



Ilja Leonard Pfeijffer (°1968) - Foto Klaas Koppe.

De man van vele manieren

Poëzie en proza van Ilja Leonard Pfeijffer

Rudi van der Paardt

*werd geboren in 1943 te
Amsterdam. Is als docent
verbonden aan de vakgroep Latijn
van de R.U. Leiden en publiceert
geregeld over hedendaagse
Nederlandstalige literatuur.
Adres: Jacob van Ruysdaellaan 3,
NL-2343 EN Oegstgeest*

Eén van de opvallendste boeken die ter gelegenheid van de Nederlandse boekenweek in 2000, gewijd aan de klassieke oudheid, zijn verschenen, was *De antieken. Een korte literatuurgeschiedenis* van de Leidse classicus Ilja Leonard Pfeijffer (1968). Bij zijn vakgenoten, die Pfeijffer kenden van zijn imposante dissertatie (1996) over enkele gedichten van Pindarus en verwante publicaties, moet het boek (dat overigens 274 bladzijden telt en dus niet kort is in de gangbare zin) zijn opgevallen door de losse, vrolijke, af en toe provocerende toon. Onderwerpen uit de Griekse en Romeinse literatuur, die vanouds met een zekere verhevenheid door classici zijn behandeld, worden door Pfeijffer vaak op originele wijze aangesneden. Heel opvallend is bijvoorbeeld zijn omschrijving van het Nieuwe Testament. Volgens Pfeijffer bestaat dit uit een collectie „onbeholpen verhalen in een primitief soort Grieks”, alleen belangrijk omdat zij „het heilige boek is geworden van één van de vele religieuze sekten die in het Romeinse rijk actief waren” (p. 210). Zijn opmerking is des te pikanter, omdat het helemaal niet gangbaar is het NT in een literatuurgeschiedenis te behandelen; geen enkele gelovige, hoe verlicht ook, zal die tekst als „literatuur” bestempelen. Een ander voorbeeld van Pfeijffers „fröhliche Wissenschaft” is zijn behandeling van het idioom van Romes grootste geschiedschrijver: Tacitus. Latinisten kunnen hele boeken wijden aan de analyse van ’s mans bondige stijl, zijn *brevitas*. Pfeijffer doet het, bij wijze van *leçon par l'exemple*, in drie zinnestukjes (p. 213): „Zijn taal staat onder hoogspanning. Het verband tussen twee opeenvolgende zinnen wordt meestal overgelaten aan de interpretatie van de lezer. In deze gedrongen wink-wink-nodge-nodge-say-no-more-know-what-you-mean-stijl kan in een paar woorden heel veel worden gesuggereerd.”

Voor degenen die geen voorkennis van het onderwerp bezaten, zullen andere aspecten van *De antieken* de aandacht hebben getrokken. Voor de

gemiddelde moderne lezer moet het wel opvallen - en Pfeijffer wijst daar dan ook bij herhaling op - dat de antieke literatuur, natuurlijk in de ene periode meer dan in de andere, gekenmerkt wordt door het hernemen van bekende genres, motieven en topoi, waarop wordt gevarieerd. Origineel is een antieke auteur als hij het bestaande nieuwe vormen geeft. Een mooi voorbeeld is het werk van P. Vergilius Maro (70-19 v.Chr.), die algemeen, en ook door Pfeijffer, als ik mij niet vergis, als de grootste Romeinse dichter wordt beschouwd. Zijn tien herdersgedichten, de *Eclogae* of *Bucolica*, waren geënt op het werk van de Griek Theocritus; zijn *Georgica*, „boerengedichten”, grepen terug op het didactische werk van de vroeg-Griekse dichter Hesiodus en de Romein Lucretius; zijn hoofdwerk, de *Aeneis*, over de stamvader der Romeinen, de Trojaan Aeneas, volgde in metrum, structuur, vergelijkingen en taalgebruik de *Ilias* en de *Odyssee* van Homerus na. Je kunt niet volhouden dat de *Aeneis* niet op zichzelf te lezen valt, maar pas een grondige kennis van de homerische epiek bij de lezer biedt zicht op de fenomenale bewerkings-techniek van Vergilius. De antieke retorica sprak in dit verband over *imitatio* („nabootsing”) en *aemulatio* („wedijver”). Wij spreken tegenwoordig van „intertekstualiteit” of „creatieve receptie”. Het is een verschuiving van de aandacht voor de maker naar die voor de lezer: die moet vaststellen wat de gevonden citaten, allusies, overeenkomsten voor de interpretatie van de gelezen tekst te betekenen hebben.

Pfeijffers populair-wetenschappelijke literatuurgeschiedenis behoort niet tot zijn literaire productie, maar ik heb die beschreven en getypeerd om zijn eigen poëtica in een traditie te plaatsen. In zijn „tekstverwerking” gaat Pfeijffer, zoals vele van zijn postmoderne collega’s, uit van een zeer ruime opvatting van de notie tekst. Hij gebruikt niet alleen zijn kennis van „de antieken” of de „moderne” klassieken (Dante, Shakespeare, Franse symbolisten, Pound, Eliot, Achterberg, Lucebert vooral), maar ook popsongs, *soundbytes* van radio en tv, cabarettteksten of reclameriedels. Kortom, eigenlijk is elke tekst voor hem bruikbaar om die te monteren in zijn eigen product, als die maar klinkt, swingt of zingt, want zijn werk is berekend op voordracht.

Verzen met boulimie

Al deze eigenschappen komen voor in Pfeijffers debuut *Van de vierkante man* (1998), die met de C. Buddingh’-prijs werd bekroond. De titel is onmiskenbaar een zelfkarakteristiek en zal te maken hebben met het (grotendeels schijnbare) rauwe, openhartige, ongelikte van de inhoud der gedichten. De bundel is opvallend dik voor een debuut: bijna honderd pagina’s. Nog meer zal de lezer zich verwonderen over de heterogeniteit van de gedichten: het lijkt alsof Pfeijffer in dit debuut een staalkaart geeft van tekstsoorten die

hij kent en beheerst. Een klassiek onderlegde analyticus zal al gauw denken aan de bundel van Catullus (84-54 v.Chr.): die was ook zo omvangrijk en vertoonde ook een veelheid van genres en subgenres. De vergelijking brengt je op nog een overeenkomst: ondanks de schijnbare chaos is de bundel van Catullus bijzonder hecht georganiseerd: in een recente publicatie van Paul Claes (1) (over het *concatenatio*-principe dat Catullus' bundel kenmerkt, dat wil zeggen dat elk gedicht door één of meer sleutelwoorden met het voorgaande verbonden is) wordt dit overtuigend aangetoond. Wie kijkt naar de opbouw in *Van de vierkante man* ziet verschillende cycli, waarvan de twee grootste elk 21 nummers tellen. Gedichten die op dezelfde plaats in beide reeksen staan zijn ook vaak, misschien wel altijd, thematisch-inhoudelijk met elkaar verbonden.

675

Als voorbeeld neem ik nr. 10 uit de reeks „Lili en de grote woorden”; het draagt de titel „Sneeuw” (zie p. 681). Zoals vaak het geval is met sneeuw in poëzie is het een metafoor voor de dood, wat wordt onderstreept door talrijke verwijzingen naar het befaamde „Lied van de dwaze Bijen” van Martinus Nijhoff: „het sneeuwt / wij zijn gestorven het sneeuwt tussen de korven”. Meer in het bijzonder compareert de dood in de curettage van de geliefde van de lyrische ik. Via een beschrijving van de sneeuwbestrijding in de stad, „pekkel had de stad gecuretteerd”, ontstaat er een samenhangende reeks motieven: sneeuw / dood / geliefde, die elders in de bundel terugkeert, bijvoorbeeld in het Gorterachtige „In Leiden met het meisje van zilver” (p. 18), maar ook in nr. 10 van de tweede reeks, „Dromende druilknol”, dat Venetië heet. Ook dat is natuurlijk de naam van een dodenstad bij uitstek, door zijn lagunes, zijn vergankelijkheid en associaties met de beroemde novelle van Thomas Mann, *Der Tod in Venedig*. Een ander voorbeeld van twee gedichten die op dezelfde plaats in de reeks staan en thematisch verwant zijn is het tweetal „De graecus” (zie p. xxx) en „De classicus lamenteert in een hoog stijlregister”. In beide gevallen is sprake van zelfspot: het jargon der classici, zo gekenmerkt door het gebruik van klassieke termen en begrippen die voor buitenstaanders onbegrijpelijk zijn, wordt doeltreffend geïroniseerd. Ironisch is zeker ook het drietal „vertalingen”, waarmee de bundel wordt afgesloten. Diverse critici hebben opgemerkt dat Pfeijffers debuteert vol genoeg was en dat dergelijke vertaalde teksten overbodig waren. Maar het zijn helemaal geen vertalingen, het zijn uiterst kunstige pastiches! De eerste van de drie gedichten draagt als titel „Pindaros: dertiende Pythische Ode”; één blik in een literatuurgeschiedenis, bijvoorbeeld in die van Pfeijffer zelf, had de recensenten geleerd dat er maar twaalf Pythische Oden zijn overgeleverd...

Het fundament waarop de verschillende cycli berusten, bestaat uit een drietal programmatische gedichten, in het begin, midden en eind van de bundel, die alle gekenmerkt worden door woorden uit de culinaire sfeer: romig,

vet, sappig. Het is niet moeilijk in te zien dat dit metaforen zijn voor het type poëzie dat Pfeijffer voorstaat. In het openingsgedicht, wat paradoxaal „Afscheidsdiner” genaamd, wordt ook duidelijk gemaakt waartegen de dichter zich afzet:

u kunt afruimen

*de witomrande amuse gueule uit de nouvelle cuisine
van chrysanten die in de vaas op de tafel bij het raam staan
maar niet in de vaas op de tafel bij het raam staan
vegetarische stilleventjes geschetst met de zilverstift*

676

.....

*laat met de lardeerpriem doorregen goed gevulde
wildbraad aanrukken en op een rondborstig banket
van dansend vlees zappen naar glimmend wellustig vlees
als een clip in grootbeeld kleur*

*serveer mij in roomboter gebakken beelden
en verzen met boulemie*

In de eerste strofe neemt de dichter afscheid van de schrale, magere, vleesloze, levenloze poëzie. Men hoeft niet zo heel goed thuis te zijn in de geschiedenis der moderne Nederlandse poëzie om in te zien welke schraal-Hans Pfeijffer voor de keukenmeester der autonome poëzie aanziet: het is de inmiddels in de canon opgenomen dichter Hans Faverey. Van hem zijn immers de regels:

*De chrysanten,
die in de vaas op de tafel
bij het raam staan: dat*

*zijn niet de chrysanten
die bij het raam
op de tafel
in de vaas staan*

De variatie in de woordvolgorde, zelfs het gebruik van de komma in de eerste en het verdwijnen ervan in de tweede strofe, maken duidelijk dat het Faverey gaat om de discrepantie tussen „de werkelijkheid” en de tekst: het zijn twee aparte werelden. Daar moet Pfeijffer niets van hebben: hij stoort zich niet aan wit en niet aan de subtiliteit van de woordvolgorde, hij vernietigt dit levenloze stukje tekst, dat door modieuze figuren (vgl. regel 2) tot een

soort sjibbolet is gemaakt. Hij stelt tegenover bijna alle symbolen van deze autonome poëzie tegengestelde: de „nouvelle cuisine” wordt „een rondborstig banket”, de „zilverstift” moet wijken voor de „clip in grootbeeld kleur”, het „schetsen” krijgt een eigentijdse pendant in het „zappen”. Net als zijn leermeester Lucebert heeft Pfeijffer maar enkele beelden nodig om de poëzie van een vorige generatie af te schaffen.

Lesbia dolores die als carmen zindert

In *Het glimpen van de welkwiek* (2001) vinden we veel uit het debuut terug: een volle bundel met programmatische gedichten aan begin en eind, een grote cyclus als kern, veel speelse neologismen (vergelijk ook de titel), veel citaten uit „hoge” en „lage” cultuur, zelfs een letterlijke herhaling van enkele zinnen uit *Van de vierkante man*. Een belangrijke noviteit vertoont de genoemde cyclus, „klinkers van k” geheten. Het gaat om achttien sonnetten, met titels die alle met een k beginnen, in een eigentijds idioom en hilarische rijmwoorden. Ze doen wel wat aan de sonnetten van Jan Kal (ook een soort klinkers van k) denken, over voetbal of wielrennen, maar ze zijn minder direct verstaanbaar. Daar staat tegenover dat Pfeijffer in deze bundel gedichten heeft opgenomen die op bestelling waren geschreven, zoals het lange, bittere gedicht over zijn werkgever, de Leidse universiteit, getiteld „Academia” en een ontroerend „in memoriam”, gewijd aan zijn leermeester en promotor C.M.J. Sicking (zie p. 683). Gezien de oorspronkelijke doelgroep van deze gedichten, grotere groepen lezers dan gangbaar bij een bundel, ligt het voor de hand dat Pfeijffer concessies heeft gedaan op het punt van inzichtelijkheid.

Een andere richting is Pfeijffer ingeslagen met het dertig gedichten tellende bundeltje *Dolores*, dat tegelijk met de roman *Rupert* is verschenen: volgens de flaptekst van het bundeltje moeten beide publicaties deel gaan uitmaken van de Steppoli-tetralogie, genoemd naar de fictieve stad die in bundel en roman wordt doorzworven. *Dolores* heeft zijn titel te danken aan de gelijknamige geliefde die centraal staat, maar bij de classicus die Pfeijffer ook is en blijft, kan men een woordspeling verwachten met het Latijnse *dolores*, dat „smartelijkheden” betekent. De dertig gedichten zijn elegieën in de trant van de Romeinse grootmeesters Catullus, Propertius en Ovidius: net als bij hen vallen bij Pfeijffer geliefde en gedicht samen. Vandaar ook de volgende aanvang van nr. 9 uit de reeks:

*maar soms bij tijd en wijle dan opeens
ben jij lesbia dolores die als carmen zindert
had ik lucht om te vloeken latijn om te verbuigen
en ogen om te zien ik zou jou
ik zou jou zo liefdevol vervoegen dat jij gloeit*

(Als toelichting: Lesbia is de naam van Catullus' grote liefde en carmen is, behalve wederom een meisjesnaam, ook het Latijnse woord voor „gedicht, lied”). Literaire allusies betreffen niet alleen de antieken, maar ook latere grootheden. Zo is nr. 18 (zie p. xxx) een moderne pendant van Shakespeares achttiende sonnet, dat talloze malen is „vertaald”, maar nog nooit zo als Pfeijffer het nu heeft gedaan. *Dolores* is een bundel die grote bewondering opwekt voor het vernuft van de dichter, maar minder ontroert dan diens vorige bundels of zijn prozawerk *Rupert*, waarvoor hij in 2002 de tweejaarlijkse Anton Wachterprijs kreeg.

Queeste door het dodenrijk

Inderdaad beschouw ik deze roman en zijn debuutbundel als voorlopige hoogtepunten uit Pfeijffers werk. *Rupert* is, als *Dolores*, een elegische tekst, maar dan in romanvorm. De protagonist-verteller doet uitgebreid verslag van wat er op een zondagavond in april is gebeurd: hij neemt zijn toehoorders en lezers mee op een zwerftocht door een (ongenoemd blijvende) stad. Zijn toehoorders zijn de juryleden van een rechtbank. De beschuldiging die tegen hem is ingebracht luidt dat hij een jonge vrouw in een buitenwijk van de stad heeft verkracht. Ruperts betoog is heel anders: naar zijn beste weten was hij getuige van een bestiale aanranding door drie mannen van een jonge vrouw die hij voor zijn ex-geliefde Mira aanzag. Hij zou zich bij haar aanblik bevredigd hebben. Een nachtwaker trof alleen hem in een compromitterende situatie aan (de „echte” daders waren verdwenen) en heeft hem opgebracht. Daarom staat hij nu terecht.

Welke visie is juist? Die van de aanklager of die van Rupert? Dat lijkt de centrale vraag van de roman, maar door het gekozen perspectief van zijn verteller maakt Pfeijffer het bij voorbaat onmogelijk de waarheid met betrekking tot de verkrachting te achterhalen. Wat wel duidelijk is en in het nadeel van Rupert werkt, is dat zijn verhaal op diverse plaatsen gaten blijkt te vertonen. Zo beweert hij het eigenlijke slachtoffer, Karin H., niet te kennen (p. 161), maar in het begin van zijn driedelig relaas (p. 24) had hij ene Karin Horvath ten tonele gevoerd, met wie hij een literair appeltje had te schillen.

Zoals te verwachten van Pfeijffer maar ook van zijn in literaire kringen verkerende hoofdfiguur, staat de roman bol van de intertekstualiteit. Een classicus zal bij de driedelige apologie onmiddellijk denken aan de gelijknamige rede die Plato aan Socrates voor zijn Atheense rechters in de mond heeft gegeven. De overeenkomst gaat verder dan die in tekstgenre of structuur: een van de kernen van het platonisme, de oppositie van schijn en werkelijkheid, wordt in de roman gethematiseerd. Een tweede klassieke donortekst is de barokke roman *Metamorfosen* van Apuleius (uiteraard door Pfeijffer met enthousiasme in *De antieken* besproken). Daarin verdedigt de ik-verteller

Lucius zich op welsprekende wijze tegen de aanklacht dat hij drie burgers van de stad Hypata 's nachts met zijn zwaard om het leven zou hebben gebracht. Lucius voert aan dat hij uit noodweer had gehandeld, maar dit blijkt onwaar: de burgers bestonden helemaal niet, Lucius had in dronkenschap drie opgeblazen wijnzakken doorboord. Hij is het slachtoffer geweest van zijn zinsbegoocheling - een mogelijkheid die zelfs voor Rupert zou kunnen gelden!

De belangrijkste tekst die doorklinkt in *Rupert* is evenwel niet van klassieke, maar van modernistische snit: het is *The Waste Land* (1922) van T.S. Eliot. Een Groningse collega van Pfeijffer heeft dit op zijn website, nadat de eerste stroom van kritieken was uitgevloeid, „onthuld”: op p. 92/93 zou Pfeiffer hele stukken uit *TWL* overgenomen hebben en dus „plagiaat” gepleegd hebben. Op zichzelf was de ontdekking niet zonder verdienste, want niet één criticus had tot dan toe sporen van Eliots gedicht opgemerkt. Dat is eigenlijk wel verwonderlijk, want er zijn tientallen allusies te vinden, van enkele kernwoorden tot en met, inderdaad, een uitvoerig citaat van een hele bladzijde. Zo komen de benaming „Unreal City” voor de doorzworven composiet-stad, „The Lady of the Rocks” of „Belladonna” voor de „onbereikbare geliefde”, „the man with the three staves” voor het drietal schurken (of Rupert zelf?) alle uit Eliots gedicht. Als motto voor de gehele roman zou kunnen dienen het kapitaal gezette citaat „MIXING MEMORY WITH DESIRE” (p. 32), een verwijzing naar de tweede en derde regel van *The Waste Land*. (2) Met deze allusies hangen verwijzingen naar mythologische figuren samen, zoals die van Tiresias (volgens Eliot zelf het belangrijkste personage van het gedicht), van Hermes met zijn vleugelschoenen, de magische zanger Orpheus en de telkens weer optredende (helle)hond. De zin van al deze verwijzingen is dat de roman voor de lezer die deze allusies doorziet, net als *The Waste Land*, te plaatsen valt als een variant van de queeste: de tocht door het dodenrijk die leidt tot wederopstanding van de *homo quaerens*, de zoekende mens. Mira (3) is de goddelijke geliefde die alle andere in zich verenigt: zij kan dodelijk, maar ook levenwekkend zijn; in de roman worden beide aspecten steeds weer aangeduid. Dat *Rupert* in het verlengde van dit verhaal van hellevaart en verrijzenis ook christelijke symbolen vertoont, zal wel duidelijk zijn. Het materiaal daarvoor kon Pfeijffer in T.S. Eliots eigen „Notes” bij *The Waste Land* vinden (bij de verzen 46 en 309 met name).

Nog iets over de talige aspecten van *Rupert*. De stijl is barok, bombastisch vaak (we hebben uiteraard te maken met een begaafd spreker, die zich uit een penibele situatie moet redden), maar soms ook kort en zakelijk, en heel vaak humoristisch. Er is eigenlijk geen enkele roman in de Nederlandse literatuur die hiermee te vergelijken valt. Wat de allusietechniek betreft, zou men kunnen denken aan de romans van Paul Claes, maar die zijn toch duidelijk geser-

reerder. Het meest doet deze roman denken aan Vestdijks meesterwerk *Meneer Vissers hellevaart* (1936), evenzeer gekenmerkt door allusies, stijlexperimenten en een personage dat een katabasis, een „neder-daling” in de „krochten van de eigen ziel” ondergaat. Het is in deze eerbiedwaardige traditie dat dit in allerlei opzichten zo originele boek zich heeft ingeschreven.

Noten:

(1) PAUL CLAES, *Concatenatio Catulliana*, Gieben, Amsterdam, 2002, 165 p.

(2) De bekendste regel van *The Waste Land*, de opening „April is the cruellest month”, wordt juist niet geciteerd, maar het is natuurlijk geen toeval dat Ruperts queeste op een zondagavond in april plaatsvindt.

(3) Veel critici hebben zich met de namen in de roman beziggehouden, waarbij de gekste duidingen zijn voorgesteld. Mira is Latijn en betekent, als het nominatief en vrouwelijk is, „de wonderbaarlijke”. Het kan echter ook neutrum meervoud zijn. Dan luidt de betekenis: „wonderbaarlijkheden”, wat de naam in de buurt brengt van Dolores, ook enkel- en meervoud. In *Van de vierkante man* citeert Pfeijffer Horatius' *Ars poetica*, 416: *mira poemata pango*: „ik wrocht wondere maaksels”.

680

.....

Bibliografie:

ILJA LEONARD PFEIJFFER, *Rupert. Een bekentenis*, De Arbeiderspers, Amsterdam / Antwerpen, 2002, 170 p.

ILJA LEONARD PFEIJFFER, *Dolores. Elegieën*, De Arbeiderspers, Amsterdam / Antwerpen, 2002, 36 p.

ILJA LEONARD PFEIJFFER, *Het glimpen van de welkwick*, De Arbeiderspers, Amsterdam / Antwerpen, 2001, 107 p.

ILJA LEONARD PFEIJFFER, *De antieken. Een korte literatuurgeschiedenis*, De Arbeiderspers, Amsterdam / Antwerpen, 2000, 274 p.

ILJA LEONARD PFEIJFFER, *Van de vierkante man. Gedichten*, De Arbeiderspers, Amsterdam / Antwerpen, 1998, 2001², 93 p.

I l j a L e o n a r d P f e i j f f e r

Sneeuw

het pregnante volrijm van wieg tot wieg
die pathetische peripetie van dat je pappa bent
leek mij altijd voor de leven latende lozen

niet voor de betekenaar die zwart op wit nalaat
bloem en bij verdicht tot hoger honing
die raadselige rozen rookt om zin te zuigen
geen rozig vlees laat zogen voor zijn naam
maar zijn naam zal schrijven tussen de namen

wie heeft een naam te baren moet kuku
op pamperpappa's poepen

begin januari had het gesneeuwd
wat lastig was
de bussen raakten ontregeld door het levendaal
beslagen van ongeduld binnenin
houvast gleed weg onder grip en profiel
wij gleden samen uit in de beschuitsteeg
in de minnestraat dansten wij de eerste sporen
de paradijssteeg was een kerstkaart
in de mirakelsteeg maakten wij een pop die op elkaar leek
leiden was kortom oz in wonderland
en je voelde het kind in je groeien

toch zorgen maakte ik mij nauwelijks
in nederland zijn deze dingen goed geregeld
pekkel had de stad gecuretteerd
de bussen reden weer op schema sporen gesmolten
de sneeuwpop was weer weg gemaakt

maar ik lees nu vaker sneeuwgedichten van het sneeuwt
wij zijn gestorven het sneeuwt tussen de korven
ik dien bezielde door waan van zin ontzieling te lijf
en gedachten liggen dood in onbeschreven wit

I l j a L e o n a r d P f e i j f f e r

De græcv̄s

die met schooltas taalde naar geheim
met rugzak en achttien
verlicht van retsina en klimmen in de zon
met zijn gloednieuwe groothoeklens scherp zag
de mens is een droom van de zon
wie moet doen moet doen wat de geest raakt op drift
dat is een gave elan maakt zinnen gespist
en een man mag zijn scherpste niet verzanden

die nu met loepjesoogjes oude passie decodeert en
-half geheugen met een voile van zware commentaren
danst sneeuwbal in de spiegelzaal (hysteron hult
parenthetisch proteron in periphrastische palillogia)-
augmenteert in een code van punten en cursieven
ieder wassend wellicht wordt een noot in getrokken
door een bewijslast van millennia

het aroma van grieks is bittere koffie met sigaretten
ophoesten in lamplicht niks
fel oranje neuken in de zwarte zon
schrijf daar dan over potsierlijke græcus! het is tijd
voor je trugrede van dat alles verwatert
als zon voor de sneeuw dat gaven graven waren
en dat een man zijn zwaard begraaft in het zand
ga scheppen want wat kun je meer anders zeggen?

Uit: *Van de vierkante man*, p. 27.

in memoriam c.m.j. sicking

sicking gnuift niet meer vormvast voor de goede verstaander
om ontwikkelingen en hiërarchie van argumenten
en hapt vandaag niet als een hamerhaai naar lach
omdat hij ergens altijd de indruk aan heeft overgehouden
sicking mitst niet meer menens scherp als zijn snedige botten
noch nochtanst verkneukeld om zijn knieën
wankelig onwrikbaar als een porseleinen reusje
als de sjah van een oliestaat in oorlog wiens altijd gelijk
altijd vanzelf spreekt en er zijn mensen die dat missen

683
.....

bijvoorbeeld diegene die voor u staat bijvoorbeeld
zijn grote warme oor dat wanhoop kon omzwachtelen
met de vanzelfsprekendheid van een verzwegen verleden
en de deur is dicht de luiken toe de wolven huilen buiten
en ook gedenk ik dubbel ontkende precisiebombardementen
op de woonwijken van mijn weerlegbare zekerheid
en de fragiele bijl aan de wortels van mijn woorden

was er ooit een pruisische don wars van veren
een herr professor doctor uit vooroorlogs vergeelde tuinen van kent
die genaakbaar hoogdrempelig vanachter kantelen van proza
pek spuwt op pretentie dan was het deze
draadkrachtige poppenspeler deze voornaam breekbare
beschermheer zonder voornaam

ik geloof niet dat wij ooit vrienden zijn geworden
die elkaar laat in de avond bellen en op de schouders slaan
na te veel bier en eigenlijk moet ik ook niets hebben
van dictatoriale integriteit en het gedoe van denken integendeel
maar een mens kan wel eens iets van een mens leren
je hoeft geen voornaam te zijn om voort te leven geen vader
om te kiemen en het heeft geen zin te ontkennen
dat hij in aarde is gevallen

Ilja Leonard Pfeijffer

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

684

.....

en meiwind verwaait de wolken en geeft adem aan mannen
als klaproos en achter maskers bestaat behoud
doorweekte brieven arriveren soms en elke avond
hunkert drie minuten kerstmis onder de lantaarn
met lili die zou kunnen bestaan en de avondlucht kiert

maar jouw vergiftigende gratie zal niet waaien
noch vergaste rozendromers ademtocht laten happen
die namen liggen te likken en liefde hopen in fluitende velden
noch zal er bestand zijn tegen jou noch kan leven pochen
dat in jouw schaduw lopen is wanneer jij neerslaat
in stuiptrekkende letters van overgeven als gewurgde troepen

zolang als ogen staren en geademd wordt
zo lang vergiftigt dit met wolken

van jouw massamoordend mooi dolores zijn

Uit: *Dolores*, p. 24.