



Universiteit  
Leiden  
The Netherlands

**“Heb je dat, betrokken blanke wereldburger?”: de vluchtelingencrisis, betrokkenheid en opportunisme in twee werken van Ilja Leonard Pfeijffer**

Minnaard, E.

**Citation**

Minnaard, E. (2020). “Heb je dat, betrokken blanke wereldburger?”: de vluchtelingencrisis, betrokkenheid en opportunisme in twee werken van Ilja Leonard Pfeijffer. *Tijdschrift Voor Nederlandse Taal- En Letterkunde*, 136(3), 147-163. doi:10.5117/TNTL2020.3.004.MINN

Version: Publisher's Version

License: [Licensed under Article 25fa Copyright Act/Law \(Amendment Taverne\)](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/3200945>

**Note:** To cite this publication please use the final published version (if applicable).

LIESBETH MINNAARD\*

## ‘Heb je dat, betrokken blanke wereldburger?’

De vluchtelingencrisis, betrokkenheid en opportunisme in twee werken van Ilja Leonard Pfeijffer

*Abstract* – The so-called refugee crisis has triggered manifold responses in the field of European art and literature. This paper discusses two works by the Dutch writer Ilja Leonard Pfeijffer as examples of Dutch ‘refugee crisis literature’: his highly acclaimed novel *La Superba* (2013) and the short-story ‘Fatou yo’ that was published in the text-collection *Gelukszoekers* (2015), but that is actually also a fragment from the aforementioned novel. I start my comparative discussion of these two texts by exploring the challenges and pitfalls in representing refugees in literature more in general, focusing on the seemingly inescapable trope of refugee victimhood and the humanitarian and empathic mind-set that ‘refugee crisis literature’ mostly requires from its reader. Then I embark on an analysis of the two texts and of the way in which, as I will demonstrate, the texts position and, ultimately, manipulate their empathic reader. I will argue that the discomfort that results from this manipulation is considerably more effective within the frame-work of *La Superba* than within the *Gelukszoekers*-collection, despite the latter’s explicitly activist agenda.

### 1 Inleiding

Nu de migratie vanuit het Zuiden naar Europa het afgelopen decennium, onder andere als gevolg van politieke instabiliteit in het Midden-Oosten en Afrika, exponentieel is gestegen, duiken de humanitaire drama’s in het Middellandse Zeegebied die hier veelal het gevolg van zijn steeds vaker ook in de Nederlandse literatuur op.<sup>1</sup> Het al dan niet illegaal overschrijden van de Europese zuidgrens en ontmoetingen met personages die dit gedaan hebben, staat centraal in werken die zich willen verhouden tot een wereld die groter is dan het Nederlandse grondgebied. Vaak zijn dit werken geschreven door auteurs die een zeker kosmopolitisme of tenminste een open blik hoog in het vaandel dragen.<sup>2</sup> Tommy Wieringa’s *Dit zijn de namen* (2012) en *De dood van Murat Idrissi* (2017) en Ilja Leonard Pfeijffers *La*

\* Ik wil de anonieme lezers van een eerdere versie van deze tekst van harte bedanken voor hun waardevolle opmerkingen.

1 Vaak wordt de burgeroorlog in Syrië (sinds 2011) genoemd als voornaamste factor in de exponentiële groei van het aantal migranten en vluchtelingen dat een veilig heenkomen zoekt in Europa. Sinds 2015 gebruiken politiek en media veelvuldig de (controversiële) term ‘vluchtelingencrisis’ om enerzijds deze poging Europa te bereiken aan te duiden en anderzijds het haperende Europese migratiebeleid. Voor een uitgebreide en kritische bespreking van de vluchtelingencrisis, zie De Genova & Tazzioli 2016, Hess e.a. 2016 en Wienand & Minnaard 2019. Voor een kritische reflectie op het inflationaire gebruik van de term ‘crisis’, zie Boletsi, Houwen & Minnaard 2020.

2 Voor een reflectie op de publieke positionering van Nederlandse schrijvers (in het bijzonder Tommy Wieringa) inzake de huidige vluchtelingencrisis, zie Heynders 2017.

*Superba* (2013) zijn slechts enkele Nederlandstalige voorbeelden van wat zonder twijfel een Europese literaire trend genoemd kan worden: literatuur die zich expliciet maar tegelijkertijd vaak ook zoekend verhoudt tot de vluchtelingenproblematiek die Europa in haar ban houdt. Denk ook aan werken als Jenny Erpenbecks *Gehen, ging, gegangen* (2015, *Gaan, ging, gegaan* 2016) en Bodo Kirchhoffs *Widerfahrnis* (2016) in Duitsland, de theaterstukken *Lampedusa* (2015) van Anders Lustgarten en *The Bogus Woman* (2008/2015) van Kay Adshead in het Verenigd Koninkrijk, en Margaret Mazzantini's *Mare al mattino* (2011, *Morgenzee* 2013) en Fabio Geda's *Nel mare ci sono i coccodrilli* (2010, *In de zee zijn krokodillen*, 2010) in Italië.

Vaak krijgen de vluchtelingen in deze literaire interventies een stem en een gezicht.<sup>3</sup> Ze treden op als protagonisten die een reis vol geweld en levensbedreigende ontberingen afleggen, als gesprekspartners die over dergelijke traumatische reizen berichten, en als schimmen – illegalen, *outcasts*, verworpenen – binnen de Europese samenlevingen waar ze hun heil hebben gezocht maar slechts zelden hebben gevonden. Wat daarbij opvalt, is dat de vertelde verhalen uitermate eenvormig zijn. Of nauwkeuriger: terwijl de gepresenteerde plot nog wel enigszins varieert, lijkt het aanbod aan identiteiten en subjectposities dat voor de vluchtelingenpersonages beschikbaar is zeer beperkt. Bewegend binnen kaders die worden gedefinieerd door vlucht, criminaliteit, geweld en illegaliteit past hen doorgaans alleen de dwangbuis van het slachtofferschap. Werken binnen deze literaire trend tonen veelal hoe de vluchtelingenpersonages de extreme omstandigheden waaraan ze onderworpen worden ternauwernood overleven – of ook net niet. Voor het lezersoog voltrekt zich een dramatisch spektakel dat enerzijds aanzet tot ontzetting over zoveel leed, en anderzijds uitnodigt tot compassie met de getroffen. In veel gevallen vraagt de tekst om een humanistisch gekleurde leeshouding die bouwt op principes van medemenselijkheid en uitmondt in het belijden van empathie; om een lezer, meer bepaald, die zich zorgen maakt om de humanitaire drama's die zich afspelen in het Middellandse Zeegebied en om de mensen die daar het slachtoffer van zijn. In de volgende analyse zal ik deze lezer, voor wie ik zelf – als geprivilegieerde witte Nederlandse lezer – tot op zekere hoogte model sta, de empathische lezer noemen.<sup>4</sup>

Dat een dergelijke empathische lezer zulke teksten doorgaans tot zich neemt vanuit een positie van privilege, als hedendaagse *armchair traveller* naar oorden die niet zo lang geleden nog populaire toeristenbestemmingen waren, biedt mijns

3 In het huidige vertoog over migratie fungeert de term 'vluchtelingen' als een sterk homogeniserend containerbegrip voor mensen die vanwege een zeer divers scala aan redenen en omstandigheden migreren. Voor een kritische discussie van de politiek van de terminologie rondom migranten en vluchtelingen, zie De Genova & Tazzioli 2016 en Carastathis e.a. 2018.

4 In mijn reflecties op de relatie en de interactie tussen de tekst en de lezer heb ik me laten inspireren door het werk van Derek Attridge (2004) en Ernst van Alphen (2008). Beide literatuurwetenschappers leggen in hun analytische werk de nadruk op de performativiteit van de tekst als culturele gebeurtenis en op de ethiek van het (even creatieve als verantwoordelijke) lezen. De focus in de voorliggende analyse ligt op de factoren ras en nationaliteit. Alhoewel ook gender mijns inziens een belangrijke factor van verschil en betekenis is in het werk van Pfeijffer, de te bespreken teksten inclusief, heb ik deze factor vanwege de beperkte beschikbare ruimte hier buiten beschouwing gelaten. Het feit dat ik me in deze analyse daarnaast specifiek op de positie van de witte lezer richt, betekent geenszins dat er geen niet-witte Nederlandse lezers van Pfeijffers teksten bestaan.

inziens een interessant uitgangspunt om de specifieke constellaties van tekst, context, auteur en lezer van dergelijke literaire werken onder de loep te nemen. In dit artikel wil ik dat doen aan de hand van twee werken van de Nederlandse schrijver Ilja Leonard Pfeijffer. Het eerste werk is de gelegenheidsbundel *Gelukszoekers* (2015), en in het bijzonder het daarin opgenomen korte verhaal ‘Fatou yo’. Dit verhaal is in feite een fragment uit Pfeijffers veelgeprezen en meermaals bekroonde roman *La Superba* (2013), die ik als tweede titel zal bespreken. Door deze beide, nauw verwante publicaties naast elkaar te leggen, wil ik laten zien hoe exact dezelfde tekst binnen deze twee kaders op verschillende manieren betekenis krijgt.

## 2 De literaire representatie van vluchtelingen: tussen noodzaak en valkuil

Voordat ik mijn aandacht richt op de specifieke aard van Pfeijffers literaire interventies in het vertoog rondom de zogenaamde vluchtelingencrisis, wil ik eerst kort stil staan bij de politiek van de literaire representatie van migranten en vluchtelingen meer in het algemeen.<sup>5</sup> Zoals hierboven reeds genoemd, is de gevaarlijke en binnen een EU-migratiepolitiek kader in toenemende mate geïlegaliseerde oversteek van de Middellandse Zee met als bestemming Europa een populair thema in de hedendaagse literatuur. Deze tendens is zowel zichtbaar in de Europese letteren als in de literatuur van zogenaamde vertreklanden, zoals Marokko en Algerije.<sup>6</sup> In zijn artikel ‘Burning the Sea: Clandestine Migration Across the Strait of Gibraltar in Francophone Moroccan “Illiterature”’ (2009) interpreteert literatuurwetenschapper Hakim Abderrezak deze tendens, de opkomst van een genre dat hij *illiterature* doopt, als een reactie op de eenzijdige en in zijn ogen kille berichtgeving van de vluchtelingencrisis in de media. Volgens hem worden de levensgevaarlijke wanhoopsdaden van individuen in *mainstream* media doorgaans gereduceerd tot een sensationeel verhaal over een vluchtelingeninvasie. Terwijl de media, aldus Abderrezak, de overwegend economisch gemotiveerde migranten – in de Marokkaanse en Franse context *harraga* oftewel (I.D.-)verbranders genoemd – als illegale gelukzoekers en nepvluchtelingen afschilderen, probeert *illiterature* de demoniserende en ontmenselijkende effecten van dergelijke berichtgeving tegen te gaan met meer invoelende en genuanceerde verbeeldingen. Tegenover de alarmerende beelden van ‘hordes’ anonieme zwarte mannen, plaatst *illiterature* een genuanceerd en veelzijdiger verhaal dat aanknopingspunten biedt voor herkenning en identificatie.

Ook literatuurwetenschapper Carla Calargé signaleert in haar bespreking van verschillende Francofone romans rondom het thema een dergelijke activistische agenda: ‘[to] give a voice and restore a lost humanity to the corpses that regularly wash ashore on touristic beaches’ (Calargé 2015: 3). In haar analyse van de aantrekkingskracht van een haast mythisch Europa, een Europees El Dorado dat ook in deze, door haar clandestien genoemde literatuur terug te vinden is, stelt zij dat het steeds verder barricaderen van de Europese grenzen om migranten buiten te hou-

<sup>5</sup> Voor een heldere uiteenzetting en analyse van de politiek van de representatie, zie het werk van Stuart Hall (o.a. Hall 1977).

<sup>6</sup> Bijvoorbeeld Laila Lalami’s *Hope and Other Dangerous Pursuits* (2005) en Boualem Sansals *Harraga* (2015).

den dit mythische beeld juist versterkt. Tegelijkertijd, aldus Calargé, draagt de criminalisering van migratie, een neveneffect van de Europese vluchtelingenpolitiek, bij aan de demonisering van de migranten: centraal in de berichtgeving staat steeds hun illegale daad – het breken van Europese wet- en regelgeving – en niet de door hen dagelijks aan den lijve ondervonden effecten van een wereldwijde en maar zelden zelf-veroorzaakte economische crisis. Het gebruik van termen als ‘gelukszoekers’ en ‘nepvluchtelingen’ versterkt dit beeld van bonnefooi en onrechtmatigheid.

Het is maar de vraag of en in hoeverre literaire representaties van de huidige vluchtelingencrisis geproduceerd vanuit het Europese bastion passen binnen Abderrezaks concept van *illiterature* en Calargé's *clandestine literature*. Alhoewel vanuit Europees perspectief vergelijkbare verhalen worden verteld over hoe deze vluchtelingen op vele manieren slachtoffers zijn – slachtoffers van de wereldwijde ongelijkheid, van economische crises, van mensensmokers, van het Europese vluchtelingenbeleid, van een racistisch Europa – is de positie van waaruit dit verhaal verteld wordt en vaak ook de motivatie dit verhaal te vertellen fundamenteel anders. Terwijl de Noord-Afrikaanse auteurs, zelf ook zonder een geldig toegangsbiljet tot Europa, met hun literatuur menselijkheid, *agency* en gelaagdheid aan hun landgenoten willen teruggeven en streven naar begrip en zelfs eerherstel voor deze *harraga*, lijkt de inzet van Europese auteurs, naast het uiten van zorg en verontwaardiging over het falende EU-vluchtelingenbeleid, vooral bewustmaking van het vluchtelingenlot.<sup>7</sup> Terwijl de eerste groep vaak schrijft vanuit het besef dat zij zelf in een vergelijkbare situatie als deze vluchtelingenpersonages hadden kunnen zijn, lijkt de tweede groep meer gedreven door compassie met ‘de ander’ en door het doel een geprivilegieerd lezerspubliek mee te laten leven en voelen met de minder fortuinlijke medemens.

Het lijkt haast onvermijdelijk dat er in dit laatste geval tijdens het lees- en identificatieproces een soort hiërarchie ontstaat tussen de vluchtelingenpersonages en lezers, min of meer voorgeschreven door de West-Europese achtergrond van zowel de auteurs als de meeste lezers van deze werken. Zo stelt literatuurwetenschapper Agnes Woolley in haar onderzoek naar representaties van vluchtelingen in hedendaagse Britse literatuur (Woolley 2014, 2016) dat verhalen over asielzoekers opvallend vaak de vorm van getuigenisfictie aannemen. Centraal in deze werken staan de vluchtervaringen die gedeeld worden met een gesprekspartner die vooral luistert. De lezer identificeert zich doorgaans met deze luisterende positie, en wordt zo uitgenodigd net als het luisterende personage de geloofwaardigheid en authenticiteit van de getuigenis van het vluchtverhaal te beoordelen. Wat opvalt, aldus Woolley, is de formele overeenkomst van deze narratieve structuur met het intakegesprek, veelal een doorslaggevend onderdeel van de asielprocedure. In feite spiegelen dergelijke teksten de verhouding tussen de asielaanvrager en de immigratieambtenaar, ‘meaning that audiences are implicitly encouraged to judge the credibility of the asylum story with which they are presented’ (Woolley 2016: 9).<sup>8</sup> Dat de lezer zo de taak krijgt op basis van de getuigenis een oordeel over

7 Voorbeelden hiervan zijn Tommy Wieringa's optreden in *De Wereld Draait Door* (16 september 2015) en Ilja Leonard Pfeijffers columns over de zogenaamde vluchtelingencrisis voor *nrc.next*, tevens opgenomen in *Gelukszoekers*.

8 Woolley behandelt in het betreffende artikel, ‘Narrating the “asylum story”’ getiteld, met name theaterteksten.

de rechtmatigheid van de aanvraag te vellen, is symptomatisch voor de ongelijke machtsrelatie tussen lezer en personage. In de nu volgende analyse wil ik beargumenteren dat het juist deze machtsrelatie is die in Pfeijffers tekst ‘Fatou yo’ uitvergroot en geproblematiseerd wordt.

### 3 De witte schrijver en de zwarte vluchteling

Ilja Leonard Pfeijffer is niet alleen één van Nederlands meest succesvolle hendaagse auteurs, hij staat ook bekend als een publieke intellectueel die zich in woord en daad het lot van vluchtelingen aantrekt.<sup>9</sup> In zijn roman *La Superba* uit 2013 komen deze twee aspecten in zekere zin samen: de bestseller die met verschillende prijzen werd bekroond, in meerdere talen vertaald, en als theaterstuk opgevoerd, laat de lezer, zo zal ik betogen, op een subtiele en tegelijk provocerende wijze over de eigen positie in relatie tot de vluchtelingencrisis nadenken. Een centrale rol hierbinnen speelt het ‘Tweede intermezzo: Fatou yo’, dat zoals in de inleiding van dit artikel reeds genoemd in 2015 als zelfstandig verhaal in de bundel *Gelukszoekers* werd opgenomen.

Wanneer je als lezer het fragment ‘Fatou yo’ als zelfstandig verhaal leest en niet als onderdeel van de roman *La Superba* waaruit het afkomstig is, dan lijkt de representatie van de vluchteling hierin naadloos aan te sluiten bij de ideeën uit de hierboven besproken teksten.<sup>10</sup> Centraal binnen het in de Italiaanse havenstad Genua gesitueerde verhaal staat een ‘illegale’ Afrikaanse vluchteling, Djiby P. Souley, die zijn vluchtverhaal deelt met de Nederlandse protagonist en ik-verteller Ilja. Djiby wordt subject op de manier die Abderrezak voor ogen heeft wanneer hij spreekt over *illiterature*: Djiby’s dramatische verhaal, waarin geweld en ontberingen de boventoon voeren, sluit enerzijds perfect aan bij het sterk gemedieerde beeld van de vluchtelingencrisis in het Middellandse Zeegebied; anderzijds leert de lezer, althans zo lijkt het, één van de volgens Abderrezak in de mainstream media tot horde ‘anonymous outlaws’ (Abderrezak 2009: 467) geworden vluchtelingen ‘als mens’ kennen en draagt Pfeijffers tekst bij aan het politieke project van ‘re-humanizing the dehumanized’ (467). Dit idee komt ook naar voren in de tekst zelf. Ook het vluchteling-personage Djiby onderstreept meerdere malen het belang van het delen van zijn dramatische vluchtervaringen: ‘ik vind het belangrijk dat mijn verhaal aan de mensen van het Noorden wordt verteld’ (GZ 29).<sup>11</sup> Het individuele verhaal, zo is de suggestie, kan de vluchtelingentragedie niet alleen dichterbij brengen en de mens achter de vluchteling een gezicht geven, maar ook medeleven oproepen en, die hoop klinkt in Djiby’s woorden althans door, zelfs tot verlichting van het vluchtelingenlot voeren.

<sup>9</sup> Voorbeelden hiervan zijn niet alleen de driedelige televisiedocumentaire *Via Genua* (2017) die Pfeijffer voor de VPRO maakte en de teksten rondom dit thema in de bundel *Gelukszoekers*, maar ook het feit dat de verkoopbrengst van deze laatste geheel ten goede komt aan *Werken zonder grenzen*, een stichting die zich inzet voor het vinden van werk voor vluchtelingen met een verblijfsstatus. In 2015 ontving Pfeijffer de E. Du Perronprijs ter erkenning van zijn maatschappelijke betrokkenheid als schrijver.

<sup>10</sup> ‘Fatou yo’, in Nederlandse vertaling ‘ik ben Fatou’, is de titel van een Senegalees kinderliedje over het dansen en dromen van een meisje genaamd Fatou.

<sup>11</sup> Voor citaten uit de bundel *Gelukszoekers* en de roman *La Superba* gebruik ik de afkortingen GZ en LS.

Djiby's motivatie voor zijn reis, de met familieleden, vrienden en burens gedeelde droom van een leven in welvaart en weelde in 'het beloofde land' (GZ 29, 38), getuigt van het mythische Europa-beeld dat Calargé als voornaamste vluchtelingendrijfveer beschrijft. Dat het voor Afrikanen ongelooflijk moeilijk is toegang tot dit Europa te verkrijgen, draagt ook hier, getuige Djiby's relaas, juist bij aan Europa's aantrekkingskracht: 'Ze zeiden dat Europa een fort is. Dat de grenzen zo goed worden bewaakt dat het bijna onmogelijk is er binnen te komen. Maar dat is goed te begrijpen, want voor iedereen die binnen is, is geld gratis te verkrijgen' (GZ 27).<sup>12</sup> Eenmaal binnen wordt iedereen 'vanzelf rijk en succesvol, dat weet iedere Afrikaan' (GZ 27), aldus Djiby die zelf echter inmiddels beseft dat de Europese werkelijkheid er anders uitziet. De droom die hem tijdens zijn barre tocht op de been hield, is op het moment dat hij dit vertelt al lang uit elkaar gespat en zelfs in het tegendeel verkeerd. Europa is voor Pfeijffers personage een dagelijkse nachtmerrie waarbinnen hij zich als minderwaardig behandeld voelt: 'als een rat waartegen gewaarschuwd wordt [...] als ongedierte dat dient te worden verdelgd' (GZ 60). Toch draagt ook hij, tegen beter weten in, bij aan de continuering van de illusie. Schaamte, trots, angst voor gezichtsverlies en het willen geruststellen van een thuisfront dat hem had uitverkoren: de literaire tekst toont een complex aan beweegredenen die Djiby ertoe aanzetten de mythe naar de achterblijvers toe zorgvuldig in stand te houden. Zo maakt Pfeijffers 'Fatou yo' in de representatie van Djiby niet alleen de werking van de mythe van een Europees El Dorado inzichtelijk, maar toont het tevens het clandestiene bestaan dat deze mythe verhuult.

Qua thematiek en plot past 'Fatou yo' dus zondermeer binnen Abderrezaks categorie van *illiterature* en Calargé's clandestiene literatuur. Maar anders dan de literaire werken die deze twee wetenschappers bespreken, werd deze tekst geschreven vanuit de begeerde positie van een EU-burger en bovendien verteld door een dito protagonist. Het Senegalese vluchteling-personage Djiby krijgt een stem in een literaire tekst van een witte Nederlandse schrijver, en alleen dat gegeven lijkt in een tijd van debatten over culturele toe-eigening en raciale privileges al reden voor het bevragen van de politiek van de representatie van het werk.<sup>13</sup> De discrepantie tussen de twee posities – Nederlandse schrijver en Senegalese illegaal, individu en personage – zien we terug op tekstintern niveau, in het verhaal dat 'Fatou yo' en *La Superba* vertellen.<sup>14</sup> Ook op dit niveau is Djiby's gesprekspartner een Nederlandse schrijver Ilja genaamd, die vol is van de verrukkingen van zijn zelf-verkozen Genuese exilbestaan. Beide personages zijn vreemdelingen in de Italiaanse havenstad, migranten, maar daarmee houdt de overeenkomst tussen hun si-

<sup>12</sup> De zelfpositionering van Djiby getuigt van de opvatting dat de mensheid in twee klassen is verdeeld. Calargé beschrijft deze opvatting als een 'commonly held belief according to which humanity is divided into two large groups separated by an ocean of differences and a wall of quasi-insurmountable obstacles. On one side of the wall, a privileged community of semi-gods lives in abundance and plenitude, while, on the other, one finds community's outcasts whose existence and lives seem to be of no interest to anyone' (Calargé 2015: 5).

<sup>13</sup> Dat dit debat binnen de Nederlandse literatuur(-wetenschap) vooralsnog nauwelijks open en constructief gevoerd kan worden, laten de verongelijkte interventies van bijvoorbeeld Carel Peeters (2014) en Kees 't Hart (2019) zien op onderzoek naar de rol van ras in de Nederlandse literatuur (o.a. Pieterse 2014, Van der Deijl & Smeets 2018).

<sup>14</sup> Voor een heldere analyse van de vele dubbelingen en spiegelingen in *La Superba*, o.a. op het niveau van de vertelsituatie, zie Bernaerts 2014.

tuaties op, zoals ook het personage Djiby benadrukt. Wanneer een vriendin Ilja, die in Genua Leonardo genoemd wordt, aan Djiby voorstelt met de woorden ‘Leonardo is ook buitenlander, net als jij’ (GZ 24), antwoordt deze met een bittere kwinkslag: ‘Misschien is hij ook buitenlander, maar niet zoals ik. Hij hoeft geen zware dingen te dragen. Hij mag dingen die ik niet mag. Want zijn oren zijn doorschijnend en zijn tanden zwarter dan zijn gezicht’ (GZ 24). Om vervolgens lachend en zingend – aan raciale stereotypen in de tekst geen gebrek – van het toneel te verdwijnen.

Alhoewel het veelvuldige gebruik van raciale stereotypen in Pfeijffers teksten niet de focus van dit artikel is, kan dit mijns inziens ook niet onbenoemd blijven. Zo opent ‘Fatou yo’ met een beschrijving van de door Afrikanen bevolkte Via de Pré – ‘Dit is Afrika’ (GZ 21) – die cliché’s niet schuwt: voor het oog van de ‘domme, weke, witte buitenstaander die nergens iets van begrijpt’ (GZ 23) ontvouwt zich een luidruchtig multicultureel spektakel waarbinnen roddelende ‘aardbevingbestendige negerinnen’ met ‘kroeshaar’ luid lachen om grappen over dikke konten en luie mannen, en waar ‘voodooheksen’ de louche zaken van hun Mercedes-rijdende volgelingen overdag nauwkeurig in de gaten houden (GZ 21, 22).<sup>15</sup> Dit ogenschijnlijk vrolijke multiculturele samenleven duurt voort tot de avond valt; daarna transformeert dit Genuese Afrika tot wetteloos oorlogsgebied, waar migranten uit alle wereldstreken elkaar juist bevechten. Het is een situatieschets vol cliché’s die zowel kritische vragen oproept als een bepaalde, voor Pfeijffers schrijfstijl kenmerkende ironische toon zet, waar ik later op terug zal komen.

Het schrijver-personage Ilja zelf, zo blijkt uit verschillende momenten van zelfreflectie (met name in *La Superba*), is zich terdege bewust van zijn geprivilegieerde positie. Wat echter niet wil zeggen dat hij niet blijft zoeken naar zaken die Djiby en hemzelf verbinden in hun migrantenbestaan. Zo mijmert hij bijvoorbeeld: ‘zoals ik mij ooit had weggedroomd uit het druilende vaderland toen ik daar nog mokkend resideerde en zoals hij zich ooit had weggedroomd uit Afrika naar het Noorden waar iedereen vanzelf rijk wordt. Het is allemaal dezelfde romantiek’ (GZ 67). De voorafgaande gesprekken tussen de twee hebben echter onverhopen duidelijk gemaakt dat er in Djiby’s dagelijkse bestaan van romantiek absoluut geen sprake is. Uit deze gesprekken kwam juist een werkelijkheid naar voren waarin Djiby slachtoffer is van door herkomst en huidskleur bepaalde omstandigheden, een slachtoffer dat ondanks zijn inzet aan zijn lot niet kan ontsnappen. Dat het schrijver-personage ervoor kiest deze informatie te negeren, is op zijn minst opvallend te noemen. Hieronder ga ik hier uitgebreider op in.

#### 4 De waarde van het vluchtverhaal

Niet alleen qua herkomst, maar ook qua afhankelijkheid vertoont de relatie tussen de twee hoofdpersonages zoals de tekst die schetst grote ongelijkheid. Binnen de narratieve structuur van *La Superba* is Ilja degene die zoekt naar een migrant,

<sup>15</sup> Ook Pfeijffers herhaaldelijke en naar het lijkt bewust provocatieve gebruik van het n-woord in deze literaire tekst, maar bijvoorbeeld ook – in mijn ogen vele malen problematischer – in de eveneens in *Gelukszoekers* opgenomen reportage ‘Alleen de doden zijn hier welkom’ voor *Vrij Nederland* valt op en verdient nader onderzoek.

een vluchteling die hem zijn verhaal wil vertellen. Uiteindelijk vindt hij dankzij bemiddeling van Rashid, een migrant uit Casablanca, Djiby hiertoe bereid: diens verhaal wordt gepresenteerd als één van twee intermezzo's in de roman, uitstapjes weg van het hoofdverhaal. Binnen het tweede intermezzo komt Djiby uitgebreid aan het woord, terwijl gesprekspartner Ilja nadrukkelijk een luisterende positie inneemt. Tegelijkertijd zijn het wel zijn vragen die Djiby's (in fragmenten gepresenteerde) vertelling in gang zetten en die het hem mogelijk maken getuigenis af te leggen. Ilja's hoedanigheid als schrijver – een succesvolle Nederlandse schrijver die, zoals hij zelf herhaaldelijk vermeldt, aan een boek over migratie werkt – verleent hem in de ogen van Djiby een zekere status. Vanuit zijn publieke positie kan Ilja, zo hoopt Djiby, deuren openen die anders voor hem gesloten zouden blijven. Via hem verloopt mogelijk een pad weg uit de misère, met als eerste stap het delen van zijn verhaal. Dit project, deze hoop, staat in de *Gelukzoekers*-versie van 'Fatou yo' centraal en ook de empathische lezer leeft hierin sterk met Djiby mee.

Dit is in *La Superba*, waar de lezer tegen de tijd dat deze bij het tweede intermezzo is aanbeland Leonardo en zijn project al een lange weg heeft gevolgd, veel minder het geval. Anders dan in de *Gelukzoekers*-versie, waar het verhaal voor de lezer begint met een beschrijving van Ilja's eerste ontmoeting met Djiby – 'Djiby heb ik voor het eerst ontmoet in Via di Pré, waar anders' (GZ 21) – en beide personages dus gelijktijdig op het toneel verschijnen, heeft de lezer van *La Superba* voorafgaand aan de beschrijving van dit eerste kennismakingsmoment al ruim 200 pagina's de gelegenheid gehad de schrijver-protagonist Ilja beter te leren kennen. Terwijl in *Gelukzoekers* het luisteren naar Djiby en zijn verhaal min of meer centraal staat, is zijn getuigenis in *La Superba* eerder marginaal, net als het personage Djiby zelf.

Uit verschillende passages in 'Fatou yo' blijkt dat Djiby zich er terdege van bewust is dat er bij Ilja niet per se sprake is van oprechte interesse en medemenselijkheid. Hij beseft dat het boekproject weleens Ilja's voornaamste motivatie zou kunnen zijn überhaupt het gesprek met hem aan te gaan en hem een luisterend oor te bieden. Wanneer Ilja naar aanleiding van Djiby's relaas weifelend aanbiedt hem geld te lenen, merkt de laatste cynisch op: 'Ik weet dat je dat alleen maar vraagt opdat je straks kunt opschrijven dat je dat hebt gevraagd. Dat is sowieso de enige reden waarom je met mij praat, om mij te kunnen opschrijven' (GZ 61). Wanneer hij daar iets later aan toevoegt: 'Maar voel je niet schuldig. Het is goed zo. Ik wil dat mijn verhaal wordt verteld' (GZ 61), neemt het vluchteling-personage Djiby duidelijk positie in. Hij stelt het belang van het verspreiden van zijn verhaal boven het besef in overdrachtelijke zin gebruikt te worden.

Ervan uitgaand dat een vluchteling, gezien de omstandigheden, vaak ook niet veel meer bezit dan zijn of haar spectaculaire verhaal, een verhaal waarvoor in het hedendaagse Europese crisislandschap een markt bestaat, kunnen de gesprekken tussen Ilja en Djiby in feite worden beschouwd als onderdeel van een kapitalistische transactie: Pfeijffers tekst toont hoe Djiby zijn vluchtrelaas, zijn persoonlijke kapitaal, voor een paar biertjes en de belofte van een publiek verkoopt.<sup>16</sup> Degene die hiervan op berekenende wijze profiteert, is de schrijver en 'luxe-migrant' Ilja.

<sup>16</sup> Vergelijk de problematiek die kunstenaar Renzo Martens aansnijdt in zijn veelbesproken werk *Enjoy Poverty* (2008) waarin hij het idee uitwerkt dat armoede eigenlijk Afrika's ware kapitaal is.

Hij is degene die quasi-geïnteresseerd maar, zo blijkt later, vooral uit eigenbelang naar Djiby’s verhaal luistert. Hij is tevens de ik-verteller en voornaamste focalisator met wie de lezer zich, de regie van de tekst volgend, in eerste instantie identificeert. Een identificatie die voor de empathische lezer gaandeweg steeds ongemakkelijker wordt.

De narratieve opbouw van de tekst, maar ook de nationale, zo niet etnische overeenkomst tussen lezer en schrijver-personage stimuleert de vereenzelviging met laatstgenoemde: Ilja is tenslotte niet alleen de ik-verteller en voornaamste focalisator, maar lijkt als Nederlander hoogstwaarschijnlijk meer op de gemiddelde lezer van Pfeijffers werk dan Djiby. Bovendien is de identificatie met Ilja aanvankelijk ook aantrekkelijk: met name in *La Superba* dwaalt de lezer met hem mee door het als mysterieus en fascinerend beschreven Genua.<sup>17</sup> Ook met Ilja’s voorname vluchteling Djiby een stem te geven zal de empathische lezer sympathiseren. Net als Ilja luistert de lezer aandachtig naar Djiby’s getuigenis van hoogst dramatische wederwaardigheden. Deze is op basis van de medialisering van de vluchtelingencrisis in zekere zin ook herkenbaar zijn, maar staat tegelijkertijd mijlenver af van de ervaring van de gemiddelde Nederlandse lezer, die eerder als representant van Djiby’s gedroomde bestemming geldt.

Zoals ik hiervoor besprak, betoogt Woolley dat een dergelijke narratieve structuur de lezer in de positie van een asielaanvraag-beoordelaar plaatst die uitspraak mag doen over de authenticiteit van het vluchtverhaal. Kwalificeert het met de lezer gedeelde relaas de vluchteling-verteller voor een legaal verblijf in Europa? Of anders toch op zijn minst voor onze welgemeende compassie? Of kunnen we hier een zogenaamde gelukszoeker ontmaskeren die een poging doet ons rechtstelsysteem te misleiden en misbruik te maken van onze sociale voorzieningen? Zo beschouwd is het vertellen van zijn verhaal voor Djiby existentieel: een ‘passend’ verhaal, dat wil zeggen: een verhaal dat aan de maatstaven van het erkende vluchtverhaal voldoet, vergroot de ‘rechtmatigheid’ van Djiby’s verblijf in Europa.<sup>18</sup> Woolley’s analogietheorie volgend, verkeert de luisteraar – Ilja en via de besproken vertelstructuur ook de lezer – zo in de machtspositie van waaruit Djiby’s beroep op erkenning van zijn vluchtverhaal en, daaruit voortvloeiend, erkenning van zijn recht op verblijf af- of toegewezen kan worden.

Voor het schrijver-personage Ilja is de betekenis van Djiby’s verhaal van een geheel andere orde dan voor deze zelf. Zoals het volgende citaat laat zien, staat voor Ilja een artistiek, zo niet commercieel belang centraal:

‘Op de dorst van jouw lezers. Dus ik vertel het goed?’

‘Adembenemend. Ik hoef er niets meer aan te doen.’

‘Ha ha ha. Ik vertel het gewoon zoals het was. De waarheid.’ (GZ 35)

Waar voor Djiby de waarheid centraal staat, en daarmee zijn verblijfs- en bestaansrecht in Europa, draait de waarde van het vluchtverhaal voor Ilja om de geboden spanningsboog en de verteltechnische kwaliteiten. In de literaire representatie van de transactie tussen beide personages komen op wrange wijze geloof-

<sup>17</sup> Ook Ilja’s spottende analyses van zijn land van herkomst – ‘een weinig poëtisch land’ (LS 50) – bieden de lezer, die risicoloos met deze analyses kan instemmen, een zeker genoegen.

<sup>18</sup> Woolley spreekt in dit opzicht van ‘a particular narrative of persecution’ (2016: 3) en van ‘the performance of a normative refugee selfhood’ (6).

waardigheid tegenover spektakel en overleven tegenover amusement te staan. Het besef van deze discrepantie en het ongemak hierover komt in beide tekstversies naar voren, maar dringt zich, zo zal ik hierna beargumenteren, in *La Superba* voor de empathische lezer veel onontkoombaarder op dan in *Gelukszoekers*.

## 5 Professioneel medeleven

Het moge inmiddels duidelijk zijn, dat de representatie van de vluchteling in het verhaal ‘Fatou yo’ niet ontsnapt aan wat cultuurwetenschapper Ipek Çelik in haar boek *In Permanent Crisis* beschrijft als ‘the overarching trope of victimhood’ (Çelik 2015: 127): ook het vluchteling-personage Djiby is vooral slachtoffer in een wereld die getekend wordt door geweld.<sup>19</sup> Zijn pogingen hieruit te ontsnappen lijken tot falen gedoemd, in ieder geval zolang er zich geen ‘echte’ Europeanen uit compassie over hem ontfermen. Een gevolg van een dergelijke narratieve opzet, aldus Çelik, is dat hier niet zozeer het lot van de arme vluchteling centraal komt te staan (al wordt deze gemeenplaats wel bevestigd), maar het witte geweten. Dergelijke verhalen draaien uiteindelijk om een witte, al dan niet barmhartige Samaritaan, terwijl de vluchteling ‘who is portrayed as a victim, or as the passive suffering body, serves the [white] conscience as it safely advocates morality and compassion, posing no challenge to the established class and race hierarchies’ (Çelik 2015: 133). In deze sectie zal ik echter tonen dat ‘Fatou yo’ ondanks het gebruik van bovengenoemde gemeenplaats wel degelijk ook een scherpe zelfkritische dimensie bevat, die deze gemeenplaats op verschillende manieren compliceert en de morele superioriteit van het witte geweten juist op losse schroeven zet. Deze kritische dimensie komt, zo zal ik betogen, echter beter tot zijn recht binnen *La Superba* dan binnen *Gelukszoekers*.

Voor beide tekstmanifestaties geldt dat de in eerste instantie voor de hand liggende en ook aangemoedigde identificatie met Ilja op een bepaald moment, vrij onverwachts, ongemakkelijk wordt. Terwijl de lezer eerst als vanzelf meeleeft in de zorgvuldige opbouw van het contact met Djiby, het winnen van zijn vertrouwen, en het begripvolle luisteren naar zijn ‘spectaculair vluchtverhaal’ (LS 72), veroorzaakt de plotsklapse verandering van Ilja’s houding ten opzichte van Djiby, kort na diens vertellen van zijn verhaal, juist bij de empathische lezer een zeker onbehagen. Dit begint met het op afstand stellen van Djiby, met het benadrukken van het verschil tussen Djiby en de ik-verteller: ‘[h]et waren mijn gedachten, niet de zijne’ (GZ 66). Terwijl Ilja suggereert dat hij zichzelf wel uit de ellende weggedroomd zou hebben, zoals hij zichzelf tenslotte ook van zijn benauwende land van herkomst heeft bevrijd, kleurt hij tegelijkertijd op suggestieve wijze Djiby’s gedachten in: ‘Waarschijnlijk dacht Djiby helemaal niet *zoals ik* aan betekenisvolle verten, maar nam hij een ogenblik pauze om te reflecteren op de beste manier om mij met zijn zielige verhaal geld af te troggelen’ (LS 66–67; cursivering LM). Naast de fantasie over de superieure almacht van de eigen verbeelding komt hier

<sup>19</sup> Volgens Çelik maakt deze troep heden ten dage deel uit van ‘a dialectic of humanitarianism in which racialized bodies function as affective objects (revealed to draw affects from the spectators) rather than political subjects’ (2015: 133).

een criminaliserende opmerking te staan over de vluchteling die poogt uit zijn zielige verhaal munt te slaan. De specifieke woordkeuze (‘aftroggelen’; ‘zijn *zielige* verhaal’) roept het beeld op van een berekenende vluchteling die de al dan niet daadwerkelijk doorstane ontberingen uit winstbejag aandikt; Ilja plaatst Djiby aldus uitdrukkelijk in een kwaad daglicht, zeker in contrast met de ‘betekenisvolle verten’ die het schrijver-personage zichzelf toedicht.

Voor de lezer die net als Ilja, zo leek het althans, een zekere sympathie voor Djiby heeft opgebouwd, komt Ilja’s insinuerende opmerking als een onaangename verrassing. Desalniettemin vormt deze in eerste instantie geen reden de opgebouwde identificatie met dit personage te verbreken: het plotselinge venijn kan vrij makkelijk als incident terzijde worden geschoven. Hetzelfde geldt voor de terugkerende cynische opmerkingen van Djiby waarin deze keer op keer stelt dat er van oprechte interesse bij Ilja sowieso geen sprake is en dat vriendschap tussen hen beiden, o.a. ten gevolge van hun rassenverschil, uitgesloten is: ‘Maar je zult mij nooit vijftig euro lenen. We zullen nooit echte vrienden worden’ (GZ 60). Als welwillende, maar ook Ilja toegenegen lezer ben je aanvankelijk geneigd dergelijke uitspraken te lezen als uitingen van een beschadigde en verbitterde vluchteling, maar geenszins als waarheidsgetrouwe inschattingen en voorboden van wat komen gaat.

Echter, de tekst maakt steeds duidelijker dat Ilja’s interesse inderdaad geveinsd was: zodra het verhaal verteld en het boekmateriaal binnen is, verliest Djiby voor Ilja zijn waarde. Vanaf dat moment verdwijnt het idee van gedeelde menselijkheid uit Ilja’s vertoog: Djiby wordt tot het ‘ongedierte dat dient te worden verdelgd’ (GZ 60), de rat die hij zelf al claimde ook voor Ilja te zijn. De humanitaire positie van het schrijver-personage, waarbij de lezer zich zo gemakkelijk en prettig kon aansluiten, blijkt niet meer dan een opportunistische pose. En wanneer Djiby op een gegeven moment, aan het eind van ‘Fatou yo’, om hulp vraagt nadat hij is beroofd, zegt Ilja simpelweg: ‘Ik geloof je verhaal niet Djiby’ (GZ 67).<sup>20</sup> Dit nieuwe ‘zielige verhaal’ heeft hij voor het schrijven van zijn roman niet meer nodig, de professionele pose van medeleven is niet langer noodzakelijk. Nu blijkt dat er van oprechte empathie bij Ilja geen sprake is geweest, en van compassie evenmin.

En de lezer? De geprivilegieerde Nederlandse lezer? Die wendt zich, zo valt althans van de empathische lezer te verwachten, van zijn identificatiefiguur af. Geschokt, maar ook – en dit is het kritische effect van de tekst – enigszins beschaamd: het was ook wel wat al te gemakkelijk, die genoegzaamheid waarmee Ilja biertjes als aalmoezen uitdeelde en het eigen vrijblijvende leunstoel-samaritanisme. Op het moment dat Ilja de lezer vervolgens expliciet aanspreekt als een soort medeplichtige in de instrumentele omgang met Djiby, wordt de empathische lezer werkelijk wakker geschud: ‘shocked to thought’ zoals Ernst van Alphen (2008) een dergelijk krachtig, affectief effect van kunst in navolging van Brian Massumi noemt.<sup>21</sup> Op quasi-geruststellende toon vertelt identificatiefiguur Ilja:

20 In feite weigert Ilja niet alleen Djiby te helpen, maar trekt hij ook de waarheid van diens woorden in twijfel. Dit is met het oog op het hiervoor besproken existentiële belang van geloofd worden voor vluchtelingen een ingrijpende uitspraak.

21 Van Alphen stelt dat de politieke impact van veel hedendaagse kunstwerken teweeg gebracht wordt door ‘powerful transactions of affect’ (2008: 22). Het lezen van fictie nodigt uit tot identificatie die soms ook ongemakkelijk kan zijn. Juist deze ongemakkelijke (heteropathische) identificatie dwingt de lezer tot kritische reflectie.

Ik had natuurlijk ook helemaal niet echt vriendschap met hem gesloten, maak je geen zorgen. Ik was alleen maar nieuwsgierig geweest naar zijn verhalen. Laten we het research noemen. Mijn interesse gold minder zijn persoon dan de horrorverhalen over zijn helletocht naar het beloofde land Europa, die ik hoop te kunnen gebruiken voor mijn roman waarin discriminatie van immigranten een majeur thema zal zijn. Maar professionele belangstelling wordt in die culturen maar al te vaak verward met vriendschap. (GZ 65)

Het directe aanspreken van de lezer in het ‘maak je geen zorgen’ trekt deze op een voor de empathische lezer ongemakkelijke manier aan de zijde van Ilja. Met de gebiedende zinsnede gaat dit personage niet alleen zelfgenoegzaam uit van de instemming van de lezer met zijn opportunistische gedrag, maar suggereert hij tevens dat de lezer ook zijn superioriteitsdenken deelt: ‘natuurlijk’ was de interesse slechts professioneel maar, zo weet toch ook de lezer, in ‘die culturen’<sup>22</sup> snappen ze dat nu eenmaal niet...

Ilja zet zijn aan de lezer gerichte geruststelling als volgt voort: ‘Hij had een wanhopige uitdrukking op zijn gezicht. Wat was zijn naam ook alweer? Djiby. Wat doet het er ook toe. Maar ja, volgens mij was het Djiby’ (GZ 65). Met de opmerking dat hij niet meer weet hoe zijn gesprekspartner heet, maar dat dat eigenlijk ook niet uitmaakt, veegt het schrijver-personage in één klap het prettige, geweten sussende idee dat één van de vele anonieme vluchtelingen hier, in dit verhaal een naam krijgt haast demonstratief van tafel. Met één pennenstreek wordt Djiby’s verhaal weer generiek en bovendien dienstbaar aan het grote, belangwekkende verhaal van de witte schrijver van naam. De discrepantie tussen zijn roman in wording ‘waarin discriminatie van migranten een majeur thema zal zijn’ (GZ 65) en de intradiëgetische werkelijkheid van ‘Fatou yo’, waarbinnen dit thema hem afgezien van zijn professionele interesse niet werkelijk aan het hart lijkt te gaan, is voor de lezer even wrang als schokkend.<sup>23</sup> De gesuggereerde medeplichtigheid van de lezer is tegen deze achtergrond voor de empathische lezer al even onthutsend, en in termen van het aanwakkeren van (zelf-)kritisch bewustzijn hoogst effectief.

## 6 De kracht van het kader

Nogmaals, oppervlakkig bezien demonstreert het verhaal ‘Fatou yo’ Çeliks stelling dat in goedbedoelde representaties van migranten en vluchtelingen vaak juist de humanitaire intenties van de witte personages, of het ontbreken daarvan, centraal staan (Çelik 2015: 132). Bij nadere beschouwing is het echter het witte geweten dat in deze tekst te kijk komt te staan: het blijkt egocentrisch, hypocriet en on-

<sup>22</sup> Het gebruik van het aanwijzend voornaamwoord ‘die’ functioneert hier als beproefde retorische strategie van ‘tot ander maken’ (cf. Young 2012: 36-39).

<sup>23</sup> Hierbij moet nogmaals genoemd worden dat de ironisch-arrogante en vaak hyperbolische vertelwijze in *La Superba* de lezer al eerder en vaker bewust heeft gemaakt van deze discrepantie, bijvoorbeeld in het volgende citaat: ‘Ook thematisch heeft deze kleine, pikante episode geen relevantie voor mijn roman, die zich, zoals je zult hebben begrepen, zal moeten gaan concentreren op het grote actuele vraagstuk van de immigratie, waarbij ik mijn eigen geslaagde luxe-immigratie zal contrasteren met het betreurenswaardige lot van al die sloebers uit Marokko en Senegal [...]’ (LS 93). Tevens wordt de lezer ook in dit citaat door het expliciet in de tweede persoon enkelvoud aanspreken en betrekken van deze – ‘zoals je zult hebben begrepen’ – op een ongemakkelijke wijze medeplichtig gemaakt.

oprecht. Humanitarisme blijkt een pose die – zowel voor het schrijver-personage als voor de lezer – iets oplevert: waardevol materiaal voor de eerste en een goed gevoel voor de laatste.

Het kritische effect van de tekst ligt in het ongemak van dit inzicht. Dit komt mijns inziens echter wezenlijk minder goed uit de verf binnen de bundel *Gelukszoekers*. Daar krijgt de tekst betekenis te midden van verschillende andere literaire en essayistische teksten die stuk voor stuk het lot van de arme vluchteling bezingen en daarbij beschuldigend met de vinger naar ‘de politiek’ en/of ‘Europa’ wijzen.<sup>24</sup> ‘Fatou yo’ voegt zich als het ware in deze reeks in. Ook de choquerende omslagfoto van een levenloze zwarte man die in zee drijft, laat over de status en het slachtofferschap van de gelukszoekers uit de titel weinig aan de verbeelding over.<sup>25</sup> De afgebeelde vluchteling heeft geen gezicht, geen naam, geen subjectiviteit, geen *agency*, geen leven. Het colofon van *Gelukszoekers* vermeldt uitsluitend de maker van het beeld (Juan Medina); informatie over de afgebeelde persoon, plaats en tijd van opname, of een contextualiserend narratief ontbreken. Door het kopen en lezen van dit boek, zo de weinig subtiele verkoopboodschap, kun je als lezer zowel uiting geven aan je verontwaardiging over deze misstand als ook financieel je steentje bijdragen. De leeswijze van de tekst ‘Fatou yo’ past zich als vanzelf aan dit paratekstuele kader aan: de nadruk komt op die aspecten te liggen die de tekst deelt met wat deze omringt.

Het inzicht waarmee het verhaal ‘Fatou yo’ je als geprivilegieerde lezer confronteert, raakt binnen dit empathie-bevorderende, humanitaire kader makkelijker ondergesneeuwd dan in zijn hoedanigheid als intermezzo binnen de roman *La Superba*. Daar draait de hoofdverhaallijn om het Nederlandse schrijver-personage Ilja en zijn vaak met een stevige dosis ironie tentoongespreide narcisme en is het personage Djiby slechts één van vele gesprekspartners van het schrijver-personage – zij het wel één met intermezzo-status. In het volgende wil ik het relativerende effect hiervan demonstreren. In plaats van Djiby ten opzichte van diens compositorische evenknie, de ‘Engelse professor’ en expat Don (LS 115) uit het eerste intermezzo te bespreken, zal ik ingaan op de representatie van een andere ‘gelukszoeker’ in *La Superba*, de economische vluchteling Rashid. Rashid is een personage dat in het geheel geen rol speelt in het intermezzo ‘Fatou yo’ en dus in de tekst in de bundel *Gelukszoekers* niet voorkomt. Door een bespreking van de representatie van Rashid naast die van Djiby te zetten, wil ik de ogenschijnlijk eenzijdige verbeelding van de vluchteling als slachtoffer voor de *La Superba*-versie van ‘Fatou yo’ compliceren.

De Marokkaanse migrant Rashid is het personage dat in het eerste deel van *La Superba* Ilja’s verzoek tot het delen van zijn verhaal afwijst en hem doorverwijst naar Djiby. In de relatie tussen Ilja en Rashid neemt de laatste, vaak tot verbazing van Ilja, de controle over de loop der dingen, bijvoorbeeld wanneer hij vraagt: ‘[h]eb je dat, betrokken blanke wereldburger?’ (LS 72). Hij bekritiseert de zelfingenomen Ilja, breekt hun gesprekken geïrriteerd af en blijkt in een veelzeggende

<sup>24</sup> Dit geldt bijvoorbeeld voor de tekst ‘Brief aan Europa’, de songtekst ‘Lampedusa’, de opgenomen columns uit *NRC.next* en de reportage ‘Alleen de doden zijn hier welkom’ voor *Vrij Nederland*. Zie Beeks 2019 voor een analyse van eerstgenoemde tekst.

<sup>25</sup> Zie Bal 1991 voor een scherpe kritiek op het gebruik van choquerende of anderszins beladen beelden ter illustratie.

passage Ilja's *negroni* te hebben betaald voordat deze met een air van vanzelfsprekendheid hun gezamenlijke drankrekening heeft kunnen vereffenen (LS 51). Uit alles blijkt dat het personage Rashid zich niet alleen zeer bewust is van Ilja's witte privileges, maar ook, als het hem zo uitkomt, poogt hiervan strategisch gebruik te maken. Hierbij benoemt hij de raciale hiërarchie die de ene migrant van de andere migrant onderscheidt als volgt: 'Sorry dat ik het vraag, maar er zijn zo van die kleine dingen die een buitenlander als jij hier gemakkelijker voor elkaar krijgt dan een buitenlander als ik' (LS 70).<sup>26</sup> Met een stevige dosis spot houdt hij Ilja – en de lezer van *La Superba* – een spiegel voor en confronteert deze met de ongelijkheid tussen hen beiden. Dit gebeurt bijvoorbeeld wanneer hij in een reflectie op zijn situatie spottend Ilja's migratieverhaal echoot en zo diens claim van overeenkomstigheid belachelijk maakt:

Ik ben hier gekomen om inspiratie op te doen en mijn leven te verrijken met nieuwe ervaringen, zoals bestolen en geslagen worden door mijn eigen huisgenoten, en ik ben hier niet gekomen om te overleven. Mijn werk in Casablanca verveelde me. Ik kende het verhaal al. Ik ben hier om een nieuwe uitdaging te zoeken. Zoals dat ik met de naam die ik heb niet eens een simpel baantje kan vinden. Hier ben ik paria. [...] Dat maakt me vindingrijk. Dat maakt me creatief. Dat houdt me wakker. (LS 71-72)

De discrepantie die voelbaar wordt wanneer eerder door Ilja gebruikte zinsneden zoals 'mijn leven verrijken' en 'een nieuwe uitdaging zoeken' uit de mond van Rashid klinken, is hoogst ongemakkelijk. Dat het kwartje bij Ilja desondanks niet valt, blijkt uit de door hem hierop gesuggereerde oplossing: 'Het spijt me, Rashid. Ik begrijp wat je wilt zeggen. Maar waarom ga je niet terug?' (LS 72). De lichtvaardige vraag ondermijnt Ilja's claim Rashid's complexe situatie te begrijpen.

Na verschillende al eerder in de roman beschreven ongemakkelijke situaties, kan de lezer daarentegen de ongepastheid van deze reactie nauwelijks ontgaan: Rashid heeft anders dan de luxe-migrant Ilja weinig keuze. Ilja's gebrek aan inzicht in zijn eigen privileges blijkt tevens uit het feit dat hij later in de roman, in het intermezzo 'Fatou yo', dezelfde vraag ook aan Djiby stelt: 'Waarom ga je niet terug, Djiby?' (GZ 60). Deze confronteert hem vervolgens expliciet met zijn kortzichtigheid en zijn racisme-dat-geen-racisme-genoemd-mag-worden: 'Ik weet dat je het zo niet bedoelde. Niemand die dat soort dingen zegt, bedoelt dat echt. Dat is het probleem met ons negers. Iedereen zegt de hele tijd dingen over ons die ze niet echt zo bedoelen. Maar ze zeggen ze wel' (GZ 60).

In de roman *La Superba* stelt het zwarte, Noord-Afrikaanse personage Rashid de zelfgenoegzaamheid en humanitaire hypocrisie van het witte, Europese personage Ilja meerdere keren aan de kaak.<sup>27</sup> Hij laat zich niet met diens boekproject in en blijft in zekere zin, ondanks zijn precaire situatie, autonoom. Als zelfbewust en onafhankelijk personage breekt Rashid uit de slachtoffergemeenplaats, niet echter uit het al even stereotypische kader van zwarte criminaliteit. Dit blijkt wanneer

<sup>26</sup> Zie Gibson 2006 voor een kritische analyse van de verschillende categorieën 'buitenlanders' en de raciale politiek van de gastvrijheid.

<sup>27</sup> Ik gebruik de termen zwart en wit hier niet als aanduidingen van huidskleur, maar als verwijzingen naar posities binnen de raciale hiërarchie (waarbij wit als superieur en zwart als inferieur geldt) die ten grondslag ligt aan diepgewortelde structuren van ongelijkheid in westerse samenlevingen. Zie o.a. Meer 2014 en Wekker 2016.

Rashid het aan het einde van de roman *La Superba* alsnog gemaakt heeft in het Europese El Dorado, zij het in de schaduwwereld hierbinnen: hij heeft zich opgewerkt tot pooier van ‘[h]et mooiste meisje van Genua’ (LS 111).<sup>28</sup> Laat dit nu net de vrouw zijn die Ilja vrij bezeten begeert. De omkering van de machtsrelatie tussen het personage van de zwarte migrant en het personage van de witte schrijver die zo in de wereld van *La Superba* ontstaat, is even interessant als clichématig: de revanche vindt plaats op het terrein van de seksualiteit – een koloniale fantasie en angstdroom die ook in het huidige anti-migratie-vertooog een prominente plaats inneemt.<sup>29</sup>

## 7 Conclusie

‘Fatou yo’ is een tekst die moeiteloos in te passen valt binnen het kader van de humanitaire fictie dat wetenschappers zoals Abderrezak, Calargé, Woolley en Çelik schetsen: een zwarte vluchteling krijgt een stem, mag zijn dramatische vluchtverhaal vertellen aan een witte luisteraar, ziet zich geconfronteerd met racisme, armoede, en onrecht, en ondervindt aan den lijve het demasqué van het Europese El Dorado. In dit artikel heb ik echter willen laten zien dat de tekst meer doet dan een dergelijk, even aangrijpend als clichématig, verhaal vertellen. ‘Fatou yo’ is een dubbelzinnige tekst die op ontregelende wijze ruimte biedt voor zowel empathie als voor ergernis, voor een goed gevoel en een slecht geweten. Als lezer, als empathische lezer moet je aan het werk, word je heen en weer geslingerd tussen enerzijds identificatie met het Nederlandse schrijver-personage Ilja dat een relatie opbouwt met het vluchteling-personage Djiby, en anderzijds afkeer voor datzelfde schrijver-personage: de ‘domme, weke, witte buitenstaander die nergens iets van begrijpt’ (GZ 23) en die vooral in de eerste plaats aan zichzelf en zijn eigen boekproject denkt. Dit heen en weer geslingerd worden levert een stevige dosis ongemak op die, zo is mijn these, de goedbedoelende, empathische lezer dwingt over de eigen positie en de eigen witte privileges na te denken.

Ondanks de activistische agenda en geëngageerde inhoud van de bundel *Gelukzoekers* komt dit kritische effect van de tekst ‘Fatou yo’ beter tot zijn recht in de roman *La Superba*. In *Gelukzoekers* blijft ‘Fatou yo’, omringd door verschillende dramatische en aanklagende teksten over slachtofferschap en (on)schuld, licht verteerbaar; de lezer kan er in relatie tot de verschillende, sterk langs lijnen van dader-slachtoffer en Samaritaan-slachtoffer gestructureerde teksten voor kiezen op veilige afstand tot het geschetste te blijven. Ingebed in *La Superba* slaagt ‘Fatou yo’ er echter in ‘om te ontwortelen. Om vaste waarden op losse schroeven te zetten’ (LS 279) zoals Ilja, al mijmerend over zijn migratieroman, de taak van literatuur omschrijft.<sup>30</sup> En alhoewel dit schrijver-personage hier stelt ‘dat de

<sup>28</sup> ‘Het mooiste meisje van Genua’ is tevens de titel van het eerste en derde deel (met de toevoeging ‘reprise’) in *La Superba*.

<sup>29</sup> Zie o.a. McClintock 1995 en Stoler 2002. Voor een discussie van de rol van deze koloniale angstdroom in het vertooog over de vluchtelingen crisis, met name sinds de seksuele grensoverschrijdingen door met name Noord-Afrikaanse migranten tijdens de oudejaarsnacht van 2015 in Keulen, zie Libera 2016.

<sup>30</sup> Voor een soortgelijke opvatting van de auteur Ilja Leonard Pfeijffer zie o.a. Pfeijffer 2017.

mensen daar geen enkele behoefte aan hebben' (LS 279), dat zijn lezers fatsoenlijke, hardwerkende mensen zijn die ook zo al genoeg aan hun hoofd hebben en die niet zitten te wachten op een schuldgevoel over de ellende in de wereld, is de roman *La Superba* meer en, zoals ik heb betoogd, ook op effectievere wijze dan *Gelukszoekers* '[e]n verontrustend boek [...] over immigratie' (LS 279), of daar nu behoefte aan is of niet.

## Bibliografie

- Abderrezak 2009 – H. Abderrezak, 'Burning the Sea: Clandestine Migration Across the Strait of Gibraltar in Francophone Moroccan "Illiterature"'. In: *Contemporary French and Francophone Studies* 13 (2009) 4, p. 461-469.
- Van Alphen 2008 – E. van Alphen, 'Affective Operations of Art and Literature'. In: *RES* 53/54 (2008), p. 21-30.
- Attridge 2004 – D. Attridge, *The Singularity of Literature*. London, New York: Routledge, 2004.
- Bal 1991 – M. Bal, 'The Politics of Citation'. In: *Diacritics* 21 (1991) 1, p. 25-45.
- Beeks 2019 – S. Beeks, 'Ilja Leonard Pfeijffer as a Luxury Immigrant: A European Public Intellectual and the "Refugee Crisis"'. In: *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* 66 (2019), september, p. 101-117.
- Bernaerts 2014 – L. Bernaerts, 'Ilja, Giulia, Genua: de spiegelingen van *La Superba*'. In: *DW B literair tijdschrift* (2014) 1, p. 125-130.
- Boletsi, Houwen & Minnaard 2020 – M. Boletsi, J. Houwen & L. Minnaard, 'Introduction: From Crisis to Critique'. In: M. Boletsi, J. Houwen & L. Minnaard (eds.), *Languages of Resistance, Transformation, and Futurity in Mediterranean Crisis-Scapes. From Crisis to Critique*. Hampshire: Palgrave, 2020.
- Calargé 2015 – C. Calargé, 'Clandestine or Conquistadores? Beyond Sensational Headlines, or a Literature of Urgency'. In: *Research in African Literatures* 46 (2015) 2, p. 1-14.
- Carastathis e.a. 2018 – A. Carastathis, N. Kouri-Towe, G. Mahrouse & L. Whitley, 'Introduction'. In: *Refuge: Canada's Journal on Refugees* 34 (2018) 1, p. 3-15.
- Çelik 2015 – I.A. Çelik, *In Permanent Crisis. Ethnicity in Contemporary European Media and Cinema*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2015.
- De Genova & Tazzioli 2016 – N. De Genova & M. Tazzioli (eds.), *Europe/Crisis: New Keywords of 'the Crisis' in and of 'Europe'*. Zone Books Online; <http://nearfuturesonline.org/europecrisis-new-keywords-of-crisis-in-and-of-europe/>.
- Van der Deijl & Smeets 2018 – L. van der Deijl & R. Smeets, 'Tussen close en distant. Personagehiërarchieën in Peter Buwalda's roman *Bonita Avenue*'. In: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal en Letterkunde* 134 (2018) 2, p. 123-145.
- Gibson 2006 – S. Gibson, 'Border Politics and Hospitable Spaces in Stephen Frears' Dirty Pretty Things'. In: *Third Text* 20 (2006) 6, p. 693-701.
- 't Hart 2019 – K. 't Hart, 'Lezen met een zaklantaarn'. In: *De Gids* (2019) 2; <https://de-gids.nl/2019/02/lezen-met-een-zaklantaarn>.
- Heynders 2017 – O. Heynders, 'The Figure of the Migrant: Tommy Wieringa's Intellectual Intervention'. In: *Werkwinkel* 12 (2017) 2, p. 23-39.
- Hess e.a. 2016 – S. Hess e.a. (ed.), *Der lange Sommer der Migration: Grenzregime III*. Hamburg: Assoziation A, 2016.
- Libera 2016 – M. Della Libera, 'Sex with the Other: Anxieties and Representations of Gender in Europe during the Refugee Crisis'. In: *International Journal of Multicultural and Multireligious Understanding* 3 (2016) 6, p. 19-29.
- McClintock 1995 – A. McClintock, *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. London, New York: Routledge, 1995.
- Meer 2014 – N. Meer, *Key Concepts in Race and Ethnicity*. Los Angeles, London: Sage, 2014.
- Peeters 2014 – C. Peeters, 'Waarom jij, lezer, echt geen lege huls bent'. In: *Vrij Nederland*, 28 juli 2014; <https://www.vn.nl/waarom-jij-lezer-echt-geen-lege-huls-bent/>.
- Pfeijffer 2013 – I.L. Pfeijffer, *La Superba*. Amsterdam, Antwerpen: De Arbeiderspers, 2013.

- Pfeijffer 2015 – I.L. Pfeijffer, *Gelukszoekers*. Amsterdam, Antwerpen: De Arbeiderspers, 2015.
- Pfeijffer 2017 – I.L. Pfeijffer, “Noem het gerust engagement.” Ilja Leonard Pfeijffer over schrijversambitie’. In: *Vrij Nederland Jonge Schrijvers Gids* (2017), p. 64-65.
- Pieterse 2014 – S. Pieterse, ‘De emancipatie van de lezer’. In: *nY* (2014) 22; <https://www.ny-web.be/artikels/de-emancipatie-van-de-lezer/>.
- Stoler 2002 – A.L. Stoler, *Carnal Knowledge and Imperial Power: Race and the Intimate in Colonial Rule*. Berkeley: Berkeley University Press, 2002.
- Wekker 2016 – G. Wekker, *White Innocence. Paradoxes of Colonialism and Race*. Durham: Duke University Press, 2016.
- Wienand & Minnaard 2019 – K. Wienand & L. Minnaard, ‘Introduction: Taking Positions on the “Refugee Crisis”: Critical Responses in Art and Literature’. In: *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* 66 (2019), september, p. 17-26.
- Woolley 2014 – A. Woolley, *Contemporary Asylum Narratives: Representing Refugees in the Twenty-First Century*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.
- Woolley 2016 – A. Woolley, ‘Narrating the “Asylum Story”: Between Literary and Legal Storytelling’. In: *Interventions. International Journal of Postcolonial Studies* 19 (2016) 3, p. 1-19.
- Young 2012 – R. Young, ‘Postcolonial Remains’. In: *New Literary History* (2012) 43, p. 19-42.

### Adres van de auteur

Universiteit Leiden – Centre for the Arts in Society  
 Arsenalstraat 1  
 2311 CT Leiden  
 e.minnaard@hum.leidenuniv.nl