ineens zonder enige waarschuwing over een heel andere boeg, namelijk dat schrijven een 'beroep is als ieder ander', en, erger nog, dat je het doet 'voor de klant', net als een 'meubelmaker'. Dat is moeilijk serieus te nemen, bijvoorbeeld omdat het een paradox oplevert: voor welke ambachtsman is dingen voor de klant doen zoets als ademen?

Er is er ook een groot verschil tussen een meubelmaker en een schrijver: iedereen heeft thuis zijn eigen stoelen en tafels staan en omdat die dingen kapot gaan, moeten ze steeds opnieuw gemaakt worden. Nieuwe, ambachtelijk gemaakte boeken zijn eigenlijk nauwelijks nodig, want honderdduizenden mensen kunnen allemaal best hetzelfde boek lezen. En *ik* krijg in ieder geval zelfs als alle schrijvers nu ophouden met lezen nooit meer alle boeken uit die ik nog zou willen

lezen. In die zin is het dus helemaal niet nodig dat mensen nog nieuwe romans schrijven.

MAAKT NIET UIT

In *Hoe word ik een beroemd schrijver?* komt een bonte parade van allerlei tips voorbij over vragen zoals of je moet rijmen, wat je van de kritiek moet vinden, en of je veel alcohol moet drinken. Ik geloof dat iedereen de antwoorden op die vragen zelf wel kan verzinnen (je moet alleen vormvast dichten als je het technisch kunt; de kritiek is onbelangrijk; er zijn misschien wel schrijvers die niet drinken, maar in 2012 kende Ilya Pfeijffer ze nog niet).

Het kan dus bijna niet om die antwoorden gaan, ook als ze rechtstreeks ingaan op de vraag hoe een beroemde schrijver te worden. Het gaat om iets anders. Het gaat eigenlijk alleen maar om het schrijven. Het maakt eigenlijk niet uit wat er geschreven wordt, als de woorden maar aaneengeregen worden.

DRIJFVEER

Het boek geeft vooral een lange lijst met allerlei genres (columns, toneelstukken, poëzie, romans, korte verhalen) en de beste manier om het schrijven daarvan aan te pakken. Daarbij blijkt hij bij ieder genre uit de eigen praktijk te kunnen putten. Zo'n beetje ieder modern literair genre bleek Pfeijffer vijf jaar geleden, toen *Hoe word ik een beroemd schrijver?* verscheen, al beoefend te hebben. Als er nu een nieuwe druk van het zelfhulpboek zou verschijnen, zou hij daar wat nieuwe vormen aan kunnen toevoegen, zoals de sonnettenkrans, het brievenboek, en natuurlijk het zelfhulpboek.

Want dat lijkt een belangrijke drijfveer te zijn in Pfeijffers schrijverschap: alle genres beoefenen. Experimentele gedichten schrijven én alexandrijnen. Politieke columns én toneelstukken. Postmoderne romans én feuilletons in de krant. Ik geloof er niks van dat hij dat voor 'de klant' doet. Hij doet dat voor de vorm.

SCHEPPINGSDRIFT

Er is slechts één restrictie, en dat is dat het werk 'literair' moet zijn. Maar ook dat 'literaire' lijkt de schrijver als een kwestie van techniek te zien. Er zijn bepaalde eisen waaraan je je kunt houden en dan ben je li-

terair. Je dient op je taal te letten én te ‘ontwortelen’. Dat woord komt in dit zelfhulpboek net als elders in het oeuvre een paar keer voor, maar als een opdracht aan de aspirant-schrijver, niet als een noodzaak. De schrijver ontwortelt de lezer niet omdat hij de wereld op zo’n rare manier ervaart en de lezer daarmee verontrust, maar omdat hij het klappen van de ontwortelende literaire zweep kent. Over thrillers is Pfeijffer bijvoorbeeld niet negatief, hij noemt ze ‘te maken’. Ze ontwortelen alleen niet, en pasten daarom in 2012 niet binnen zijn programma om literaire teksten te schrijven. Nu hij de laatste jaren afstand van dat ontwortelen neemt, gaat hij er misschien nog wel een schrijven, denk ik dan.

De praatjes over ademhalen en klanten tevreden houden lijken me daarmee alleszins secundair. Het gaat de schrijver alleen om het intense plezier van dingen maken, iedere dag iets te maken dat er niet was. Sommige mensen zetten die scheppingsdrift om in baby’s, anderen in thrillers, maar Ilja Leonard Pfeijffer zet haar om in literaire (ontwortelende) teksten.

Iedereen die schrijft zal dat herkennen; ook als het geen romans zijn maar bijvoorbeeld boeken over de taal van romanschrijvers. Het is een algemeen menselijke behoefte: creatief zijn. Voor een prettig, zinloos leven is weinig anders nodig: geen roem, geen literaire kritiek, geen alcohol en geen klanten. Af en toe wat woorden aan elkaar rijgen is genoeg.

17 Als gelovige

Wie aan Ilja Leonard Pfeijffer denkt, denkt niet in de eerste plaats aan God. Godsdienstig kun je zijn werk tot nu toe niet noemen. De naam van de Heer komt wel regelmatig voor, maar dan toch vooral in de zin van *godvermehoeremejaartouwenteringverdomme* en de hopelijk ooit klassieke verwensing ‘Neem toch een moeilijke godsdienst en leef naar de letter’ uit *Het grote baggerboek*.

Een heel enkele keer vlamt desalniettemin ook in het vroege werk een kortstondig verlangen naar God op, zoals in het gedicht *dromende druilknol* dat de eenzame dichter beschrijft, alleen achter zijn tv op kerstavond:

*ik braak
de moeder aller elegieën krampachtig
als ik spreek tegen god over de grote
witte telefoon ik zeg kwalijk kwalijk
kwalijk zal men mij het nemen*

SOUTANE

Ook in het wonderlijke bundeltje *Doka* uit 2008 is een paar keer sprake van God. Bijvoorbeeld:

*als god bestaat
moeten we hem zoeken
om hem een beetje te plagen*

Over het algemeen is Pfeijffers wereld een wereld die heel vanzelfsprekend bestaat zonder God. Er is geen worsteling met Hem, de schrijver zet zich niet tegen religie in enige vorm af: er is eenvoudigweg geen hogere macht. Je zou je bijvoorbeeld kunnen voorstellen dat in boeken die gaan over de manier waarop mensen het leven vorm geven met verhalen, zoals *Het ware leven*, minstens een karakter bevatten die bijvoor-

beeld priester is, al is het maar om er de spot mee te drijven. Als een schrijver van een vroegere generatie geschreven zou hebben over deze problematiek, zou daar vast een man Gods in hebben gefigureerd. Maar tussen de hoogleraren en dichters is nergens zelfs maar een glimp van een soutane te bekennen.

God is zo dood dat niemand meer om Hem treurt. In zijn plaats komt op verschillende plaatsen in het werk de ‘filosofie’, met name wat lichte, en zeker seculiere, versies van het boeddhisme en de filosofie die bij de aikido-sport hoort. Pfeijffer heeft jarenlang aikido beoefend; zijn dichtbundeltje *Doka* is daar een verwerking van. (*Doka* is, als ik goed geïnformeerd ben, een ‘lied van de weg’, uit de aikido-filosofie.)

GELIEFDE

Alleen in de laatste roman, in *Peachez*, duikt ineens toch een seculiere vorm van godsdienst op. De hoogleraar-hoofdpersoon in dat boek is namelijk specialist in de kerkvader Tertullianus en organiseert een congres over hem onder de titel ‘Credo quia absurdum’ (‘ik geloof het omdat het absurd is’). Die titel, en eigenlijk het hele geloof, wordt in het boek geherinterpreteerd als een metafoor voor de menselijke, en lichamelijke liefde. De hoogleraar beschouwt zijn masturbatie bijvoorbeeld als een vorm van gebed. Dat thema is bekend uit het werk van Gerard Reve, maar bij Pfeijffer komt er helemaal geen God meer bij kijken: de masturbatie is simpelweg een seculier gebed, de liefde is evengoed een projectie als het geloof, zonder dat het geloof daarmee nog nodig is.

De geliefde van de hoogleraar bestaat natuurlijk ook nog eens niet echt. Pfeijffer legde dit een jaar voor het verschijnen van *Peachez* al uit in *Brieven uit Genua*:

Daarmee wordt zij, hoe fictief zij ook is, net zo reëel voor hem als Mira voor Rupert en als Dolores van de elegieën, die beiden evenmin bestaan, behalve dat zij des te heviger bestaan omdat iemand in hen gelooft. Daarmee wordt ze net zozeer liefgehad als de Heilige Maagd, de Moeder van God, de Onbevleete Koningin der Hemelen. Regina coeli, laetare. Omdat hij die de eer had door u gedragen te worden, opstond. Je weet nooit in hoeverre het fictie is. Of beter gezegd: dat weet je wel. Het is altijd fictie. Maar het enige wat telt is dat je erin gelooft en volslagen overtuigd handelt naar je geloof. Liefde is,

zoals het geloof, een keuze om zich te bevrijden van terechte twijfels. En dat maakt geloof romantisch, en romantiek een geloof.

NABIJHEID

Interessant is overigens dat in *Peachez* naast Sarah Peachez nóg een vrouw voorkomt die je kunt googelen: de Genuese geleerde Sandra Isetta, die in de afgelopen jaren (in het echt, in het boek wordt daar niets over gezegd) onder andere Tertullianus' boek *De cultu feminarum* heeft uitgegeven, waarin wordt uiteengezet waarom christelijke vrouwen zich zedig moeten kleden – een pikant detail in een boek over de religieuze aanbidding van een pornoster. (Nog een detail: Isetta is de moeder van Pfeijffers geliefde Stella.)

Isetta speelt in *Peachez* een klein, maar betekenisvol rolletje. Vlak voor de hoogleraar het vliegtuig neemt om zijn vriendin te ontmoeten, steekt hij, ineens gekleed in jeans en een hawaïshirt, in plaats van een geleerde lezing een liefdesverklaring voor zijn 'fotomodel' af. Hij zegt: 'Zoals in de liefde van de mens voor God Zijn nabijheid niet wordt afgesmeekt maar wordt veroorzaakt door de kracht van het gebed, zo is het in de liefde van de mens tot mens het verlangen naar nabijheid dat nabijheid doet ervaren.'

Na die toespraak lachen de collega's hem hartelijk uit. Alleen Isetta niet:

*[Zij] stond op van haar stoel op de eerste rij en ving mij op.
'Ga nu maar', fluisterde ze in mijn oor. 'Het is goed zo.'*

18 Als kabbalist

Wie een sonnet, zeker een liefdessonnet, begint met de woorden ‘zal ik jou vergelijken’, doet de lezer onherroepelijk denken aan Shakespeare. Zeker als dat sonnet nummer 18 is in een cyclus, want het sonnet dat dit nummer heeft in het werk van de Zwaan van Avon begint met de regel ‘Shall I compare thee to a summer’s day?’

Welnu, gedicht 18 in Ilja Leonard Pfeijffers bundel *Dolores* begint als volgt:

*zal ik jou vergelijken
met zenuwgasaanval op doordrekte loopgraven
van mijn rillend wachten en uitgesteld sterven?
verkrampster stuipstaar ik met starre ogen willoos
in de wolk van jouw slopende schoonheid*

De retorische structuur van het gedicht volgt losjes die van Shakespeares sonnet: de vergelijking met een zomerdag voldoet niet, zij het dat de mislukking voor de Brit veroorzaakt wordt doordat die dag niet mooi genoeg is, terwijl hij voor Pfeijffer juist nog niet voldoende gruwelen kent om echt op de vrouw te kunnen lijken.

ONGECOMPLICEERD

Pfeijffer heeft zelf een aantal keer gewezen op de parallellen tussen de twee sonnetten. In een interviewtje met de journaliste Ellen de Jong zei hij er bijvoorbeeld over:

De reden waarom ik zijn structuur volg, is niet om het mijn lezers lastig te maken maar omdat ik denk dat als je dat sonnet in je hoofd hebt, er een contrast speelt tussen de zenuwgasaanval en the summer’s day, terwijl hetzelfde soort thematiek aan de orde is.

Het grappige is dat het gedicht van Shakespeare zelf al gebaseerd is op een contrast met andere gedichten, namelijk die waarin de dichter juist wél ongecompliceerd de geliefde net zo mooi als een zomerdag noemt. Shakespeare zegt dat hij zo'n gedicht niet kan schrijven omdat zijn geliefde daar te mooi voor is. En dat in de poëzie over de oorlog het contrast met het mooie weer óók weer een topos is: over de Eerste Wereldoorlog zijn tal van gedichten verschenen waarin wordt geprotesteerd tegen het 'te fraaie' van de poëzie om de gruwelen van de oorlog te kunnen beschrijven.

Het wachten is daarom op de dag dat een dichter opstaat en in een sonnet 18 de vergelijkbaarheid van de geliefde met een zenuwgasaanval ter discussie stelt.

ONTPLOFT

Maar met de vorm van dit gedicht is nog meer aan de hand. Het is bijvoorbeeld een *ontploft* sonnet. Het eerste 'kwatrijn' heeft ietsje meer dan 4 regels, de tweede 5, de derde 6. Het afsluitende distichon telt niet 2 regels, maar 3. De terreur van de geliefde is te groot voor de gebruikelijke 14 regels. Er zijn er (ongeveer) 18 nodig.

Maar wacht eens even! De zenuwgasaanval is er ook niet zomaar een. Hij is er duidelijk een van de Eerste Wereldoorlog. Behalve naar sonnet 18 van Shakespeare, verwijst gedicht 18 in *Dolores* duidelijk ook naar 'In Flanders' fields' van John McCrae, dat de zomerse klapprozen en het bloederige slagveld contrasteert:

*In Flanders fields the poppies blow
Between the crosses, row on row
That mark our place; and in the sky
The larks, still bravely singing, fly
Scarce heard amid the guns below*

GETALLEN

Die klapprozen werden een poëtisch symbool voor de Eerste Wereldoorlog: de bizarre schoonheid die er te midden van die gruwelen nog kon groeien. Maar die oorlog heeft natuurlijk ook voor altijd een bijzondere betekenis gegeven aan het getal 14 (de lengte van een sonnet) en het getal 18 (het nummer van dit gedicht in Pfeijffers reeks én de feitelijke

lengte van het gedicht) als het begin- en het eindjaar van die vreselijke oorlog. Uiteindelijk is niets meer onschuldig.

Of toch wel? Ik vermoed dat de gemiddelde lezer mijn verklaring van het getal 18 minder overtuigend vindt dan de verwijzing naar het 18e sonnet van Shakespeare. Een spitsvondigheidje, maar niet iets om de rest van je levensdagen mee te slepen. Ik vind dat geloof ik zelf ook wel.

De vraag is nu waarom dat zo is. Natuurlijk heeft de vergelijking met Shakespeare de zegen van Pfeijffer zelf, blijkens dat interview met De Jong. Maar waarom voelt het vergezochter om een gedicht dat 18 heet en over de Eerste Wereldoorlog gaat met die oorlog te associëren?

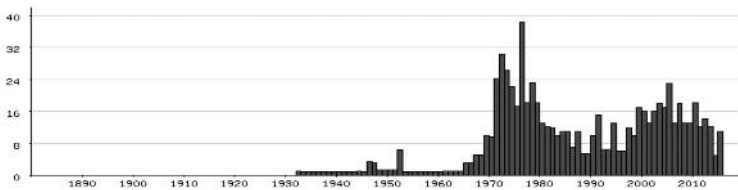
Overigens: toen ik op Facebook over mijn getalsmatige ontdekking schreef, wees Pfeijffer er in een reactie op dat hij het als schaatsliefhebber ooit heel bevredigend had gevonden toen een Duitse schaatser een tijd van 40 minuten en 45 seconden neerzette.

19 Als Rus

Toen Pfeijffer in januari 1968 geboren werd, was de naam *Ilja* net aan een opmars begonnen in Nederland, die een piek zou kennen in de vroege jaren zeventig. Ik heb niet kunnen achterhalen waarom het een piek was. Het verhaal gaat dat Pfeijffer zelf de naam kreeg naar een kinderboek *Ilja de kleine ganzenridder*, maar ik weet niet of dat boek zo populair was dat het 't bredere succes kan verklaren.

Het onderstaande grafiekje, dat weergeeft hoeveel jongens per jaar de naam kregen, vinden we in de Nederlandse voornamenbank (NVB). De naam is in Nederland populairder als meisjesnaam: er waren volgens de NVB in 2014 651 jongens en mannen die Ilja heetten en 1401 meisjes en vrouwen.

Waarom die genderverdeling zo is, weet ik ook al niet. Van oorsprong is de naam een Russische mannennaam, een Slavische aanspreekvorm voor *Elias*.



(Bron: NVB)

Maar veel Nederlanders voelen hem dus als vrouwelijk aan. Pfeijffer speelt met de vrouwelijke associatie van zijn naam in *Het ware leven*, waar hij een mannelijke correspondent opvoert die denkt dat Ilja een vrouw is en haar daarop begint te stalken.

Dat Ilja een Russische naam is, past wel goed bij zijn werk, waarin in zekere zin een geografische driehoek zit verborgen, van een noordwestelijke (Nederland, Pfeijffer), een zuidelijke (Italië, Leonardo) en een oostelijke identiteit: Ilja.

Die oostelijke identiteit is duidelijk Russisch, blijkt uit *Brieven uit Genua*:

Ik houd niet van verandering. Jij weet dat. Je zegt dan altijd dat ik 'staromodny' ben en een oude Russische ziel heb. Ik vat dat op als compliment, al weet ik dat je dat niet helemaal precies zo bedoelt. Maar het punt is dat ik gelijk heb. Ergens iets aan doen maakt het bijna altijd erger.

(*Старомодный* is een Russisch woord voor 'ouderwets')

KWAADSCHIKS

De *jij* in bovenstaand passage kun je identificeren met Gelya Bogatishcheva, de vriendin met wie Pfeijffer zo'n tien jaar geleden in Leiden samen was en met wie hij uiteindelijk naar Rome fietste. Uit het reisverslag *De filosofie van de heuvel* blijkt dat ze onderweg soms het Russisch als geheimtaal gebruikten, bijvoorbeeld toen ze in een Franse bar naar een voetbalwedstrijd Nederland-Frankrijk keken:

We durfden niet eens Nederlands te praten. Le Splendid' stond vol met nogal jonge en nogal agressief ogende allochtonen. Heel voorzichtig fluisterden we in het Russisch dat het mooi was.

Uit een eerdere aantekening uit het boek kun je overigens opmaken dat Pfeijffers Russisch niet perfect is, want als hij (met toestemming) iets in Gelya's dagboek leest, vindt hij er iets in het Russisch wat hij niet begrijpt: 'Ze legde het mij uit. Het was een equivalent van de uitdrukking: *Als het niet goedschiks kan, dan maar kwaadschiks.*'

BIETENSOEP

Ook een paar andere Russische namen komen af en toe terug in zijn oeuvre, zoals die van de danseres of prostituee Lena, en van het plaatsje Pljos. Dat laatste plaatsje kent volgens Wikipedia zo'n 2500 inwoners en heeft een weinig indrukwekkende geschiedenis, maar heeft in Pfeijffer als het ware zijn chroniqueur gevonden: het komt zowel in het gedicht 'hoe ik moe werd van mijn russische ziel' in *van de vierkante man*, in de verhalenbundel *Harde feiten* als in de roman *Het ware leven* aan de orde. Hij reisde er aan het begin van de eenentwintigste eeuw een keer naartoe met een aantal andere schrijvers.

De geografische driehoek Rusland – Italië – Nederland wordt behalve in *Filosofie van de heuvel* het best uitgewerkt in de roman *Het ware leven*, dat zich in precies deze drie landen afspeelt. Nederland is het land van ‘Tom en Brenda’, die hun hele leven op orde hebben in hun Vinex-woning en een keer in de week, op zaterdag, een witbiertje gaan drinken met wat olijfjes in een ‘grand café’. Italië is het land van de zwier en de zomerjurkjes en de vitello tonato en de smoezelige misdaad. Rusland is het land van de eindeloze onbarmhartige veldtochten te paard, en van de bietensoep en de eindeloze melancholie.

Inderdaad, dat is allemaal nogal schematisch, zoals het in een boek met de titel *Het ware leven* past. Voor Nederland en vooral voor Italië heeft de schrijver het beeld later nader uitgewerkt, maar voor Rusland is dat nog niet zo. Een goede wetenschapper doet af en toe een falsificeerbare voorspelling. Welnu, hier komt er een: ooit komt er nog een groot boek – een thriller misschien, of een reisgids – over Pljos.

20 Als Erik Jan Harmens

De dichter Pindaros, over wie Pfeijffer zijn proefschrift schreef, is op allerlei manieren becommentarieerd. Al in de Oudheid schreef men geleerde traktaten over bijvoorbeeld de vraag wie Pindaros precies bedoelde als hij *ik* schreef. Was dat dichter zelf? Of meer een algemene bard? De stem van het volk? Of degene die hij bezong? Pfeijffer heeft zelf aan de discussie bijgedragen met een korte Engelstalige monografie over de vormen voor de toekomstige tijd in de eerste persoon in het werk van Pindaros.

Grappig in dit verband is dat de schrijver in zijn debuut een pastiche op Pindaros opnam (gepresenteerd als vertaling), waarin ook twee keer sprake is van een *ik*:

ook ik sprenkel klotsende woorden van blijdschap

*(...) en is het niet eenvoudig verder te varen over onbevaarbare zee
aan de zuilen van herakles voorbij
hierheen zal ik niet leiden
leeg zou het zijn*

De laatste regels vormen het einde van het gedicht. Omdat het hier een pastiche betreft, wordt er aan het enorme repertoire aan mogelijke invullingen voor de eerste persoon die classici al hebben geïdentificeerd nog één toegevoegd: Pfeijffer.

AANVULDE OF BECOMMENTARIEERDE

Het voorbeeld met de klotsende woorden is een bijzonder geval omdat de *ik* beschrijft wat hij op dit moment aan het doen is: woorden zeggen. En niet alleen beschrijft hij wat hij doet, hij doet datgene wat hij doet ook door het te beschrijven (de zin is een *illocutie*, zeggen we dan). Daar valt de *ik* dus helemaal samen met zijn activiteit: dit gedicht zeggen.

We vinden dat ook in later ('eigen') werk van Pfeijffer weleens terug, bijvoorbeeld in *Idyllen*:

Ik stamel hulpeloos zoiets als dit gedicht

Zo'n zin is helemaal op zichzelf betrokken – het maakt niet uit wie de ik is, de zin is altijd waar.

Maar ook met de rest van Pfeijffers werk heeft de wetenschappelijke studie van de eerste persoon enkelvoud vast weer voor vele jaren werk. Interessant zijn bijvoorbeeld de *Duetten*, een bundel gedichten die Pfeijffer samen met zijn vriend en collega-dichter Erik Jan Harmens schreef. Volgens de toelichting aan het eind stuurden de twee dichters elkaar via e-mail stukjes gedicht op, die de ander vervolgens aanvulde of becommentarieerde.

TOREN

Deze correspondentie is in het boek opgeknipt in 30 'duetten'. Boven de bijdrage van iedere dichter staan diens initialen (EJH en ILP); nodig is dat eigenlijk niet, want Pfeijffer schrijft consequent alexandrijnen en Harmens gebruikt een lossere vorm (en geen hoofdletters). Het begin van het eerste duet luidt bijvoorbeeld zo:

EJH

*ik was uit bed gevallen ben naar de toren gegaan
vanuit daar zag ik mensen met haren
de kelen schor
van het herhalen van mijn naam
alles was exact in proportie
één wit dit
helder als vertrektijden
licht als licht*

ILP

*Wat is dat voor geluid? Er is iemand. Hij praat.
Ik moet iets doen maar weet niet waar het over gaat.*

Je zou nu kunnen denken dat de *hij* die bij ILP praat, EJH's *ik* is, en ILP's *ik* bijgevolg iemand anders. Omdat de gedichten via e-mail zijn uitgewisseld, heeft Pfeijffer echter niet letterlijk iemand horen zeggen dat hij uit zijn bed gevallen is en naar de toren is gegaan, althans niet EJH, althans, we gaan er niet van uit dat de e-mails vanuit dezelfde kamer zijn gestuurd.

MACHOLOOPJE

ILP's *ik* is daarom iemand die niet samenvalt met Pfeijffer, maar die in dezelfde wereld geplaatst is als EJH's *ik* – zodat die laatste ook automatisch tot fictie wordt gemaakt. In sommige latere duetten is er ook duidelijk sprake van een soort rollenspel dat de twee spelen. In het negende duet meldt Harmens bijvoorbeeld dat 'ik deed m'n macholoopte / met m'n jas open alsof er een wapen onder m'n riem klemde', waarop Pfeijffer antwoordt dat 'Ik lekte op mijn hoge benen van verraad / verlekkerd langs de lekkerbekken van de straat', waarop EJH's *ik* 'bleu als een student in de snelbus met een weekendtas vol was' wordt, en die van ILP 'laat je raden naar de naadjes van mijn kousen', enzovoort.

Wat er met *ik* gebeurt in zulk spel – dat lijkt op kinderspel: 'ik was vader en jij was moeder' – is op zich al interessant genoeg: je neemt een identiteit aan die voor een deel samenhangt met je eigen identiteit en voor een deel met die van een ander, en die met geen van beide samenvalt. Als ik zeg 'ik ben Mark Rutte', en wij spelen samen, is het niet de bedoeling dat jullie vervolgens met Mark Rutte gaan bellen om hem te antwoorden als ik jullie een vraag stel, maar ook niet dat jullie over mijn rossige baard beginnen.

In het geval van de duetten komt daar dan nog bij dat je uiteindelijk niet helemaal zeker weet of in de EJH-stukjes en de ILP-stukjes verschillende mensen aan het woord zijn. Misschien moet je de tekst wel lezen als één tekst en heeft de *ik* wel een macholoopte én hoge benen van verraad.

TOETSENBORDEN

De *ik* in *Duetten* benoemt die ambiguïteit ook duidelijk:

Ik speel mezelf maar wat, maar ben beroerd gecast.

Toen ik mijn rol kreeg, was ik zelf het meest verrast.

In het achtentwintigste duet nemen de twee stemmen het zelfs letterlijk van elkaar over, alsof ze inderdaad letterlijk één stem zijn.

(EJH)

(...) het eerste dat men naar me gooit is een

ILP

Japanse stompstaartkater met een belletje.

Met klauwen vol van jetsers van een delletje

(...) Het willen doen

veroorzaakt falen. Kijk. Het is zoiets als toen

EJH

ik een bijl wilde zijn met een dunne kop naar de snede

In sommige duetten spreken de twee elkaar juist aan, soms als (*mijn*) vriend, en een enkele keer ook bij naam:

het is een guerilla ilja

Kijk, daar ligt Hemert-Jan met zijn gebroken rug.

Zoals ze ook zichzelf af en toe benoemen:

maar ik zie je ik zie je: pfeijffer is je naam

en harmens is naast je aan dek gaan staan

Maar zelfs in deze passages blijft er iets ambigu's en kun je de *ik* niet meteen gelijktrekken met die van een van de twee auteurs. In een e-mailcorrespondentie is immers geen sprake van een dek waarop men naast elkaar kan staan. In *Duetten* zijn heel veel *ikken* aan het woord die uit twee toetsenborden komen, en die soms van elkaar gescheiden zijn, maar soms ook in elkaar overlopen.

21 Als songschrijver

‘Een goede songtekst’, poneert Pfeijffer in zijn zelfhulp-gids *Hoe word ik een beroemd schrijver?*, ‘spreekt simpele, heldere taal. Je kunt je gewoon niet permitteren wat je je in een gedicht allemaal toestaat om te doen.’

Pfeijffer heeft enig recht van spreken, omdat hij heeft bijgedragen aan twee cd's van de zangeres en actrice Ellen ten Damme. In die liedjes heeft hij deze les over het algemeen zelf ter harte genomen. Afgezien van misschien sommige politieke columns is er geen deel van het oeuvre dat zoveel mensen zo moeiteloos zullen begrijpen als de liedjes:

*Ze boeren, scheten, hebben geen manieren.
Ze roken niet, ze drinken niet, ze janken
en krijsen hopeloos als wilde dieren.
Toch moet je op je blote knieën danken
dat jij je aan het mooiste mag gaan wijden,
al zou je ze het liefst aan reepjes snijden.
Het raadsel is voor mij niet interessant.
Ik hoef niets nieuws. Ik ben al wie ik ben.
Ik hoef geen roze poep in luierland,
want ik ben tegen kinderen. Nou en?*

Er zitten natuurlijk wel wat Pfeijffer-elementen in een tekst als deze. Het woord *roze* speelt ook elders in het werk bijvoorbeeld een prominente rol: het is als je erop gaat letten in Pfeijffers boeken vergeven van de roze dit en de frambozenjam dat. Daarnaast bood het werken voor Ellen ten Damme de dichter de mogelijkheid iets te doen wat hij ook elders (*Second Life, La Superba, Brieven uit Genua*) graag uitvoert – kruipen in de huid van een aantrekkelijke vrouw. En tot slot heeft Pfeijffer ook elders herhaaldelijk uitgesproken dat hij geen kinderen wil omdat hij al ‘is wie hij is’.

Alleen de toon is hier geheel anders dan in de rest van het werk, en de roze poep is zo’n beetje het enige ‘poëtische’ element in deze regels.

De teksten die Pfeijffer maakte voor de eerste cd, zijn wel opgenomen in de verzamelbundel *De man van vele manieren*, waar ze dus te midden van het officiële werk staan, zoals hij in zijn bloemlezing uit poëzie van de twintigste en eenentwintigste eeuw ook liedteksten (van anderen) opnam.

Merkwaardig genoeg is het eerste liedje het populairst geworden: *Durf jij*, een tekst waarin het poëtische taalgebruik juist niet wordt onderdrukt.

*Als ik de dorst drink van het wachten
en de tijd slik die jij morst,
als ik de lange lege nachten
leer begraven in mijn borst,*

*als ik de honger leer verbijten
van jouw veel te verre mond,
als ik de dagen stil zal slijten
die door zwijgen zijn verstomd,*

durf jij me dan te zeggen dat je komt?

‘Een lezer kan een gedicht lezen in zijn eigen tempo en herlezen wat hij niet onmiddellijk heeft begrepen’, schrijft Pfeijffer in *Hoe word ik een beroemd schrijver?* ‘De tekst van een liedje wordt over de luisteraar uitgestort in het dwingende tempo van de beat.’ Alleen: in dat dwingende tempo krijg je volgens mij de betekenis van *Durf jij* niet zo 1-2-3 mee.

En dat werkt juist heel goed. Want dat voorschrift uit *Hoe word ik een beroemd schrijver?* is onjuist. Het lijkt daar warempel alsof Pfeijffer zijn eigen werk niet goed begrijpt. Je hoeft een liedje doorgaans juist niet helemaal meteen te begrijpen ‘in het tempo van de beat’. Je luistert er als het goed is namelijk heel vaak naar. Niemand zit te wachten op begrijpelijke alledaagsheden in een liedje; dan liever onbegrijpelijke.

En de inhoud is over het algemeen niet erg verrassend in Pfeijffers liedjes voor Ten Damme. Het zijn verslagen van het leven van een singer-songwriter. Liefdesverdriet. De ellende van het door Nederland toeren. Afkeer van carrièrejagers. Je wordt er als lezer niet wijzer van, want zulke liedjes zijn al vaker gezongen, ook door Ellen ten Damme.

Wat de dichter heeft toe te voegen is juist de poëzie, het bijzondere taalgebruik. Dan begrijp je het maar niet meteen. Alsof het de gemiddelde concertbezoeker naar een concert gaat om het laatste nieuws over Ellen ten Damme te vernemen!

Wat wel eenvoudig is: de vorm. Iedere regel telt vier klemtonen, de tekst heeft weinig medeklinkergroepen, en juist veel lange klinkers. Dáár lijkt me de sleutel eerder in te liggen – de uiterlijke vorm moet eenvoudig zijn, dan kun je verder zo onbegrijpelijk zijn als je wilt.

22 Als Michelinmannelijke

Het geheel is gelardeerd met beschrijvingen van warme kleuren en recepten van eenvoudige, authentieke gerechten uit de onvolprezen Italiaanse cuisine. (HET WARE LEVEN. EEN ROMAN)

De volgende gerechten worden genoemd in *Het ware leven, een roman* van Ilja Leonard Pfeijffer:

Hoofdstuk 1. Ciabatta. Abrikozen.

Hoofdstuk 2. Bonenpap.

Hoofdstuk 3. Vitello tonato. Risotto.

Hoofdstuk 4. Dennennaalden en paardenvijg. Varkens, bieten en aardappelen.

Hoofdstuk 5. Pannenkoeken met spek en stroop. Pannenkoeken naturel.

Hoofdstuk 6. Kroepoek. Lauwe bonenpap.

Hoofdstuk 7. Tapas. Dagsoep (courgette-crèmesoep en bisque van garnalen).

Hoofdstuk 8. Pansotti salsa di noce. Pannenkoek met spek en stroop.

Hoofdstuk 9. Abrikozen. Kaviaar.

Hoofdstuk 10. Citroenijs. Pannenkoeken. Vongole.

Hoofdstuk 11. Quiche lorraine.

Hoofdstuk 12. Gepekeld varkens, aardappelen en biet. Pekelharing, hoenderen, zoute boter, kazen torenhoog opgetast.

Hoofdstuk 13. Pannenkoek met spek en stroop. Een verse brioche.

Hoofdstuk 14. Schotel van inktvis in eigen inkt.

Hoofdstuk 15. Abrikozen. Paardenvlees.

Hoofdstuk 16. Abrikozen.

Hoofdstuk 17. Zolen van hun eigen laarzen. Elkaars schamele uitwerpselen.

Hoofdstuk 18. Soepstengel, die de Italianen *grissini* noemen. Schelp-

dieren. Carpaccio van tonijn met balsamicodressing. Farfalle e fagioli. Scottadito.

Hoofdstuk 19. Vlierbessencompote, pekelvlees en appelwijn.

Hoofdstuk 20. Je eigen zolen. Pikante gehaktballetjes, makreel in groene mosterdsaus, gemarineerde eieren, gekonfijte groente en worstjes van lamsgehakt. Brood.

Hoofdstuk 21. Tapas (met makreel).

Hoofdstuk 22. Pasta e fagioli.

Hoofdstuk 23. Warm bloedend paardenvlees.

Hoofdstuk 24. Een kilo bloedworst.

Hoofdstuk 25. De authentieke pizza margherita.

Hoofdstuk 26. Cantuccini.

Hoofdstuk 27. Pannenkoeken.

Hoofdstuk 28. Graan. Vruchten. Abrikozen. Deze rechterarm van mij.

Hoofdstuk 29. Manili di sete, pansotti salsa di noci, spaghetti frutti di mare, farfalle e fagioli, malfatti ai fiori di zucca, verdure ripiene, scottadito, tagliato di manzo, vitello al marsala en godbetert pizza margherita. Gnocchi alla romana.

Hoofdstuk 30. Courgettesoep.

Hoofdstuk 31. Kaviaar. Rijpe abrikozen.

Hoofdstuk 32. Stoofvlees op de lardeerpriem geregen. Likkende boter. Courgettesoep.

Hoofdstuk 33. Arm aan het spit.

Hoofdstuk 34. Een kleine pizza calzone.

Hoofdstuk 35. Plakjes kaas met wat knoflookpoeder en een handje gebakken uitjes van Conimex.

Hoofdstuk 36. Kaviaar.

Hoofdstuk 37. De perfecte vitello tonato. Salade met wijnazijn. Frambozenjam. Brood.

Hoofdstuk 38. Pannenkoeken. Vongole. Koekje.

Hoofdstuk 39. Citroenen. Mijn vlees.

Hoofdstuk 40. Frambozenvla. Frambozenjam.

Hoofdstuk 41. Roze koeken.

Hoofdstuk 42. Kaviaar. Abrikozen.

Hoofdstuk 43. Risotto met zeevruchten. Kaasfondue.

Hoofdstuk 44. Broodjes. Saus op basis van maizena.

- Hoofdstuk 45. Kaviaar. Abrikozen.
- Hoofdstuk 46. Brood.
- Hoofdstuk 47. Hamburgers.
- Hoofdstuk 48. Crème brûlée.
- Hoofdstuk 49. Een grote reep chocolade.
- Hoofdstuk 50. Inktvis in eigen inkt.
- Hoofdstuk 51. Een schamele bete broods. Vooraf een terrine van steurmousse, dan een klassieke tournedos Rossini en als toetje iets met blini.
- Hoofdstuk 52. Avondeten volgens een recept uit de nieuwe Allerhande.
- Hoofdstuk 53. Rapen.
- Hoofdstuk 54. Boterham. Frambozenjam.
- Hoofdstuk 55. Margherita en vongole.
- Hoofdstuk 56. Aardappelsoep.
- Hoofdstuk 57. Herkenbaar inheems voedsel in vertrouwd ruime porties, pizza alla peanutbutter, lasagne met een garnituur van aardbeienijs, kingsize guacamolewraps.
- Hoofdstuk 58. Drie plakjes oude kaas, bij voorkeur de voorgesneden Old Amsterdam van de Albert Heijn. Knoflookpoeder. Eén of twee handjes gebakken uitjes van het merk Conimex.
- Hoofdstuk 59. Portie tapas ollandesas: ossenworst, kaasblokjes, leverworst en Amsterdamse uitjes.
- Hoofdstuk 60. Russische koek.
- Hoofdstuk 61. Een echte traditionele colomba.
- Hoofdstuk 62. Koolsoep of iets anders.
- Hoofdstuk 63. Sandwiches met peanutbutter en banaan.
- Hoofdstuk 64. De geur van paardenvijgen.
- Hoofdstuk 65. Boterhammen met frambozenjam. Een portie kroepoek. Sambal.
- Hoofdstuk 66. Timballo di piccioni volgens authentiek recept.
- Hoofdstuk 67. Balkenbrij met reuzel. Abrikozen.
- Hoofdstuk 68. Aangebrande bacon.
- Hoofdstuk 69. Bietensoep met huisgestookte aardappellikeur.
- Hoofdstuk 70. Druiven.
- Hoofdstuk 71. Abrikozen. Fruitsalade. Abrikozenpulp.
- Hoofdstuk 72. Plumpudding.

Hoofdstuk 73. Crème brûlée.

Hoofdstuk 74. Geroosterd hoen met cassave, kokos en mango.

Hoofdstuk 75. Een banaan en een chocoladetoetje van de Albert Heijn dat maar een paar dagen over de datum is.

Hoofdstuk 76. Rucola. Gratis chocoladetaart.

Hoofdstuk 77. Men luncht en borrelt er halfslachtig op los en er is geen recept.

Hoofdstuk 78. Kaviaar van een zilveren lepeltje. Pasta aglio e oglio.

Hoofdstuk 79. Vleesbout.

Hoofdstuk 80. Kaviaar.

Hoofdstuk 81. Liefdevol gesmeerde toastjes met provolone.

Hoofdstuk 82. Spaghetti bolognese. Pansotti salsa di noce.

Hoofdstuk 83. Droge zoutjes.

Hoofdstuk 84. Tosti op de hoek maar weer.

Hoofdstuk 85. Abrikozen.

Hoofdstuk 86. Boterham met frambozenjam. Dierenvet.

Hoofdstuk 87. Vitello tonato.

Hoofdstuk 88. Roze koeken.

Hoofdstuk 89. Pasta e fagioli. Toastjes.

Hoofdstuk 90. Vogelnestje ossenhaas met Gon Bao-saus en cashewnoten (nr. 254).

Hoofdstuk 91. Pekelharing, hoenderen, zoute boter, kazen torenhoog opgetast.

Hoofdstuk 92. Pikante gehaktballetjes. Makreel in groene mosterd-saus. Gemarineerde eieren. Gekonfijte groente. Worstjes van lamsgehakt. Brood.

23 Als baas van de taal

Ooit, lang geleden, voordat zelfs de oudste onder ons jong was, behelsde de grammatica de taal van de beste schrijvers. Wie op school, pakweg, Latijn wilde leren schrijven, wilde dat leren volgens het model van de grote stilisten. Goed schrijven leerde je vooral door heel veel goede teksten van vooraanstaande auteurs te lezen. En om de lessen van al dat ge lees voor de jeugd handzaam samen te vatten, was er de grammatica.

In die tijd was er geen verschil tussen taalvoorschrift en taalbeschrijving: een grammaticus beschreef de sierlijkste taal en het sprak vanzelf dat je je als beginnend taalgebruiker daarnaar wilde richten.

Gaandeweg veranderde dat. De grote schrijvers en redenaars waren niet langer het model van de taalbeschrijving. Dat werd de taal van ons allemaal – wetenschappelijk een minstens even interessant onderwerp. De taalkunde emancipeerde zich er door en werd een van de aantrekkelijkste wetenschappen die er zijn: een wetenschap die het meest alledaagse beschrijft en zo laat zien hoe ingewikkeld het in elkaar zit.

AF TE SCHAFFEN

Maar de voorschriften bleven achter. Aan wie moet je je nu meten als je mensen wilt vertellen hoe het moet? De huidige taaladviseurs richten zich eigenlijk altijd op een ‘goegemeente’ die feitelijk steeds minder bestaat, of althans, vooral bestaat uit zeurpieten die vinden dat alles zo moet blijven als de vorige generatie vond dat het moest. Vernieuwing zit er zo niet meer in de norm. Pas als *niemand* zich nog aan een regel houdt, wil men eventueel overwegen om die regel af te schaffen.

Ilja Leonard Pfeijffer wil dat anders. Dat zei hij een paar jaar geleden op een symposium over de vraag ‘Wie is de baas van de taal?’, in een betoog dat, als brief vermomd, vervolgens in zijn *Brieven uit Genua* terechtkwam. (Dat symposium vond overigens niet in Genua plaats maar in een Nederlandse provincieplaats, en het feit dat een verhaal dat zo duidelijk aan Nederlandstalige taalgebruikers gericht is, in het boek in een

brief aan een Russischtalige terechtkomt, is een aanwijzing dat de claim van het boek dat alles wat erin staat ‘waar’ is, met een korrel zout genomen moet worden.)

Pfeijffer kwam er met een aardige oplossing voor de vraag waar taalvoorschriften vandaan moeten komen:

De vraag wat goed Nederlands is, gaat uiteindelijk over esthetiek. Je kunt wel zeggen dat de taal van iedereen is en dan heb je op een bepaalde manier nog gelijk ook, maar dat is toch net zoiets als zeggen dat iedereen even goed kan dansen of dat iedereen kan schilderen. Het is een onverantwoorde stimulans voor ongegeneerd amateurisme en daar is de wereld nog nooit beter door geworden. Het gaat om goed dansen en goed schilderen. Net zo zou het moeten gaan om goede taal. En we moeten het aan professionals overlaten om te bepalen wat dat is. We moeten het aan de dichters overlaten.

Er zit wel wat in. Je zou leerlingen op school best kunnen proberen wat beter en eleganter te schrijven door de trucjes af te kijken bij de meesters. (Ik zou er geloof ik net zo goed prozaschrijvers en redenaars bij halen als dichters, maar dat is een detail.) Wanneer gebruik je *nimmer* en wanneer *nooit*? Hoe bruikbaar is het woord *hoewel*? Hoe benoem je de diverse organen die de mens gebruikt in het spel der liefde?

STILISTIEK

Je zou, door de stijl van allerlei andere belangrijke hedendaagse schrijvers zo nauwkeurig te bestuderen, allerlei adviezen kunnen destilleren die interessanter zijn dan ‘Schrijf om taalkritiek te voorkomen liever “ik zie hen gaan” dan “ik zie hun gaan”’. De dichters en de schrijvers proberen voortdurend nieuwe vormen uit, incorporeren levende taal in hun eigen werk, maar alleen als die levende taal mooi en goed genoeg is – aan hun werk kunnen we zien of dat wel of niet lukt.

Zo zou je een levendiger taalnorm krijgen, een die niet zo lam is als de huidige – een norm waarin taalbeschrijving en stilistiek samengaan.

24 Als Genuaan

Ilja Leonard Pfeijffers oerboek heet *Brieven uit Genua* (2016). Dat beweert de schrijver tenminste in zijn gelijknamige roman *Brieven uit Genua*: ‘Ik lieg niet.’ Hij vertelt dat hij op zestienjarige leeftijd in het Rijswijkse huis van zijn ouders zijn eerste dichtbundel typte, en dit deze titel, *Brieven uit Genua*, gaf:

*‘Genua was in die tijd niets meer voor mij dan een plek in de Bosatlas, een welluidende naam, een symbolische stad in de verst denkbare verte. Dat ik daar ooit daadwerkelijk heen zou gaan, laat staan dat ik mij daar metter-
woon zou vestigen, lag toen ik zestien was ver voorbij alles wat ik mij in mijn toch zo ziekelijk woekerende fantasie had kunnen voorstellen.’*

STEPPOLI

Uit het boek blijkt dat Genua ook in de tijd tussen de twee boeken met de titel *Brieven uit Genua* een belangrijke rol speelde. Een van zijn grootste liefdes in Leiden, Chiara, kwam oorspronkelijk uit die stad en in *Brieven uit Genua* vertelt hij dat hij die stad af en toe met haar bezocht (en dat zij inmiddels in Nederland woont).

Al in de roman *Rupert* (2002) wordt met kennelijk verstand van zaken het *Piazza de Ferrari* afgekeurd en het *Piazza delle Erbe* juist goedgekeurd. Het eerste plein – het belangrijkste van de stad – noemt Pfeijffer ook in *La Superba* en de brieven hooguit in het voorbijgaan. Het tweede is inmiddels uitgegroeid tot een toeristische attractie voor Nederlandstaligen – en de schrijver heeft er vanuit zijn huis nog steeds zicht op. Anderzijds zegt de schrijver in *Brieven uit Genua* over de roman *Rupert* dat de fictieve stad waarin het boek zich afspeelt, Steppoli, ‘eigenlijk’ Genua is zoals hij zich dat als zestienjarige voorstelde.

ZUIDELIJKE STAD

Je kunt uit Pfeijffers werk een enorme stapel met redenen destilleren waarom men naar Genua zou kunnen verhuizen. Dat het een labyrint

is. Dat het er smerig is. Dat er echte mensen wonen. Dat het in het zuiden ligt en het weer er dus beter is. Dat het geen Rijswijk is. Dat je er tot die in het najaar op terrassen kunt zitten en dus minder last hebt van het Europese rookverbod in de horeca.

Dat zijn vast allemaal partiële verklaringen waarom Pfeijffer de stap heeft gewaagd, maar ook niet meer dan dat. Je kunt je als lezer niet aan de indruk onttrekken dat er nog een andere reden is waarom Pfeijffer zo blij is met die stad: dat wij datzelfde allemaal niet hebben gedaan. Dat hij ónze droom heeft waargemaakt. Zoals hij in een brief aan zijn moeder schrijft:

Ook jij, mamma. Je zou niets liever willen dan verhuizen naar het zuiden stikke-zuiden om onder een palmboom naar de blauwe zee te kijken. (...) Maar dat doen jullie dan natuurlijk ook weer niet. Omdat. Omdat oma. Omdat ziekenhuis. Omdat poes van zusje. Omdat gewoon omdat. Omdat het niet hoort. Omdat het in de stenen tafelen staat gebeiteld dat men, zelfs wanneer de zee zich opent, de woestijn nimmer mag verlaten.

Een deel van Pfeijffers reputatie bestaat uit het feit dat hij dingen doet die andere mensen niet doen hoewel ze die eigenlijk wel zouden willen. Hij geeft een duidelijk beeld van zichzelf als een postmoderne romanticus. *Self fashioning*, heet dat in het moderne letterkundige onderzoek. Hoewel je het experiment niet kunt doen, verwacht ik dat hij minder succes had gehad met precies hetzelfde werk als hij het romantische ideaal van de dichter, inclusief de drank, de problemen met de belastingen en de verhuizing naar een zuidelijke stad, niet ook daadwerkelijk tot uitvoering had gebracht.

DROMEN

Het is een functie die kunstenaars nu eenmaal hebben: een onverantwoord leven leiden dat wij ook wel zouden nastreven als we niet zoveel *omdatten* hadden gekend. ‘Ik permitteer mij het leven waar u alleen maar van kunt dromen’, zegt het personage Ilja Leonard Pfeijffer in een van de ontroerendste passages uit *Het ware leven* (2006), ‘Ik weet het. Ik win er prijzen mee.’ Maar ook: ‘Wat dit in de praktijk inhoudt, is dat ik te veel drink. U mag applaudiseren. Maar de reden is niet dat ik drank nodig heb, maar dat ik geen idee heb wat ik anders zou moeten doen.’

Genua is een lastige, moeilijke stad, maar ook een symbolische stad in de verst denkbare verte. Wij zouden er eigenlijk ook wel willen wonen, maar dat is niet de bedoeling, want de bedoeling is dat we erover wegdromen met een boek van Ilja Leonard Pfeijffer.

25 Als man tussen *zij* en *ze*

Het Nederlands heeft voor de derde persoon vrouwelijk twee persoonlijke voornaamwoorden: *zij* en *ze*. Het eerste gebruik je bijvoorbeeld om contrast uit te drukken. In de zin ‘Hij was heel moe maar *zij* wilde nog een stukje verder lopen’ zou *ze* raar zijn.

Die laatste vorm gebruik je juist als je verwijst naar iemand terwijl iedereen al weet over wie je het hebt: ‘De prinses liep rood aan. *Ze* had genoeg van alle gezeur.’ Daar klinkt *zij* juist weer raar. *Zij* gebruiken in plaats van *ze* betekent altijd dat er potentiële verwarring is, dat iemand anders dan de prinses zich aan het gezeur kon storen.

Maar zo zitten de zaken niet in elkaar in de alexandrijnen in Pfeijffers ‘heldendicht’ *Van oorlog en liefde*. Daarin vinden we regels als:

*Maar de godin van twist viel niet te onderschatten,
vooral niet als de woede uit haar ogen spatte.
En zij was kwaad.*

Zij verwijst hier naar de godin van twist, en we hebben hier dus een context die precies gelijk is aan de door mij geconstrueerde, en daarmee een beetje verwarrend: waarom *zij*? Is hier nog een andere vrouw in het spel die ineens kwaad is?

TROONZAAL

Daar staat tegenover dat in hetzelfde gedicht soms juist *ze* staat waar je *zij* zou verwachten:

*(...) Hij gedroeg zich bars.
Ze had steeds vaker hoofdpijn. Hij keek dan tv,
naar sport of naar een vechtfilm op een dvd.
Ze zeurde om een nieuwe peplos. Hij werd boos,
waarna ze nachtenlang de eenzaamheid verkoos
en hij moest slapen in de troonzaal op de bank.*

Hier worden *hij* en *zij* bij voortduring tegenover elkaar gezet en je zou dan ook de *zij*-vorm verwachten.

De verdeling van *ze* en *zij* wordt in dit gedicht dan ook anders bepaald: er staat doorgaans *ze* als het de eerste, derde, enz. lettergreep van een regel is, en *zij* als het de tweede, vierde, lettergreep betreft. In het eerstgenoemde voorbeeld hierboven is het dus 'En ZIJ was kwaad' (tweede lettergreep) en in het tweede voorbeeld 'ZE had steeds vaker...' en 'ZE zeurde om een' (eerste lettergreep) en 'waarna ZE' (derde lettergreep).

STADSFONTEINEN

Dat heeft natuurlijk te maken met het feit dat *Van oorlog en liefde* geschreven is in alexandrijnen, regelmatige afwisselingen van beklemtoonde en onbeklemtoonde lettergrepen. Kennelijk wint die regelmatige afwisseling het van het natuurlijke gebruik van *ze* en *zij*.

Waar ik dan geen verklaring voor heb: er is één uitzondering, één *zij* in de eerste lettergreep van een regel. Ik geef het hier met enige context:

*Haar naam was Helena. Ze was het struis van ei.
Gevederd was haar wiegen en als zij voorbij
marcheerde op haar hemeltemgend wreed gelakte
gelaarsde oorlogspad dat alle tongen klakten,
ontpopte zich champagne, spoten stadsfonteinen,
trok worst in de vitrines recht en juichten pleinen
hun jubelende vuurwerk spattend in de lucht.
Zij was de passievrucht, de zin van ogen, zucht
en zindering, deed knopen van de broekband springen.
Ze deed de dichters dichten en minstrelen zingen,*

Het gaat al de hele tijd over Helena, dus er is geen speciale reden om nu ineens *zij* te zeggen; zoals er twee regels later op dezelfde plaats, de eerste lettergreep van de regel, ook *ze* staat.

Het metrum noch het gewone gebruik dwingen hier dus de *zij*-vorm af. Het enige wat ten gunste van die vorm hier gezegd zou kunnen worden, is dat hij de alliteratie ondersteunt: *zij, zin, zucht, zindering*.

Alliteratie werkt beter met beklemtoonde lettergrepen en dat effect heeft de dichter hier dus kennelijk boven alle andere overwegingen gesteld.

26 Als mannelijke leeuw met majestueuze manen

In een interessant essay in *The New York Review of Books* besprak de Ierse criticus Fintan O'Toole in 2017 de geheime verlangens van Ernest Hemingway. Op het oog was Hemingway de mannelijkste van alle Amerikaanse schrijvers – een auteur die niet terugschrok voor een vuurgevecht of het eigenhandig omleggen van een wild, verscheurend beest.

Volgens O'Toole, en de biografen die hij in zijn stuk bespreekt, liet Hemingway echter af en toe via zijn personages zien wat hem écht obsedeerde: hij wilde graag een vrouw zijn. En een van de manieren voor Hemingways karakters om dit te bereiken was hun haar op vrouwenlengte te dragen:

The he-man was at least in part imaginatively a she-man. It was already clear that Hemingway was drawn to the erotic potential of androgyny. In A Farewell to Arms, Frederic and Catherine discuss growing their hair to the same length so that they can be 'the same one.' In the story 'The Last Good Country' Nick Adams's sister cuts her hair off so she can be like him – 'I'm a boy, too' – and Nick says: 'I like it very much.' But The Garden of Eden took all of this much further. Catherine cuts her hair to match that of her husband David but she then becomes a boy, Peter, and David becomes a girl, also called Catherine.

Misschien begin ik door mijn werk aan dit boek overal Pfeijffer te zien, maar zeg nu eerlijk: lijkt het hier niet net alsof we een samenvatting van *La Superba* zitten te lezen, waarin Leonardo zich in de meest gruwelijke bochten dwingt om maar het mooiste meisje van Genua te kunnen worden?

Of *Second Life* waarin de echte man Ilja Leonard Pfeijffer zich niet alleen vrouwenkleden maar ook een vrouwenlichaam aanmeet? Of de volgende passage uit *De Griekse mythen*:

Hij was een god. Hij was Dionysos, de god van het zuipen. Hij kreeg steeds meer volgelingen, vooral vrouwen. Hij was met zijn dikke buik, zijn lange haar, zijn verwijfde uitstraling en zijn rare hoge giechellachje precies het soort man waarop vrouwen vallen, al zullen mannen dat nooit begrijpen.

Afgezien van dat hoge lachje – Pfeijffer giechelt niet, zou ik zeggen: hij grinnikt – is dit natuurlijk een nauwelijks verholen zelfportret, waarin *the erotic potential of androgyny* vrij expliciet wordt beschreven. In Griekse mythen zijn trouwens meer passages te vinden waarin lang haar met androgynie wordt geassocieerd, ook de andere kant op:

Sommigen zeggen dat Artemis Atalanta heeft veranderd in een mannelijke leeuw met majestueuze manen. Ik hoop het voor haar.

De publieke persona van Pfeijffer is natuurlijk helemaal niet die van Hemingway. We zullen de Nederlandse schrijver nog niet snel met een geweer op een neushoorn zien schieten of aan zijn vriendin, als die toevallig oorlogscorrespondent in de Tweede Wereldoorlog zou zijn geworden, een telegram zien schrijven met de tekst ‘are you a war correspondent or wife in my bed’, zoals Hemingway deed.

Hemingway is het soort man dat nooit zal begrijpen dat Dionysos zo aantrekkelijk is voor vrouwen. Pfeijffer is Dionysos zelf.

27 Als lekker wijf

Het tweede leven dat de dichter Ilja Leonard Pfeijffer ooit leidde, bestaat nog steeds. In 2007 begaf hij zich enkele maanden op *Second Life*, een website waar de internetgebruiker zich een andere identiteit kan aanmeten – een poppetje dat je kleren kon aandoen en een naam kon geven en waarmee je dan een wereld in kon trekken met andere poppetjes met andere namen en andere kleren.

Het was een *hype*, in 2007. Bedrijven richtten er kantoren in: hier zouden de klanten te vinden zijn. Universiteiten gingen college geven op *Second Life*. ‘First Life’-gemeenten openden er hun loket. De toekomst was een poppetje met een zelfverzonnen naam en een zelf-in-elkaar-gepixeld jurkje.

Ilja Leonard Pfeijffer was toen een tijdje Lilith Lunardi. Dat was een goede naam: een voornaam die een vrouwelijke demon aanduidt, ‘het symbool van zinnelijke begeerte en seksuele verleiding’, volgens *Wikipedia*, en ‘verworden tot de godin van het kwaad’. Vincenzo Lunardi is de naam van een Italiaanse pionier van de luchtballonvaart. In hoeverre deze informatie van grote betekenis is, valt te bezien. Pfeijffers Lilith Lunardi was paaldanseres en je krijgt de indruk dat ze niet veel deed naast dat paaldansen, behalve een beetje rondhangen met haar al even rondborstige vriendin.

AANTREKKELIJKER

Het boekje *Second Life* is een aardige beschrijving van zes maanden lang een tweede leven leiden. Het laat zien hoe veel mensen als ze onbekommerd mogen fantaseren, uiteindelijk vooral denken aan seks. Het kondigt bovendien een thema aan dat een deel van het latere werk zal beheersen: de vraag of Ilja Leonard Pfeijffer nu wel precies Ilja Leonard Pfeijffer is, en niet eigenlijk een lekker wijf. Hij beschrijft bijvoorbeeld hoe hij in gesprek raakt met een cameraman die ook op *Second Life* zit en die hem in *First Life* komt filmen: ‘Nadat ik voor de zoveelste keer herhaaldelijk heel spontaan op en neer had gelopen in mijn rol van de

bohemien-dichter door het idyllische steegje vlak bij mijn huis waar elke cameraploeg mij altijd weer wil filmen terwijl ik spontaan op en neer loop, was het de hoogste tijd voor een drankje.’

Maar het neemt noodzakelijkerwijs één aspect niet in beschouwing: dat *Second Life* tien jaar later een verlaten virtuele vlakke is. De site bestaat nog steeds, je kunt er nog steeds naar toe, je vindt op internet ook wel aficionado’s, maar er loopt vrijwel niemand meer rond. En dat is niet omdat het vervangen is door andere soortgelijke werelden die technisch beter in elkaar zitten of aantrekkelijker zijn.

RONDHANGEN

Er zijn wel virtuele werelden, maar dat zijn spellen. Wat *Second Life* aantrekkelijk moest maken, was dat het geen spel was, maar een plaats waar je spontaan op en neer kon lopen, zij het dan niet als geknevelde bohemien-dichter, maar in een spannend pakje. Er waren geen regels, er was geen structuur. Het lijkt erop dat juist die ordeloosheid de site uiteindelijk weer zijn belang deed verliezen.

Ik geloof dat we daaruit iets kunnen leren over fantasie. Dat die niet kan overleven zonder verhaal en dat verhaal op zijn beurt kan niet zonder auteur. In fictieve werelden kan van alles, maar uiteindelijk blijft je dan niet veel over dan een beetje paaldansen of rondhangen met je vriendin. Dan kun je net zo goed meteen naar Facebook gaan, waar de ordeloosheid van het eerste leven wordt gevierd.

Onze fantasieloze wereld is al ongrijpbaar en onbegrijpelijk genoeg. Wij mensen willen alleen fictie in ons leven als iemand ons iets met die fictie wil vertellen: de auteur. Het is niet voor niets dat Pfeijffer eigenlijk alleen op de site verbleef zolang hij er de reeks stukjes over schreef die in zijn boekje *Second Life* verzameld zijn. Daarbuiten blijft het hooguit iets voor pornografische fantasie – en ook dat is natuurlijk uiteindelijk vooral een heel eenvoudige vorm van een verhaal vertellen.

28 Als iemand die verantwoording aflegt

Waarom vertelt de verteller? Dat is in de wereldliteratuur lang niet altijd duidelijk. Een of andere instantie begint uit het niets het verhaal te doen van een vrouw die overspel pleegt en laat ons honderden pagina's later weer alleen met een lijk en onze alledaagse beslommingen. En zelfs als die persoon zichzelf in het verhaal betreft en zich *ik* noemt, kun je je vaak afvragen waarom die persoon honderden pagina's lang bezig is een verhaal uit de doeken te doen. Waar hij zelfs helemaal niet zo gunstig uit naar voren komt.

Bij vertellers die aantoonbaar niet de waarheid spreken, doet zich die vraag soms in verhevigde mate voor. Waarom liegt die verteller in 's hemelsnaam? Wie wil hij eigenlijk iets op de mouw spelden?

WELLUST

In het werk van Ilja Leonard Pfeijffer is van dit alles geen sprake. Er is in het proza *altijd* een reden waarom de verteller zijn verhaal vertelt, en die reden wordt meestal vrij expliciet gemaakt. De doodenkele keer dat het niet zo duidelijk is, zoals in *De Griekse mythen*, blijft de lezer zelfs enigszins verweesd achter omdat zich inderdaad de vraag voordoet: wie vertelt al deze verhalen en waarom?

Heel vaak is er in het proza bijvoorbeeld sprake van een rechtszaak.

De verteller legt uit wat hij heeft meegemaakt omdat een of andere autoriteit hem daarom heeft gevraagd. De twee tot nu toe verschenen *Steppoli*-romans, *Rupert* en *Peachez*, zitten zo in elkaar: als de vertellers niet waren opgepakt op verdenking van een zedenmisdrijf of drugs-smokkel, waren ze nooit vertellers geweest. Althans, beiden zouden wel geschreven hebben: literatuur of wetenschappelijk werk. Maar niet dit verhaal.

Het grote baggerboek bestaat voor de helft ook uit een dergelijk verslag, zij het in dit geval geschreven door iemand van wie we moeten aannemen dat hij nooit veel zou hebben geschreven als het hem niet zou zijn gevraagd: de baggeraar. Daarnaast zijn er hoofdstukken van

de behandelend psychiater, die in ieder geval beginnen als zakelijke werkgerelateerde notities, alhoewel ze gaandeweg een meer privé-karakter krijgen: als de psychiater met wellust zijn verkrachting van de vriendin van de baggeraar begint te beschrijven. Maar je zou kunnen zeggen dat de schrijver zich daar laat gaan, dat het niet echt zijn bedoeling is om die zaken op te schrijven.

Zelfs in het toneelwerk, waarin een verteller toch niet zo voor de hand ligt, wordt er soms toch één opgevoerd. In *Malpensa* zijn de toneelaanwijzingen bijvoorbeeld wel heel uitvoerig en lijken ze deel uit te maken van het werk. (Ze werden bij opvoering ook deels opgelezen.) Zo iets geldt ook voor *De advocaat*. Dat speelt zich bovendien af in een juridisch milieu waarin verschillende personages op enig moment een soort pleidooi houden. De monoloog *La pace denunciata* uit 2010 is enerzijds een pleidooi voor een ‘jury’, terwijl de spreekster tegelijkertijd duidelijk maakt dat haar woorden die van een Hollandse schrijver zijn.

ZEE VAN LEUGENS

Een andere vorm die Pfeijffer vaak hanteert is die van de brief, aan een ‘goede vriend’ in *La Superba* of aan allerlei bestaande personen – een moeder, een belastingadviseur, een vrouw uit Siberië – in *Brieven uit Genua*. Ook in deze brieven wordt over het algemeen verantwoording afgelegd. ‘Waarom heb ik gedaan wat ik heb gedaan?’ is ook hier een terugkerend thema en het is in die zin duidelijk waarom de verteller vertelt: om verantwoording af te leggen.

Alleen in de verhalenbundel *Harde feiten* en de roman *Het ware leven* lijken sommige vertellers zomaar, in het wilde weg, wat te vertellen. Veel hoofdstukken in *Het ware leven* hebben de vorm van brieven, maar niet allemaal. De titels van die twee boeken alleen al suggereren een rechtvaardiging: hier wordt nu eens de werkelijkheid beschreven zoals hij is. De verteller gaat ons in zijn veilige sloep leiden door de zee van leugens die ons meestal omgeeft.

SPIEGEL

Ook hier is de toon van verantwoording afleggen, in ieder geval in de verhalen in de ik-persoon, nooit ver weg. In de verhalenbundel *Harde feiten* staat een verslag van een mislukt reality-tv-programma dat vanaf

Kreta werd uitgezonden, en van de woede van de directeur van de commerciële omroep over die mislukking. Dat eindigt aldus:

Maar eigenlijk schrijf ik dit niet voor u, maar voor hem. Ik wil dat hij begrijpt waarom ik binnenkort naar Kreta verhuis. Zo'n ontzettend toffe papa is hij nu ook weer niet. En mijn broer denkt er net zo over. Daarover zou hij eens een televisieprogramma moeten maken. Dat zou pas een spiegel zijn.

De vertellers bij Pfeijffer kunnen niet nalaten te vertellen waarom ze eigenlijk verteller zijn.

29 Als zo'n aapje

Op het eerste gezicht lijkt hij wat onhandig, de beeldspraak die Ilja Leonard Pfeijffer in zijn roman *La Superba* gebruikt om de zeventigjarige Engelsman Don te beschrijven die iedere dag weer opduikt op een terras in Genua om er gin-tonic te drinken en anekdotes te vertellen:

Hij zat daar als een gepensioneerde cabaretier in afwachting van publiek. Als een slapend aapje in zo'n ouderwetse machine waar je een kwartje in moest gooien om ze wakker te maken en dan deden ze een liedje en een dansje.

Hoe zat hij daar nou? Als een gepensioneerde cabaretier of als een slapend aapje? Is het aapje soms een beeld voor de cabaretier? Hij zat daar als een cabaretier die daar zat als een aapje? Lijken gepensioneerde cabaretiers op slapende aapjes? Heeft iemand weleens een gepensioneerde cabaretier gezien? Gaan cabaretiers wel met pensioen?

Voor zulke verwarrende metaforiek draait de schrijver zijn hand niet om. Hij stopt daar ook niet: hoezo wordt naar dat aapje in de tweede helft van de zin ineens verwezen met het meervoudige *ze*? Zit die cabaretier daar dan niet juist in zijn eentje, maar te midden van andere gepensioneerde cabaretiers?

En dan: hoezo zit het een aapje in 'zo'n' en niet in 'een machine'? In het vervolg van het hoofdstukje dat min of meer met deze dubbele beeldspraak begint, wordt het cabaretbeeld uitgewerkt:

En zoals elke cabaretier had hij telkens vers publiek nodig. Zijn repertoire was groot, maar vroeg of laat viel hij in herhalingen. (...)

Don vertelt anekdotes aan wie het maar horen wil. Is de functie van de cabaretier-metafoor om de mensen die op het terras naar Dons verhalen luisteren *publiek* te noemen? Niet volgens de verteller van dit verhaal. Hij zegt dat Don telkens vers publiek nodig had, net als een cabaretier.

De noodzaak van publiek is een reden om Don met een cabaretier te vergelijken. Vervolgens krijgen wij – het publiek van de auteur – het een en ander te horen over Dons publiek:

Zijn lievelingspubliek waren de boaties. (...) Zij waren Dons meest dankbare publiek. (...)

Aan het eind van het hoofdstukje komt dan ineens de aapjesmetafoor weer terug:

En hij veerde op. Iemand had een kwartje in de machine gegooid. Hij deed al zijn anekdotes en al zijn moppen. Hij voldeed aan alle verwachtingen. En zij betaalden zijn volgende gin-tonic zoals je een nieuw kwartje in de auto-maat met aapjes gooit.

Zo'n aapje is zich in het geheel niet bewust van publiek, laat staan dat het 'vers publiek' nodig heeft. Een kwartje volstaat.

Ik geloof dat deze gemengde metaforiek de figuur Don juist tekent: hij heeft publiek nodig, maar vertelt zijn verhalen vervolgens alsof dat publiek niet bestaat. Hij is één aap in een groep aapjes die allemaal op hetzelfde moment hetzelfde doen en tegelijkertijd is hij een gepensioneerde cabaretier op een overigens leeg toneel. Hij is een uniek individu (wie heeft er ooit een gepensioneerde cabaretier gezien die zat te wachten op publiek?) én hij is een algemeen bekende attractie, niet uit een machine, maar uit zo'n machine.

De metaforen zijn door mekaar gegooid omdat de man ingewikkelder is dan ieder van de twee beelden op zich kan beschrijven.

30 Als wereldvreemde snuiter

Beste Ilja,

Het spijt me dat ik je nu pas schrijf. Je kreeg een paar dagen geleden een brief waarin je werd gevraagd: ‘Voor wie wil je schrijven? Voor een wereldwijd publiek van tien bijziende autisten die vroeger op de kostschool te veel zijn gepest, of voor alle barmannen en serveersters van Nederland en België?’

Ik wil je ervan overtuigen dat je je niets moet aantrekken van die brief.

De auteur van dat epistel was je eigen ik, dr. Ilja Leonard Pfeijffer, maar dan uit het jaar 2014 – inderdaad, de verre toekomst. Hij zal de brief later publiceren in *Brieven uit Genua*, samen met de andere curieuze brieven die je af en toe van hem krijgt. Die tien bijziende autisten over wie hij het heeft, daar hoor ik dan juist weer bij. Ik ben een oudere versie van een vage kennis van je, al hebben we op dit moment in het geheel geen contact. Behalve dan dus via deze brief, maar die telt niet.

Een paar regels eerder in dezelfde brief had de oude Ilja mij en mijn collega’s al ‘wereldvreemde snuiters’ genoemd, ‘met stof onder hun oksels wie het haar uit de oren groeit en die misschien wel geruite pyjama’s dragen die hun vrouw voor hen strijkt.’ Met die lui verspil jij volgens de oude Ilja ‘de beste jaren van je leven om uiterst geleerde en uitiem specialistische boeken en artikelen te schrijven die niemand anders kan begrijpen.’

ALCOHOLISME

Begrijp me goed, Ilja. Ik ben een moderne Serenus Zeitblom en jij wordt later Adrianus Leverkühn en schrijft dan brieven aan je vroegere zelf. Die ik dan in een nog weer verdere toekomst becommentarieer. Hij en ik zijn op een maand na even oud en hebben op verschillende momenten verschillende keuzes gemaakt. Nu jij deze brief leest, in 2002, ben ik al vijf jaar hoogleraar en mijn vrouw strijkt bij wijze van spreken mijn pyjama’s. (Dat er ook wereldvreemde snuiters zijn met

een al dan niet strijkende mán moet hier tussen haakjes ook even worden vermeld; ook in de toekomst zijn er nog werkende vrouwen.) Ik heb je roman *Rupert* overigens in 2002 tot mijn spijt nog niet gelezen, want ik ben op dit moment in het buitenland buitenlandse romans aan het lezen.

Je moet je sowieso niks aantrekken van briefschrijvers die schrijven ‘voor alle barmannen en serveersters van Nederland en België’. Want die schrijven dus niet voor jou. Die oude Ilja is er helemaal niet in geïnteresseerd om jou ergens van te overtuigen. Hij wil vooral zichzelf ervan overtuigen dat hij indertijd een goede keuze heeft gemaakt; vandaar bijvoorbeeld het curieuze argument dat je door ontslag te nemen aan de universiteit je alcoholisme beter kunt opbouwen. En nog meer: hij wil een boek schrijven, en hij gebruikt jou als stof voor dat boek.

DIVERSER PUBLIEK

Hoe dan ook stelt hij de zaken overdreven voor. Je kunt dat zelf al zien als je zijn brief goed analyseert. Er blijken allerlei geleerden te zijn voor wie hij wel degelijk waardering heeft, al zijn die van een oudere generatie: zijn promotor Sicking, en taalkundigen als Beekes en De Rijk, bijvoorbeeld. Hij bewondert hen juist omdat zij zich nergens iets van aantrokken en op hun dooie akkertje de onderwerpen bestudeerden die hen interesseerden, omdat ze eigenzinnig waren en zich van niemand iets aantrokken behalve van de waarheid.

Van niemand.

Niet van hun stupide, autistische en wereldvreemde collega's. Maar ook niet van alle barmannen en serveersters.

Het is van tweeën één, Ilja. Je moet ervoor kiezen om helemaal je eigen gang te gaan, en dat kan betekenen dat je je eega je pyjama's laat strijken terwijl jij verbluffende ontdekkingen doet die niemand begrijpt en de meeste mensen ook niet interesseren. Of je moet compromissen sluiten en dan brieven schrijven aan je jongere zelf die eigenlijk gericht zijn aan een veel groter en diverser publiek. Je moet dat goed beseffen: dat het bestaan als academicus je juist ook vrijheid kan geven die je leven als schrijver niet heeft.

NIET VOL

Het is een probleem dat ook in mijn leven een rol speelt. Ik ben na 2002 wél wetenschapper gebleven, en als ik eerlijk ben, betekent dit dat ik af en toe horendol word van de wereldvreemde snuiters die me omringen. Het valt niet mee om met zulke lieden om te gaan, vooral niet als je zelf ook zo iemand bent.

Maar dat ik dat werk doe, betekent ook dat ik eindeloos kan pluizen in de taal, tot ver voorbij het moment dat iemand nog wil meepluizen. En dat af en toe zelfs via een boekje kan delen met de barmannen en serveersters van Nederland en België. Jouw eigen uitgever wil dat boekje niet uitgeven voor je vijftigste verjaardag omdat het 'niet commercieel genoeg' is.

Je houdt van taal, Ilja. Je hebt al laten zien hoe gevoelig je ervoor bent en je zult dat in je literaire werk ook ongebreideld tentoon kunnen spreiden. Maar je hebt ook een groot analytisch talent – en dat kun je het beste met dat taalgevoel combineren in de wetenschap.

Blijf op de universiteit, Ilja. Ik smeed het je. De sfeer kan de komende vijftien jaar alleen maar achteruitkachelen zonder jou. We kunnen wel wat mensen gebruiken die echte geleerdheid combineren met de vaardigheid om een boek als *De Antieken* te schrijven.

En dat drinken dan? Geloof me, dat houdt je toch niet vol.

31 Als moderne sagschrijver ♥

Een van de minst begrepen boeken van Pfeijffer is *Harde feiten. 100 romans* (2011). Veel recensenten hebben gedacht dat het ging om een parodie, of een verzameling parodieën. Je kunt immers niet serieus menen dat je romans kunt schrijven van minder dan 500 woorden. Een van de romans heeft zelfs een titel ('Zelfportret van de dichter op negendertigjarige leeftijd') die een woord (vijf lettergrepen) langer is dan de feitelijke roman ('Gewoon. Maandag. Lekker treurig. Verder niets.')

De mooiste bespreking van het boek werd op de recensiewebsite *De Reactor* gegeven door Hans Demeyer, die erop wees dat de verhalen in *Harde feiten* niet alleen maar verhaaltjes zijn, en niet alleen parodieën of stijloefeningen. Ze gaan ergens over: de machteloze manier waarop we aan het leven vorm en betekenis proberen te geven door er verhalen van te maken. Het grotere belang dat verhalen uiteindelijk hebben dan 'harde feiten'.

EEN BEGRIP IN HEEL DRENTHE

Dat staat niet in de weg dat de verhalen in *Harde feiten* bijna allemaal wonderlijke vormen hebben. Het 18e verhaal heet bijvoorbeeld *De hoeve*. Het gaat over een man die ontdekt dat hij enorm begeerlijk wordt voor het andere geslacht als hij besluit om niet meer deel te nemen aan het geslachtsverkeer. Ze dringen zich aan hem op 'in de cafés, via e-mail of sms of op straat'. In Drenthe sticht hij op basis van die ervaring 'een ontwenningssklinik annex meditatiecentrum voor oversekste mannen', De Hoeve. Deze klinik gaat uiteindelijk aan zijn succes ten onder: er wordt btw geheven, er komt geen toestemming om de parkeerplaats uit te breiden. Deze problemen zijn zo groot dat de hoofdpersoon besluit naar Katwijk af te reizen en daar de zee in te lopen.

Het is, afgezien van Katwijk, een verhaal dat Pfeijffer een paar jaar later over zichzelf zal vertellen in *Brieven uit Genua*:

Een beetje belangeloos neuken vind ik wel mooi. Maar het hoeft ook niet. Het is niet belangrijk. Misschien liever niet eigenlijk. Dan moet je weer je sokken uittrekken en je oksels wassen. Gymnastiek doen. Misschien heb ik wel genoeg geneukt in mijn leven. (...) De meisjes zouden eens moeten weten dat ik er zo over denk. Ze zouden schuimend aan mijn schoot plakken. Vertel het maar niet verder. Maar echt niet. Het is beter zo.

Het verhaal in *Harde feiten* eindigt ermee dat de lezer ineens zelf wordt aangesproken: ‘De Hoeve is inmiddels een begrip in heel Drenthe. Misschien bent u er zelfs wel eens geweest. Het zou mij niets verbazen.’ En daarop volgt het teken ‘♥’.

ONHANDIGE POSITIE

Die zinnen lijken, afgezien van ♥, genomen uit het soort verhaal dat de etiologische sage heet: het verklaart de oorsprong van de naam van de reëel bestaande seksboerderij *De woeste hoeve* in Drenthe. Ook het voorafgaande verhaal lijkt wel wat op een sage, met zijn enigszins ongerijmde wendingen (man die geen seks meer wil, begint seksboerderij; bij de minste juridische tegenslag geeft hij het op en trekt dan helemaal naar Katwijk om tong picasso te eten en zelfmoord te plegen).

Als verhaal lijkt het vooral een verhaal over de afkeer van ‘gedoe’. Dat is de reden waarom de man de seks opgeeft:

Alleen al dat gedoe om veters te ontknopen om schoenen uit te doen in een onhandige positie. Dan dat getrut met knoopjes, riemen en bh-sluitingen.

SMS

Wanneer hij aan het eind de zee inloopt heeft dat een duidelijke reden: ‘Uiteindelijk moest hij zijn oorspronkelijke missie trouw blijven.’ Hij stapt vervolgens uit zijn ‘lelieblanke gewaden en makkelijk uit te trekken sandalen’: nooit meer het gedoe van veters ontknopen. Wat is die missie? Dat kan eigenlijk alleen maar zijn: een einde maken aan de seks. En het gedoe. Vandaar dat de betrekkelijk kleine problemen die *De (woeste) hoeve* overkomen de aanleiding vormen: normaliter lopen ondernemers die geen toestemming krijgen om een parkeerplaats uit te breiden niet onmiddellijk de zee in.

De dood is de enige manier om te ontsnappen aan het gedoe. Wij,

de schrijver van het verhaal en de door hem aangesproken *u*, wij leven duidelijk nog. Wij laten ons kennelijk niet afschrikken door een beetje gedoe meer of minder. Wij deinzen er voorlopig niet voor terug als iemand ons aanspreekt, bijvoorbeeld via sms: ♥

32 Als romantischer Grieche

Het mooiste essay in Pfeijffers geruchtmakende polemische essaybundel over poëzie *Het geheim van het vermoorde geneuzel* is zonder enige twijfel dat over ‘Pindarus, Horatius en “der romantische Grieche”’. Anders dan de meeste andere opstellen in de bundel is het oorspronkelijk verschenen in een specialistisch boek en dat merk je – niet zozeer doordat er moeilijke woorden in staan of geleerde verwijzingen, maar door de ernst van de toon. Hier wordt niet geschmied of geëpateerd, hier zet een dertigjarige zeergeleerde dichter uiteen hoe hij denkt over de antieke vakgenoot op wie hij gepromoveerd is. En daarmee natuurlijk hoe hij denkt over zichzelf en zijn eigen werk.

Lange tijd, laat Pfeijffer zien, is het beeld van Pindarus bepaald door Horatius. De laatste schreef een gedicht waarin hij zichzelf tegenover de Griek plaatste. Waar Pindarus een stuk natuurgeweld was, die ongecontroleerd en woest zijn goddelijke inspiratie op papier stortte, daar was de Romein zelf een nijvere bij die heel zorgvuldig en onder het vergieten van menige droppel transpiratie aan zijn honingraten bouwde.

VRIJE VERZEN

Horatius bedoelde die tegenstelling misschien niet onverdeeld positief, en in ieder geval was hij er de oorzaak van Pindarus dat lange tijd niet zo serieus werd genomen in de westerse traditie, zegt Pfeijffer. Er kwam pas een omslag door Duitse romantici als Hölderlin en Goethe.

Maar ook zij werden bij die omslag geïnspireerd door de tegenstelling die Horatius had geschapen; zij bewonderden Pindarus nu juist om zijn veronderstelde woeste gemoedsuitstortingen. Als zij hem navolgden schreven ze vrije verzen, zonder rijm of metrum.

TOT DE ORDE

In feite, zegt Pfeijffer, was Pindarus juist ook een vakman. Zijn gedichten waren niet vrij, maar staken strak in het metrum. Als Grieken had-

den mogen rijmen, had Pindarus vast gerijmd. Hij wist alleen op een meesterlijke manier een zekere losheid te suggereren.

Als voorbeeld bespreekt Pfeijffer dan een passage waarin Pindarus zichzelf onderbreekt. Hij heeft een passage aan Herakles gewijd, maar dat was niet de bedoeling. ‘Het minste wat je kunt zeggen’, zegt Pfeijffer, ‘is dat dit niet op het eerste gezicht de indruk maakt van een wel-doordachte en uitgebalanceerde compositie. Een beetje dichter denkt van tevoren na over wat hij gaat zeggen. (...) En deze passage staat niet alleen in het oeuvre van Pindarus. In veel gedichten vind je passages als deze, waar de dichter zijn gedicht binnendringt, zijn verhaal afbreekt en zichzelf tot de orde roept.’

GEKLEURDE BRIEVEN

Alleen is dat binnendringen in zijn eigen gedicht volgens ‘moderne interpretaties’, zegt Pfeijffer, een uitgekende retorische truc, die bedoeld is om de toehoorder het idee te geven dat de dichter het allemaal maar staat uit te bazelen.

Het is een techniek die Pfeijffer duidelijk heeft geleerd. Je komt hem in zijn werk af en toe tegen. Hier is een voorbeeld uit *Idyllen*:

*Ja. Dit soort dingen zou ik jou graag willen zeggen.
In plaats daarvan verlies ik tijd om uit te leggen
hoe Nederland gekleurde brieven naar mij stuurt
en dreigt met acroniemen als het te lang duurt.*

De truc beoogt hetzelfde effect: de dichter wijst op zichzelf. Overigens onderbreekt hij hier nog niet een lang betoog over die (blauw) gekleurde brieven; die komt in dit geval pas later, want vooruitgang moet er zijn in de poëzie.

ALEXANDRIJNEN

Er zit, denk ik, iets algemener pindarisch in het werk, zowel in de poëzie als het proza, en dat is dat de lezer, of in ieder geval een lezer, rechtstreeks wordt aangesproken. Dat kunnen, vooral in de gedichten, vrouwen zijn – want veel gedichten in het oeuvre zijn natuurlijk liefdesgedichten – maar Pfeijffers laatste grote prozaboek heette ook niet voor niets *Brieven uit Genua*.

Er is iemand die wordt aangesproken, en dat aanspreken maakt altijd een spontane indruk, de indruk van een spontane opwelling – of dat nu gebeurt in de vrije, quasi-pindarische verzen uit het begin, of in de strakke – echt pindarische – alexandrijnen van de laatste jaren.

33 Als de Leonardo da Vinci van de Nederlandse politiek

Er wordt bij Pfeijffer vrij veel geglimlacht. Je zou auteurs met elkaar moeten vergelijken in een bigdata-analyse om het uit te rekenen – en ik heb de indruk dat het geglimlach in de moderne vaderlandse verhalende letteren sowieso niet van de lucht is –, maar ik vermoed dat Pfeijffer een ereplaats zou krijgen in de galerij der risische kunsten.

Het hoogtepunt betreft een vrij onbekend werk, het feuilleton *Minister Kwist* dat Pfeijffer in 2012 in *HP De Tijd* publiceerde, en waarin een zekere Ernest Kwist minister was (van het 'kleinste en minst belangrijke departement') in het eerste kabinet Rutte (dat met gedoogsteun van Wilders, weten jullie nog). Iedere week vond Pfeijffer daarin een manier waarop deze Kwist eigenlijk verantwoordelijk was voor de talloze problemen in deze coalitie die zich dan net in het nieuws hadden ontrold.

Daarbij werd dus heel wat afgeglimlacht. Hier is mijn verzameling:

'Over televisie gesproken. Daar weet ik nu alles van.' De premier glimlachte. 'Van de televisie win je het nooit.'

'Tegelijkertijd is diezelfde uitkomst onacceptabel voor de achterban van mijn partij en voor die twee aandachtzoekers van dissidenten.' Wilders moest glimlachen om het woord aandachtzoekers. 'Zij eisen dat die jongen mag blijven. Dus...'

Wilders keek hem verbijsterd aan. 'En hoe wou je dat voor elkaar krijgen, Ernest Kwist?' Kwist glimlachte. 'Wonderen zijn de specialiteit van het CDA', zei hij.

'En wat als ik de aanval kies?'

'Wat bedoel je, Ernest?'

Kwist glimlachte. 'Beleg een persconferentie', zei hij. 'Ik heb een verklaring af te leggen.'

'Achterbakse slang. Dit win je nooit. Ik maak je kapot, Ernest.'

Kwist glimlachte.

Kwist dacht na. Hij wist wel iemand. 'We lekken de naam van Liesbeth Spies.' Hirsch Ballin glimlachte. 'Ik denk dat we elkaar in de toekomst wel vaker gaan zien.'

Iedereen was woedend. Er werd met deuren geslagen. Kwist glimlachte.

'Dank je wel', zei hij.

Zij glimlachte en toen keek ze opeens heel serieus. 'Ik wil je niet verliezen, Ernest.'

'Het is net zoals bij wielrennen. Wie de sprint te vroeg aangaat, verliest gegarandeerd. Dat heeft de oude Van Agt mij nog geleerd.' Kwist glimlachte. 'Dat doet mij er trouwens aan denken -' zei Hirsch Ballin, 'dat pijnlijk lovende opiniestuk van Wiegel in de Volkskrant was meesterlijk.'

'En voor wie werk jij dan, José?' vroeg hij bij wijze van grap.

Ze glimlachte mysterieus. 'Laten we het erop houden dat ook jij chanteerbaar bent, Ernest. Onthoud dat goed.'

En tegelijkertijd bezorgden die woorden 'gevaarlijk dubbelspel' hem een glimlach op het gezicht. Hij keek naar zichzelf in de spiegel. Die glimlach kon ook worden geïnterpreteerd als een vervaarlijke grijns.

'Vind je het gek dat ik geen partij wil?'

Kwist glimlachte. Hij nam nog een bitterbal.

'Verhagen probeert het vertrouwen van de linkervleugel te herstellen.'

'We zijn een team', zei Kwist. Hij glimlachte.

'Vraag hem om een paar CDA-prominenten te bellen, bijvoorbeeld Ab Klink, en hen te laten voorstellen om de regeringsdeelname van het CDA na de tussenformatie opnieuw ter discussie te stellen op een partijcongres.'

Kwist glimlachte. 'Een briljant idee overigens.'

Pfeijffer heeft, afgezien van een enkele opmerking over bijvoorbeeld schoenen, normaliter niet overdreven veel aandacht voor het uiterlijk van zijn personages – zeker niet van de mannen –, maar geen glimlach lijkt in ieder geval in dit feuilleton onopgemerkt gebleven. Dat komt denk ik minstens deels doordat glimlachen een communicatieve handeling is – en behalve de *ik*-persoon doen personages in Pfeijffers verhalen zelden iets helemaal voor zichzelf: ze zijn als je erop gaat letten eigenlijk altijd aan het communiceren.

In *Minister Kwist* wordt de glimlach vooral gebruikt om een dialoogje even te breken. Dit is het sjabloon:

‘Iemand zegt iets.’ Iemand glimlacht. ‘Het gesprek gaat weer verder.’

Het is een simpele manier om de dialoog even te breken, om het verhaal niet helemaal te laten lezen als een filmscenario. Er gebeurt even iets lichamelijks, hoewel zelfs die handeling nog steeds bijdraagt aan het gesprek. Dat is denk ik de reden dat er vooral in *Minister Kwist* zoveel wordt geglimlacht, want dat verhaal bestaat ook veel meer uit dialoog dan ander werk van Pfeijffer.

Op dezelfde manier en om dezelfde reden wordt in het feuilleton, en elders in het oeuvre, ook af en toe geknikt en gegrijnsd. Maar glimlachen heeft een aantal dingen voor op dat soort handelingen: het is subtieler en meerduidiger – het kan duiden op instemming, op ironie of op vage afwezigheid. Glimlachen is daarmee in zekere zin het politieke communicatiemiddel bij uitstek – heel geschikt om een gesprek tussen twee Kamerleden mee te larderen.

34 Als taalhandelaar

In de inleiding tot zijn bloemlezing *De Nederlandse poëzie van de twintigste en de eenentwintigste eeuw in 1000 en enige gedichten* verandert dr. Ilja Leonard Pfeijffer ineens in een geleerde:

Niet alleen wat betreft de muzikaliteit maar ook in de keuze van communicatieve strategieën kan poëzie worden gedefinieerd als gemarkeerde taal. Om het uit te drukken in de termen die zijn geformuleerd door Paul Grice in zijn beroemde studie 'Logic and Conversation' uit 1975, doet poëzie in significant hogere mate dan proza of alledaagse conversatie een beroep op het principe van de coöperatie door de intentionele schending van de vier maximes van conversatie te hanteren als standaardstrategie van poëtische communicatie.

Pfeijffer werkt deze plompverloren mededelingen niet uit. Hij vertelt bijvoorbeeld niet wat die vier maximes dan zijn, doet in het vervolg of het alleen over ambiguïteit gaat, en hij gaat voorbij aan het feit dat Grice' maximes eigenlijk niet geschonden kunnen worden.

Het zit zo in elkaar. Een van de maximes (dat van kwantiteit) zegt dat je altijd alle relevante informatie geeft. Stel nu dat jullie aan mij vragen wat ik van Genua vind, en of ik nog leuke tips heb voor wie er ook naartoe wil, en ik antwoord ik het fijn vind dat je er PocketCoffee kan kopen. Dat zul je over het algemeen niet als een erg gunstig oordeel over Genua beschouwen, ook als je toevallig – net als ik – erg van PocketCoffee houdt. Dat komt door dat maxime van kwantiteit: omdat ik alleen dat zeg over die met koffie gevulde chocolaatjes, ga je ervan uit dat dit ook het enige positieve is dat ik over Genua te melden heb. En aangezien dit weinig onderscheidend is voor Italiaanse gemeenten, heb ik kennelijk niets aardigs te zeggen over Genua.

Juist door schijnbaar het maxime van kwantiteit te schenden en een onbelangrijk klein detail te noemen, schend ik het principe niet en vel een verpletterend oordeel.

INTENTIONELE SCHENDING

Nu wisten vroege taalfilosofen als J.L. Austin zich inderdaad niet zo goed raad met poëzie. Zij gingen ervan uit dat het allemaal maar onzin was. Een zin in een gedicht was volgens Austin ‘niet serieus’, en daarmee was die kwestie afgedaan. Maar de laatste jaren is er ook onder taalfilosofen meer belangstelling voor de vraag hoe je literatuur precies als taalhandeling moet begrijpen. Je komt dan niet ver met te beweren dat het alleen maar gaat om ‘intentionele schending’ van de maximes, geloof ik. Wanneer zij écht geschonden worden, houdt namelijk alle communicatie – ieder contact tussen schrijver en lezer – op. Die maximes dienen niet om de communicatie een beetje te verfraaien of veraangename, maar vormen de basis van de communicatie.

VERANTWOORDELIJKHEID

Neem die ambiguïteit waar Pfeijffer over begint. Een van de vier maximes (dat van stijl) zegt *Wees duidelijk*, en dat betekent onder andere: vermijd ambiguïteit (zoals het bijvoorbeeld ook zegt: vermijd rommeligheid). Maar zoals het maxime van kwantiteit niet beweert dat iedereen altijd alle relevante informatie geeft (maar dat de luisteraar het gezegde altijd als zodanig probeert te interpreteren), zo zegt het maxime van stijl ook niet dat je nooit ambigu bent, alleen dat de lezer ervan uitgaat dat je niet onnodig ambigu bent. Wanneer je dus overduidelijk ambiguïteiten gebruikt – in een gedicht bijvoorbeeld – betekent dit alleen dat de lezer ervan uitgaat dat die dubbelzinnigheid noodzakelijk is, bijvoorbeeld omdat je allebei de betekenissen bedoelt.

Dat is precies wat Pfeijffer in zijn inleiding zegt:

[De poëzie heeft] deels door de relatief geringe omvang van de teksten, deels door een traditie waarin gecondenseerde dictie acceptabel wordt geacht, de vrijheid voor zichzelf gecreëerd om de ambiguïteit intact te laten en de dubbelzinnigheid van gelijktijdige, onderling verschillende of contrasterende ervaringen, gedachten en gevoelens als een complex van meerduidigheid aan de lezer te presenteren.

Maar dat alles is dus precies in overeenstemming met de maximes van Grice en niet ermee in tegenspraak. Tegelijkertijd zit er natuurlijk wel iets in, wat Pfeijffer zegt. Vaak wordt in gedichten meer verantwoorde-

lijkheid bij de lezer gelegd voor het onderhouden van de samenwerking bij die communicatie.

TEGEN DE KLIPPEN OP

Veel van Pfeijffers eigen werk claimt bijvoorbeeld expliciet een taalhandeling te zijn die het nauwelijks kán zijn. De superkorte ‘romans’ van maximaal 500 woorden in de verhalenbundel *Harde feiten* zijn daar een voorbeeld van. Wanneer je zegt dat de schrijver daar een specifieke op de roman gerichte versie van het maxime van stijl (een roman telt nooit minder dan 500 woorden) schendt, kom je nergens. Je zegt dan alleen maar dat er iets mis is met de tekst. Grice schrijft echter voor dat je je afvraagt: de schrijver heeft deze stukjes kennelijk als romans bedoeld, wat wil hij daarmee zeggen? En dat geldt voor veel boeken van Pfeijffer die een titel ondertitel hebben die op het eerste gezicht niet de inhoud dekt, ‘een romance’, ‘Idyllen’, ‘een bekentenis’. Wie zegt dat daar de maximes van Grice worden geschonden, kan alleen maar verder zeggen dat alle literatuur in wezen onzin is. Dat is misschien een legitiem standpunt. Maar als de literatuur wél betekenis heeft, moet het zich houden aan de maximes van Grice.

Het misverstand in Pfeijffers inleiding zit er dan ook in dat hij suggereert dat ambiguïteit een stijlfiguur is: de dichter versleutelt iets dat je ook zonder ambiguïteit zou kunnen uitdrukken, en doet dat voor het poëtische effect. Die opvatting kom je, zoals we al hebben gezien, vaker tegen in Pfeijffers werk en trouwens ook daarbuiten – Paul Claes is er de grootste verdediger van in de vaderlandse letteren –, maar het gaat voorbij aan het feit dat je nóóit hetzelfde anders kunt zeggen. Een deel van de betekenis van een ambigue tekst is dat die tekst ambigu is. Dat valt dus niet anders uit te drukken.

De maximes van Grice kunnen wel geschonden worden, maar niet door een tekst en zelfs niet door een individuele dichter, maar alleen door lezers. Normaliter moet je als mens, als lezer, verder en als je een onbegrijpelijke tekst krijgt voorgeschoteld, probeer je daar, misschien tegen de klippen op, het beste van te maken. Als de lezer, met Austin en Pfeijffer, aanneemt dat een zin in een gedicht ‘niet serieus’ is, dan wordt het nooit wat met dat gedicht.

35 Als de man van Stella

Een lezer kan af en toe de indruk krijgen dat Ilja Leonard Pfeijffer misschien her en der in zijn oeuvre een ietsiepietsie overdrijft. Op één punt is dat zeker niet het geval: als hij schrijft over zijn vriendin, over Stella.

Ik ging ze – om dit boek nog meer diepgang te geven – opzoeken in Genua. Ze pakten als het even kon elkaars hand, als ze wandelden van de lunch naar de galerie waar Stella werkt, of van die galerie naar het restaurant voor het avondeten. Of daarvoor. Of daarna. ‘Als ik ooit wegga uit Genua’, zei Ilja. ‘is het als Stella ergens anders een baan zou vinden.’ Ze luisterden naar elkaar, ze lachten naar elkaar. Ik had nog nooit een muze gezien.

SUDOKU

Het is niet nodig dat een muze het werk van de door haar geïnspireerde helemaal begrijpt. Stella heeft tot nu toe vooral Google Translate gebruikt om kennis te nemen van Ilja’s werk. Ik heb niet de indruk dat iemand dat erg vindt. De galerie is niet ver van hun beider huizen. Ze kunnen samen lunchen. Stella heeft haar eigen leven, haar eigen carrière, ze is duidelijk iemand met de smaak voor het visuele, zoals iedereen kan zien die Ilja’s kleedstijl van de afgelopen jaren vergelijkt met die van een paar jaar geleden. Eindelijk heeft de exuberantie ook zijn buitenkant bereikt.

Ze werken inmiddels ook samen, aan een Italiaanse vertaling van Pfeijffers bundel *Idyllen*. De Nederlandse alexandrijnen zetten ze daarbij om in Italiaanse *endecasillabi*, de metrische vorm waarin sinds Dante vrijwel alle vormvaste Italiaanse poëzie is gezet. ‘Je raakt verslaafd aan die vorm’, zegt Stella. ‘Je praat als je niet uitkijkt de hele dag in endecasillabi.’ ‘Verslavender dan sudoku’, beaamt Ilja. Ze lachen.

TRUC

En hoe moet dat met verwijzingen naar de Nederlandse literatuur? ‘Dat gaat misschien verloren’, zegt Ilja. ‘Italianen weten niet zoveel van Nij-

hoff. Maar dat is ook het belangrijkste niet. Dan maar geen verwijzingen.'

'We vertalen iedere Idylle van achter naar voren', vervolgt hij. 'Je moet beginnen met de frappe en daar naartoe werken. Dat werkt beter dan andersom. Een handige truc.' Stella kijkt hem aan. Ze lachen.

36 Als Amerikaan

Ilja Leonard Pfeijffer is heel duidelijk een continentaal Europese schrijver. Hij toont weliswaar af en toe belangstelling voor Japanse filosofie: hij heeft de verdedigingskunst aikido beoefend, waarover hij ook een dichtbundel schreef, *DOKA*. In zijn toneelstuk *Malpensa* is sprake van het boek voor samoerai *Hagakure*, en doorheen zijn hele werk zijn verwijzingen naar het boeddhisme te vinden. Maar het werk speelt zich onveranderlijk af in Europa, en ik kan me nauwelijks een roman van Pfeijffer voorstellen die in Japan gesitueerd is.

De Engelstalige wereld is nog opvallender afwezig. Een deel van het oeuvre is enerzijds geschreven in het Engels: het wetenschappelijke werk, zoals zijn proefschrift *Three Aeginetan Odes of Pindar* en de korte monografie *First Person Futures of Pindar*. In *Brieven uit Genua* schiept Pfeijffer op dat hij als hij had gewild vermoedelijk wel een academische betrekking in Engeland, in Londen, had kunnen krijgen. Hij zegt ook dat hem dat niet aantrok, dat hij niet in Londen zou willen wonen. In *La Superba* is er een belangrijke rol weggelegd voor een zeer sympathieke Engelsman – Don –, maar die woont al decennia niet meer in zijn geboorteland, maar in Genua. Voor de Engelstalige expatgemeenschap in Genua heeft de verteller dan weer bijzonder weinig sympathie:

Het was een groepje goede vrienden, van wie ik mij desondanks vaak distantieerde omdat de voertaal Engels was. En dat was niet eens het echte probleem. Het was een soort kleine expatcommunity waar gesproken werd over de uitslagen van testmatches, de queen-mother en de beste plek in Genua voor echte Marmite. Het was nasudderend Engels kolonialisme. Dat je hun taal spreekt, is het uitgangspunt, maar laten we zien of je echt beschaafd bent en op de hoogte van de cricketscore. En intussen maar lachen over die Italianen die toevallig het voorrecht hebben om jou met je superieure cultuur en superieure ironie tijdelijk te gast te hebben (...)

LEESWOEDE

Ook Amerika speelt, voor een zo bereisd contemporain auteur in een literatuur die zo doortrokken is door fascinatie voor het Angelsaksische als de onze, een opvallend marginale rol. Alleen Las Vegas komt in maar liefst twee boeken voor, *Het ware leven* en *Peachez* – in beide gevallen als dé locatie van namaak en onechtheid.

Aan de andere kant speelt de Engelstalige, en met name de Amerikaanse, literatuur wel degelijk een rol in het werk, zij het vooral op een enigszins verborgen manier. De klassieke Griekse en Romeinse literatuur zijn natuurlijk veel vaker onderwerp van discussie, net als, al in iets mindere mate, de Nederlandse. Een heel enkele keer worden ook Duitse dichters genoemd, altijd in waarderende zin: Hölderlin, Rilke. Voor een intellectueel die al bijna 10 jaar in Italië woont, is er – tenzij ik allerlei onderhuidse verwijzingen heb gemist, wat ik niet per se uitsluit – opvallend weinig aandacht voor de canon van de Italiaanse literatuur, zelfs niet voor schrijvers als Calvino of Pasolini, met wie je een zekere thematische verwantschap kunt vinden: respectievelijk de fascinatie voor verhalen en voor de onderbuik van de samenleving. Buiten deze taalgebieden stelt de schrijver al helemaal geen overdreven grote leeswoede tentoon.

RECENSENTEN

Maar alle drie tot nu toe verschenen delen van de *Steppoli*-trilogie hebben onderhuids iets met de Amerikaanse literatuur. In *Rupert* wordt, zoals bekend, ruimhartig uit *The Waste Land* van T.S. Eliot geciteerd, zoals een ander gedicht van Eliot, *The Love Song of Alfred J. Prufrock* een belangrijke rol speelt in een van de *Idyllen* (nummer 43). De naam *Dolores* is voor een moderne lezer onherroepelijk de ware naam van Vladimir Nabokovs *Lolita*. Verschillende commentatoren hebben er al op gewezen dat in *Peachez* de regel ‘nobody, not even the rain, has such small hands’ van e.e. cummings zit verwerkt; ik ken nog geen commentaar dat erop wijst dat diezelfde regel wordt aangehaald in *Duetten*.

In zijn intertekstuele spel is Pfeijffer wel degelijk een Amerikaan.

37 Als zoon

In zijn proza is Pfeijffer een artistieke Suske: weliswaar omgeven door allerlei figuren (Wiske, Jerommeke, Lambiek, ‘tante’ Sidonia) met wie hij in een onduidelijke relatie staat, maar zonder duidelijke familie. Wie de autobiografische passages leest, kan wel vagelijk de contouren ontdekken van het Rijswijkse Brinta-gezin – vader, moeder, jongen, meisje – waaruit de schrijver voortkomt, maar erg precies worden zij nooit. Bovendien laten de personages, als ze een knip voor de neus waard zijn, geregeld merken dat ze geen belangstelling hebben voor het stichten van een eigen gezin.

Dat geldt alles ook voor de poëzie, die aan Jan en alleman gericht kan zijn – geliefden, vrienden, vijanden, onbekenden – maar nooit aan een zus of een oude oom.

Des te opvallender is dat de relatie tussen ouder en kind in al het toneelwerk een prominente plaats inneemt. Alle grote toneelstukken (*De eeuw van mijn dochter*, *Malpensa*, *Blauwdruk voor een nog beter leven*, *De advocaat*, *Achter het huis*) draaien op de een of andere manier om die relatie.

In het begin kent die relatie nog allerlei obstakels. In de loop van die vijf stukken wordt de relatie steeds reëler, en raakt bovendien vervuld van één gevoel: dat van tekortschieten.

In *De eeuw van mijn dochter* heet de vader van de titeldochter Jan-Peter Balkenende en is hij dood.

In *Malpensa* is min of meer het omgekeerd het geval: de ‘vader’ blijkt zijn toekomstige dochter verzonnen te hebben, en haar moeder erbij. Hij verontschuldigt zich daar ook voor tegenover die dochter: dat ze een echte vader zou hebben verdiend, maar veel verder dan dat gaat zijn gevoelsleven niet. In *Blauwdruk* komt dan voor het eerst een echte ouder ten tonele, met twee echte zoons: moeder Mathilde. *De advocaat* kent dan weer alleen een vader (‘Sr.’) en *Achter het huis* tot slot een vader én een moeder. In beide gevallen hebben die ouders twee kinderen: Mordechai en Bram in *De advocaat* en Margot en Anne in *Achter het huis*.

GROOTSE ADVOCATEN

In die laatste drie stukken neemt de relatie steeds duidelijker vormen aan. Competitie tussen de twee kinderen speelt daarin een belangrijke rol. Moeder Mathilde staat tussen haar twee kinderen, de kunstenaar en de succesvolle zakenman, in. Haar schoondochter verwijt haar op zeker moment:

*Mamma is naar New York gevlogen om het kleine, naïeve kunstenaars-
hoertje (...) op een ouderwets groezelig dienblaadje terug te brengen naar de
authentiek onaangepaste armoedzaaier die haar al eerder doodongelukkig
heeft gemaakt en die zich er niet eens op laat voorstaan dat hij uw zoon is.
Ernst is mijn man. Ook hij is uw zoon. Maar u veracht hem omdat hij zich
zonder uw hulp heeft opgewerkt tot een positie waarin hij u niet meer nodig
heeft. En die ander, ja, die is uw lievelingszoon, omdat hij is gaan doen wat
u altijd had willen doen en daarmee nog onsuccesvoller is geworden dan u
ooit had kunnen dromen.*

Een belangrijke functie van ouders in het toneelwerk van Pfeijffer is dat ze allerlei verwachtingen hebben van hun kinderen; dat ze hun eigen ambities (al zijn dat maar ambities van mislukking) op hun kinderen projecteren. En dat ze die kinderen vervolgens tegenover elkaar uitspelen. Dat gebeurt ook in *De advocaat* (zoals bekend losjes gebaseerd op de familie Moszkowicz, die in dit geval echter slechts twee zonen heeft), waarin Sr. tot zijn dood beide broers gevangen houdt met zijn verwachting dat zij grootse advocaten worden.

KLETTEREN

Het gebeurt ook in *Achter het huis*, wat mij betreft het voorlopige hoogtepunt in het toneelwerk van Pfeijffer. Dat stuk is gebaseerd op *Het achterhuis* van Anne Frank, en ook in dat oorspronkelijke boek zit natuurlijk al het streven van Anne om door haar vader erkend te worden, evenals de competitie met Margot. Die aspecten worden in de toneelversie uitgelicht en versterkt doordat de schrijver zaken toevoegt die gebeurd hadden kunnen zijn. Dat zijn geen kleinigheden en gezelliger wordt het er ook niet van. Maar bovenal werkt Pfeijffer een aantal karakters beter uit zodat er dingen in het Achterhuis gebeuren die Anne als meisje niet kon zien maar die duidelijk maken hoe ook een van de

ideaalste, meest beschermende vaders uit de Nederlandse literatuur feitelijk ernstig tekortgeschoten is ten opzichte van zijn kinderen: Margot wordt door een van de medebewoners, Pfeffer (interessante naam), verkracht en bezwangerd.

Want dat is feitelijk wat er aan de hand is in deze stukken. Terwijl de kinderen zich schuldig voelen ten opzichte van hun ouders, zijn het ten lange leste de laatsten die echt tekortschieten. Zij zouden op het toneel de regie moeten voeren, maar laten deze uiteindelijk uit hun handen kletteren.

38 Als uitspreker van de *k*

Een van de zaken die opvallen in de voordracht van Ilja Leonard Pfeijffer is hoe lang zijn *k*-klanken zijn, vooral aan het eind van woorden. Het lijkt me dat dit een van de karakteristieken is van zijn voordracht van poëzie – wanneer hij spontaan spreekt doet hij het niet.

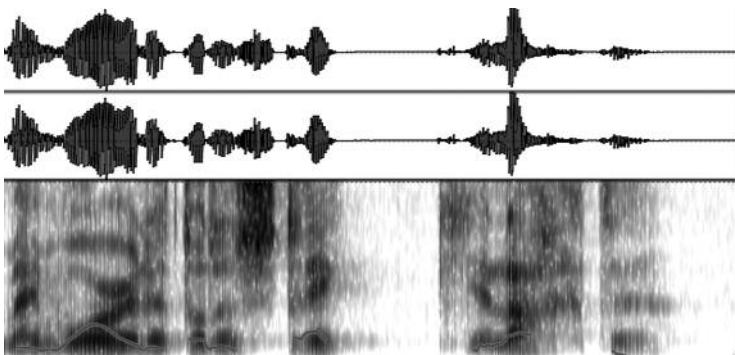
Je hoort het bijvoorbeeld in sonnet 15 (het zogenoemde ‘meester-sonnet’, bestaand uit de beginregels van de voorafgaande) van het bundeltje *Giro giro tondo*, dat integraal op de website van *Poetry international* staat. Het duidelijkst is het bij de *k* aan het eind van *strik* in:

Je vlocht de woorden tot een strik. Je lachte,

(Pfeijffer vergist zich vermoedelijk als hij *mijn woorden* zegt in plaats van *de woorden*.) De *k* strekt zich daar helemaal uit tot de volgende lettergreep. Eigenlijk zegt de dichter hier ongeveer: *strik-kje lachte*.

ONREDELIJK

Je kunt dat zelfs zichtbaar maken. Hier is het zogeheten spectrogram van het deel *mijn woorden tot een strik. Je lachte*. Het spectrogram is het onderste deel van onderstaand plaatje; de twee lijnen erboven geven in stereo de relatieve luidheid van wat er klinkt:



Je hoeft die spectrogrammen niet te kunnen lezen om te kunnen zien dat er een wit stuk in het midden zit: dat is de *k*. Je kunt zo ook zien wat een onredelijk groot deel van het hele signaal die *k* in beslag neemt.

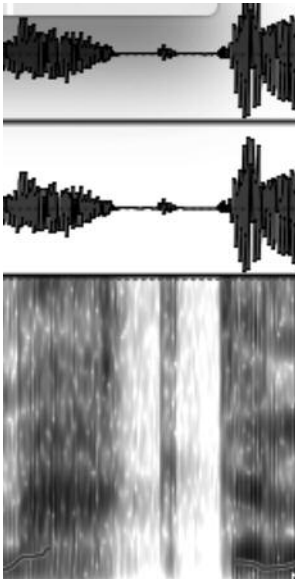
DUNNE WITTE STREEPJES

De reden dat dit stuk wit is, is dat een *k* altijd een stilte creëert: je sluit je mond even af met de achterkant van je tong tegen je verhemelte. De lucht hoopt zich daarachter op, totdat je loslaat: dan ontstaat er een kleine explosie (dat is het kleine friemeltje in de het stereosignaal). De *k* heet daarom een plofklank.

Andere plofklanken zijn niet zo lang: je kunt de *t*'s in het bovenstaande bijvoorbeeld wel herkennen, maar alleen als dunne witte streepjes. In 'normale' spraak zijn *t*'s niet zoveel korter dan *k*'s.

LUCEBERT

Als de *k* voor een andere plofklank staat, is hij nog steeds behoorlijk lang. In normale spraak gaat de explosie van de *k* dan over in die van de *t*, maar als de voordrachtskunstenaar Pfeijffer *maakte* zegt, zijn de twee explosies makkelijk te herkennen:



Ik heb weleens geschreven over de manier van voordragen van Lucebert, door wie Pfeijffer duidelijk beïnvloed is. In dat artikel beweerde ik dat de muzikaliteit van Lucebert onder andere gelegen is in zijn relatief lang aangehouden medeklinkers. Maar bij Lucebert waren het ongeveer alle medeklinkers die lang waren – bij Pfeijffer lijkt het wat specifieker de *k*.

39 Als plezierdichter

‘Ik zou je adviseren’, schreef Ilja Leonard Pfeijffer over het *light verse* in *Hoe word ik een beroemd schrijver?*, ‘om je verre te houden van dit genre, misschien afgezien van een verjaardagskaart voor je schoonmoeder of het gastenboek van het huwelijk van je ex’. De plezierdichter was ‘zoals een goochelaar of een jongleur met taal, die vermaakt en verbluft met een best wel moeilijk trucje’.

En dat zegt de dichter die regels schrijft als:

Exquis verwen ik zelf je body pangrammatisch

Een pangram is een zin waarin iedere letter van het alfabet minstens één keer voorkomt. In de rest van de *Idylle* waarin dit staat komt overigens iedere letter minstens nóg een keer voor. Het heeft ook een iconische functie: de schrijver heeft alle letters van zijn toetsenbord nodig om de body van de geliefde ook maar enigszins recht te doen. Je zou kunnen zeggen dat het daarom niet alleen maar ‘een best wel moeilijk trucje’ is, maar een trucje met een functie.

INGENIEUS

In hetzelfde gedicht wordt door de dichter die geen *light verse* wil schrijven ook gul verwezen naar *Het uur U* van Martinus Nijhoff, wordt het volrijm bezongen in volrijm en de disticha in disticha.

En diezelfde dichter schreef een haiku (‘vlinder in de trein / mijn god dacht ik als daar maar / geen haiku van komt’), tal van sonnetten, een rondeel en tal van andere vormen. Een dichter die trots (zij het ten onrechte) claimde de eerste Nederlandse sonnettenkrans te hebben geschreven, een in de vorm op ingenieuze wijze samenhangende reeks van veertien sonnetten. Een dichter die een *Idylle* schreef (nummer 49) die je ofwel als rijmende alexandrijnen kunt lezen, zoals ze zijn uitgeschreven:

*Het dunne lied dat ik nu zing, is van een kind
dat stapvoets ging met kleine twijgen in de wind
die niemand op een schatkaart vindt. Ik zing het lied
met tegenzin. Op gronden mist het kil verdriet.
Het missen zucht in het begin. Verstop je hoofd
dat niemand ziet. (...)*

Ofwel in even goed rijmende regels van vier jamben:

*Het dunne lied dat ik nu zing
is van een kind dat stapvoets ging
met kleine twijgen in de wind
die niemand op een schatkaart vindt.
Ik zing het lied met tegenzin.
Op gronden mist het kil verdriet.
Het missen zucht in het begin.
Verstop je hoofd dat niemand ziet.*

Het kindergedicht is dat van de viervoetige jambe – zo zijn veel kindergedichten gestructureerd. Het gaat alleen stapvoets omdat het ook in zesvoudige jambe gelezen kan worden. Schrijf zoiets maar eens in het gastenboek op het huwelijk van je ex!

40 Als variationist

Als hij wil uitleggen waarom Plato behalve een bekend Grieks wijsgeer ook een briljante schrijver was, schrijft Ilja Leonard Pfeijffer in zijn boek *De Antieken*: ‘Het heeft veel te maken met diversiteit. Plato beheerst alle registers. (...) Alle gesprekspartners in *Feest* vertellen hun verhaal over de liefde op een andere toon, in een andere stijl, die perfect is toegesneden op het personage.’ Hij vertelt ook dat het lezen van Plato hem voor het eerst duidelijk maakte dat het Klassieke Grieks een échte taal was, die in het dagelijks leven gesproken werd en die de Atheners niet alleen maar elkaar als een puzzeltje opgaven.

Het lijkt het hoogste compliment dat Pfeijffer aan schrijvers te bieden heeft. Ook over de toneelschrijver Aristophanes zegt hij: ‘Zijn stijl is wendbaar en afwisselend. De vunzigste banaliteiten gaan samen met parodieën op de verheven stijl van het epos en de tragedie of op het jargon van juristen, priesters of redenaars.’ Over Horatius: ‘In zijn Satiren, Epoden en Brieven weet hij pretentieloze spreektaal schijnbaar achteloos en volledig natuurlijk te draperen over de kunstmatige versvormen van de hexameter en de jambe. In Oden krijgt zijn taal een gepolijste perfectie.’

En zo gaat het maar door. Een goede schrijver is een schrijver die de taal uit alle hoeken en gaten van de menselijke samenleving (en het menselijk lichaam) haalt. Hoe meer variatie en diversiteit, des te beter de taal. Ik geloof dat dit een breder gedeeld esthetisch gevoel is; je vindt het mengen van Bijbelse en volkse taal bijvoorbeeld vaak in prijzende zin genoemd in besprekingen van Gerard Reve, die vrij algemeen als een van de grootste stilisten van het Nederlands wordt beschouwd.

DROOG DESKUNDIGENPROZA

De prangende vraag is nu waarom dit zo is. Wat zorgt voor het esthetisch effect van het mengen van taalvormen?

Grappig genoeg werd *De Antieken* zelf beknord vanwege die bepleite variatie. De classicus Hein van Dolen schreef in een (over het algemeen

overigens redelijk lovende) recensie in *De Volkskrant*: ‘Het al te kwistige gebruik van Engelse termen en tussenwerpsels komt de leesbaarheid niet ten goede.’ Zoals hij de auteur ook gispde om zijn overmatige ‘studentikoze’ joligheid.

Het is belangrijk om onderscheid te maken tussen Plato en Aristophanes. De laatste gebruikt allerlei verschillende stijlen, maar hij verdeelt ze over zijn personages, en gebruikt die verschillende stijlen om onderscheid te maken tussen hun karakters. Het gebruik van die stijlen is daarmee een vorm van realisme, het weerspiegelt het ervaringsfeit dat mensen op verschillende manieren spreken. Pfeijffer heeft deze techniek zelf op een extreme manier toegepast in zijn roman *Het grote baggerboek*, waarin twee personen aan het woord komen die zich op radicaal verschillende manieren uitdrukken: een baggeraar die een soort zelfbedacht Zuid-Hollands spreekt en daarbij onder andere allerlei uitdrukkingen op een komische manier door elkaar haalt en een psycholoog die juist heel droog deskundigenproza schrijft.

IN DEN BEGINNE WAS EEN KANKERHOER

Dit lijkt me een betrekkelijk oncontroversiële inzet van diversiteit in iemands stijl. Hoewel niet alle schrijvers er sterk naar streven en sommigen dikke boeken schrijven waarin iedereen op min of meer dezelfde manier praat – we denken dan natuurlijk in de Nederlandse letteren allereerst aan A.F.Th. van der Heijden – lees je zelden een kritiek op een boek waarin erover wordt geklaagd dat de verschillende personages zo uiteenlopend praten.

Bij Aristophanes en Reve ligt het gedeeltelijk anders. De parodieën op jargon kunnen bedoeld zijn om personages te karakteriseren, maar dat geldt niet voor de afwisseling van vunzigste banaliteiten met parodieën op het epos, waar één en dezelfde spreker juist die vormen door elkaar gebruikt. Zo’n vorm van diversiteit heeft een wat ander effect, die juist bereikt wordt door het door elkaar gebruiken. In de eerste plaats is dat een komisch effect, omdat het onverwachte nu eenmaal een aspect is van het komische. ‘In den beginne was een kankerhoer’ is grappig op de manier waarop een deftige dame die een boer laat grappig is.

Maar het is ook een teken van meesterschap – een teken dat de schrijver allerlei uithoeken van de taal zo goed kent dat hij ze kan ge-

bruiken, en als het moet ook door elkaar. Anders dan dat van de over personages verdeelde diversiteit is dit wel een gevaar: het door elkaar gooien van stijlen kan juist ook een teken zijn van slechte taalbeheersing en ook daardoor weer een komisch effect bewerkstelligen. Als je sowieso niet van Engelse leenwoorden houdt, kan het bewuste gebruik door een virtuoos schrijver je *after all* toch tegenstaan.

41 Als constructeur van het Centre Pompidou

Weinig recensenten konden de verleiding weerstaan om bij het verschijnen van *Brieven uit Genua* deze passage te citeren:

En het belangrijkste is misschien nog dat Brieven uit Genua een nieuwe stap is, die is ingeleid met Het ware leven, een roman en voortgezet in La Superba, om al schrijvend de daad van het schrijven te thematiseren en de infrastructuur van het boek niet aan het zicht te onttrekken, maar op een schaamteloze manier opzichtig buitenom aan te leggen, zoals bij het Centre Pompidou in Parijs.

Grappig is daarbij natuurlijk dat hier in het boek zelf staat hoe de infrastructuur van het boek moet zijn: dat deze zin dus zélf onderdeel is van het Centre Pompidou-principe waarop de roman is gebouwd. Op internet is een interviewtje te vinden waar de schrijver nog een stap verder gaat en zegt: ‘In *La Superba* heb ik de hele infrastructuur van het gebouw opzichtig aan de buitenkant aangebracht, zoals bij het Centre Pompidou in Parijs. In *Brieven uit Genua* laat ik de werkelijke bouwput zien met alle steigers en onafgewerkte constructies.’

DECORATIE

Het Centre Pompidou bestaat momenteel veertig jaar. Zoals alle Nederlanders van zijn generatie uit de gegoede burgerij heeft Pfeijffer het waarschijnlijk als kind gezien, toen hij door zijn ouders naar Parijs werd meegenomen. Voor de generatie van zijn ouders was Frankrijk nog hét buitenland, en zo werd het Centre Pompidou voor zijn eigen generatie een icoon. Het is het ‘laatste moderne gebouw en het eerste grote postmoderne gebouw’, zoals de Franse Wikipedia weet. Het lijkt aan de ene kant volkomen ‘eerlijk’, met al die buizen aan de buitenkant die de binnenkant vrijhouden voor de eigenlijke, museale functie. Tegelijkertijd zijn die buizen zelf ook duidelijk decoratief en fraai én dienen ze als verwijzing naar negentiende-eeuwse industriële gebouwen.

‘Het is een gebouw dat de schijn ophoudt’, zei architect Renzo Piano, ‘een parodie op de technologie.’

In het werk van Pfeijffer zit diezelfde dubbelzinnigheid: de schrijver stelt zichzelf erin tentoon en laat zien hoe hij bezig is om schrijver te zijn en dat lijkt op een vorm van eerlijkheid. Tegelijkertijd zijn al die buizen en pijpen fraai gekleurd, en decoratie en doen ze denken aan schrijvers die al eeuwenlang de buizen en de pijpen aan de buitenkant van hun boeken leggen.

SURROGAATPODIUM

Je zou bijvoorbeeld een studie kunnen doen naar overeenkomsten tussen de romans *La Superba* van Pfeijffer en *Land van herkomst* van E. du Perron. Ik heb niet de indruk dat Pfeijffer dat laatste boek erg goed kent, ik vind er in ieder geval nergens rechtstreekse verwijzingen naar. Toch zijn er allerlei overeenkomsten aan te wijzen. In beide boeken wordt een verhaal vervlochten met commentaar van anderen, ook op het boek zelf, en met brieven. Ze gaan ook nog eens beide over migratie.

De buizen zitten trouwens niet alleen in de door Pfeijffer genoemde romans. Ze vormen ook een belangrijk onderdeel van zijn toneelwerk. Ik geloof dat er geen enkel toneelstuk is waarin geen verwijzingen naar het toneel worden gemaakt. Al is het maar dat af en toe iemand zegt ‘het lijkt hier wel een toneelstuk’.

Het zit misschien nog wel het duidelijkst in de Italiaanse stukken *Aaamaateemiii* en *La pace denunciata* uit 2009 en 2010 (dus tussen *Het ware leven* en *La Superba*). In beide stukken zijn de karakters acteurs, en vooral de monoloog *La pace denunciata* zit vernuftig in elkaar. De rol heeft dezelfde naam van de actrice, die op zeker moment ook vertelt dat haar woorden komen van een uit Nederland naar Genua gemigreerde schrijver. Het stuk is trouwens tegelijkertijd een verdediging tegenover een jury – de rechtszaal biedt in heel veel van Pfeijffers werk immers een soort surrogaatpodium.

42 Als Theocritus

Dat de bundel *Idyllen* van Ilja Leonard Pfeijffer krioelt van de verwijzingen naar het onomstotelijke feit dat de nacht komt en de winter evenzeer en dat het er ook anderszins allemaal weinig idyllisch aan toe gaat, dat moeten we, zeggen de geleerden, zien als een verwijzing naar de Griekse dichter Theocritus.

Maar hoezo doen die *Idyllen* dan denken aan het werk van Theocritus? In *Brieven uit Genua* zegt de schrijver zelf dat het boek een ‘hommage’ is aan die dichter, maar waarom is een hommage nodig? Hoewel Theocritus bekendstaat als de uitvinder van het genre van de herderszang, komen in Pfeijffers *Idyllen* die herders slechts een keer voor, in de regels ‘Vertel me dat we liggen in het warme stro / en dat de wolken eenden dan wel herders zijn’. Dat lijkt me eerder een manier om degene die in de bundel op zoek gaat naar herders in het gezicht uit te lachen. Tenzij die persoon Nijhoff gelezen heeft. ‘En moeder vroeg wat ’k in de wolken zag. // En ik riep: Scandinavië, en: eenden, // Daar gaat een dame, schapen met een herder’, staat in het gedicht *De wolken*.)

We zijn nu op het punt in dit boek aangekomen dat ik moet erkennen dat het eigenlijk geen doen is voor één man om alle aspecten van het werk Pfeijffer te bespreken.

Hoe kan iemand nu alles weten wat Pfeijffer toevallig weet zonder Pfeijffer te zijn? Ik ben bijvoorbeeld nu niet bepaald een theocritoloog. Men kan toch bezwaarlijk van de eerbare neerlandicus verlangen dat hij een studie klassieke talen doet om het onderwerp van studie te kunnen vangen:

*Je ziet, ik heb klassieke talen gestudeerd.
Het woord ‘te gronde richten’ heb ik daar geleerd,
alsmede de van pas komende vaardigheid
om met een indrukwekkende deskundigheid
te praten over iets wat ik nooit heb gelezen.*

Belangrijk is in ieder geval dat Theocritus een Alexandrijn was, en dus een lid van de school van geleerde schrijvers die zoveel mogelijk genres beoefenden. Uit Pfeijffers overzichtswerk van de Griekse en Romeinse literatuur, *De Antieken*, kun je trouwens makkelijk karakteriseringenvinden van Theocritus die je zó op het héle werk van Pfeijffer kunt toepassen. Zo wordt erop gewezen dat heel veel van Theocritus' gedichten gaan over het zingen van liederen, en dat de stijl 'in hoge mate gepolijst en poëtisch [is], vol zeldzame homerische woorden en literaire allusies'.

Bovendien, wie denkt niet aan de baggeraar uit *Het grote baggerboek*, of eventueel zelfs aan Eugenie van Zanten uit *Het ware leven* als hij de volgende passage uit *De Antieken* leest:

De dichter spreekt tot zijn publiek over de hoofden van zijn personages heen. Dit heeft een ironisch effect. De geleerde lezer doorziet de naïviteit en onbeholpenheid van de simpele zielen die sprekend worden opgevoerd en begrijpt uit hun eigen woorden beter dan zij in welke situatie zij zich bevinden, hoe kansloos hun streven is en hoe weinig realistisch hun met passie verwoorde wensen.

Zowel de baggeraar als Van Zanten, en eigenlijk ook veel personages in toneelstukken van Pfeijffer, maken zichzelf belachelijk door hun naïeve en onbeholpen manieren van uitdrukken. Deze Theocritische ironie is alomtegenwoordig in het werk van Pfeijffer. Dát rechtvaardigt de hommage.

43 Als stijlleraar

Toen ik een paar jaar geleden beter wilde schrijven, meldde ik me bij Ilja Leonard Pfeijffer. Waarom zou je als je een beetje gezellig wilt kunnen dansen wel tangoles nemen zonder dat je meteen op het podium hoeft, en geen stijlles nemen als je een beetje gezellig wilt leren schrijven? Hij accepteerde me na enige onderhandelingen als leerling in een schriftelijke cursus die bestond uit een aantal opdrachten die door de meester van commentaar werden voorzien. Er was ook een andere cursus die ik niet kende, maar die volgens Pfeijffer ‘wel heel slim was’, en die dezelfde opdrachten uitvoerde.

Die onbekende en ik kregen huiswerk zoals dit:

Je eerste opdracht is om een grote kerststal te beschrijven. Je weet wel. Met honderden poppetjes in papier-maché-bergen die elektrisch zijn aangedreven. Kort. Een alinea. 100/200 woorden.

Ik toog meteen aan het werk:

Wakker worden valt mij zwaar, maar wakker worden in een houten bakje van ongeveer 2 kubieke centimeter is niet te doen. Mijn moeder ligt op haar knieën en kijkt naar me. Mijn vader leunt op zijn stok en kijkt naar me. Geen van beiden beweegt. Ze glimlachen, hun ogen zijn op mij gevestigd. Moeder heeft haar handen gevouwen, haar kleine handen, haar minuscule handen, maar ze geeft geen krimp. Ik kijk zeker vijf minuten naar haar, maar zelfs haar wimpers trillen niet.

Dan verplaats ik mijn blik en zie dat er al die tijd meer omstanders hebben gestaan. Er staat een groepje van drie mannen bij elkaar, die ook al naar me kijken. Wat willen ze van me? Waarom zeggen ze niets, waarom is het hier sowieso zo stil?

En wie staan er achter die mannen? Ik ontwaar ineens talloze figuren: herders, ballerina's, bekende Italiaanse politici, astronauten, een voetballer met een kaal hoofd, een schoorsteenveger, de twee pauzen, jongens met vleu-

gels, een gynaecologe, een klarinettist. Waarom kijken ze allemaal naar mij? Waarom zegt er niemand wat?

Dat was natuurlijk veel langer dan 100 woorden, maar daar ging Pfeijfers commentaar niet over. Hij begon gelukkig wel meteen op mijn stijl in te hakken:

Wat jouw proza ontbeert, is ritme. Al je zinnen zijn ongeveer even lang. Je gebruikt nauwelijks bijzinnen. Daardoor wordt het een soort opsomming in staccato van observaties. Het sliert niet en het verleidt niet. Mijn ervaring is dat afwisseling in zinslengte en zinsconstructies beter werkt. Ik wil een ronkende volzin zien die na de punt wordt gevolgd door een plotseling exploderend vloekje. Ik wil een zin van honderd woorden, gevolgd door een zin van twee woorden. Je moet verleiden door te vertragen en te versnellen. Dat is tango.

Mijn oude leraar Latijn heeft mij de wijze les geleerd dat je alles wat je schrijft moet beginnen met 'hoewel'. Want dan lijkt het alsof je erover hebt nagedacht. Ook wanneer je besluit om dat niet te doen, moet je die mogelijkheid in elk geval hebben overwogen. Deze regel geldt vanaf dit moment voor alles wat je de rest van je leven nog zult schrijven.

Sinds ik die les kreeg, ben ik natuurlijk gaan slieren en verleiden dat het een aard heeft. De aandachtige lezer zal hebben gemerkt hoe vaak ik in dit boek *hoewel* schrijf.

44 Als gebruiker van het woord *gezellie*

In hoofdstuk 18 neemt de roman *Het grote baggerboek* van Ilja Leonard Pfeijffer een dramatische wending: de o zo keurige psychiater verkracht de vriendin van zijn patiënt de baggeraar, onder het voorwendsel dat zij door dit toe te staan haar man uit de gevangenis kan helpen.

De omslag wordt gemarkeerd doordat de psychiater nu ineens ook schuine praatjes begint uit te slaan, of eigenlijk doordat hij twee talen mengt, de grove taal van de baggeraar ('Babsie, geil baggerinnetje van me met je soppende baggerkut, deze jongen gaat even romantisch in je huishouden met zijn zuigstang') en de keurige taal van de macht ('Je hebt het volste recht te besluiten je medewerking op te schorten, daar ben je geheel vrij in, hoe betreurenswaardig ik dat ook zou vinden, met name met het oog op de benarde situatie waarin je echtgenoot zich bevindt.')

VERSLIKKEN

Te midden van dit alles praat de psychiater bovendien in dit hoofdstuk af en toe even tegen zichzelf in nog weer een andere taal:

Regels zijn regels en de regels maak ik. Toevallie.

Dat laatste woord zou eventueel ontleend kunnen zijn aan het vocabulaire van de baggeraar, want die schrijft in hoofdstuk 9:

Zo van gezellie met z'n tiggen in de boeing, kutkoters erbij en al, neersodekankeren natuurlijk (...)

Dat woord *gezellie* komt voor zover ik heb kunnen nagaan op zijn beurt nog één keer voor in Pfeijffers oeuvre, namelijk in *elegie 17* in de bundel *Dolores*:

*bloemen verpieteren van ellende
met hun rood misbaar en de o zo reuze mensen
in hun gezellie verslikken want dolores*

UITGANG

In dit geval wordt het woord duidelijk bedoeld om mensen te karakteriseren. De dichter zit in de ellende en dan zijn er van die vervelende figuren (jullie weten wel) die alles 'o zo reuze' vinden – en *gezellie*.

Wanneer je ooit een wedstrijd zou uitschrijven voor het meest Nederlandse woord, zou het ook waarschijnlijk *gezellie* moeten zijn, een woord dat op de keper beschouwd nog gezelliger is dan *gezellig*: het maakt gebruik van een soort ironische andere uitgang (waarschijnlijk het Engelse *-y* maar dan gezellig afwijkend geschreven) om boven op de toch al zo gezellige gezelligheid nog een gezellige knipoog uit te delen: kijk ons eens, wij kennen mekaar. Het is een voorbeeld van tijdelijke productiviteit, zoals taalkundigen dat zouden kunnen noemen,

De baggeraar gebruikt het suffix anderzijds op een wat onschuldiger manier, voor hem betekent het geloof ik alleen 'gezellig', terwijl de psychiater het spottend gebruikt. Zo zijn alle mogelijkheden van de uitgang *-ie* (voorlopig) wel ergens in het werk van Pfeijffer vertegenwoordigd.

45 Als dichter zonder naam

Ik ken weinig gedichten die zo overweldigend beginnen en zo onbeholpen eindigen als *Idylle 18*, uit de bundel *Idyllen* van Ilja Leonard Pfeijffer. Dat gedicht gaat over de reis van een Malinese asielzoeker die begint met fraaie fantasieën over hoe de wereld waarheen hij vertrekt eruit zal zien, en eindigt met een onnodige, doffe verdrinkingsdood in de Middellandse Zee.

Het slot heeft de kwaliteiten van een smartlap:

*Want voor een neger is het illegaal te dromen.
En als je al halfdood bent, zal een visser komen
die als de dood is voor de wet. Wie negers redt,
wordt als een mensensmokkelaar zo vastgezet.
Gelukszoeker word ik genoemd in de annalen.
Ik wou dat ik het tot zover had mogen halen.
Ik wou bestaan. Ik had zo graag iets mogen mogen.
Maar nu zie ik voor altijd zee met dode ogen.*

Het is alsof Mary Servaes (de Zangeres zonder Naam) nog leeft, met haar lied *Hij was maar een neger*. Ook in ander werk over dit thema, zoals het bijna gelijklopende verhaal van Djiby P. Souley in *La Superba*, gebruikt Pfeijffer overigens *neger* op een manier die in Italië geloof ik inmiddels gebruikelijker is dan in Nederland. Het is alsof er inderdaad annalen bestaan waarin dit soort zaken worden bijgelegd. Het is alsof de beschreven ellende iedere wens om het nog literair op te schrijven heeft lamgeslagen.

LILLEND SPEK

Het enige stijlmiddel in het slot dat aan de rest van het gedicht herinnert is *mogen mogen*. Dat soort herhalingen komen ook eerder in het gedicht voor:

*Ze hadden mij beloofd dat ik als prins zou gaan
op leren schoenen van echt leer
Ze hadden het beloofde fucking land beloofd*

Leren schoenen van echt leer zijn meer van leer dan *leren schoenen* of *schoenen van leer*. Ze drukken het ongelooflijke uit van dat zoiets kan bestaan: iets dat te mooi is om waar te zijn, en het daarom uiteindelijk ook niet zal blijken te zijn. Het ‘als een prins gaan’ zal dan ook plaats vinden ‘tussen de koeien / die vet als nijlpaarden op grasland staan te loeien / tot iemand tanden zet in al hun lillend spek’. Alsof leren schoenen van leer (dat waarschijnlijk van koeien gemaakt is) al niet genoeg zijn!

LJETTEN

Mutatis mutandis geldt datzelfde ook voor *het beloofde land beloofd* en *mogen mogen*: door de herhaling wordt het echter, of juist minder echt – een ingewikkeld spel met verlangen en droom en daad.

Die overdaad wordt vooral in de eerste regels van de *Idylle* fraai uitgewerkt. Het gedicht begint zo:

*Ze hadden mij de nacht beloofd, vol met pailletten
als op het glitterpak van sterren, showballet en
een tickertape van bankbiljetten op toneel.*

Dit is een en al rijkdom, met dat stuntrijm (*pailletten / showballet en*), onmiddellijk gevolgd door binnenrijm (*bankbiljetten*), waarbij de rijmende lettergrepen ook nog (*jetten, letten, ljetten*) zijn, zodat het laatste rijm de vorige twee omsluit.

HONGER

Een nog vernuftiger spel wordt er gespeeld met de beeldspraak. Als iemand het heeft over een ‘nacht vol pailletten’, dan zijn die pailletten natuurlijk een poëtische manier om naar de sterren aan de hemel te verwijzen. Maar in dit geval bevinden die pailletten zich op het glitterpak van sterren op toneel. De echte sterren in de nacht worden dus vergeleken met namaaksterren op het pak van toneelsterren. Het doel van zulke beeldspraak is niet om de lezer voor te toveren hoe de sterrenhe-

mel eruit ziet, maar om de droomwereld te tonen waar de Malinees in geloof, en die maakt dat hij bereid is geld neer te leggen:

*Ik heb betaald voor water en voor autobanden,
die ik gekauwd heb zonder iets te drinken.*

Ook dat zijn twee heel geslaagde regels, met het verborgen chiasme *water - autobanden - kauwen* (op autobanden) - *drinken*, en de impliciete boodschap dat tegenover het geld waardeloze waar staat (niets om de honger mee te stillen) of zelfs helemaal niets.

ZINLOZE DOOD

De dichter Ilja Leonard Pfeijffer laat zich dus in die eerste regels op zijn virtuoost zien, maar het is alsof hij aan het einde die virtuositeit niet vol kon houden. Je kunt niet meer laten zien hoe fraai je de dingen verwoorden kunt als je beschrijven moet hoe iemand, op de drempel van Europa, een zinloze dood sterft omdat hij een 'neger' is. Dan past slechts het rauwe protest. Dan kun je je alleen nog uitdrukken in de taal van een smartlap uit de jaren zestig.

De reis begint met fraaie dromen en eindigt in de naaste clichés. Die van de dood.

46 Als winnaar van de Tzum-prijs

De Tzum-prijs is de beste literaire prijs van Nederland. Voor lezers: het is de enige prijs waarvan je altijd meteen de waarde van de inzending kunt overzien omdat geen oeuvre of boek wordt beloond, maar slechts een boek. Maar ook voor schrijvers: omdat het anders dan al die oeuvre- en boekenprijzen de aandacht niet richt op de eeuwige thematiek, maar op de stijl zelf.

Ilja Leonard Pfeijffer is in de afgelopen 15 jaar de enige schrijver geweest die de prijs tweemaal won. In 2005 gebeurde dat met een zin uit *Het grote baggerboek*:

Trekt ie daaropvervolgens z'n broek naar omlaag, gaat met die harige aars van hem boven de chili hangen en zet ie me daar toch z'n dikke darm open dat Noach kon fluiten naar berg Ararat.

In 2014 mocht hij de prijs opnieuw in ontvangst nemen met een zin uit *La Superba*:

Het was het witte uur na het middagmaal, de blanke pagina waarop hooguit iets met potlood wordt gekriebeld in geheimschrift, iets om onmiddellijk weer uit te gummen zodra de rolluiken omhoog worden getrokken en het leven opnieuw zwart op wit een aanvang neemt met bonnetjes, bestellingen en bezwaarschriften.

Grappig is dat deze twee zinnen stilistisch sterk van elkaar verschillen, terwijl ze thematisch overeenkomst vertonen. Allebei verwijzen ze naar voedsel (chili, het middagmaal), allebei gaan ze over een leegte die gevuld wordt (de chilipot, het witte vel papier), waarbij dat vullen van die leegte als iets negatiefs wordt afgeschilderd.

De jury van de Tzum-prijs heeft altijd een voorkeur voor betrekkelijk lange zinnen, maar zo'n zin kun je op verschillende manieren maken. In 2005 zat de zin tamelijk eenvoudig in elkaar: hij bestaat uit

drie aan elkaar geschakelde hoofdzinnen met bijna dezelfde structuur:

- (I) *Trekt ie daaropvervolgens z'n broek naar omlaag,*
(II) *gaat met die harige aars van hem boven de chili hangen*
en
(III) *zet ie me daar toch z'n dikke darm open dat Noach kon fluiten naar berg Ararat.*

Ieder van de zinnen begint met het werkwoord; iets wat we in het Nederlands alleen doen bij vragen ('trekt-ie z'n broek naar omlaag?') of in moppen en andere op volkse toon vertelde verhalen ('lopen twee gekken op straat'). In de tweede zin ontbreekt bovendien het onderwerp, dat in de eerste en in de derde wel aanwezig is. De Taaladviesdienst van *Onze Taal* vindt dit 'correct' en zelfs soms te verkiezen omdat het 'horten en stoten' voorkomt. Dat doet dan de vraag rijzen waarom in de derde zin het onderwerp niet wordt weggelaten. Mijn idee is dat het horten en stoten hier juist gewenst wordt, omdat de verbazing over het gebodene (uit de dikke darm) er beter mee wordt uitgedrukt.

Maar daarmee hebben we het in de eerste zin wel gehad, qua syntactische aardigheden. Dan de zin uit 2014! Die zit veel ingenieuzer in elkaar, hij is zelfs lastig te schematiseren.

- (I) *Het was het witte uur na het middagmaal,*
(II) *[het was] de blanke pagina*
(IIA) *waarop hooguit iets met potlood wordt gekriebeld in geheimschrift,*
(IIB) *iets om onmiddellijk weer uit te gummen*
(IIBI) *zodra de rolluiken omhoog worden getrokken*
en
(IIBII) *het leven opnieuw zwart op wit een aanvang neemt met bonnetjes, bestellingen en bezwaarschriften.*

Hier wordt twee keer een zin aaneengeschakeld: twee hoofdzinnen (I) en (II) en twee bijzinnen (IIBI) en (IIBII). (IIA) en (IIB) zien er op het oog ook parallel uit, maar in feite is iets in (IIB) een herhaling van het onderwerp van (IIA) waarin een nieuwe bijstelling wordt gegeven; dat deel van de zin is anders opgeschreven 'waarop hooguit iets om onmiddellijk weer uit te gummen wordt gekriebeld in geheimschrift': (IIB) is

daarom een inbedding bij (IIA), zoals (IIA) dat op zijn beurt is bij (II), en (IIBI) en (IIBII) dat zijn bij (IIB).

Er zitten meer mooie aspecten aan de structuur van deze zin. Hij vergelijkt tijd ('het witte uur') met iets ruimtelijks ('de blanke pagina') en schakelt zo een paar keer heen en weer tussen tijd en ruimte: (I) is tijd, (II) is ruimte, net als (IIA); (IIB) is weer ruimte, net als (IIBI). In (IIBII) worden tot slot tijd ('het leven') en ruimte ('bonnetjes, bestellingen en bezwaarschriften') duidelijk aan elkaar verbonden, zoals ook het middagmaal terugkomt, in de vorm van een bonnetje.

De Tzum-prijs bestaat uit een euro per woord. Voor de zin uit 2005 volstond dat misschien ook wel, maar voor de zin uit 2014 zou ik een paar extra euro hebben gegeven voor de structuur.

47 Als ontwerper van de Mocaanse lettergreep

In *Brieven uit Genua* bericht Ilja Leonard Pfeijffer hoe hij in zijn jeugd een eigen land bedacht, Mocanië, met een eigen taal, het Mocaans. En hoe land en taal natuurlijk een eigen heldendicht nodig hadden:

Ik ontwierp een stichische, heterogene, zesvoetige versvorm van een trochee, een dactylus en een trochee met een vaste cesuur op dat punt, waarna dezelfde cadens wordt herhaald. Alsof je twee keer achter elkaar mijn volledige naam zou uitspreken. Maar daar had het niets mee te maken.

Hij geeft later ook voorbeelden van die versvorm, het begin van het epos *Mö'cä'niks His'tö'ri'ä* van de nationale dichter Murnon:

*Rë'löt, m'ise-gë, rë'löt nag iow ef'ni kle frë'hö.
Gë ä'frë'hö fri hy'rerr, fri'os, sä'ktoth fri lor'käg.
Gë ä'frë'hö fri ga'rerr, iow-hyr, kär'næ'se sä'tëm.*

In zijn latere werk, zo heb ik in deze reeks al een aantal keer laten zien, is Pfeijffer ook begonnen zelf gedichten te schrijven die *stichisch* en *zesvoetig* zijn.

Stichisch betekent dat de versregel de grootste onderscheiden eenheid is van het gedicht: er zijn geen strofen of iets dergelijks. Men zou eventueel kunnen zeggen dat Pfeijffers gedichten niet helemaal stichisch zijn, omdat ze rijmen en de regels dus paren vormen; die paren worden echter niet typografisch van elkaar onderscheiden met witregels of inspringingen. Zesvoetig zijn ze in ieder geval wel: de alexandrijnen van het toneelwerk en de *Idyllen* hebben zes jamben.

LENGTE VAN LETTERGREPEN

Maar heterogeen zijn Pfeijffers eigen verzen niet: in al zijn vormvaste gedichten heeft iedere regel een bepaald aantal voeten en zijn die voeten allemaal hetzelfde. Voor zover ik heb kunnen nagaan zijn er geen

regels in het werk te vinden met bijvoorbeeld het ritme *Ilja Leonard Pfeijffer, Ilja Leonard Pfeijffer*, de Mocaanse vorm, of een andere mengeling van voeten.

Sowieso zijn dat soort gedichten zo schaars in de moderne Europese talen dat ik zou zeggen dat ze kennelijk niet goed in die talen passen. Het is, vooral in de achttiende en de negentiende eeuw wel geprobeerd, om de Griekse en Romeinse lyrische dichters te vertalen in de ingewikkelde regelvormen die deze hanteerden. Maar aangeslagen is het nooit. Zelfs Paul Claes, de strengste aller Nederlandse geleerde vertalers, veranderde van alles aan het metrum toen hij een paar jaar geleden Horatius vertaalde.

Ik denk dat dit is omdat de moderne talen allemaal met klemtoon werken, en niet met de lengte van lettergrepen, zoals de klassieke talen (en vooral het Grieks) wel deden. Toen ik het een keer aan Pfeijffer vroeg (die ergens in *Brieven in Genua* beweert dat hij ooit nog eens een boek over de Nederlandse metriek wil schrijven), zei hij dat hij dat vermoeden ook had.

RAADSEL

Maar dan nu! Wat leert ons dat over het Mocaans? Neem de allereerste regel van het epos:

Rë'löt, mi'se-gë, rë'löt nag iow ef'ni kle frë'hö

Hier worden de gesloten lettergrepen *löt* (twee keer) en *iow* geacht op een zwakke metrische positie te staan. Kennelijk kan dat. Het is niet helemaal duidelijk wat de trema's betekenen, behalve dat Pfeijffer ergens zegt dat een *r* met een trema lang is. Als dat zo is, dan zijn misschien de klinkers met een trema ook lang. Maar dan staan er zelfs lange klinkers in zwakke posities: *löt, gë, löt, nï, hö*.

Kortom, het Mocaans lijkt in dit opzicht zeker niet op het Grieks of zelfs het Latijn. Het is veel waarschijnlijker dat het een klemtoontaal is. Maar dan is het bestaan van heterogene vormen in deze talen dus een wetenschappelijk raadsel.

48 Als iemand die Center Parcs laat stikken

Ilja Leonard Pfeijffer is begonnen aan een nieuwe roman. Wat er precies in gebeurt, weet hij nog niet, maar in interviews vertelt hij wel al vrijelijk wat het thema zal zijn: toerisme. Ik vloog naar Genua om te vragen hoe dat zit.

'Er zijn schrijvers', zegt de schrijver in een koffiebar op een zonovergoten piazza, 'die voor ze schrijven eerst het plot helemaal uitdenken en vormgeven in schema's. Zo werk ik niet, ik wil niet van tevoren weten waar het verhaal naartoe gaat. Ik wil zelf verrast worden.' Maar wat de thematiek wordt, heeft hij dus al wel bedacht: toerisme.

'Het is een belangrijk, actueel onderwerp', zegt hij terwijl hij iemand toeknikt die verkleed als geisha langs de tafels gaat. 'In steeds meer Europese steden hoor je klachten over toeristen. Tegelijkertijd heeft Europa die toeristen steeds meer nodig: we produceren zelf minder, we moeten het hebben van rijke Arabieren en Russen die ons komen bezoeken.'

JOINT

'Het raakt ook natuurlijk aan een van mijn eigen grote thema's – dat van de authenticiteit. Toeristen zijn op zoek naar authentieke ervaringen. Maar wat is dat? En waarom vind je die dan uiteindelijk op plaatsen waar heel veel andere toeristen zijn? Zou je niet bij uitstek een authentieke ervaring kunnen hebben in een benzinstation net buiten Teheran? Maar daar gaat dan weer niemand heen. Mensen lijken op vakantie te gaan om een mooi verhaal op Facebook te zetten.'

Er komt een Genuees voorbij die de Nederlandse schrijver herkent. Hij begint een zeer uitvoerig verhaal over hoe hij ooit in Zandvoort in een huisje van Center Parcs zat. Hij werd er zomaar uitgegooid, en de politie deed niks. 'Geef toe, Ilia, Genua is beter dan Center Parcs.' Pfeijffer geeft het toe, de man herhaalt zijn verhaal en gaat uiteindelijk aan het tafeltje naast ons een joint roken.

‘Ik heb ook al een setting bedacht’ zegt Pfeijffer. ‘Voor mijn roman. Het moet zich afspelen in een hotel dat gekocht is door een groep Chinezen die het voor ze het openen eerst authentieker willen maken.’

49 Als Gerrit Komrij

Waar Ilja Leonard Pfeijffer zichzelf het liefst plaatst in de traditie van Gerrit Komrij, zien anderen dat anders. Recensent Johan Sonnenschein van de zeer geleerde website *De Reactor* maakte bijvoorbeeld onlangs onderscheid tussen twee tradities in de Nederlandse literatuur. Enerzijds is er de lijn Kloos-Bloem-Komrij, en de tweede die van Gorter-Lucebert-Mettes. En hij plaatste Pfeijffer, enigszins verrassend, in de eerste lijn.

Hoe dat nu precies zit, met die lijnen, wordt mij in ieder geval niet helemaal duidelijk. Als eerste toelichting op het onderscheid geeft de recensent de volgende generalisatie:

Speurt de tweede de traditie [Gorter-Lucebert-Mettes] af op wat kan aansporen tot vernieuwing, de eerste beschouwt 'leren' via 'geleerdheid' als 'belerend': vieze begrippen die je autonomie aantasten [Kloos-Bloem-Komrij].

VERGULDHEID

De aanhalingstekens suggereren dat Sonnenschein na uitvoerige literatuurstudie deze begrippen uit het werk van de genoemde auteurs heeft gehaald, maar helaas ontbreken bronvermeldingen zodat minder geleerde beschouwers niet meteen kunnen vinden waar dat dan staat, dat Kloos of Komrij zo tegen geleerdheid waren.

Hoe verhoudt zich dat bijvoorbeeld tot beider verguldheid met het eredoctoraat, of hun werk als editeur en bloemlezer? Waarom hadden beiden zoveel waardering voor Gorter? En hoezo past Pfeijffer in deze lijn, die van zijn eigen geleerdheid toch geen groot geheim maakt, en bovendien een verklaard bewonderaar is van Lucebert, juist vanwege diens vernieuwing?

KWATRIJN

Eerder in zijn bespreking (van werk van Bernard Wesseling) is Sonnenschein ook al ingegaan op de ‘lijn Kloos-Bloem-Komrij’ (КБК). In die eerdere passage gaat het over *macht* (wat bij *De Reactor* naar mijn indruk toch al een belangrijk thema is: de literatuur als machtspeel):

Et voilà dichterlijke macht in de Kloos-Bloem-Komrij-lijn: wat leeft, verbinding maakt, creëert en bloeit – dat moet kapot in een vlucht naar voren (Alles gaat Dood). (...)

Alsof dit alles niet genoeg is trakteert Sonnenschein ons op nóg een definitie van de door hem verfoeide КБК-traditie:

[Dit] is een verzameling Nederlandse mannendichters die zich scharen rond de kist van Gerrit Komrij. Nauwelijks verholen azen ze op diens vacant gekomen plek van bloemlezer-bovenbaas. Als zijn Opvolger werpt Ilja Leonard Pfeijffer momenteel de hoogste ogen, en lost daarmee Wigman af. (...) Ondertussen ziet de God van Nederland dat het zo goed is, want in deze sociëteit is de moraal helder: men blijft altijd somber; men hekelt de natuur; men looft virtuele en veracht reële vrouwen; men schrijft per kwatrijn; men drinkt tot het lijf het begeeft. En soms, des nachts, met open raam, volbrengt men een sonnet. Maar altijd zonder wending. Want er is niets nieuws en onder de zon gaat alles dood.

GEVECHT

Hier worden behalve het cynisme – dat is geloof ik wat de redactie van *De Reactor* het meest tegenstaat, cynisme – nog een aantal andere bezwaren naar voren gebracht, zoals dat Komrij altijd maar somber was en over ‘virtuele vrouwen’ schreef, en dat er mensen zijn die kwatrijnen en sonnetten schrijven. Voor iemand die tegen cynisme is, is Sonnenschein zelf behoorlijk cynisch.

Zoals ook de hoofdletter *O* van *Opvolger* natuurlijk ook cynisch bedoeld is. Elders zegt Sonnenschein ook nog dat ‘het gevecht om [Komrij’s] erfenis voorlopig gewonnen werd door Ilja de Verschrikkelijke, alias Komrij II’.

RECENSIES

Ik geloof dat Sonnenschein het zich te moeilijk heeft gemaakt door al die veronderstelde tradities erbij te halen. Dat die tradities onzin zijn, kun je al inzien door te proberen willekeurig welke niet door Sonnenschein genoemde dichter in een van de twee lijnen te plaatsen; dat lukt je niet.

Waar het hem feitelijk om te doen is, is de figuur van Gerrit Komrij. De man die zich in de loop der jaren en inderdaad mede dankzij zijn bloemlezingen een centrale plaats in de vaderlandse dichtkunst heeft verworven. En die zich ondanks dat hij kennelijk ‘altijd somber’ en ‘dronken’ was, ook met meer energie heeft ingezet voor de dichtkunst – *Awater* opgericht, verschillende, ook minder goed lopende series uitgegeven, vaak bereid geweest jongere collega’s te helpen – dan door een paar recensies te schrijven op *De Reactor*.

INSTITUTIES

De interessante vraag is dan ook hoe Pfeijffer zich precies tot Komrij verhoudt. Het is duidelijk dat hij – veel meer dan Harmens, Wigman of Wesseling – een plaats in het literaire krachtenveld inneemt die vergelijkbaar is met die van Komrij, bijvoorbeeld door de diversiteit van zijn oeuvre dat zich uitstrekt over poëzie, verhalend proza, toneel en essayistiek. Er zijn daarbij verschillen: Pfeijffer is, in ieder geval met *La Superba*, een succesvoller romanschrijver dan Komrij ooit was, maar omgekeerd is Komrij in ieder geval naar mijn gevoel een sterkere essayist, columnist en recensent. Dat Pfeijffer ‘de’ bloemlezing van Komrij heeft overgenomen, zal in termen van machtskrachten velden inderdaad ook een belangrijke stap zijn.

Ik heb alleen niet de indruk dat als Pfeijffer er plotseling mee zou ophouden, *De Reactor* mensen ervan zou gaan beschuldigen dat ze ‘de nieuwe Pfeijffer’ willen zijn. Zo machtig is hij – nog – niet.

In termen van wereldbeeld lijken de twee achrijvers me heel verschillend. Waar Komrij zo sceptisch was over macht (!) dat je hem inderdaad in zijn politieke columns cynisch zou kunnen noemen, is de visie die Pfeijffer in zijn columns uitdraagt uitgesproken humanistisch en parlementaristisch: we moeten menselijke problemen van bijvoorbeeld vluchtelingen oplossen, en liefst via de instituties die daarvoor bestaan, zoals de Tweede Kamer en de Europese Unie.

MANIFESTATIEDRANG

Zoals ook hun literatuuropvatting verschilt. Bij geen van beiden heeft die ooit bestaan uit het ‘s nachts, bij open raam’ voltooien ‘van een sonnet’, al heeft Komrij die houding wel geïroniseerd. Pfeijffers werk is altijd, ook in de meest experimentele perioden, te zien als een vorm van zelfonderzoek: wie ben ik, en hoe moet ik leven? Zijn ironie is (ook) vaak zelfironie. Komrij is in die zin altijd juist meer gericht geweest op het doorprikken van de schone schijn – bij anderen.

In beide gevallen lijken mij Bourdieueske analyses die uitgaan van een enorme honger naar macht – zoals men bij *De Reactor* graag ziet – overigens bezijden het punt. In de literatuur is allang niet zo veel macht te verwerven. Wat de twee schrijvers vooral met elkaar gemeen hebben, is een enorme manifestatiedrang, om op zoveel mogelijk terreinen te laten zien wat ze kunnen. Dat deelden ze overigens op zijn minst met Kloos, met Lucebert en met Gorter.

50 Als klassiek schrijver

Ilja Leonard Pfeijffer is hard op weg de Goethe van de eenentwintigste eeuw te worden. Zo iemand heeft de Nederlandse literatuur lange tijd niet gehad: iemand die zijn jeugd begint als rebel en langzaam maar zeker uitgroeit tot een instituut, dat zich ook kan permitteren genereus te zijn voor nieuwe generaties. Iemand die nog heel lang schrijft en zo een rijk geschakeerd oeuvre genereert. Lange tijd is de literatuur gedomineerd door ‘de Grote Drie’ en die waren alle drie te rebels voor die rol, al kwam Mulisch uiteindelijk het dichtst in de buurt. Het probleem met Mulisch is dat hij echter de belofte die hij als jongeman deed (dat hij een ‘wondergrijsaard’ zou blijken), geen gestand heeft gedaan en na *De ontdekking van de hemel* geen echt grote boeken meer schreef.

De persoon Ilja Leonard Pfeijffer heeft altijd iets voornaams gehad. Mensen die hem niet persoonlijk kenden, konden dat gemakkelijk voor arrogantie verslijten, al geloof ik dat de wederzijdse vrienden die wij hebben dat nooit zo hebben gezien. Naarmate iemand ouder wordt en een reputatie vestigt, valt dat voorname echter beter op zijn plaats. Hij heeft dan ook nog het voordeel dat hij in het buitenland woont, zodat de stroom geruchten over persoonlijk gedrag wat afzwakt. En dat hij dankzij Stella hopelijk binnenkort eindelijk de eretitel ‘meest getrouwde man van Nederland’ – vacant sinds de dood van Simon Carmiggelt – kan overnemen. Zoals hij over een jaar of tien waarschijnlijk kan gaan werken aan het overnemen van de rol van aandoenlijke opa die Jan Wolkers ooit vervulde.

GLORIEJAREN

Wie zijn oeuvre tot nu toe overziet, ziet bovendien niet alleen een stijgende lijn in kwaliteit maar ook, zoals het hoort bij een klassiek schrijver, een steeds voortgaande vereenvoudiging van de stijl. Hij trekt zich steeds duidelijker terug op wat kennelijk zijn thema’s zijn. Of je nu *Rupert* met *Peachez* vergelijkt, of *De eeuw van mijn dochter* met *Achter het*

huis of van de vierkante man met Idyllen: er zijn minder grappen en grollen, de toon wordt helderder en melancholischer.

Toen aan Pfeijffer een paar jaar geleden een prijs van de Vlaamse Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde werd uitgereikt, zei Pfeijffer in zijn dankwoord dat hij verkoos deze prijs als een ‘aanmoedigingsprijs’ te zien. Dat was goed gezegd. Dit jaar wordt Pfeijffer 50 jaar. Er is alle reden om te veronderstellen dat de gloriejaren vandaag pas echt gaan beginnen.

Hij is van alle Nederlandse schrijvers het duidelijkst een generatiegenoot van mij, dus misschien zie ik het allemaal verkeerd. Bovendien heeft hij ooit een paar van zijn eerste gedichten aan mij gegeven om te beoordelen. Sindsdien ben ik me als zijn lezer ben blijven beschouwen. Ik hoop dat nog vele jaren te zijn.

- van de vierkante man* (De Arbeiderspers, 1998, gedichten)
- Three Aeginetan odes of Pindar: A commentary on Nemean v, Nemean III, & Pythian VIII* (Mnemosyne Supplements 197, Brill, 1999)
- First Person Futures in Pindar* (Hermes Einzelschriften 81, Franz Steiner Verlag, 1999)
- One hundred years of Bacchylides: Proceedings of a Colloquium Held at the Vrije Universiteit Amsterdam* (vu University Press, 1999; met Simon R. Slings)
- De antieken: een korte literatuurgeschiedenis* (De Arbeiderspers, 2000, literatuurgeschiedenis)
- Het glimpen van de welkwick* (De Arbeiderspers, 2001, gedichten)
- Rupert. Een bekentenis* (De Arbeiderspers, 2002, roman)
- Dolores. Elegieën* (De Arbeiderspers, 2002, gedichten)
- Het geheim van het vermoorde geneuzel. Een poëtica* (De Arbeiderspers, 2003, essays)
- Het grote baggerboek* (De Arbeiderspers, 2004, roman)
- The Manipulative Mode. Political Proaganda in Antiquity. A Collection of Case Studies* (Mnemosyne Supplements 261, Brill, 2004)
- Dodendans* (Elchers, 2005, gedicht; met Roosmarie Custers)
- In de naam van de hond: de grote gedichten* (De Arbeiderspers, 2005, gedichten)
- Het ware leven, een roman* (De Arbeiderspers, 2006, roman)
- Schuimende morgen. Een keuze uit de gedichten van H. Marsman* (Athenaeum-Polak & Van Gennep, 2006, bloemlezing)
- De eeuw van mijn dochter. Een treurspel in vijf bedrijven* (De Arbeiderspers, 2007, toneel)
- Second life. Verhalen en reportages uit een tweede leven* (De Arbeiderspers, 2007, documentaire)
- Malpensa. Een duet voor durfkapitalisten* (De Arbeiderspers, 2008, toneel)
- De man van vele manieren. Verzamelde gedichten 1998-2008* (De Arbeiderspers, 2008, gedichten)

De maan heeft geen liefde nodig. Een keuze uit de gedichten van Ilja Leonard Pfeijffer (Rainbow Essentials, Maarten Muntinga, 2008, bloemlezing)

De canon van de Europese poëzie (Meulenhoff, 2009, bloemlezing; met Gert Jan de Vries)

De filosofie van de heuvel. Op de fiets naar Rome (De Arbeiderspers, 2009, reisverslag)

Oude & nieuwe Leidsche. Verhalen van een stad (De Arbeiderspers, 2009, bloemlezing; met Onno Blom)

Er is alles in de wereld. Een keuze uit de gedichten van Lucebert (De Bezige Bij, 2009, bloemlezing)

Aaamaaaateemiii! (De Nieuwe Toneelbibliotheek, 2009, toneel)

Harde feiten. Honderd romans (De Arbeiderspers, 2010, korte verhalen)

De Griekse mythen (Prometheus, 2010, navertelling)

De maan heeft geen liefde nodig (Rainbow Essentials, Maarten Muntinga, 2010, bloemlezing)

Het ministerie van Specifieke Zaken: over Haags gekonkel en de mentale staat van het land (De Arbeiderspers, 2011, columns)

Hoe word ik een beroemd schrijver? Een literair zelfhulpboek (De Arbeiderspers, 2012, essays)

Minister Kwist. Een reconstructie van de val van de minst bekende bewindspersoon van het eerste kabinet Rutte (De Arbeiderspers, 2012, novelle)

La Superba (De Arbeiderspers, 2013, roman)

Constantijn Huygens, Stemmen van Den Haag (Prometheus, 2013, inleiding en vertaling; met Frans Blom)

Blauwdruk voor een nog beter leven, De Nieuwe Toneelbibliotheek, 2014 (bewerking van Design for Living van Noël Coward)

Till Lindemann, In stille wateren, vertaald door Ilja Leonard Pfeijffer (Lebowski, 2014, vertaling)

Van weemoed naar de nacht (Tilt, 2014, novelle)

Giro giro tondo, een obsessie (CPNB, 2015, poëzieweekgeschenk)

Idyllen. Nieuwe poëzie (De Arbeiderspers, 2015, gedichten)

Gelukszoekers (De Arbeiderspers, 2015, teksten over migratie)

Karakters. Brief aan mijzelf op jongere leeftijd (Leidse Literaire Reeks 1, Het Tillenbeest, 2015, verhaal)

Offertorium (De Arbeiderspers, 2015, gedicht)

Brieven uit Genua (De Arbeiderspers, 2016, autobiografie)

Duetten (Lebowski, 2016, gedichten; met Erik Jan Harmens)
Peachez. Een romance (De Arbeiderspers, 2017, roman)
Van oorlog en liefde. Een heldendicht (De Arbeiderspers, 2017, gedicht)
Flitsfictie. Ultrakorte romans (B for Books, 2017, korte verhalen)
De kracht van het geschreven woord (Koninklijke Bibliotheek, 2017,
gedicht)
De advocaat (De Nieuwe Toneelbibliotheek, 2017, toneel)
*De Nederlandse poëzie van de twintigste en de eenentwintigste eeuw in 1000 en
enige gedichten* (Prometheus, 2017, bloemlezing)
Achter het huis (2017, toneelbewerking van Het achterhuis van Anne
Frank)

COLOFON

Waar wordt geschreeuwd is taal vacant. De taal van Ilja Leonard Pfeijffer verscheen in het jaar dat Pfeijffer vijftig werd. De teksten in dit boek zijn overwegend bewerkingen van vijftig teksten die Marc van Oostendorp eerder op het weblog www.neerlandistiek.nl heeft gepubliceerd. De illustratie op het omslag is een bewerking van de *Mona Lisa (La Gioconda)* door Marc van Oostendorp.

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a database or retrieval system, or published, in any form or in any way, without prior written permission from the publisher.

Ontwerp en boekverzorging: Huug Schipper, Den Haag (www.studiotint.nl)

Druk: Wilco, Amersfoort

© 2018 Marc van Oostendorp

© 2018 Uitgeverij de Weideblik

ISBN 9789077767764

NUR 620

www.weideblik.com