

LARS BERNAERTS

In der Beschränkung zeigt sich die Möglichkeit. Honderd romans van Ilja Leonard Pfeijffer

‘Het is een complex verhaal. Maar ik zal proberen het kort samen te vatten.’

Ilja Leonard Pfeijffer, *Harde feiten*, p. 165

‘Het is duidelijk dat het niet de taak van de dichter is te zeggen wat is gebeurd, maar wat zou kunnen gebeuren en wat mogelijk is volgens de wetten van de waarschijnlijkheid of noodzakelijkheid.’

Aristoteles, in: Ilja Leonard Pfeijffer, *Het geheim van het vermoorde geneuzel*, p. 43

WIE ILJA LEONARD PFEIJFFER ERNSTIG NEEMT, komt bedrogen uit. Zijn vertellers zijn nooit eenduidig of recht door zee. In zijn proza krioeft het van de onbetrouwbare figuren – en dan bedoel ik zowel personages als retorische figuren. We hoeven maar te denken aan de immorele verteller die zijn verdediging voert in *Rupert. Een bekentenis* (2002) of de leugenachtige, manipulatieve psychiater in *Het grote baggerboek* (2004). Ook op stilistisch vlak zit Pfeijffers werk vol gevaarlijke bochten, dubbele bodems, dwaalsporen en valkuilen. Een sonnettenkrans kan er vermomd zijn als een scheldtirade. Het ware leven kan er zich als een roman voordoen. En vice versa.

Harde feiten. 100 romans (2010) is in dat opzicht niet anders. Ook hier zijn onbetrouwbaarheid, dubbelzinnigheid en ironie de regel. Maar al is er op het eerste gezicht geen sprake van ernst in dit boek, ik wil graag weten wat er gebeurt als we de titel en Pfeijffers project au sérieux nemen. Op het achterplat lezen we dat het gaat om ‘een geheim project, dat is geboren uit een strenge formele beperking’: elke roman mocht ten hoogste uit vijfhonderd woorden bestaan. Het boek is een verzameling van honderd stukjes proza die in de wereld van Pfeijffer romans genoemd kunnen worden. Maar wat is een roman als lengte geen criterium is? Wat maakt een roman dan tot een roman?

Bovendien zouden deze romans, zoals de titel suggereert, te begrijpen zijn als ‘harde feiten’. Elke roman is een hard feit, zoals Pfeijffers vorige roman het ware leven was. In zekere zin is *Harde feiten* een radicalisering van de veelheid en fragmentering van vertelstemmen die we in *Het ware leven, een roman* (2006) vonden. Daarin werden nog enkele verhaallijnen uitgewerkt over de hoofdstukken heen, die kaderen in een geheel dat duidelijk thematisch samenhangt. In de oxymorons van beide titels is de roman ook al nadrukkelijk aanwezig. Wat voor parodiërend beeld hangt Pfeijffer dan op van de roman als hard feit of als waar

leven? Is het niet ironisch dat de roman, het genre waarin alles kan, zo'n beperking opgelegd krijgt, of is die beperking slechts schijn? Hoe spelen Pfeijffer en enkele verwante schrijvers als Thomas Bernhard en Giorgio Manganelli met de grens tussen het kortste en het langste proza, tussen feit en fictie?

Beperking als visie

Wie een tuintje heeft, hoeft daarom nog niet te harken en te wieden. Je kan je lap grond ook wild laten begroeien, zonder dat de wildgroei het perk te buiten gaat. Of nog beter: je richt je tuintje zo chaotisch in dat het wild lijkt, je laat het onkruid woekeren. Wat ontstaat, is tegelijk onherbergzaam en sterk beregeld. Zo perkt Pfeijffer ook de roman in door elke lap tekst zorgvuldig chaotisch aan te leggen. Binnen de beperking lijkt alles, misschien zelfs meer dan voorheen, mogelijk te zijn. *In der Beschränkung zeigt sich der Meister*. Zowel het genre (de microroman) als het aantal (honderd) wijst erop dat de auteur zich niet laat leiden door een thematische of psychologische samenhang, maar wel door een formele beperking. Binnen die contouren zien we hoe de roman 'het mogelijke' cultiveert.

De manier waarop Pfeijffer zichzelf strikte regels oplegt, brengt de werkwijze en opvattingen van OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle) in herinnering. Leden van OuLiPo – zoals Raymond Queneau, Jacques Roubaud en Georges Perec – maken teksten waarin systematisch doorgevoerde, zelf opgelegde regels leiden tot nieuwe literaire uitdrukingswijzen. In *Exercices de style* presenteert Queneau 99 keer dezelfde banale verhaalkern in uiteenlopende perspectieven, stijlen en genres, van subjectieve vertelling tot sonnetvorm, van geometrisch tot onomatopoëtisch. In *La Disparition*, wellicht het bekendste OuLiPo-werk, laat Perec de letter 'e' verdwijnen: de letter komt in de hele roman geen enkele keer voor. Daarna schrijft Perec *Les Revenentes*, een roman die bestaat uit woorden die enkel de 'e' als klinker hebben. Vergeleken met de stilistische acrobatieën van Queneau en Perec zijn de geëxpliciteerde *contraintes* van Pfeijffer en Manganelli (over wie zo meteen meer) kinderspel, maar het principe en de kijk op literatuur zijn gelijklopend. Literatuur wordt niet romantisch voorgesteld als de originele vinding van een geïnspireerde geest, maar als het product van een consequente keuze op het vlak van de vorm. In zijn opstellen over poëzie in *Het geheim van het vermoorde geneuzel* (2003) zegt Pfeijffer overigens onomwonden dat literatuur voor hem niet de uitwerking van een diepzinnig idee is, wel een spel met taal: 'Het is een misverstand dat het een voordeel is voor een gedicht als het ergens over gaat. Een goed gedicht gaat nergens over.'

131 Het is geen idee of gedachte die verpakt is in poëzie.' (*Het geheim van het vermoorde geneuzel*, p. 77).

Pfeijffer, stemmenimitator

Op het eerste gezicht gaan de honderd romans van Pfeijffer alle kanten op. *Harde feiten* is een allegaartje van settings, thema's en stijlen, intertekstuele verwijzingen en tekstsoorten. De romans spelen zich onder andere af in China, Rusland, Griekenland en Duitsland. Wie de verhalen in alfabetische volgorde leest, vertoeft in 'Pulcinella heeft de Dood vermoord' nog in Genua terwijl het volgende verhaal de lezer terug naar Nederland brengt. De ene verteller heeft het uitsluitend en nadrukkelijk over zichzelf, terwijl de andere geen deel lijkt uit te maken van de wereld van het verhaal. Stilistisch doen de romans nu eens spreektaalig dan weer veeleer formeel aan, en vaak zijn ze een mengeling van registers. Gevraagd naar 'het mooiste', antwoordt de verteller van de gelijknamige microroman bijvoorbeeld in een taaltje dat enerzijds afstandelijk, bijna archaisch, en anderzijds schijnbaar alledaags is, maar dan met een vuil randje: 'Bier over me bloes. Zat ik daar in de blijde verwachting en heb ik in enen zoiets van dat heb ik weer.' (*Harde feiten. 100 romans*, p. 80).

Intertekstuele allusies en parodieën vergroten de indruk van verscheidenheid nog meer: al dan niet subtiel (zie bijvoorbeeld 'Maestro Rawie') worden figuren uit de Nederlandse literatuur aangepakt. En ten slotte bootsen de romans vaak andere genres en tekstsoorten na: ze doen ons denken aan mythen, sciencefiction of gore moppen en ze kunnen zich voordoen als voicemailbericht ('U heeft één nieuw bericht. Nieuw bericht:'), synopsis ('Synopsis'), juridische verdediging ('De inbraak') of verontschuldiging ('Het excuus'). Maar bovenal blijven ze ons herinneren aan hun artificiële, literaire karakter. Het excuus zou in het ware leven nooit kunnen werken als excuus, de verdediging nooit als juridisch pleidooi.

In de stilistische melange voert Pfeijffer een veelheid aan stemmen op, daarbij puttend uit de omgangstaal en literaire bronnen. In dat opzicht laat hij zich kennen als een stemmenimitator. Als creaties van een stemmenimitator hebben de teksten een belangrijke eigenschap met de roman gemeen, namelijk zijn veelstemmige karakter. Volgens de Russische literatuurwetenschapper Mikhail Bakhtin is 'heteroglossia' het wezenskenmerk van de roman: het is een kunstwerk dat verschillende individuele stemmen en collectieve taalvormen laat horen. In de honderd romans vind je verschillende gestileerde versies van alledaags taalgebruik en talige uitingvormen die gebonden zijn aan bepaalde genres of spreeksituaties. Door die mix van stemmen profileren de harde feiten zich alvast als romans.

Pure onzuiverheid

Een imitator bootst nooit zomaar exact stemmen na. Hij vergroot ze subtiel uit, geeft ze een eigen invulling en manipuleert ze, waardoor ze op een nieuwe manier interesse wekken. Door de manipulatie van de imitator kunnen ze bijvoorbeeld grappig of ontroerend worden. In die zin zit er in *Harde feiten* ook veel meer samenhang en eenheid dan op het eerste gezicht het geval lijkt te zijn, want de onzuivere imitatie is een vast onderdeel van de stijl. We kunnen de samenhang ook benaderen vanuit het idee van 'beperking als mogelijkheid'. In de beperking komen literaire mogelijkheden tot stand, en dat blijkt in *Harde feiten* zowel uit de vorm als uit de inhoud. Beperkingen verschijnen onder andere in de vorm van een onzuivere stijl, overspecifieke vertelling, irrationele communicatie tussen personages en mislukte schrijversfiguren.

Constant zijn de allusies op het schrijverschap en op het artificiële karakter van de verhaalwereld. De verhalen leggen ook de banaliteit van elke vorm van zingeving bloot, en ze doen dat zowel in expliciete uitspraken als in een impliciete vorm. In de structuur van de verhalen ligt de nadruk namelijk op mislukking en anticlimax. Zelfs in zijn voornemen om romans van maximaal vijfhonderd woorden te schrijven, faalt de schrijver trouwens. 'Spiegels' is bijvoorbeeld al meer dan zeventienhonderd woorden lang. Thematisch is er niet alleen veel aandacht voor het vertellen zelf, maar ook voor seks en relaties – niet de intieme vorm ervan, maar de ruwe. Op allerlei gebieden laten de personages zich niet hinderen door respect voor normen, waarden en taboes. Zo vinden porno, zoöfilie en nazisme elkaar moeiteloos in 'Politiek': 'Op het moment dat zij luid pijpend in kniekousjes het Horst Wessel-lied aanhief compleet met blonde vlechten om je van achteren ouderwets arisch aan vast te houden en de herdershond luid grommend in haar klaarkwam, besloot Karl dat dat hele nationaal-socialisme nog zo gek niet was.' (141) En ook letterlijk blijven er geen heilige huisjes overeind: in 'De kerkeneloper' begint de eenzame revolutionair Andrej Andrejevitsj alvast met de sloop van zijn dorpskerk. Uit de stijl van de honderd romans blijkt een voorkeur voor onvolkomenheden en tegenspraak. De stijlfiguren die de vertellers het liefst gebruiken, zijn figuren die in de standaardtaal (dus opnieuw: volgens de normen) als fout gelden, zoals pleonasmen, contaminaties, contradicties en non sequiturs. Kortom, in verschillende opzichten zijn onzuiverheid en mislukking kenmerkend voor Pfeijffers literaire universum.

Zoals in *Het ware leven, een roman* is ook het spel met feit en fictie hier een constante. Zowel de feitelijkheid die de titel suggereert als de werkelijkheidsillusie die lezers van een roman kunnen verwachten, wordt op haar kop gezet. Zo begint de roman die 'Roman' heet, als volgt: 'Op

13 juli kon ik het slabestek niet meer vinden. Ik wist dat zoeken zinloos was. Op 25 juli las ik in de regionale krant een klein bericht over een man op een brommer.' (149) Daar heb je de harde feitelijkheid – en het resultaat is vermakelijk saai. Aan de roman is dus maar beter niets feitelijk. Er zijn immers geen waarheden, enkel verhalen, en nee, van die verhalen hoeven we geen ultieme kennis te verwachten. Als de verteller van 'Napoleon' ons een alles verklarend verhaal wil vertellen, begint hij veelzeggend genoeg met de opening van een sprookje. Maar hij bedenkt zich snel: 'En terwijl jij daar even in alle rust over nadenkt, zal ik je een verhaal vertellen dat alles uitlegt. Er was eens – nee, geintje. Er was nooit iets en er zal ook nooit iets zijn, ha ha, alsof jij dat niet wist. Boem!' (131) Het spel met fictie en werkelijkheid doet de illusie van zingeving uiteenspatten in het gezicht van de postmoderne lezer.

Eenzelfde vermoeden als het om de afbraak van waarheden gaat, spreekt uit 'De zin die alles verklaart'. De zin in kwestie, die het personage pas aan het einde mompelt, is een anticlimax, zoals veel van de romaneindes in *Harde feiten*. Verklaren doen Pfeijffers zinnen niet, resoneren des te meer. Ook in 'De formule' keert die tendens terug: Einstein krijgt er van God de formule die de schepping verklaart, maar hij vindt meteen een fout: "Ik weet het," zei God. "Ik weet het." (30) In plaats van een illusie van succes en verklaarbaarheid te scheppen, concentreren de vertellers zich met een retorische vindingrijkheid op het voortbrengen van onverwachte gedachten en onvolmaakte, mogelijke werelden. Alles bij elkaar vertonen de romans dus erg veel overeenkomsten, die een welbepaalde opvatting suggereren van de roman en van literatuur in het algemeen.

Bernhards harde feiten

Pfeijffer is natuurlijk niet de eerste en enige die de grens tussen kort en lang proza verkennt en zich oefent in het kortst mogelijke proza. Intrigerende voorlopers van Pfeijffers experiment zijn *Der Stimmenimitator* (1978) van Thomas Bernhard en *Centuria* (1979) van Giorgio Manzanelli. Dat *De stemmenimitator* een mooie titel zou zijn voor *Harde feiten*, is al gebleken, maar het omgekeerde is even waar. *Der Stimmenimitator* bevat 104 oefeningen in het kortere en het kortste proza die stuk voor stuk opgebouwd zijn rond een hard feit. Meestal gaat het om zelfmoorden, plotse overlijdens of ongelukken, soms om absurde dramatische gebeurtenissen: een bejaarde man uit Selestadt doet het bejaarden-tehuis met al zijn medebewoners erin afbranden (*Der Stimmenimitator*, p. 70-71); een postbode wordt in een instelling opgenomen omdat hij brieven met slecht nieuws achterhield (164-165).

Nooit in meer dan twee bladzijden en soms in één enkele zin formuleert Bernhard zijn harde feiten. Ze zijn droog en zakelijk gepresenteerd, als waren het korte nieuwsberichten, maar dan zoals bij Pfeijffer met een vreemde twist en met bizarre details. Net als Pfeijffer huppelt Bernhard op en over de rand van het waarschijnlijke. Om het met Bernhards aanvankelijke titel voor de bundel te zeggen: de verhalen horen tot de schemerzone van *Wahrscheinliches, Unwahrscheinliches*. Zo is er het bericht over de vermiste grottonderzoekers (23-24). Nadat twee *Höhlenforscherrettungsmannschaften* – teams die uitgestuurd worden om de vermisten te redden – zelf in de grotten verdwenen zijn, wordt aan een bouwfirmam uit Pongau gevraagd om de grotten dicht te metselen. ‘Wat nog voor het nieuwe jaar gebeurd is’, voegt de verteller er ter volledigheid aan toe. Die schijnbare volledigheid geeft in het kortste proza de verhaalwereld een arbitraire indruk: waarom Pongau? Wat doet het ertoe dat de werken voor nieuwjaar uitgevoerd werden?

De nodeloze specificering is ook schering en inslag bij Pfeijffer. Ze heeft – zoals bij Bernhard – een humoristisch effect, en sluit aan bij de idee van ‘beperking als mogelijkheid’. Tenslotte zijn details een symptoom van de beperkingen die een schrijver moet opleggen aan een verhaalwereld in opbouw. In het detail drijft hij die beperking op de spits. Wie romans van vijfhonderd woorden wil schrijven, kan geen plaats maken voor details, zou je verwachten. Enkel de grote lijnen zouden overblijven. Maar Pfeijffer en Bernhard gebruiken de details als ongerijmdheden die de beperking zichtbaar maken en daarmee de verhaalwereld onthullen als een mogelijke, maar verzonnen en kunstmatige wereld. Anders dan Bernhards berichten doen Pfeijffers romans bovendien geen moeite om ons te doen geloven dat ze alleen maar de harde feiten beschrijven. *Harde feiten* bestaat uit onwaarschijnlijke verhalen. Uit romans met een beperking.

Op verschillende plaatsen in Pfeijffers boek komt de artificiële werking van het detail aan de oppervlakte, doordat een erg specifieke voorstelling wordt herzien of afgedaan als een fabeltje. ‘Synopsis’ begint bijvoorbeeld als volgt: ‘Jong stel. Nee. Hij veel ouder dan zij’ (*Harde feiten*. 100 romans, p. 155). In ‘De vergeten weduwe’ vinden we een vergelijkbare overweging: ‘Ik zou een reis naar Japan kunnen verzinnen, een grote, onmogelijke liefde en avonturen met romantische piraten, natuurlijk zou ik dat kunnen’ (51). Natuurlijk kan de verteller een ander verhaal opdissen, niet zomaar één, maar een verhaal dat even gedetailleerd en levendig lijkt als het verhaal over de weduwe. De details hebben geen noodzakelijke relevantie voor de plot, maar doen de kracht van de literaire verbeelding uit de verf komen. De enige logica die respect kan afdwingen, is een literair talige logica. Dat geldt niet alleen voor de afzonderlijke romans, maar ook voor hun ordening in het boek: de volgorde is alfabetisch, en

135 niet thematisch of anderszins door de inhoud gemotiveerd. De opbouw is door de taal zelf gedicteerd.

Manganelli's onmogelijkheden

Bernhards teksten zijn compacte stukjes proza, maar een romanclaim doet de Oostenrijkse auteur niet. Buiten de veelheid van stemmen wijst er niets in die richting. Giorgio Manganelli, daarentegen, doet in de titel van zijn bundel kort proza dezelfde boude claim als Pfeijffer, zowel wat het genre als wat het aantal betreft. Het boek heet *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume*, in 1987 vertaald als *De roes van de briefschrijver en 99 andere gevleugelde romans*. Manganelli publiceert *Centuria* in 1979, wanneer hij al een reputatie heeft als lid van Gruppo 63, een groep uit de neo-avant-garde waar ook Umberto Eco deel van uitmaakt. Als literair experiment ligt de romanbundel helemaal in de lijn van die Italiaanse neo-avant-garde, maar er is ook een echo van de verhalen-cyclus *Il Decamerone* in te horen, die door Boccaccio gepresenteerd werd als 'cento novelle' ('honderd novellen').

Het manganelliaanse universum, zoals Italo Calvino het in het voorwoord noemt, is gekenmerkt door een ontzettende rijkdom van de verbeelding en een aanzienlijke excentriciteit. De eerste roman begint veelbetekenend met de woorden 'Veronderstellen wij eens' ('Supponiamo'), een directe uitnodiging aan het adres van de lezer om zich het verhaal voor te stellen als een 'mogelijkheid'. In elke roman roept de verteller zo een eigenzinnige wereld op. De eerste verhalen gaan telkens over 'een heer' wiens karakter in enkele trekken geschetst wordt en die dan in een situatie geplaatst wordt. Geleidelijk aan komen meer onwaarschijnlijke en fantastische verhalen voor. Naast 'een heer' en 'een vrouw' figureren nu ook feeën, eenhoorns en spoken in de romans. De verbeelding van de lezer wordt ten volle bespeeld. Een man, met zijn afgehakte hoofd in de hand, steekt het plein over (*Centuria*, p. 39); een spook verveelt zich in het kasteel dat hem toegewezen is (95); een ander spook piekert over de moeilijkheid om zich voort te planten (121). Of stellen we ons maar eens voor dat een vrouw een bol baart en grootbrengt: 'Omdat de bol geen mond heeft, voedt zijn moeder hem door hem onder te dompelen in een minuscule, tot de rand met haar melk gevulde wastobbe' (163) en 'Ze vindt het fijn hem over de grasperken te laten rollen, achterna te lopen en met een gebaar van geschrokken hartstocht te vangen' (164). De verhalen zijn vaak absurd en geestig, maar met tragische toetsen.

Manganelli's microromans zijn qua stijl en structuur duidelijk egalier dan Pfeijffers stukjes, maar beide auteurs combineren een inventieve manier van vertellen met een spitsvondige retoriek, en hilariteit met tragedie. Bovendien is Manganelli's avant-gardistische kijk op literatuur

verwant aan die van Pfeijffer. In de bundel kritieken van *La letteratura come menzogna* ('De literatuur als leugen', 1967) drukt de Italiaanse auteur zijn visie al in de titel uit: het artistieke object is altijd artificieel, literatuur is dus leugen. Aangezien het literaire werk breekt met de waarheid en de werkelijkheid, heeft het ook geen direct nut. Of in een bekend aforisme uit *La letteratura come menzogna*: 'De schrijver kiest er in de eerste plaats voor om nutteloos te zijn' ('Lo scrittore sceglie in primo luogo di essere inutile'). Pfeijffers afkeer van zogenaamde diepzinnigheid en ideeënliteratuur sluit perfect aan bij Manganelli's credo.

Zoals Manganelli en Bernhard, laat Pfeijffer zien hoe het kortste proza en de roman werken als leugen en onwaarschijnlijkheid, als de oefening die kunst baart en als de beperking die mogelijkheden baart. In de roman maakt het mogelijke zich pas kenbaar door toedoen van de beperking, en die tendens is essentieel. Ze leidt de lezer weg van het illusoire idee van de zuivere imitatie van de werkelijkheid, en brengt hem naar een veld dat wild begroeid is met de uitwassen van taal en verbeelding.

BIBLIOGRAFIE

Ilja Leonard Pfeijffer, *Harde feiten. 100 romans*. De Arbeiderspers, Amsterdam, 2010.