

Jan-Bart Claus

Virtuoos en betrokken¹

Het heteronoom postmodernisme in Ilja Leonard Pfeijffers *Grand Hotel Europa* (2018)

Abstract – This article contributes to the discussion between heteronomous and autonomous poetics, using Ilja Leonard Pfeijffer's poetics as a case study. Pfeijffer explicitly adopts a more heteronomous pose in interviews and in essays following his *Hoe word ik een beroemd schrijver?* (2012). Critical reception examining Pfeijffers work prior to that publication has on the other hand largely concluded it to be 'virtuous, *but* playful'. This article analyses that change by emphasising that his poetics have become 'virtuous *and* engaged', or in regards to his prose 'postmodern *and* engaged'. The first chapter grounds the article in the discussion of the dichotomy between authorial autonomy and heteronomy, which will lead to a poetics of 'heteronomous postmodernism' that simultaneously values the heteronomous and the postmodernist. This concept is then used to analyse the implicit poetics of Pfeijffer's latest novel *Grand Hotel Europa* (2018).

1. Op zoek naar een ander voegwoord

Op een thema-avond over *Grand Hotel Europa* (2018) in De Balie op 14 maart 2019 sprak Pfeijffer over de receptie van vorige werken. Wanneer hij een roman publiceert wordt er gesproken over 'de personages, de verhaallijnen, de thema's, de zinnen', verwijzend naar de stijl. Echter, 'veel van mijn boeken, en dat geldt in hoge mate voor *Grand Hotel Europa*, willen ook iets zeggen over de wereld om ons heen' stelt hij vervolgens met veel nadruk op 'ook'.

Om die stelling te illustreren deel ik Pfeijffers oeuvre even kunstmatig in tweeën. In *Het geheim van het vermoorde geneuzel* (2003) stelt Pfeijffer dat de dichter een stijlvirtuoos moet zijn wiens ontwortelende taal geschikt is om de complexiteit van de wereld uit te drukken (Pfeijffer 2003: 31). In werken gepubliceerd rond die essaybundel wordt dan ook stevast verwezen naar de autonomistische poëtica die in Pfeijffers poëzie leidt tot een virtueuze stijl en die in zijn proza postmoderne sporen voortbrengt (De Geest 1998, Ekkers 2001, Van der Paardt 2000, 2002 & 2010, Temmerman 2002, Vaessens 2004, Joosten 2014, Bernaerts 2009a, 2014 & 2017). Vervaeck (2007a) en Van Rompaey (2015) brengen het literaire postmodernisme zelfs direct in verband met Pfeijffers proza.²

In *Hoe word ik een beroemd schrijver* (2012) lijkt Pfeijffer een andere positie te zoeken. Daarin bundelt Pfeijffer een aantal essays en columns geschreven voor *NRC Handelsblad* in een vraag-en-antwoord-format. Hij herhaalt de noodzaak van een complexe stijl, maar waardeert explicieter het engagement als 'een schrijnende en pijnlijke ambigue ontmaskering van deze waanzinnige tijden' (Pfeijffer 2012: 151). Daarbovenop merkt hij dat zijn positionering als autonoom dichter hem een foutief imago opleverde: 'het maakt niet uit wat ik schrijf, elke recensent

¹ Ik wil prof. dr. Lars Bernaerts bedanken voor de uitgebreide en kritische lezingen van eerdere versies van dit artikel. Tevens bedank ik dr. Linde de Potter, de promotor van de thesis waarop deze tekst zich baseert.

² Vervaeck verwijst naar het autonomistische karakter van de postmoderne roman wanneer hij stelt dat die nee zegt 'tegen de typisch marktgebonden eigenschappen van onze huidige sociale context' (2007: 15) in een 'zelfbewuste', op de interne conventies gerichte roman (2014: 86). Dat de postmoderne poëtica past in Pfeijffers autonomistische poëtica tonen romans zoals *Het grote baggerboek* (2004), *La Superba* (2013), *Het ware leven, een roman* (2015) en *Peachez, een romance* (2017) die sporen bevatten van die postmoderne poëtica, wat ook de critici die ik aanhaal in deze alinea benadrukken.

zal zeggen dat het *virtuoos is, maar nergens over gaat*' (idem: 163; mijn cursivering, JC), iets wat hij tevens al stelde in een dubbelinterview met Piet Gerbrandy in 2005. Ook Vaessens verwijst naar die tegenstelling wanneer hij Pfeijffer een postmoderne cynicus noemt die zich tegelijkertijd openstelt voor laatpostmoderne betrokkenheid (2009a: 319). In recenter werk rond Pfeijffers tweede essaybundel heeft de receptie meer oog voor Pfeijffers engagement, maar ook eerder werk gesitueerd rond *Het geneuzel* wordt gerevalueerd. Daarin valt op dat Pfeijffer zich engageert met de vluchteling en zich verstaanbaarder probeert uit te drukken (Hartman 2008, Joosten 2008, Kort 2013, Bernaerts 2015a & 2015b, Gerits 2015, Bernaerts 2017, Van Oostendorp 2016, Lambrecht 2018, Beeks 2019). Konst (2007) vindt beide posities al voor die essaybundel in vroege dichtbundels zoals *Het glimpen van de welkwiek* (2001). Critici zijn het er dan ook over eens dat het niet gaat om een nieuwe poëtica, maar eerder over 'ontwikkelingen in het verlengde van vroeger werk' (Bernaerts 2016: 22), wat in de richting wijst van een andere positionering oftewel veranderd 'literair-sociaal' gedrag (Dorleijn 1989: 33). Een nieuw voegwoord karakteriseert bijgevolg treffend die verandering: *virtuoos en betrokken*.

Dit artikel richt zich op die poëtische evolutie in Pfeijffers proza, dat geen keuze maakt, maar eerder als een januskop van heteronome en autonome trekken kan worden gezien. Vooraleer dit artikel daarop scherpstelt, probeert het eerst een antwoord te bieden op de vraag hoe die ontwikkeling zich verhoudt tot het literaire veld die de rol van de schrijver als publieke intellectueel ter discussie stelt. De inleiding toonde dat die discussie tussen de autonomie en de heteronomie van de schrijver een bruikbare heuristische context biedt om Pfeijffers vernieuwde poëtica te bestuderen. Daaropvolgend gebruik ik Pfeijffers *Grand Hotel Europa* (2018) als een case study om te tonen hoe diens vernieuwde poëtica impliciet in de roman tot uiting komt. Die analyse kan inzicht verschaffen in het hedendaagse schrijverschap dat een plaats zoekt tussen heteronomie en autonomie en kan tonen hoe dergelijke poëtica kan worden geïnterpreteerd. Daarmee hoop ik bij te dragen aan de hierboven geschetste discussie binnen het onderzoeksveld.

2. Zowel heteronoom als autonoom

In 2009 hernieuwt Thomas Vaessens' *De revanche van de roman* de discussie tussen heteronomie en autonomie door de cultuurrelativistische anything-goes mentaliteit van het postmodernisme failliet te verklaren (2009b: 71-73). De vrijblijvende ironie wordt vervangen door authenticiteit, oprechtheid en menselijkheid, wat culmineert in een 'rehabilitatie van het literaire engagement' (idem: 80-83). Een voorwaarde daarvoor is dat de schrijver uit zijn 'splendid isolation' komt en een publieke intellectueel wordt die deelneemt aan maatschappelijke debatten (idem: 203-207). Vaessens' studie ziet dus twee gevolgen voor de literatuur: een afnemende autonomie en een begrijpelijke schrijftuur (idem: 89-90). Arnon Grunberg is een veel geciteerd voorbeeld van een schrijver die uit de splendid isolation treedt en de postmoderne ironie inruilt voor de urgentie³ (zie ook Vaessens 2009b, 2010, Van Dijk 2008, 2009, 2010, Fagel 2010, Vervaeck 2014).

De kritiek op Vaessens' studie richt zich op de gevolgen van de laatpostmoderne positie voor de Nederlandse literatuur. Jeroen van Kan (2009: 73 & 76) stelt dat Vaessens te karikaturaal het postmoderne experiment als beschadigend beschouwt en te gemakkelijk het laatpostmoderne opwerpt als remedie. Ben De Bruyn en Pieter Verstraeten (2012) zien dan weer dat ook de populaire cultuur een aanzienlijkere rol krijgt in de roman naast het politieke engagement (162) en dat hedendaagse romans zich laten kenmerken door een leesbare stijl met 'leeshandleidingen' (idem: 176). Sander Bax (2010a, b & c) gaat op zijn beurt in tegen heteronomie als norm. Hij erkent wel

³ Het *Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde* wijdt in 2010 zelfs een heel nummer aan Grunberg getiteld 'Een prototypische auteur: Arnon Grunberg'.

de geëngageerde tendens, maar hij ziet daarvoor de autonomie als voorwaarde: ‘door een autonomistische poëtica te verwoorden eist de kunstenaar dat zijn literatuur beoordeeld wordt als *literatuur*, als een kunstzinnige wereld die anders is dan de wereld van alle dag, maar juist door die eigenheid in staat is om zich over die wereld uit te spreken’ (Bax 2010c: 6). Stefan Hertmans sluit zich in ‘*Esthetica als service-club*’ (2008) daarbij aan door te stellen dat elke schrijver zich per definitie ‘op de publieke agora waagt en daar denkt iets te zeggen te hebben’ (2008: 65). De hedendaagse hausse van het engagement situeert hij in een paradigmawissel van kunstenaar en kunstwerk naar het publiek, waarin drempelverlaging, verstaanbaarheid en democratisering centraal staan (idem: 68).⁴ Dat heeft volgens Hertmans geleid tot een gladde vorm: ‘men representeert niet langer een kritische houding tegenover wat dominerend is in de samenleving, men representeert domweg de *common sense* en noemt dat geëngageerd’ (idem: 69; vgl. Bax 2019). Hij pleit daarentegen voor een hygiënisch engagement dat ‘het weerwerk [is] van het *autonome, onafhankelijke individu* dat met zijn kunst de mores van zijn tijd juist tegen de haren in streekt’ (idem: 70; mijn cursivering, JC). Ook bij Hertmans is de autonomie van de schrijver fundamenteel voor het engagement.

De zojuist aangehaalde studies verbinden net als Vaessens het engagement met een lezersgerichte schrijftuur die verstaanbaar moet zijn. Benoît Denis noemt het in zijn *Littérature et engagement* (2000) de osmose tussen de schrijver en de lezer:

Une sorte d’osmose parfaite s’établirait entre l’auteur et le lecteur, qui abolirait toute distance entre les partenaires de l’échange et ferait de l’œuvre, à l’instar de la parole dans la quotidienne, un simple instrument de médiation. (58)

Tussen de geëngageerde schrijver en de lezer vindt er een osmose plaats op voorwaarde dat de schrijver een simpele en transparante schrijfwijze hanteert: ‘[...], l’écrivain engagé entend participer *pleinement et directement*, [...]’ (idem: 24). Denis stelt zelfs dat de schrijver zijn arbeid afstelt op de maatschappelijke, politieke en ideologische eisen van het publiek (*Ibid.*). Dat wekt de indruk dat Denis verwijst naar een toenemende en haast noodzakelijk geachte heteronomie, maar net zoals Bax beschouwt hij de autonomie in en van het ‘*champ littéraire*’ als fundamenteel: ‘les écrivains ne se soumettant désormais qu’à la juridiction de leurs pairs’ (2000: 20).

Die tegelijk autonome en heteronome (geëngageerd en verstaanbaar) poëtica vraagt een nuancering van de laatpostmoderne positie. “How do we continue from within postmodernism?” vragen Vaessens en Van Dijk zich af in *Reconsidering the Postmodern: European Literature Beyond Relativism* (2011: 13). Die bundel stelt dat de postmoderne poëtica niet wordt uitgewist door de laatpostmoderne, maar dat die laatste een ontwikkeling is vanuit de eerste:

In recent literature, authors and critics are engaged in a search for confirmation about the function of literature and the usefulness of exactly those literary values dismissed by postmodernism: sincerity, authenticity, truth, ... The attempt is not to reinstate these values as if postmodernism had never been, but rather to examine if and how they can be redeployed in a less absolutist way, in the current literary discourse. (Vaessens & Van Dijk 2011: 12)

⁴ Odile Heynders verwijst naar datzelfde idee door te stellen dat er een overgang plaatsvindt van de *intellectueel* naar de *publieke intellectueel*, een overgang die gepaard gaat met een bredere publieke communicatie gericht op verstaanbaarheid (2016: 4).

Hier is sprake van een veranderend postmodernisme door de herwaardering van ‘sincerity, authenticity, truth, ...’, die ‘in a less absolutist way’ moeten worden toegepast. Datzelfde idee komt overigens ook ter sprake in Vaessens’ *De revanche van de roman*, dat het laatpostmoderne als een ‘amendement’ en een ‘correctie’ van de postmoderne ironie en distantie neerzet, en niet als de doodgraver van de postmoderne poëtica (2009b: 78).

In *Reconsidering the Postmodern* definieert Sven Vitse de *Yang-poëtica* in het jaar 2000, waarmee hij dat ‘reconsidered’ postmodernisme invult:

Beyond postmodernism implies a turn to worldly concerns through postmodernism; not a defeatist return to pre-postmodernist or even pre-modernist notions of realism, not a renunciation of the tradition of literary experimentation [...]. Literature beyond postmodernism is still aware of problems of form and language, but “above all it is ‘worldly’”, it does not evade everyday life nor the language of everyday life. It should no longer explicitly question mimesis, but use it and debunk it at the same time. (2011: 155)

Zijn stelling ligt in het verlengde van Vaessens en Van Dijk door te wijzen op de ontwikkeling vanuit het postmodernisme, maar Vitse stelt dat dat niet leidt tot een verloochening van het vormelijke en het talige. Hij ziet een dynamiek waarin de mimesis en de ‘problems of form and language’ op elkaar betrokken worden, waarmee Vitse verwijst naar de postmoderne ontologische twijfel ten aanzien van de werkelijkheid die bepaald wordt door de taal en de fictie (zie ook Van Alphen 1989, Musschoot 1994, Mertens 1988, Vervaeck 2007b, Bax 2007). Hij koppelt dat postmoderne wereldbeeld echter aan een verstaanbaar taalgebruik: de taal valt nog steeds niet samen met de werkelijkheid, maar de tekst kan wel gebruik maken van een ‘worldly’ taalgebruik. Kortom, het postmodernisme blijft gelden, maar het prefix -laat amendeert de poëtica met waarden zoals engagement en verstaanbaarheid: ‘[...] the questions of commitment and authenticity, although critically addressed, are back on the agenda’ (Vitse 2011: 165).

2.1 De heteronome postmoderne poëtica

De voorgaande beschouwing toont dat de hedendaagse schrijver slechts een keuze zou hebben tussen een heteronome of een autonome poëtica. Dorleijn e.a. (2007) zien diezelfde keuze al in de twintigste eeuw (xxv). De heteronome positie karakteriseren ze als ‘institutions/autonomous and poetics/heteronomous: engaged art, writers’ work involved in political controversies on the basis of their autonomous status’ (idem: xxiii-xxiv). De schrijver behoudt zijn autonome status van waaruit hij een heteronome poëtica hanteert en de osmose met de lezer nastreeft, door zich bijvoorbeeld te engageren met een extraliterair thema. Een schrijver kan zich daarentegen autonoom positioneren als ‘institutions/autonomous and poetics autonomous’, dat zich bijvoorbeeld uit in hermetische poëzie (idem: xxv). In allebei de posities blijft de autonomie van de schrijver behouden: ‘institutional autonomy can be regarded as the rule in the European literary fields that are analysed’ (*Ibid.*). Wat de 21^e eeuw betreft problematiseert de restrictieve keuze tussen een louter heteronoom of louter autonoom schrijverschap die institutionele autonomie, zoals de reacties op Vaessens’ studie in 2009 illustreren: moet een autonome schrijver kiezen en kan die bijgevolg afgerekend worden op die keuze? De institutionele autonomie die Dorleijn e.a. zien zou dus kunnen uitgebreid worden naar een artistieke autonomie, wat zou aansluiten bij Denis’ inzicht over de jurisdictie van de schrijver. Zo kan een schrijver ook beide posities combineren of hij kan er zelfs voor kiezen ‘d’abdiquer cette autonomie, sans quoi il ferait de la littérature de propaganda; [...]’ (Denis 2000: 25), maar die keuze blijft wel voorbehouden voor de kunstenaar.

Vervolgens kunnen die verschillende posities gelieerd worden aan specifieke poëtica's van de 20^e-eeuwse en de 21^e-eeuwse roman. In 'En garde: poëtica's voor een nieuwe roman' (2014) stelt Bart Vervaeck een diachroon heuristisch model voor dat vier poëtica's, vier gardes van de naoorlogse roman schetst: de historische avant-garde (Dadaïsme en De Stijl), de neo-avant-garde (Ander Proza), de trans-avant-garde (het postmodernisme) en de arrière-garde (de urgente roman) (92). Met de trans-avant-garde en de arrière-garde verwijst Vervaeck respectievelijk naar de prototypische postmoderne poëtica en naar de prototypische laatpostmoderne poëtica. De eerste zou wat betreft tekstualiteit inzetten op een woekerend narratief, terwijl de andere een realistisch skeletverhaal met aandacht voor 'straatrumoer' verkiest (*Ibid.*). Volgens Dorleijn e.a. (2007) zou de trans-avant-garde dan overeenstemmen met een 'poetics/ autonomous' (vgl. Vervaeck 2014: 86), terwijl de arrière-garde overeenstemt met een 'poetics/heteronomous' (vgl. Vervaeck 2014: 89).

Een van de veronderstellingen van Vervaecks model is echter dat die poëtica's vaak samen aanwezig zijn, op elkaar reageren en interageren, met het gevolg dat er mengvormen ontstaan (Vervaeck 2014: 73-74). Zo'n mengvorm zou volgens Vaessens en Van Dijk (2011) plaatsvinden in het laatpostmodernisme, waarin die voorheen autonome, postmoderne poëtica wordt geamendeerd met heteronome waarden. Om aan die mengvorm tegemoet te komen zou Vervaecks model de trans-avant-garde en de arrière-garde onder het hyperoniem postmodernisme kunnen plaatsen, dat dan uiteen valt in een prototypisch autonoom postmodernisme⁵ en een prototypisch heteronoom postmodernisme. Het resultaat van die ingreep is dat het literair-historisch concept postmodernisme dynamischer kan worden voorgesteld in plaats van het te percipiëren als op elkaar volgende gardes. Op die manier zou dat model de ontwikkeling *binnen* het postmodernisme richting het heteronome kunnen weergeven, terwijl het de autonoom postmoderne trekken erkent.

Die voorstelling van het postmodernisme past tevens in wat Aukje van Rooden het 'relationele paradigma' noemt. In haar studie *Literatuur, autonomie en engagement* (2015) stelt zij dat er na de romantiek een theoretisch vacuüm is ontstaan dat aan de basis zou liggen van de patstelling tussen autonomie en heteronomie (Van Rooden 2015: 23). Het relationele paradigma wil die patstelling overstijgen door het functioneren van de literatuur te vatten 'vanuit de vraag wat literatuur eigenlijk is en mogelijk maakt' (idem: 81). Het ziet literatuur als 'een werking, iets wat je doet of wat gebeurt, en niet [als] een vaststaand werk. Eerder dan een ding in de wereld is literatuur in het relationele paradigma een 'vorm van in de wereld zijn' (idem: 82). Literatuur moet volgens Van Rooden het bestaan niet representeren, maar moet het bestaan laten gebeuren, als 'iets wat onze bestaanswijze zelf aanwezig stelt' (idem: 87) en het is daaraan dat de literatuur zijn maatschappelijke waarde ontleent (*Ibid.*). Wat het postmodernisme betreft zou dat relationele een continue wisselwerking tussen het autonome en het heteronome impliceren, in plaats van tussen beide posities een rigide tegenstelling te creëren.

Het heteronoom postmoderne maakt vervolgens Pfeijffers poëticale herpositionering tastbaar. De hypothese stelt dat er in Pfeijffers oeuvre een evolutie plaats zou vinden van een eerder autonome postmoderne poëtica (virtuoos wat betreft zijn poëzie), die ik associeerde met *Het geheim van het vermoorde geneuzel*, naar een eerder heteronome postmoderne poëtica, die ik associeerde met *Hoe word ik een beroemd schrijver?*. Het beknopte receptieonderzoek uit de inleiding compliceert die hypothese, want in werken met postmoderne sporen, zoals *La Superba*,

⁵ Al tijdens de hoogdagen van het literaire postmodernisme werd er een onderscheid gemaakt tussen het ethische en het esthetische postmodernisme (Bax 2007: 330), wat een bijkomende suggestie is van de poëticale mengvormen in het postmodernisme.

spreekt ook een engagement voor de vluchteling, wat de wisselwerking tussen het postmoderne en het heteronome onderstreept.

De hierop volgende analyse heeft als doel dat heteronoom postmodernisme in de roman *Grand Hotel Europa* te belichten. Daarmee wil dit artikel aantonen dat een leeshouding gericht op het heteronome en het autonome niet alleen de hierboven geschetste patstelling kan overstijgen, maar dat het ook diepgaandere interpretatiemogelijkheden biedt. Dat gebeurt aan de hand van een close reading van het ingebedde verhaal, dat ik Clio's verhaal noem, en van het raamverhaal, dat ik Abduls verhaal noem. Clio's verhaal kan gezien worden als een historiografische metafiction, waardoor ik daarvoor een autonoom postmodern perspectief hanteer. De nadruk ligt daar op het postmoderne historicisme, het tekstuele constructivisme van het personage Clio, en het metafictionele discours in de roman. In Abduls verhaal hanteer ik een heteronoom perspectief, aangezien daarin expliciet verwezen wordt naar drie extraliteraire thema's: het verval van Europa, het massatoerisme en de vluchtelingencrisis. Daar besteed ik aandacht aan het expliciete engagement, het documentaire in de roman en de constructie van Abdul als 'echte' vluchteling. Voor de postmoderne analyse gebruik ik hoofdzakelijk Vervaecks *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman* (1999)⁶ en zijn model van de trans-avant-garde aangevuld met Linda Hutcheons *A poetics of postmodernism* (1988). Voor de heteronome analyse baseer ik mij voornamelijk op de hierboven beschreven osmose met de lezer en op Vervaecks arrière-garde. Dat vul ik aan met Lieselot de Taeyes (2015) inzichten over het documentaire dat zij als leeshouding definieert: 'het is een adequate benaming voor die gevallen waarin je je als lezer bedrogen zou voelen wanneer achteraf zou blijken dat wat in de tekst stond niet correct of waarachtig was' (3). Ik wil hier benadrukken dat de analyse niet als doel heeft om Pfeijffer het etiket postmodern of laatpostmodern toe te dichten, maar om de impliciete poëtica van zijn laatste roman te onderzoeken en om een nieuw poëticaal concept te introduceren dat nieuwe interpretaties biedt voor de 21 -eeuwse roman.

3. Clio's verhaal

Grand hotel Europa vertelt het verhaal over schrijver Ilja die naar het Grand Hotel Europa is gekomen om er zijn relatie met Clio te verwerken door er een historische roman over te schrijven. De roman begint met het hoofdstuk 'De opdracht' waarin Ilja zichzelf oplegt alles in herinnering te brengen:

Wie zich niet alles herinnert wat hij wil vergeten, loopt het risico dat hij bepaalde zaken vergeet te vergeten. Ik moest alles opschrijven, hoewel ik besepte dat de noodzaak van het vertellen, in de woorden van Aeneas tot Dido, het verdriet zou verversen. Maar ik moest boekstaven om de rekening te kunnen opmaken. Er is geen bestemming zonder duidelijkheid over de herkomst en geen toekomst zonder een leesbare versie van het verleden. [...]. Daarom was ik hier. (Pfeijffer 2018: 19)

Zijn herinneringen moeten leiden tot een leesbare versie van het verleden, zodat hij weer een toekomst voor zichzelf kan vinden. In een daaropvolgend gesprek met Patelski, een intellectuele Griek die net als Ilja in het hotel verblijft, benadrukt hij dat die leesbare versie voornamelijk de waarheid moet uitdragen (idem: 34). Echter, al bij aanvang schikt hij die waarheid zoals het hem past: 'Het begin kon wachten, dacht ik. In plaats daarvan moest ik beginnen bij het moment waarop

⁶ Ik gebruik hier de vierde druk uit 2007. Elke verwijzing naar dat boek zal dus aangeduid worden met dat jaartal. **Is dat nodig te vermelden, Marc? Of enkel in bibliografie.**

mijn verwachtingen het hoogst gespannen waren' (idem: 19). Daarbovenop verwijzen de laatste woorden uit het langere citaat hierboven naar een postmodern historicisme door erop te wijzen dat de geschiedenis een herinnering vanuit het nu is: 'enerzijds is er alleen het nu. Het verleden en de toekomst bestaan alleen in de versie van het heden (...). Anderzijds bestaat het heden alleen als versie of beeld van dat verleden en die toekomst. Het ene bestaat slechts als het andere.' (Vervaeck 2014: 83). De eerste twee hoofdstukken van de roman tonen dus dat Ilja's roman samenvalt met Hutcheons (1988) 'historiographic metafiction': 'formal auto-representation' in Ilja's metafiction over een 'historical context' met Clio die '[problematize] the very possibility of historical knowledge' (106), wat leidt tot een patstelling: 'how can we know that past today – and *what* can we know of it?' (idem: 92).

Die metafiction begint bij Ilja, de hoogste focaliserende en vertellende instantie, wiens subjectiviteit zowel zijn historische roman als de roman *Grand Hotel Europa* stuurt. Ilja is een exponent van een Europese ideologie die ten onder gaat aan een obsessie met de geschiedenis. Het *Grand Hotel Europa* doet dienst als metafoor voor dat verval. Ilja komt in een kamer terecht die gevuld is met oude objecten zoals 'oude boeken, een koperen belletje, een grote asbak in de vorm van een halve wereldbol, [...]' die 'toevallige sedimenten' zijn van de geschiedenis, daar geplaatst in de overtuiging dat 'de geschiedenis [...], het heden vormgeeft' (Pfeijffer 2018: 18). Het ouderwetste hotel heeft ook zijn effect op Ilja's stijl: 'niet in nieuwerwetse vluchtigheid wordt hier vertrouwen gesteld, maar in beproefde traagheid, die mij in de stemming stelt om lange zinnen te schrijven. Ook de internetverbinding is overigens erg traag, maar dat terzijde' (idem: 29). De overdaad aan geschiedenis verleent aan het hotel een schijn van stagnatie die gecontrasteerd wordt met de snelheid van de moderniteit, wat getoond wordt in de traagheid van de internetverbinding. Sterker nog, de tijd staat gewoon stil in het hotel: 'om te beginnen hangt er nergens in het hotel een klok. Ook op mijn kamer is er geen klokje, wekker of wekkerradio te bekennen. [...] De bel voor de maaltijden structureert de dag' (idem: 74-75). 'Europa verdrinkt in zijn historie. Er is zoveel verleden in Europa dat er geen plek meer is voor toekomst' (idem: 128), concludeert Ilja in gesprek met Patelski.

Dat Ilja als Europeaan zelf ingebed wordt door die Europese obsessie met het verleden blijkt niet alleen uit de invloed van de setting op zijn schrijfstijl, maar ook uit de alomtegenwoordigheid van de Europese traditie. Nadat Ilja seks heeft gehad met Memphis, een minderjarig Amerikaans meisje dat in het hotel verblijft, dwaalt hij rond in de tuin van het hotel. Hij ziet tijdens zijn wandeling de mogelijkheid om 'van het pad' af te gaan, wat hem in 'metaforisch' en 'intertekstueel' opzicht aantrekkelijk lijkt (Pfeijffer 2018: 291). Hij zou 'net zoals Dante, Vergilius als gids kunnen kiezen, die op zijn beurt in de voetsporen was getreden van Homerus, [...]' om af te dalen in de onderwereld, waardoor hij 'waardevolle lessen [zou kunnen leren] voor de toekomst' (idem: 292). Door die intertekstuele bevestiging beseft Ilja dat hij 'zo gepokt, gemazeld en misvormd [is] door mijn Europese cultuur dat ik nog geen bos in kon lopen zonder mij eerst uitvoerig af te vragen of dat wel door de traditie werd gerechtvaardigd' (idem: 292). De intertekstuele verwijzing heeft een tweeledig gevolg voor het personage Ilja. Ten eerste is de verwijzing naar de drie grote Europeaanse schrijvers een 'enunciative act': 'the moment of the construction of the subject in language' (Hutcheon 1988: 82). De intertekstuele verwijzing maakt van Ilja niet alleen een erfgenaam van Dante, Vergilius en Homerus, maar het positioneert hem als een Europeaan pur sang. De intertekstuele verwijzing is in de tweede plaats een parodie op de creativiteit van de schrijver: zelfs zoiets banaals als een boswandeling kan niet langer origineel zijn (Hutcheon 1988: 11, Vervaeck 2007b: 174). Het resulteert in 'unresolved contradiction' (Hutcheon 1988: 106). Ilja wil zich bevrijden uit de Europese cultuur (hij wil verdwalen in het donkere bos), maar zijn pogingen falen telkens: 'dit was geen duister woud, maar een bewegwijzerd

wandelgebied waar ik om metaforische en intertekstuele redenen trachtte te verdwalen' (Pfeijffer 2018: 293). Daarin schuilt de tragiek van het personage Ilja: 'Memphis had gelijk dat ze mij een fucking Europeaan noemde' (idem: 293).

Als Europeaan heeft Ilja geen andere keuze dan geobsedeerd te zijn door de (eigen) geschiedenis. Zijn reis naar Skopje, die bedoeld is om de Macedonische vertaling van *La Superba* te promoten, illustreert Ilja's obsessie en zijn postmoderne houding tegenover de historiografie. Wanneer hij rondwandelt in het politieke centrum van Skopje ziet hij een oever gedecoreerd met levensgrote standbeelden die verwijzen naar het roemrijke verleden van Macedonië (Pfeijffer 2018: 244). Ilja merkt al gauw dat 'alles wat ik zag nep was. Die standbeelden waren gisteren gemaakt, dat kon ik zelfs zien, daar had ik de deskundigheid van Clio niet voor nodig. Volgens mij waren ze niet eens van brons, maar van bronskleurig geverfd gips' (idem: 245). De standbeelden worden doorprikt als historiografische illusies met een nationalistisch doel. Zo is het beeld van Alexander de Grote in stilistisch opzicht 'een glorieuze mislukking van fatale proporties', zodanig dat het 'eerder lachwekkend was dan imposant en dat het de hulpeloosheid van agressie illustreerde in plaats van glorieuze almacht te memoreren' (idem: 246 & 247), een 'acht verdiepingen hoge opgestoken middelvinger naar Griekenland' (idem: 248). Ilja vindt de beelden 'geknipt voor mijn poëtica. Skopje was een verzonnen stad. Sterker nog, het was een stad die ik zelf had kunnen verzinnen' (idem: 245) als een 'nationalistisch Disneyland' (idem 251). Ilja verwijst hier opnieuw naar het postmoderne historicisme dat de stad ziet als een discours, een ideologisch palimpsest die de geschiedenis fictionaliseert tot een politiek narratief (Bentley 2014: 174-175 & Hutcheon 1988: 178-179).

Dat Ilja kritisch is jegens de geschiedenis, maar dat hij tegelijk zelf niet in staat is om die objectief weer te geven heeft gevolgen voor zijn historische roman. Ilja's kunst is een exponent van de postmoderne parodie: zijn werken 'use and abuse, install and then destabilize convention in parodic ways, self-consciously pointing both to their own inherent paradoxes and provisionality, [...]' (Hutcheon 1988: 23). Ilja is kritisch over de ideologisch geladen geschiedenis, maar hij kan zelf niets anders dan *zijn* geschiedenis beschrijven. Ilja wil daarenboven een leesbare versie van het verleden schrijven, maar dergelijke leesbare versie impliceert een fictionele narrativiteit.

Die fictionalisering is ook zichtbaar in het personage Clio. De ontmoeting tussen Clio en Ilja wordt beschreven in het vierde hoofdstuk 'Dochter van de herinnering'. Daarin gaat Ilja naar een lezing in de hoop er Deborah Drimble tegen het lijf te lopen, een personage uit *La Superba* waarmee hij een kortstondige romance heeft gehad. Hij vergist zich echter en belandt op een lezing over de toekomst van de katholieke traditie, waar hij Clio ontmoet. Zij blijkt volledig 'vastgedraaid in het verleden' (Pfeijffer 2018: 70). Clio Chiavaro Cattaneo is een kunsthistorica die werkt in het Genuese veilinghuis Cambi in Castello Mackenzie. Als volbloed Europeaan is ze zoals Ilja "geloof ik niet zo geïnteresseerd in de toekomst" (idem 2018: 42). De titel van het hoofdstuk verwijst naar de oorsprong van de muze Clio die afstamt van Mnemosyne, de godin van de herinnering, maar ook naar Clio's oorsprong in Ilja's herinnering. Clio is niet alleen een muze, maar ook letterlijk een dochter van zijn herinnering: 'Clio, [...], is inmiddels ook voor mij waarlijk een dochter van de herinnering geworden, omdat ik haar alleen nog maar met behulp van mijn herinnering tot leven kan wekken' (Pfeijffer 2018: 56). Clio heeft vermoedelijk in Ilja's verleden bestaan, maar de lezer ziet een fictieve Clio in plaats van de historische: 'that past was real, but it is lost or at least displaced, only to be reinstated as the referent of language, the relic or trace of the real' (Hutcheon 1988: 146). Hutcheons cursivering is betekenisvol: wat ooit was kan op het moment van schrijven niets anders *zijn* dan een referent; de literaire Clio is een talig artefact. De symbolische betekenis van haar naam, 'Clio, die de naam draagt van een van de negen muzen' (Pfeijffer 2018: 56),

benadrukt Clio als een relict (zie Vervaeck 2007b: 77 & Hutcheon 1988: 151 over naamgeving): zij is een fictioneel personage in Ilja's historische roman.

Naast personage is Clio een 'uitmuntende muze' (Pfeijffer 2018: 111). Zij is echter geen traditionele muze die influistert, maar een die het heft in eigen handen neemt. Nadat Clio Ilja beveelt 'een nieuw hoofdstuk [te beginnen]' (idem: 139) vermaant hij haar dat 'het tamelijk ongebruikelijk [is] voor muzen om zich actief te bemoeien met de compositie van de werken waartoe zij inspireren' (*Ibid.*), maar hij moet inzien dat Clio 'een Muze 2.0' is die je niet mag onderbreken (*Ibid.*). Wanneer Ilja over het biografische spel met Caravaggio en zijn verloren gegane *Maria Magdalena* schrijft, beveelt ze hem 'een nieuw tussenhoofdstuk' (idem: 142) te beginnen. Hij gehoorzaamt, want het bevel wordt in de tekst gegeven net nadat Ilja een nieuw tussenhoofdstuk is begonnen. Clio ondermijnt als personage haar eigen rol en die van haar schrijver door Ilja te usurperen: de schrijver/verteller verliest zijn macht, terwijl het personage die macht grijpt en boven haar verteller komt te staan (zie ook Vervaeck 2007b: 122-125). Die *metalepsis* bevestigt opnieuw het literaire van Ilja's historische roman: 'the writing of history in the form of narrative representations of the past is a highly conventional and indeed literary endeavour' (Hutcheon 1988: 96).

Wie niet luistert naar de muze 2.0 komt er logischerwijze mee in conflict. Meerdere malen beschuldigt Clio Ilja ervan egoïstisch te zijn, terwijl hij er hoe langer hoe minder in slaagt haar buien te begrijpen. 'De toekomst [was] onomkeerbaar in gang gezet' (Pfeijffer 2018: 72), stelt Ilja. De relatie is bij voorbaat gedoemd, want hoe dichterbij de roman bij het heden komt (vanuit het perspectief van Clio's verhaal bekeken vormt het raamverhaal de toekomst), hoe meer Clio genoodzaakt is te verdwijnen. Het voorlaatste hoofdstuk 'Zand in de sterren' schetst Clio's uitwissing, wanneer ze een job in Abu Dhabi krijgt aangeboden. Ilja heeft het aanvankelijk nog over een 'onverwachte plotwending' (idem: 520), maar op de volgende pagina beseft hij 'gebruikmakend van het twijfelachtige privilege dat ik kan terugblikken op een voltooid verhaal, [...] dat er helemaal geen sprake was van een onverwachte plotwending' (idem: 521). De geschiedenis wordt teleologisch wanneer Ilja stelt te beschikken over 'een voltooid verhaal' waardoor er geen sprake kan zijn van 'een onverwachte plotwending'. Het verlies van Clio stond van begin af aan vast. Ilja's metafiction verraadt zo opnieuw de 'literary endeavor' die aan de grondslag ligt van zijn historische roman: 'historiography, in turn is as structured, coherent, and teleological as any narrative fiction' (Hutcheon 1988: 111).

Zo gemanipuleerd en ideologisch geladen als de Europese geschiedenis volgens Ilja is, zo bol staat zijn historische roman van de fictie. Ilja's historische roman over Clio wordt gereduceerd tot een romantisch verhaaltje waarin de lezer niet de ware geliefde te zien krijgt, maar eerder een geïdealiseerde versie: "Ik zou je niet beter kunnen verzinnen dan je nu bent," zei ik." (Pfeijffer 2018: 242). Dat resulteert in een parodie die doorheen de roman sluipt en die ook in het volgende stuk aan bod zal komen: Ilja onmaskert de Europeaan en zodoende onmaskert hij zichzelf.

4. Abduls verhaal

Wat levert een heteronoom perspectief op voor het raamverhaal? De historische roman wordt ingebed in een dagboekverhaal over Ilja's verblijf en zijn gesprekken in het hotel. Daarin reflecteert hij samen met de andere intellectuele, Europese bewoners over de toekomst van Europa, dat vastgeroest is in zijn vervlogen roemrijke verleden. In het hotel ontmoet hij ook Abdul, een vroegere vluchteling die in het hotel werkt als piccolo. In dat opzicht kan het personage Abdul dienen als vergelijkingspunt, aangezien zowel Clio als Abdul als vluchtelingen op zoek zijn naar een (betere) toekomst. De vertelling over Abdul hoort bij Ilja's poëtische streven voor empathie,

een notie die ‘in de complexe en in hoge mate gefragmenteerde maatschappij, die in toenemende mate wordt gekenmerkt door individualisme en verabsolutering van het eigenbelang, zeldzamer en waardevoller is dan ooit’ (Pfeijffer 2018: 33). In een later gesprek drukt Patelski Ilja op het hart dat ‘mocht u de angst voor de massa willen wegnemen en empathie willen kweken voor de individuen, dan hebt u toevallig het juiste beroep gekozen. Door hun verhalen te vertellen kunt u van de aantallen weer mensen maken’ (Pfeijffer 2018: 228). Voor Patelski moet de geëngageerde schrijver empathie opwekken voor de vluchtelingen (de ‘hun’ in het citaat), dat is voor hem het juiste beroep.

Ilja beschouwt Abdul als een gelijke, wat zich toont in de manier waarop hij zijn dialogen met de piccolo opschrijft. Ondanks het besef dat ze ‘soms moeite hebben om elkaar te begrijpen, waardoor onze conversaties vaak blijven hangen in mysterie en verwondering, [...]’ (idem: 35) wil Ilja toch zijn ‘uiterste best [doen] om zijn [Abduls] ritme en timbre te behouden terwijl ik zijn getuigenis zo precies mogelijk in zijn eigen woorden trachtte weer te geven’ (idem: 78). De woorden en zinnen die Abdul gebruikt gelijken echter sterk op Ilja’s rijke, maniëristische stijl. Het suggereert dat Ilja het taalgebruik van Abdul assimileert naar het zijne, een aanpassing die wellicht bedoeld is om empathie voor Abdul op te wekken. Het is een overtreding van het documentaire, wat een fictioneel proces doet vermoeden: ‘pas als iemand op een geloofwaardige manier weet aan te tonen dat de zaken die waargebeurd lijken manifest niet correct zijn, dan wordt de non-fictionele status van de tekst als ongeldig beschouwd’ (De Taeye 2015: 4). De lezer verwacht een dialoog die in het Engels zou plaatsvinden, maar in de tekst spreekt Abdul Nederlands, zoals zijn gesprekspartner, wat de fictionele aard van het verhaal benadrukt.

Ook in het vijftiende hoofdstuk ‘Intertekstualiteit’ wordt de fictionaliteit benadrukt, al is het deze keer niet Ilja die fictie gebruikt. Na de vrijpartij met Memphis vermoedt Ilja dat de politie naar het hotel is gekomen om hem te ondervragen over het seksuele contact met de minderjarige Amerikaanse. Zijn verrassing is groot wanneer blijkt dat de inspecteur voor Abdul komt. De politie-inspecteur heeft vermoedens dat er tussen Abduls verhaal en Vergilius’ *Aeneis* ‘significante overeenkomsten’ (Pfeijffer 2018: 330) zijn, ‘zoals de ambtenaar van de immigratiedienst en u dat afzonderlijk van elkaar hebben opgetekend’ (*Ibid.*). ‘Een vluchtverhaal dat is ontleend aan een meesterwerk uit de Europese literatuur, [kan] geen authentiek vluchtverhaal zijn’ (idem: 334), stelt de inspecteur die zich bedrogen voelt door de fictie. Abdul bekent meteen dat hij de *Aeneis* in zijn verhaal heeft geweven, maar ‘niet omdat ik wilde liegen, maar omdat ik mijn best wilde doen om de waarheid zo goed mogelijk te vertellen’ (idem: 335). Ilja volgt Abduls redenering:

‘Noem het intertekstualiteit,’ zei ik. ‘Abdul heeft de waarheid verteld door gebruik te maken van de literaire techniek die Vergilius zelf ook gebruikte, en alle grote dichters en schrijvers na hem. Door zijn waarachtige verslag van zijn verhaal te doorspekken met verwijzingen naar de *Aeneis* herinnert hij ons eraan dat zijn verhaal een verhaal van alle tijden is, en door gebruik te maken van een eeuwenoude Europese literaire techniek bewijst hij dat hij beter is geïntegreerd in de Europese cultuur dan menig een die in Europa is geboren. Zou dat een reden kunnen zijn?’

‘U hebt mij overtuigd,’ zei de inspecteur, [...] (idem: 336)

Het ontgaat de inspecteur dat Abdul zichzelf probeert vorm te geven door middel van intertekstualiteit. De verwijzing naar de *Aeneis* is opnieuw een ‘enunciation’ (Hutcheon 1988: 74-75) van de vluchteling die zichzelf probeert te construeren door middel van taal (idem: 82). Het toont dat ‘textuality is reinserted into history and into the social and political conditions of the discursive act itself’ (idem: 81): de intertekstualiteit is een ‘discursive act’ die door de inspecteur

fout begrepen wordt als een poging tot vervalsing. Abdul wil niet vervalsen, maar hij wil juist zijn ‘waarheid’ zo goed mogelijk vertellen door die te onderbouwen met een tekst, iets wat Ilja ook zou doen. De volgende dialoog tussen Ilja en de inspecteur toont dat het weldegelijk om een handeling gaat vanuit Abdul en niet vanuit de schrijver: “[inspecteur:] hebt u Abduls verhaal op enigerlei wijze gefictionaliseerd of anderszins aangepast aan uw literaire normen?” – ‘Nee,’ zei ik [Ilja]. ‘Dat zal ik ooit wellicht doen, maar daarvoor zou ik een idee moeten hebben van *de context waar ik het wil inpassen*.’” (Pfeijffer 2018: 329; mijn cursivering, JC). De context is essentieel om betekenis te geven aan het subject en aan diens handeling (Hutcheon 1988: 80), maar bij Ilja ontbreekt die context. Ilja kan Abdul niet fictionaliseren, want hij kan als Europeaan de vluchteling niet begrijpen.

Ilja’s verdediging van Abdul en de assimilatie van diens taalgebruik naar het zijne getuigen echter wel van zijn engagement voor de vluchteling. Ilja ziet in Abdul een toekomst voor Europa: ‘wij zijn hier in een afbladderend reservaat, waar we onze langzaam uitdovende cultuur in stand proberen te houden, terwijl de wereld waar de toekomst wordt gemaakt elders woedt [...]. Ik denk dat het nuttiger zou zijn als wij allemaal van jou zouden leren dan omgekeerd’ (Pfeijffer 2018: 178). De gesprekken waarin ze hun verhalen delen stellen dan ook het contrast tussen de toekomstgerichte vluchteling en de aan het verleden verknochte Europeaan op scherp. Zo probeert Abdul iets van de wereld te zien (idem: 13), terwijl Ilja ‘iets [probeert] los te peuteren over Abduls verleden’ (idem: 35). Abdul praat echter niet graag over zijn verleden: ‘hij zegt dat het een slechte plek is, die iedereen beter kan vergeten. Hij zegt dat de toekomst belangrijker is omdat die nog moet komen, [...]’ (idem: 36). In tegenstelling tot Abduls verleden ziet Ilja zijn eigen verleden als een ‘luxedrama’ (*Ibid.*): ‘[...] ik *zou* Abduls verhaal moeten vertellen. Alle schrijvers van Europa zouden de verhalen van alle Abduls moeten vertellen, tot er niemand meer is onder onze lezers die niet beseft dat hij of zij tot nu toe in het verleden heeft geleefd’ (idem: 78; mijn cursivering, JC). Later zal duidelijk worden waarom Ilja hier een conditionele ‘zou’ gebruikt.

Daarnaast haalt Ilja ook thema’s zoals de ondergang van Europa en het vernietigende massatoerisme aan. Echter, de roman geeft dat engagement telkens parodistisch weer: de intellectuelen van Grand Hotel Europa, waaronder Patelski en Ilja, slagen er wel in om de problemen te benoemen, maar niet om actie te ondernemen. Als Europeanen belanden ze telkens in een patstelling: “de vraag is of dat erg is,” zei hij. – ‘De vraag,’ zei ik, ‘is of dat erg is’ (Pfeijffer 2018: 133). Die parodie op het engagement lijkt voort te komen uit een spanning tussen een centrum (Europees) en een periferie (niet-Europees). De roman buit die spanning uit in een parodie van het Europese engagement: ‘it does not invert the valuing of centers into that of peripheries and borders, as much as use that paradoxical doubled positioning to critique the inside from both the outside and the inside’ (Hutcheon 1988: 69). Ilja en Patelski maken als Europeanen deel uit van het centrum (bijvoorbeeld de eetzaal van het hotel die fungeert als ivoren toren) en zijn bijgevolg niet in staat tegen dat centrum in te handelen.

Het vierentwintigste hoofdstuk ‘Het concert’ illustreert die inertie van de Europeaan. Daarin proberen de intellectuele bewoners van het hotel de baan van manager Montebello te redden door een gezamenlijk standpunt voor meneer Wang, de nieuwe, Chinese eigenaar van het hotel, te brengen. Ilja gaat als formateur rond bij alle partijen, want alles ‘gaat om de formulering, [...]’ (Pfeijffer 500). Het kost hem ettelijke rondes van onderhandelingen alvorens hij een definitieve resolutie uit zijn hoed tovert:

De vaste bewoners van Grand Hotel Europa, hierna Europeanen genoemd, verklaren unaniem en eensgezind, met uitzondering van Albane, vooralsnog met inachtneming van het recht op vrije ondernemerschap, op persoonlijke titel onderschreven door Albane, bij

gebrek aan een bestaand dan wel bestaanbaar alternatief, alsmede met inachtneming van het uitgangspunt dat een leidinggevende positie verantwoordelijkheid impliceert jegens ondergeschikten, dat het voorgenomen ontslag van de heer Montebello contraproductief is, waarbij Patelski op persoonlijke titel aantekent dat het tevens onethisch is, dat de positie van de vrouw, zelfs bij gegarandeerde ongelijke geschiktheid, in de top van de bedrijfsvoering van Grand Hotel Europa dient te worden versterkt en dat het voornoemde besluit dringend in overweging dient te worden genomen. (Pfeijffer 2018: 503)

De tekst parodieert een Europese wettekst waarin de overdadig genuanceerde taal, die bedoeld is om elke partij te vriend te houden, de tekst onschadelijk maakt. '[...] Als dit stuk papier uitdrukking gaf aan onze eensgezindheid, was het moeilijk voor te stellen hoe onenigheid eruit zou zien' (*Ibid.*), concludeert Ilja tijdens het nalezen. Daarin schuilt de onoplosbare contradictie van de roman: de Europeaan kan wel proberen zich te engageren, maar hij rijdt zich telkens vast in zichzelf.

Diezelfde inertie overkomt ook Ilja in zijn engagement voor de vluchteling. In een gesprek met zijn uitgever Peter Nijssen vertelt Ilja expliciet over zijn voornemen een roman te schrijven over de vluchtelingen in plaats van een roman over het toerisme (Pfeijffer 2018: 300). Drie alinea's geleden vertelde Ilja echter dat hij Abduls verhaal *zou* moeten vertellen. In werkelijkheid schrijft Ilja enkel over Clio in zijn historische roman en over zichzelf in zijn dagboek. Abdul blijft in dat tweede boek slechts een nevenpersonage, een 'ex-centric' wiens 'enabling difference' in zijn status als vluchteling schuilt (Hutcheon 1988: 71). Dat maakt van Ilja geen leugenachtige of hypocriete schrijver, maar een Europese schrijver die geobsedeerd is met *zijn* verleden en hoe dat doorleeft in het heden; Ilja is een onvrijwillige medeplichtige: 'you cannot step outside that which you contest' (idem: 223). De journalistieke receptie van *Grand Hotel Europa* is hier ook tekenend. In een corpus van elf recensies (Eykhout 2018, Bekkering 2018, Moll 2018, De Veen 2018, Van Riet 2018, Peppelenbos 2018, Hovens 2019, Start 2019, De Vries 2019, en Schouten 2019) besteden enkel Coen Peppelenbos (2018) en Hans Hovens (2019) aandacht aan het thema migratie. De overige negen besteden daarentegen voornamelijk aandacht aan de kritiek op het massatoerisme. *Grand Hotel Europa* ontmaskert met andere woorden het tandeloze engagement van de Europeaan door middel van een parodistische weergave van dat engagement, wat vervolgens niet wordt opgepikt door diezelfde Europeaan: 'de ogenschijnlijke directheid van de boodschap, die door literatuurcritici en andere lezers snel wordt opgepikt, is tegelijk een sterkte en een valkuil. Per slot van rekening is literatuur een kunst bij gratie van de indirectheid' (Bernaerts 2019).

De parodie komt tot een hoogtepunt op de tentoonstelling van Damien Hirsts *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* (2017) die Ilja en Clio in Venetië bezoeken. Bij het zien van Hirsts beelden komt Ilja tot een poëtische revelatie:

Ik moet de klassieke vormen en zucht naar monumentale perfectie niet mijden uit angst om niet modern te lijken, maar de moed hebben om de tijd waarin ik leef te vatten in marmeren zinnen, bronzen woorden en beelden van goud, zilver en jade, en met de beste middelen en materialen uit het verleden een gedenkteken op te richten voor het nu. (Pfeijffer 2018: 493)

Zoals het de Europeaan betaamt moet Ilja's stijl niet op zoek naar een toekomst, maar moet die net terugkeren naar de klassieke vormen om de tijd waarin hij leeft te vatten. De 'middelen en materialen uit het verleden' om een gedenkteken op te richten voor het nu verwijzen opnieuw naar het postmoderne historicisme. Ilja's 'nieuwe' poëtica bevestigt hem opnieuw als een Europese schrijver die enkel kan terugvallen op het verleden. Die parodie van de Europeaan bepaalt de heteronome aard van *Grand Hotel Europa*: de roman karakteriseert de Europese zelfobsessie

doordat de Europeanen van het hotel enkel de Europese problemen, het massatoerisme en het verval, vruchteloos proberen aan te pakken terwijl de ware crisis, de vluchtelingenproblematiek, ondergesneeuwd raakt. De roman stelt zo als het ware op thematisch niveau de verdrinkingsdood van de vluchteling voor, die echter pas zichtbaar wordt wanneer zowel autonome als heteronome trekken op elkaar worden betrokken.

5. Conclusie

Op de laatste bladzijde van de roman spreken Abdul en Ilja voor een laatste keer met elkaar:

“[Abdul:] Mijn excuses dat ik mijn nieuwsgierigheid niet kan bedwingen,’ zei hij, ‘maar zou ik u mogen vragen waar u naartoe gaat?’”

“Naar Abu Dhabi,’ zei ik’

“Naar Abu Dhabi? En wat is daar dan?”

“Woestijn.” (Pfeijffer 2018: 547)

Ilja besluit Clio achterna te gaan en naar Abu Dhabi te trekken. Het is een vlucht naar een plaats zonder geschiedenis, waar enkel de toekomst heerst. Het plaatst Ilja, Clio en Abdul op gelijke voet: allen zijn vluchtelingen die een uitweg zoeken naar een toekomst. Het vertrek van Ilja en Clio naar Abu Dhabi toont een nakende machtswissel op het Europese continent. De zogenaamde excentriekeling Abdul trekt naar Europa als belofte voor de toekomst, terwijl de Europeanen Ilja en Clio het continent ontvluchten. De vlucht naar de woestijn toont in de eerste plaats Ilja's gewaarwording van zijn onontkoombare Europese subjectiviteit, waardoor hij Europa wel moet verlaten. Om de vluchteling en het oude continent een toekomst te bieden, moet de aan het verleden verknochte Europeaan vertrekken.

Die spanning tussen het Europese en het niet-Europese is bepalend voor het heteronoom postmodernisme in *Grand Hotel Europa*. Het gemak waarmee Clio en Ilja vluchten boeken naar Abu Dhabi staat in schril contrast met de bootvlucht van Abdul en de toekomst die hij in Europa ‘geniet’, waar hij als piccolo altijd achter de toerist aan zal lopen met diens bagage. Zelfs wanneer Abdul zoals de beste Europese schrijvers intertekstualiteit gebruikt om zijn waarheid te vertellen wordt hij beschouwd als een vervalser. Hij en de andere vluchtelingen op het continent zijn met andere woorden de eeuwige buitenstaanders. De Europese intellectueel kan dat probleem wel eloquent benoemen, maar diens Europees-zijn veroordeelt hem tot een onovertreffbare inertie en zelfobsessie: Ilja kan geen roman schrijven over de vluchteling, maar enkel over zijn eigen verleden. De roman ontmaskert op die manier het eurocentrisme van de Europese intellectueel, wat leidt tot een kritische ondervraging: hoe kan de Europeaan zich als Europeaan engageren voor de niet-Europeaan? Kan een Europeaan dat überhaupt? Het typeert bijgevolg de roman dat die wekenlang in de top drie van *De Bestseller 60* kampeerde, terwijl de journalistieke receptie beperkt gewag maakte van het migratiethema van de roman of van het personage Abdul.

Door de verhalen over Clio en Abdul samen te brengen toont de analyse dat het concept heteronoom postmodernisme niet alleen zowel autonome als heteronome trekken kan vatten, maar dat het die ook kan verbinden tot een diepgaandere analyse van een roman. Daarnaast toont het concept dat een schrijver het autonome niet dient te mijden om geëngageerd en begrijpelijk te zijn. Net door in de roman beide kanten te belichten blijkt er een engagement in te steken dat door middel van parodie wordt uitgedrukt. Het postmoderne perspectief toont in de eerste plaats de Europese obsessie met het verleden en de onbetrouwbare historiografie waartoe die obsessie leidde. In de tweede plaats toont dat perspectief hoe het subjectivisme van Ilja, Clio en Abdul wordt bepaald door hun taal en achtergrond, waardoor er een dichotomie ontstaat tussen de Europeaan en

de niet-Europeaan. De postmoderne parodie, die de Europese subjectiviteit tegelijk omarmt en ondermijnt, bewerkstelligt die dichotomie en creëert een tegenstelling tussen een expliciet en een impliciet engagement. Dat expliciete engagement tegen het massatoerisme, het Europese verval en voor de vluchteling wordt ontmaskerd als eurocentrisch en tandeloos, wat op zijn beurt de impliciete kritiek van de roman construeert. Het concept heteronoom postmodernisme bood hier dus soelaas om dat impliciete engagement in de roman te belichten. Er hoeft met andere woorden geen keuze te zijn tussen heteronoom of autonoom, tussen Europeaan of niet-Europeaan, of tussen toerist of vluchteling. En de vraag is of dat erg is.

Bibliografie

- Bax 2007 – S. Bax, *De taak van de schrijver: het poëtische debat in de nederlandse literatuur 1968-1985*, 's Hertogenbosch: Next, 2007.
- Bax 2010a – S. Bax, 'De literaire schrijver als onruststoker. Over literatuur, engagement en autonomie'. In: *De leeswolf* 16 (2010) 6, p. 278-281.
- Bax 2010b – S. Bax, 'Over literatuur, engagement en autonomie: het ernstige spel van de literatuur'. In: *De leeswolf* 16 (2010) 7, p. 349-352.
- Bax 2010c – S. Bax, 'Over literatuur, engagement en autonomie: heruitvinding van de literaire autonomie'. In: *De leeswolf* 16 (2010) 8, p. 6.
- Bax 2019 – S. Bax, *De literatuur draait door*. Amsterdam: Prometheus, 2019.
- 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), p. 101-117.
- Bekkering 2018 – P. Bekkering. 'Europa, overspoeld door toeristen'. In: *De Volkskrant*, geraadpleegd via <http://literom.nbdbiblion.nl/literom/resultaten/592298>
- Bentley 2014 – N. Bentley. 'Postmodern Cities'. In: K. R. McNamara (red.), *The City in Literature*, p. 175-187. New York: Cambridge University Press.
- Bernaerts 2009a – L. Bernaerts, 'Ilja Leonard Pfeijffer: Het grote baggerboek'. In: *Lexicon van literaire werken*, p. 1–11, 2009.
- Bernaerts 2009b – L. Bernaerts, 'Nieuwe literaire stilistiek en de lectruur van Ivo Michiels' experimentele proza'. In: *HANDELINGEN: KONINKLIJKE ZUIDNEDERLANDSE MAATSCHAPPIJ VOOR TAAL- EN LETTERKUNDE EN GESCHIEDENIS* 63 (2009), p. 27–41.
- Bernaerts 2014 – L. Bernaerts, 'Ilja Leonard Pfeijffer, Het glimpen van de welkweek'. In: *Lexicon van literaire werken* 103 (2014), p. 1–12. Groningen, The Netherlands: Wolters-Noordhoff.
- Bernaerts 2015a – L. Bernaerts, 'Rondgedans van fantasie: een interview met Ilja Leonard Pfeijffer over "Giro giro tondo"'. In: *Poëziekrant* 39 (2015) 1, p. 3-9.
- Bernaerts 2015b – L. Bernaerts, 'Ultiem verontrustend: over Idyllen van Ilja Leonard Pfeijffer'. In: *Poëziekrant* 39 (2015) 2, p. 36-37.
- Bernaerts 2016 – L. Bernaerts, 'Oude wapens tegen een nieuwe wereld: over Idyllen: nieuwe poëzie van Ilja Leonard Pfeijffer'. In: *Jan Campert-Stichting Jaarboek 2015* (2015), p. 14–23. Den Haag: Jan Campert-Stichting.
- Bernaerts 2017a – L. Bernaerts, 'Ilja Leonard Pfeijffer, La Superba'. In: *Lexicon van literaire werken* 109 (2017) 109, p. 65–77. Antwerpen: Garant.

- Bernaerts 2017b – L. Bernaerts, ‘Ilja Leonard Pfeijffers essays in narcistische levenskunst’. In: *DWB* 162 (2017) 2, p. 1–6.
- Bernaerts 2017c – L. Bernaerts, ‘Traditie als scenario : over het werk van Ilja Leonard Pfeijffer’. In: *Ons erfdeel*, 60 (2017) 2, p. 40–47.
- Bernaerts 2019 – L. Bernaerts, ‘De nieuwe kleren van keizerin Europa’. In: *De Reactor*, geraadpleegd via <https://www.dereactor.org/teksten/de-nieuwe-kleren-van-keizerin-europa>
- Bernaerts e.a. 2015 – L. Bernaerts e.a. (eds.), *Het lab van de sixties. Positionering en literair experiment in de jaren zestig*. Gent: Academia Press, 2015.
- De Bruyn & Verstraeten 2012 – B. De Bruyn, & P. Verstraeten, ‘De revanche van de populaire cultuur. Literatuur, nieuwe media en smaak’. In: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 128 (2012) 2, p. 160-182.
- De Geest 2005 – D. De Geest, ‘Ilja Leonard Pfeijffer. In de naam van de hond: de grote gedichten’. In: *De leeswolf, kritisch bibliografisch tijdschrift* 4 (2005), p. 303-304.
- De Geest 2009 – D. De Geest, ‘Ilja Leonard Pfeijffer verzameld en nieuw’. In: *Ons erfdeel* 52 (2009) 3, p. 171-173.
- De Taeye 2015 – L. De Taeye, ‘Terug tot de werkelijkheid? Hedendaagse documentaire trends in de Nederlandse literatuur belicht vanuit de twintigste-eeuwse literatuurgeschiedenis’. In: *Nederlandse letterkunde* 20 (2015) 1, p. 1-24. Doi: 10.5117/NEDLET2015.1.TAEY
- De Veen 2018 – T. De Veen, ‘Metafoor voor een continent; Hoe Europa ten onder gaat aan zijn tradities’. In: *NRC Handelsblad*, geraadpleegd via <http://literom.nbdbiblion.nl/literom/resultaten/592410>
- De Vries 2019 – J. De Vries, ‘De schrijver schrijft zijn boek’. In: *De Groene Amsterdammer*, geraadpleegd via <http://literom.nbdbiblion.nl/literom/resultaten/594124>
- Deleuze & Guattari 1980 – G. Deleuze & F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. 2: Mille plateaux*. Paris: Minuit, 1980.
- Denis 2000 – B. Denis, *Littérature et engagement: De Pascal à Sartre*. Lonrai: Seuil, 2000.
- Dorleijn & Van den Akker 1991 – G.J. Dorleijn en W.J. van den Akker, ‘Poetica en literatuurgeschiedschrijving.’ In: *De nieuwe taalgids* 84 (1991), p. 508-526.
- Dorleijn 1989 – G.J. Dorleijn, *Terug naar de auteur. Over de dichter M. Nijhoff*. Baarn, De Prom, 1989.
- Dorleijn e.a. 2007 – G. J. Dorleijn e.a. (eds.), ‘The autonomy of literature’: to be handled with care. An introduction’. In: *The autonomy of literature at the fin de siècles (1900-2000): a critical assessment* (pp. ix-xxvi). Leuven: Peeters.
- Ekkers 2001 – R. Ekkers, ‘De ironische vakman: Ilja Leonard Pfeijffer en de wolken’. In: *Poëziekrant* 25 (2001) 5, p. 49-55.
- Eykhout 2018 – K. Eykhout, ‘Europa, Europa’. In: *Dagblad De Limburger*, geraadpleegd via <http://literom.nbdbiblion.nl/literom/resultaten/592859>
- Fagel 2010 – S. Fagel, ‘Gruwelen met Grunberg. Een stilistische analyse van tijd en aspect in De asielzoeker’. In: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 126 (2010), p. 242-263.
- Gerits 2015 – J. Gerits, ‘De winterkomt, de nacht is aangezegd: *Idyllen: nieuwe poëzie* van Ilja Leonard Pfeijffer’. In: *Streven* 82 (2015) 7, p. 652-656.
- Ham & Vitse 2019 – L. Ham & S. Vitse, ‘Het literair klimaat 2010-2019: een inleiding’. In: *DWB* 164 (2019) 3, p. 5-10.
- Hartman 2008 – M. Hartman, ‘What you see is what you get: Ilja Leonard Pfeijffers werdegang van omnipotent naar impotent’. In: *Tirade* 426 (2008) 5, p. 3-7.

- Hertmans 2008 – S. Hertmans, ‘Esthetica als service-club. Enkele bedenkingen rond een debat over engagement in de kunsten’. In: *Yang* 44 (2008) 1, p. 65-73.
- Heynders 2016 – O. Heynders, *Writers as Public Intellectuals. Literature, Celebrity, Democracy*. Basingstoke: Palgrave, 2016.
- Hovens 2019 – H. Hovens, ‘Europa, het recreatiegebied van de wereld’. In: *Nederlands Dagblad*, geraadpleegd via <http://literom.nbdbiblion.nl/literom/resultaten/593057>
- Hutcheon 1988 – L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernisme. History, Theory, Fiction*. Londen: Routledge, 1988.
- Joosten 2014 – J. Joosten, ‘Schelden doet geen pijn. Over I. L. Pfeijffers Het grote baggerboek’. In: *Schokkende boeken!* (2014), p. 281-287. Hilversum: Verloren.
- Konst 2007 – J. W. H. Konst, ‘Poëzie is gevaarlijk of zij is geen poëzie’. In: *Nederlandse Letterkunde* 12 (2007) 1, p. 1-21.
- Kort 2013 – S. Kort, ‘Bonte wolk van kleurrijke stemmen. “La Superba” van Ilja Leonard Pfeijffer’. In: *Ons erfdeel* 56 (2013) 4, p. 144-146.
- Lambrecht 2015 – B. Lambrecht, “‘Het is nog niet te laat’: *Idyllen. Nieuwe poëzie* (2015) van Ilja Leonard Pfeijffer’. In: *Bundels van het nieuwe millennium: Nederlandse en Vlaamse poëzie in de 21^e eeuw* (2015), p. 258-268. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt.
- Lyotard 1979 – J.-F. Lyotard, *La Condition Postmoderne*. Parijs: Minuit, 1979.
- Mertens 1988 – A. Mertens, ‘Postmodern elements in postwar Dutch fiction’. In: *Postmodern Fiction in Europe and the Americas. Postmodern Studies 1. Restant* (1988), p. 143-159. Amsterdam: Rodopi.
- Moll 2018 – M. Moll, ‘Venetië als metafoor voor Europa’. In: *Het Parool*, geraadpleegd via <http://literom.nbdbiblion.nl/literom/resultaten/592402>
- Musschoot 1994 – A. M. Musschoot, ‘Postmodernisme in de Nederlandse letterkunde’. In: *Anne Marie Musschoot, op voet van gelijkheid. Opstellen van Anne Marie Musschoot* (1994), p. 203-213. Gent: Seminarie voor Duitse Taalkunde.
- Muyres & Winkler 2017 – J. Muyres & M. Winkler, *Tegen de schenen. : opstellen over recente Nederlandse en Vlaamse literatuur*. Nijmegen: Vantilt, 2017.
- Peppelenbos 2018 – C. Peppelenbos. ‘Pas op voor de massatoerist’. In: *Dagblad van het Noorden*, geraadpleegd via <http://literom.nbdbiblion.nl/literom/resultaten/592377>
- Pfeijffer 2003 – I. L. Pfeijffer, *Het geheim van het vermoorde geneuzel: een poëtica*. Amsterdam: Arbeiderspers, 2003.
- Pfeijffer 2012 – I. L. Pfeijffer, *Hoe word ik een beroemd schrijver? : een literair zelfhulpboek*. Amsterdam: Arbeiderspers, 2012.
- Pfeijffer 2015 – I. L. Pfeijffer, *Gelukszoekers*. Amsterdam: Arbeiderspers, 2015.
- Pfeijffer 2018 – I. L. Pfeijffer, *Grand Hotel Europa*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 2018.
- Pfeijffer 2019 – I. L. Pfeijffer, *Ondraaglijke lichtheid. Over het nut en nadeel van de ironie voor het leven*. Amsterdam: Prometheus, 2019.
- Polet 1978 – S. Polet, *Ander proza : bloemlezing uit het Nederlandse experimenterende proza van Theo van Doesburg tot heden*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1978.
- Schouten 2019 – R. Schouten, ‘Europa: verdoemde fotogeniek’. In: *Trouw*, geraadpleegd via <http://literom.nbdbiblion.nl/literom/resultaten/592764>
- Start 2019 – I. Start, ‘Gul schrijfplesier’. In: *Elsevier*, geraadpleegd via <http://literom.nbdbiblion.nl/literom/resultaten/595414>
- Temmerman 2002 – M. Temmerman, ‘Ilja Leonard Pfeijffer. De Steppoli-tetralogie: liefde, wanhoop, herinnering en mislukking’. In: *Leesidee* 8 (2002) 5, p. 338-339.

- Vaessens & Van Dijk 2011 – T. Vaessens & Y. van Dijk, 'Introduction: European Writers Reconsidering the Postmodern Heritage'. In: *Reconsidering the postmodern: European literature beyond relativism* (2011), p.1-23. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Vaessens 2004 – T. Vaessens, 'Ilja Leonard Pfeijffer'. In: *Kritisch lexicon van de moderne Nederlandstalige literatuur* (2004), p. 1-11. Alphen aan den Rijn: Samsom.
- Vaessens 2009a – T. Vaessens, "'Ik ga met je mee ik durf het": over *De man van vele manieren* (2008) van Ilja Leonard Pfeijffer'. In: *"Ergens beginnen": bijdragen over Nederlandse poëzie (1967-2009) voor Hugo Brems bij zijn emeritaat* (2009), p. 343-353. Leuven: Peeters.
- Vaessens 2009b – T. Vaessens, *De revanche van de roman*. Tweede, herziene druk. Nijmegen : Uitgeverij Vantilt, 2009.
- Vaessens 2010 – T. Vaessens, 'Realiteitshonger. Arnon Grunberg en de (non-)fictie'. In: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 126 (2010), p. 306-326.
- Vaessens 2011 – T. Vaessens, 'Dutch Literature: Stripping the Novel of Its Harmlessness'. In: *Reconsidering the postmodern: European literature beyond relativism* (2011), p. 59-76. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Van Alphen 1989 – E. Van Alphen, 'Naar een theorie van het postmodernisme, over de postmoderne postmodernisme discussie'. In: *Forum der letteren* 30 (1989), p. 21-37.
- Van der Paardt 2000 – R. Van der Paardt, 'Vervoering en vakmanschap bij Ilja Leonard Pfeijffer'. In: *Ons erfdeel* 43 (2000) 3, p. 425-427.
- Van der Paardt 2002 – R. Van der Paardt, 'De man van vele manieren. Poëzie en proza van Ilja Leonard Pfeijffer'. In: *Ons erfdeel* 45 (2002) 5, p. 672-684.
- Van der Paardt 2010 – R. Van der Paardt, 'Ilja Leonard Pfeijffer: Rupert. Een bekentenis'. In: *Lexicon van literaire werken* (2010), p. 1-12. Groningen, Nederlands: Wolters-Noordhoff.
- Van Dijk 2009 – Y. Van Dijk, 'Afscheid van de dirigent. Arnon Grunberg en de ethische literatuurbeschuwing'. In: *Vooys* 27 (2009) 1, p. 6-11.
- Van Kan 2009 – J. Van Kan, 'De fantoombeweging. Over het literair populisme van Thomas Vaessens'. In: *Tirade* 429 (2009) 3, p. 72-84.
- Van Oostendorp 2016 – M. Van Oostendorp, 'Zeggen hoe het zit. Over de taal in Ilja Leonard Pfeijffers "Brieven uit Genua" en "Idyllen"'. In: *Ons erfdeel* 59 (2016) 3, p. 137-139.
- Van Rees & Dorleijn 1993 – C.J. van Rees en G.J. Dorleijn, *De impact van literatuuropvattingen in het literaire veld. Aandachtsgebied literaire opvattingen van de Stichting Literatuurwetenschap*. Den Haag: Stichting Literatuurwetenschap, 1993
- Van Rompaey 2015 – A. Van Rompaey, 'Een postmoderne stadswandeling door Steppoli. Over Rupert van Ilja Leonard Pfeijffer'. In: *Vooys* 33 (2015) 4, p. 49-55.
- Van Rooden 2015 – A. Van Rooden, *Literatuur, autonomie en engagement : pleidooi voor een nieuw paradigma*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015.
- Vervaeck 2007a – B. Vervaeck, 'In de richting van een onbelangrijke horizon. Op drift met Ilja Leonard Pfeijffer'. In: *DWB* 152 (2007) 4, p. 693-700.
- Vervaeck 2007b – B. Vervaeck, *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Vierde, herziene druk. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2007.
- Vervaeck 2014 – B. Vervaeck, 'En garde. Poëtica's voor een nieuwe roman'. In: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 130 (2014) 1, p. 73-95.
- Vitse 2008 – S. Vitse, 'Engagement en experiment, utopie en terreur: politieke aspecten in het proza van Sybren Polet'. In: *Parmentier* 17 (2008) 3, p. 39-49.

Vitse 2011 – S. Vitse, ‘Flemish Literature: Questions of Commitment and Authority’. In: *Reconsidering the postmodern: European literature beyond relativism* (2011), p. 149-166. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Adres van de auteur

Matrozenstraat 18, 9000 Gent
JanBart.Claus@gmail.com