



Ilja, Giulia, Genua: de spiegelingen van *La Superba*

Lars Bernaerts

Aan het begin van Ilja Leonard Pfeijffers roman *La Superba* (2013) introduceert de naar Italië verhuisde verteller het ‘mooiste meisje van Genua’. Ze ‘werkt in de Bar met de Spiegels. Ze draagt dezelfde nette kleren als alle meisjes die daar werken. Ze heeft ook een vriendje dat haar af en toe opzoekt wanneer zij werkt.’ De schrijver die het verhaal vertelt, ziet soms ‘via de spiegels hoe zij elkaar stiekem zoenen in het hokje waar zij de hapjes voor het aperitief klaarmaakt.’

Een beeld dat uitstekend bij die opening past, is dat van Edouard Manets schilderij *Un bar aux Folies Bergère* (1882). In het populaire Parijse etablissement *Folies Bergère* staat een netjes geklede dienstster achter een toog, voor een spiegel; haar blik is gericht op de kijker. Ook voorbij de oppervlakkige gelijkens kan de compositie van Manets overbekende schilderij de vergelijking met Pfeijffers scène goed verdragen. De biotoop van de bar weer spiegelt de sfeer van de hele stad in zijn tijd, zoals de Bar met de Spiegels doet voor Genua. Ook de theatrale en de erotische lading van de *Folies Bergère*, die de bezoeker vermaakt met dans, spektakel en prostituees, is nooit ver weg in *La Superba*.

Achter de dienstster, die vermoedelijk een van die prostituees is, zien we bij Manet in spiegels een reflectie van haar en een man, ‘een vriendje dat haar af en toe opzoekt wanneer zij werkt’ wellicht. Door de aard van de reflectie moeten we aannemen dat de aangekeken niet de man is maar een derde persoon, zoals de observerende protagonist-verteller van Pfeijffers roman. Maar wat we zien in de spiegel van Manet komt niet

overeen met het perspectief van het schilderij of met de bron van de weerspiegeling, een anomalie waarover kenners decennialang het hoofd gebroken hebben. Zo zullen ook de spiegelingen in *La Superba* vervormingen blijken. En wat heeft de situatie te betekenen: kijkt het meisje de protagonist aan of bedient ze een klant die avances maakt? Waar bevindt zich de man van wie we alleen het spiegelbeeld zien? Wie is hij en wat wil hij?

De te fabula narratur

Wat wil Pfeijffer in *La Superba*? Hij verhuist van een mak en netjes georganiseerd Nederland naar het ondoorgondelijke en weerbarstige Genua, bijgenaamd ‘la Superba’ (de hoogmoedige), waar hij zich als schrijver vestigt en hoopt dat hij door de Italianen als een van hen zal worden beschouwd. Zijn dagen brengt hij dwalend en observerend door, of schrijvend en keuvelend op terrasjes ergens in het weergaloze labyrint van de stad. In een van de steegjes vindt hij een been zonder lichaam dat hem intrigeert en opwindt, en hij neemt het ding mee naar huis. Wanneer hij beseft dat zo’n rottend lidmaat bezwarend materiaal is, gooit hij het in zee.

Ondertussen maakt hij kennis met de autochtone en allochtone bewoners van Genua, zoals de rozenverkoper Rachid, regisseur Walter, de waarzegster Fulvia en de botte, opdringerige Monia. Met hun onfortuinlijke verhalen houden andere vreemdelingen Ilja een misleidende spiegel voor. In die anderen, door wier verhalen hij opgeslorpt wordt, herkent hij zichzelf, maar zijn situatie als luxe-immigrant uit het Noorden

verschilt flagrant van de hachelijke omstandigheden waarin zijn Afrikaanse vrienden leven. Cinzia drukt die spanning tussen herkenning en andersheid treffend uit in een gesprek met Ilja:

Jij denkt dat dit Europa is, omdat je met EasyJet binnen anderhalf uur terug kunt zijn in jouw overzichtelijke vaderland. Je vergist je. Je bent in Genua. Dit is Afrika. Deze wereld is jou volslagen wereldvreemd.

Al is immigratie voor hem een luxe, de andersheid van Genua die hij gewaarwordt, brengt hem toch weer dicht bij Rachid en de anderen.

In het eerste deel vertelt Rachid aan de ik-figuur dat hij in Marokko opgeleid werd tot ingenieur. Zoals zo veel Marokkanen, waaronder de elf met wie hij in een appartementje woont, wilde hij zijn dromen najagen in het imaginaire Europa dat de geesten van zo vele Afrikanen in vervoering brengt. Europa bestaat in Afrika als een fraaie fictie, 'een sprookje dat zichzelf steeds mooier navertelt'. Aangekomen in Italië treffen de Afrikanen het Italië van hun verbeelding echter niet aan. Via verhalen zoals die van Rachid krijgt Ilja inzicht in het Genua van vandaag, de stad die volgens het spreekwoord neemt maar niet teruggeeft en die tevens als spiegel dient voor het huidige Europa en voor het Genua van gisteren.

Ook de opbouw van de roman is spiegelend. Het boek bestaat uit drie delen waarvan het eerste en het laatste allebei 'Het mooiste meisje van Genua' als titel hebben. Begin en einde echoën elkaar: zowel in deel een als in deel drie vindt bijvoorbeeld een ontmoeting met vertaalster Inge plaats en Ilja ziet het mooiste meisje helemaal aan het einde opnieuw in de spiegel terug zoals (en toch weer anders dan) in de openingsscène. Voor en na het tweede deel is er een intermezzo opgenomen waarin een andere immigrant zijn omzwervingen aan Ilja Leonard vertelt. Het hoofdstuk 'We all live in a yellow submarine' schetst een portret van de fabulerende Engelse dronkaard Don; 'Fatou yo' brengt het relaas van de Senegalese bootvluchteling Djiby P. Souley. Op een ingenieuze manier zijn die twee nieuwe Genuezen (die dezelfde

initialen hebben) en hun routes naar Genua elkaars tegenhanger. De as waar de twee intermezzi rond draaien, is 'Het theater elders'. In dat middendeel vat de ik-figuur nieuwe plannen op onder impuls van Walter, een jonge regisseur die een toneelstuk heeft gemaakt over drie Italianen die naar La Merica trokken aan het begin van de negentiende eeuw. Na zijn nog niet echt succesvolle voornemen om het mooiste meisje te versieren, een roman te schrijven en in te burgeren stelt Ilja zich als bijkomend doel een theatertekst te schrijven over de oversteek van Italianen naar Amerika tussen 1860 en 1940 en raakt hij verzeild in pogingen om met Walter een theatertje in Genua te kopen. Door dat laatste krijgt hij alle hoeken te zien van een malafide bureaucratisch doolhof.

Waar de citroenen bloeien

Het voornaamste onderwerp van *La Superba* is de ervaring van migratie en de bijbehorende identificatie met het imago van een plek. Die ervaring wordt niet eenduidig geïdealiseerd of geïroniseerd, maar gedeconstrueerd en complex voorgesteld. De roman deconstrueert haar door te onthullen dat de romantische en de maatschappijkritische visie uit hetzelfde gegeven voortkomen. Of hij nu de rol van de nieuwkomer idealiseert en zich met Genua identificeert dan wel integratie als een onmogelijkheid beschouwt en onrechtvaardigheden blootlegt, zijn houding komt voort uit een onbestendige fictie. 'Emigratie', zegt de verteller ergens, 'is zoals het schrijven van een nieuwe roman waarvan je de plot nog niet kent, noch de afloop, noch de personages die voor het verdere verloop van het verhaal van cruciaal belang zullen blijken.'

Door de vermenigvuldiging van perspectieven toont de roman de onbeslisbaarheid op dat vlak. Zoals in het 'weinig interessante' theaterstuk van Walter, dat precies in het midden van de roman ter sprake komt, staan drie ervaringen met migratie centraal, in de gedaante van drie verschillende personen. In *La Superba* zijn dat Don en Djiby in de intermezzi, en Ilja Leonard in de overige delen. Don doet zich voor als een Engelse professor die een proefschrift over de meta-

fysische dichters maakte en ingelijfd werd bij MI6. Zoals Ilja komt hij uit het Noorden aanwaaien, maar anders dan de schrijver, doet Don nauwelijks moeite om zich aan te passen. Precies dat lijkt hem aantrekkelijk te maken voor de lokale inwoners, die hem als de excentrieke Engelsman omarmen, waardoor hij paradoxaal genoeg datgene bereikt waar Ilja actief naar streeft: hij wordt opgenomen in de gemeenschap.

De gesprekken tussen Djiby en Ilja brengen een andere spanning op de voorgrond, die de romantische visie op migratie weer in een ander licht plaatst. De Senegalees geeft zijn vertrouwde leven en al zijn geld op voor een gefantaseerd Europa waar alles voor iedereen direct en overvloedig beschikbaar is – eten, drinken, geld, seks en vrije tijd. Om het land waar de citroenen bloeien te bereiken, laat Djiby zich op een boot smokkelen. Na een eerste mislukte poging en verschrikkelijke ontberingen belandt hij op Lampedusa. Dankzij een tijdelijke verblijfsvergunning kan hij naar Genua varen. Maar daar blijft hij een paria, zowel voor de Italianen als voor de andere Europeanen: 'De waarheid is dat ik een rat ben voor iedereen hier in deze stad, zelfs voor jou, Ilja.'

Maar ook de ik-figuur blijft een van de ratten. Aan het begin van de roman vindt hij naast zijn voordeur een sticker waarop staat 'derattizzazione in corso' – 'ontrating aan de gang'. Nochtans doet Ilja hard zijn best om zich de Italiaanse levensstijl eigen te maken en om zich 'te nestelen in de ingewanden van de stad'. Hij leert Italiaans, koopt de juiste krant en de juiste kleren, verdiept zich in de anatomie van de stad en distantieert zich van de toeristen. Door zijn stadsgenoten te observeren meent hij steeds beter te begrijpen hoe het is om Italiaan te zijn, om van voetbal te houden zonder er iets van te kennen, om zich door het katholicisme te laten bedwelmen enzovoort. Bovendien observeert Ilja met grote toewijding het spontane gedrag van de lokale bevolking. Een Italiaanse man die een drankje bestelt op een terrasje moet zich bijvoorbeeld als volgt gedragen:

Je bestelt het op zo'n manier dat voor iedereen op het terras duidelijk is dat je begrijpt dat je nu eenmaal iets moet bestellen en dat je dan in godsnaam maar een campari-soda bestelt. Daarna ga je onmiddellijk verder met onduidelijke dingen doen met je mobiele telefoon, waarbij je opnieuw puft en zucht, hetgeen betekent: ik ben een belangrijk man en daarom valt iedereen mij lastig, maar ik vind het een rotting, zo'n telefoon, als ik het zou ontwerpen zou ik het veel beter doen.

Pfeijffer trakteert de lezer geregeld op dergelijke geestige, snedige portretten. Dat de geïmmigreerde schrijver ondanks zulke rake waarnemingen een van de 'ratten' blijft, heeft precies met zijn observatievermogen te maken. Een observator neemt immers afstand en kan niet samenvallen met het geobserveerde. Die afstand is ook zichtbaar in de stijl van de verteller, bijvoorbeeld in de parodie, de ironie, de hyperbolen, allemaal stijlfiguren die per definitie afstand construeren. Wie probeert de nonchalante grilligheid van het Italiaanse zijn te vatten, is per definitie niet meer grillig en nonchalant. Die impasse laat zien hoe verlangens zich altijd op een onbereikbare fictie richten en is daarmee een van de paradoxen waarop de roman gebouwd is.

Aan de hoofdmelodieën van Don, Djiby en Ilja voegt de roman een reeks andere toe; vooral de historische dimensie vormt een overtuigend contrapunt. Ter voorbereiding van zijn roman en zijn theatertekst – 'om de waarheid te kunnen verzinnen', – bekijkt de schrijver archiefmateriaal over de massale emigratie van Italianen vanuit Genua. Ze vertrokken eind negentiende, begin twintigste eeuw massaal naar La Merica, op zoek naar een voorgespiegeld geluk, dat ons herinnert aan de aspiraties van Djiby en zijn landgenoten. Velen stierven nog voordat ze konden constateren dat Amerika de beloofde bergen goud niet bood.

Al die verhalen van nu en toen, Afrika, Amerika en Europa, vloeien samen in het hoofd van de schrijver. Terwijl hij in slaap probeert te geraken in zijn IKEA-bed waant hij zich in een 'smalle brits op het beneden-dek van een krakend galjoen op weg naar het heilige land' of in 'de slaapplekken der derde klasse diep beneden in het ruim van een oceanstomer op weg naar La Merica. "Fatou

yo”, zong ik zachtjes. “We all live in a yellow submarine.” Ilja wordt ermee geconfronteerd dat de verhalen die hij gretig registreert ook over hem gaan; of zoals Horatius schreef: ‘Quid rides? Mutato nomine de te fabula narratur.’ Hij mag dan wel lachen om de opwindende verhalen en de bittere grappen, ze zeggen evenzeer iets over hem.

De lach hoort echter bij de absurditeit van de situatie. De verteller noemt zijn verhaal van immigratie niet voor niets een opera buffa. Hij stelt zich op als de observator van ‘de lichtvoetige opera buffa van het dagelijks bestaan’ in Italië en componeert een roman als een opera van drie bedrijven en twee intermezzi. Historisch gezien is het intermezzo tevens het genre zangstuk waaruit de opera buffa ontstaan is. Het is dan ook niet verwonderlijk dat de intermezzi naar liedjes genoemd zijn. Ook in een ander opzicht wordt geregeld gezongen: verslagen van gesprekken en gebeurtenissen worden afgewisseld met lyrische beschrijvingen waarin met klank en ritme gespeeld wordt. Wanneer de geschiedenis van de zwarte dood opgevoerd wordt, begint de dichter bijvoorbeeld te zingen:

Wie nog sterk genoeg was om het deeg te kneden of het vuur van de hoefsmid aan te blazen, verliet de ovens en aambeelden om zich te hullen in kemelhaar en barrevoets biddend en jammerend door de straten te trekken tussen de stinkende lijken door die onder de opengebarsten bulten zaten en zwarte plekken.

Sommige passages lijken wel pastiches en stijl oefeningen zoals we die van Pfeijffer kennen, bijvoorbeeld uit *Het grote baggerboek*, *Harde feiten* of de poëzie in *De man van vele manieren*. De stijl oefeningen passen bij de vermenigvuldiging van perspectieven. Elke stijl biedt een andere versie van de werkelijkheid, wat het plaatje hopeloos complex maakt. En die complexiteit is échter dan de realiteit.

Geen vrouw als een ander

Terug naar het meisje van de spiegels. *La Superba* bezingt niet alleen de paradoxen van de migratie, maar ook het verlangen naar de liefde van een vrouw. Dat die twee niet los van

elkaar gezien kunnen worden, blijkt bijvoorbeeld uit Djiby’s interpretatie van de dubbele naam van de schrijver. Wanneer de ik-figuur zegt hoe hij heet, denkt de Senegalees eerst aan de film *Titanic*: ‘Zoals Leonardo DiCaprio met zijn armen zó wijd en dan blub blub.’ DiCaprio speelt in de film een arme bohemien die in het gezelschap van een Italiaanse vriend met de Titanic naar Amerika wil reizen, maar omkomt bij de schipbreuk. Zijn tocht naar La Merica mislukt. De eerste voor naam van de schrijver vindt Djiby hilarisch:

‘Dat is een meisjesnaam.’ Hij schaterde het uit ‘Wil je soms graag een meisje worden, Ilja? Mag ik je dan als eerste neuken?’

Op dat moment in het verhaal klinkt die gedachte al vertrouwd. Ilja wordt verscheidene keren Giulia genoemd en met een vrouw of een travestiet vergeleken. Aan het einde zal de transformatie van Ilja in Giulia en in het mooiste meisje compleet zijn. In *Second Life* (2007) combineerde Pfeijffer een soortgelijke metamorfose overigens al eens met de thematiek van fictie en immigratie. Misschien is vrouwwording zo iets als de ultieme immigratie.

Ook op het vlak van liefde, seks en sekse houdt Genua hem dus een verwarrende spiegel voor. In die spiegel is hij een travestiet en wordt hij zelf het mooiste meisje van de stad. Welbeschouwd geeft de roman aan dat voor de immigrant en voor de verliefde hetzelfde geldt: het verlangen teert op een hersenschim die in de ander geprojecteerd wordt. Wat de verliefde in feite begeert, is zijn eigen fantasie en dus zichzelf. ‘Ware liefde’ is volgens de verteller dan ook ‘het besluit om voortaan te geloven in de onderhavige fantasie in plaats van te fantaseren’. Vandaar dat de lust voor het been zonder lijf zo volmaakt was. De werkelijkheid kon niet tegensputteren zoals een meisje ‘met een mond in een gezicht op een hoofd tussen schouders dat eigen meningen heeft’ dat zou doen.

De roman wijst opzichtig naar die interpretatie van menselijke verlangens. In een onthullend gesprek zegt een travestiet tegen Ilja (die door de eerste al omgedoopt is tot Giulia):

Wat jij moet leren, Giulia, is dat het hoogste is om volledig samen te vallen met de fantasie van je minnaar. Of minnares. (...) je ware taak is om ervoor te zorgen dat zij jouw gezicht in de spiegel ziet. Wat wil zeggen dat zij haar eigen gezicht ziet, want dat gezicht is jouw spiegelbeeld geworden. Begrijp je dat, lieve Giulia? Het is een gevaarlijk spel, daarin heb je gelijk. Je komt terecht in een spiegellabyrint waarin het gemakkelijk verdwalen is. Maar dat moet je wens zijn: om te verdwalen.

Als betekenisvolle plaats kondigt de Bar met de Spiegels die kernidee al aan. De spiegels in de bar maken de blik tegelijkertijd mogelijk én onbetrouwbaar. In de openingsscène kon Ilja dan wel het koppeltje bespieden via de spiegels, maar het onrechtstreekse en vermenigvuldigde beeld is, zoals in Manets schilderij, ook bedrieglijk en moeilijk vast te pinnen. Zoals de bar, een van de belangrijkste plaatsen in de roman, bestaan ook de ik-figuur, de stad Genua en de roman zelf als sites van verbeelding, desoriëntatie, onzekerheid, vervorming en ontubbeling. Pfeijffers roman laat zien dat het verlangen, of het nu naar inburgering, naar een geliefde of naar de voltooiing van een roman is, de verlanger altijd bedriegt. Het verlangen kan alleen bestaan in de verbeelding en als verbeelding. De confronterende en dubbelzinnige spiegelingen die het hoofdpersonage ziet, vertolken dat idee.

Proces en product

Eind jaren 1990 schuift de kunstwetenschapper Thierry de Duve een hypothese naar voren die de onmogelijkheden in het spiegelbeeld van *Un bar aux Folies Bergère* zou verklaren. Volgens De Duve laat Manet in de uiteindelijke compositie verschillende fasen uit het ontstaansproces van het schilderij samenkomen. Simpel gezegd staat de imaginaire kijker in de ene fase nog recht voor de dienst, in de andere staat hij links van haar. In het product wordt het proces zichtbaar doordat die twee fasen in verschillende delen van de weerspiegeling vertegenwoordigd zijn. Met de onbetrouwbare spiegelingen van Pfeijffers roman is iets vergelijkbaars aan de hand. De ontknopning van het verhaal schemert vanaf het begin door en de totstandkoming van de

roman maakt deel uit van de fictie.

Binnen de wereld van de tekst, waarvan de grenzen geregeld overschreden worden, laat het maakproces voortdurend zijn sporen na. De roman bestaat namelijk uit 'notities' voor een roman die de verteller in briefvorm naar een vriend in het Noorden stuurt. Wie de aanwijzingen volgt, komt steeds meer te weten over die vriend, maar zijn identiteit wordt niet expliciet onthuld. Af en toe, zo kunnen we afleiden uit Ilja's woorden, geeft de geadresseerde commentaar op de roman in wording. Ilja geeft geregeld toelichting bij zijn stijl, zijn keuze voor personages en zijn plannen met de plot. Het hele maakproces wordt, zij het dan in gefictionaliseerde vorm, voor de lezers uit de doeken gedaan. Maar van de notities komt geen roman. *La Superba* krijgt het statuut van een pak van Sjaalman dat misschien door de Nederlandse geadresseerde aan een uitgever bezorgd werd. Zelf wilde de verteller de notities niet meer tot een roman bewerken en hij maant zijn vriend aan om de brieven te vernietigen. De roman zou onaf moeten blijven, zoals het theaterstuk voor Walter of zijn vereniging met het mooiste meisje evenmin gerealiseerd worden.

De genummerde stukjes waaruit de roman bestaat, kunnen ook verwijzen naar Pfeijffers schrijfprocedés. Elk van de 153 stukjes (die meestal twee à drie bladzijden beslaan) is een van de brieven die Ilja 'met enige regelmaat' en soms met een pauze verzendt. Maar ze zijn bovendien te lezen als het resultaat van een beperking die de schrijver – misschien ook de reële – aan zichzelf oplegt: schrijf elke dag x aantal bladzijden of x aantal uren aan de roman. Het herinnert aan de schrijfregel die Pfeijffer in *Harde feiten* beweerde te hanteren: schrijf honderd volwaardige romans van maximaal vijfhonderd woorden. De lezer mag die beperking zien, zoals hij ook mag zien dat *La Superba* uit halve plannen, hele illusies en papieren personages bestaat.

Wanneer het ontstaan van de tekst deel uitmaakt van de vertelling, komt de maker ervan uiteraard ook in beeld. Aangezien de roman de inherente fictionaliteit van de werkelijkheid betoogt, hoeft het niet te verbasen dat de werkelijkheid van de auteur de fictie

binnengetrokken wordt. Het hoofdpersonage is de schrijver zelf, Ilja Leonard Pfeijffer. Genua is echt Genua. Dat de andere personages echt bestaan, suggereren interviews met de schrijver en filmpjes van hem op YouTube. Bovendien bevat de roman passages die al in *De filosofie van de heuvel* (2009) opgenomen waren, een boek dat zich als authentieke, autobiografische non-fictie presenteert. In een van zijn stukjes over het schrijverschap noemde Pfeijffer dat boek 'een openhartig reisverslag' (*Hoe word ik een beroemd schrijver*, 2012). Er zijn dus veel aanleidingen om de leefwereld van Pfeijffer te vergelijken met zijn verhaalwereld. Maar interessanter is het om te zien welk beeld de schrijver van zichzelf smeedt. De Genua-roman voert een Ilja Leonard Pfeijffer op die opgewonden raakt door een been, die prostituees bezoekt, zelf een meisje wordt enzovoort. In die optiek zet de schrijver zichzelf in *La Superba* in zijn blootje, wat hij, zoals bekend, al eens letterlijk deed op de achterflap van *De man van vele manieren*. De uitwerking is echter averechts: de schrijver, ook die van vlees en bloed, fictionaliseert.

Veel thema's, motieven en stilistische procedés uit het vroegere werk van Pfeijffer keren terug in de nieuwe roman. De labyrintische stad kennen we uit *Rupert* en *Het grote baggerboek*; scabreuze scènes, stilistische hoogstandjes en het spel met fictie en realiteit komen in zijn hele romanoeuvere voor. Toch betreedt Pfeijffers recentste roman nieuw terrein, door het gelaagde beeld van immigratie en het heen-en-weer tussen vereenzelviging en vervreemding. *La Superba* is een hoogmoedige roman die veel van zijn pretenties waarmaakt. Hij heeft ongeveer alles wat een meesterlijke roman moet hebben: een complexe verhaalwereld, een meerstemmige compositie, stilistisch vernuft en een leeservaring die, om een beeld van Pfeijffer te gebruiken, 'je zekere tred uit je kontzak licht'.

Bibliografie

Ilja Leonard Pfeijffer, *La Superba*. De Arbeiderspers, Amsterdam, 2013.