



Krakers en consultants. Afrekenen met de eigen tijd: Joost de Vries en Peter Buwalda

Marc van Zoggel

Het aprilnummer 2011 van cultuurglossy *Hollands Diep* stelde met veel visueel geweld de 'tien beste schrijvers onder de 40' aan de lezer voor. Het magazine was te rade gegaan bij vooraanstaande critici van dag- en weekbladen om vast te stellen welke beloften van vandaag de onmiskenbare potentie hebben om uit te groeien tot de reuzen van morgen. Opvallend genoeg stonden er drie debutanten in de top tien: Franca Treur, Peter Buwalda en Joost de Vries. Blijkbaar garandeert een voortreffelijk debuut meteen een vrijkaart voor de Parnassus. Of de debutanten dan daadwerkelijk gebruik zullen maken van dit privilege is vers twee. Zo'n debuut kan immers ook verlamd werken, zo is genoegzaam bekend.

In dit stuk bespreek ik de debuutromans van de twee mannen van het genoemde trio. Wat meteen opvalt, is dat de kloeke roman van Buwalda, *Bonita Avenue* (2010), onverdeeld positief is ontvangen, terwijl De Vries' eersteling *Clausewitz* (2010) wisselende reacties heeft uitgelokt. Alleen Elsbeth Etty stak oorverdovend de loftrumpet en deed zelfs kond van 'een keerpunt in de Nederlandse letteren'. Nu bombardeert Etty regelmatig een debuut tot nieuw hoogtepunt in de vaderlandse literatuur, dus daar hoeven we niet per se van op te kijken. Interessanter is dit keer de argumentatie. Etty leest *Clausewitz* namelijk als de stem van een radicale verandering in de maatschappelijke werkelijkheid. De roman vertegenwoordigt 'op magistrale wijze een wisseling van de wacht in de cultuur, de politiek en de dominante ideolo-

gie'. Dat is nogal wat. Concreet komt het erop neer dat De Vries met zijn boek zou afrekenen met 'de generatie van Mulisch en haar linkse idealen en dogma's'.

In *Clausewitz* komt inderdaad een kring schrijvers voor die sterk doet denken aan de befaamde herenclub van Mulisch. We herkennen de meester zelf in Henk Koetsier, een man 'in fluwelen jacquet, die op een balkon een pijp rookt' (75). Koetsier-Mulisch is de pineut, aldus Etty: 'Wij maken nu een literair-historische regime change mee en Joost de Vries laat de koppen van zijn voorgangers genadeloos rollen.' Alle lof ten spijt doet Etty's wellicht op Thomas Vaessens geïnspireerde duiding van *Clausewitz* de roman geen recht. De Vries biedt namelijk geen alternatief voor na de machtswisseling. Hij is niet de vaandeldrager van een nieuwe generatie, integendeel: hij rekt net zo scherp af met zijn eigen tijdgenoten.

Geheime handen

Etty's geestdrift beantwoordt waarschijnlijk aan de behoefte aan een fenomeen dat verdwenen lijkt te zijn uit de literatuur van vandaag de dag: een generatie jonge honden die zich met veel tamtam afzet tegen de zittende elite van gevestigde schrijvers. Om minstens twee redenen is spreken van een wisseling van de wacht dan ook betwistbaar.

Ten eerste zou een afrekening met de generatie die zo'n driekwart eeuw geleden het levenslicht zag nogal aan de late kant zijn. Die revolutie had in de jaren 1970 of '80 moeten plaatsvinden, maar dat is

blijkbaar niet gebeurd volgens Etty. Toch kwam al vanaf de jaren 1970 een stroom teksten op gang, zowel in boekvorm als in tijdschriften, die de absolute waarheden en het humanistische emancipatieproject van de moderniteit kritisch tegen het licht hielden. Deze postmoderne teksten richtten zich op de vrijmaking van het individu in de gemeenschap, de taal, de wereld. Mulisch werd op zijn beurt bevorderd tot lid van 'de Grote Drie', een begrip dat een succesvolle mix was van enerzijds beproefde marketingtrucs die eigen zijn aan de vercommercialiseerde literatuurmarkt, en anderzijds conventionele sociologische fenomenen, zoals al is aangetoond door Edwin Praat en Bart Verwaeck in een themanummer van *De Groene Amsterdammer Literatuur* uit 2006 over de Grote Drie. Bovendien kijkt De Vries terug op 'de generatie van Mulisch' met eerder een mengeling van lichtironische weemoed en hoofdschuddend onbegrip dan met genadeloze kritiek of opstandige formuleringen.

Als Clausewitz wérkelijk fakkeldrager van een 'regime change' zou zijn, zou het boek veeleer moeten afrekenen met de postmoderniteit en een nieuw eenentwintigste-eeuws verhaal moeten voorstaan. Hieruit vloeit het tweede bezwaar voort, want een wisseling van de wacht impliceert toch ook dat daar dan iets nieuws, iets beters voor in de plaats wordt gesteld. Dat is niet het geval. De Vries rekent namelijk niet in de laatste plaats ook met de eigen generatie en de eigen tijd af.

In Clausewitz is Tim Modderman aan het woord, een jonge promovendus die onderzoek doet naar de verdwenen cultschrijver Ferdynand LeFebvre. Tim en zijn vriend Joost de Vries, die als bijpersoneel de naam van de auteur draagt, zijn qua mentaliteit en visie buitenbeentjes te midden van hun studiegenoten van de vakgroep Internationale Betrekkingen. De hoogdravende morele verontwaardiging over de Amerikaanse inval in Irak wordt genadeloos gefileerd. Tim is zelf in de eerste plaats afkerig van zijn genera-

tiegenoten die zich met ondoordachte gretigheid en demagogie 'verzadigen met een vrolijk potje Amerika bashen' (39). Maar ook de docenten van zijn vakgroep roepen weerzin in hem op. Zij misbruiken de actie om studenten met een eenzijdig beeld van engagement te indoctrineren. Geen middel wordt daarbij geschuwd: 'Een docente presteerde het om in een debat te zeggen: Vroeger kon ik zeggen dat ik van na de oorlog was. Nu weet ik niet of ik dat nog wel kan.' (39) Tim weigert mee te gaan in deze 'morele pathetiek' (64) en probeert zelf wel trouw te blijven aan zijn gezond verstand. Hij toont zich hiermee een kind van zijn postmoderne tijd: 'Er is altijd een onopgemerkt motief, vind ik, altijd achtergehouden informatie. Waarheden zijn onmogelijk, hooguit ga ik ervan uit dat alle onwaarheden in kaart kunnen worden gebracht, en waar de plekken elkaar niet overlappen kan misschien, misschien, gezocht worden naar iets wat op een halve waarheid lijkt.' (42)

Niet alleen Internationale Betrekkingen wordt onder vuur genomen, ook een andere modieuze studie gaat voor de bijl: Cultural Studies. 'Ze ontcijferden de schijnbaar natuurlijke samenstelling van cultuur alsof het een mathematisch probleem was. [...] Over sommige dingen was iedereen het eens, dat Disney een kwaadaardige macht was, dat Coca-Cola gelijkstond aan het Romeinse Rijk. Als je te lang tussen de lezingen over de geheime hand achter tekenfilms en kauwgomreclames zat, begon je overal spoken te zien.' (105) De Vries ontvouwt hier een gezonde scepsis tegen de paranoïde zendingsdrift van zelfverklaarde wereldverbeteraars en hun kruistochten tegen commerciële imperators. Van die lui die op school meteen met een neerbuigend woord en een warrig pamfletje klaarstonden als je een blikje cola uit de automaat trok: 'Hoe lang kun je op consumentisme blijven afgeven en denken dat je *edgy* bent? Auto's en koelkasten en tv's, we hebben die dingen al vijftig jaar in overvloed. Verzin iets nieuws.' (133) De wereldverbeteraars zitten

nu in gekraakte panden, maar ze hebben alle sympathie verloren. 'Ik zei dat wij vandaag de krakers haten, dat ze door de stad heen overal prachtige historische panden met hun "vrijheid" helemaal hadden uitgewoond. *Like a prostitute*, zei ik.' (219)

Richt Tims afkeer zich voornamelijk op zijn generatiegenoten, die van Joost komt ook voort uit zijn opvoeding. Zijn ouders waren exponenten van de vrije generatie, ouders 'als vrienden' die hun kroost zonder enige opvoedkundige standaard de beginselen van 'vrijheid, blijheid' bijbrachten. Zelf hadden ze de gummiknuppels van de mobiele eenheid getrotseerd op Koninginnedag 1980 en daarna furieus gereageerd op het vrolijke vuurwerk dat de lucht boven Amsterdam kleurde: 'Woedend waren ze, *ons belastinggeld de lucht in!* Totale verspilling!' Ook hier is de abstracte 'geheime hand' de vermeende schuldige: 'Socialisme als rancuneleer, zei Joost later over zijn ouders: permanent bang dat een geheime hand ze iets tekortdeed.' (161)

Tim en zijn generatiegenoot Remt, een fotograaf, halen herinneringen op aan het Scholierenprotest tegen de onderwijsverloeding van 1999 in Den Haag: '– Niemand was daar om te protesteren, zei Remt. Het was gewoon een uitje. / – Die Tweede Fase kon ons geen ruk schelen. Wij hadden van tevoren al dozen met eieren gekocht. We waren er helemaal klaar voor.' (165) De gratuiteit van het protest staat symbool voor de kloof die er gaapt tussen het bewustzijn van de generatie van Tim en het kritische engagement van de babyboomers en hun kleiner wordende groep afstammelingen en navolgers. Er is niet eens zozeer sprake van weerstand of verzet, het is een kwestie van onbegrip. Men spreekt allang niet meer dezelfde taal. Het mooist komt dit naar voren in een gesprek dat Tim in het kader van zijn onderzoek voert met Helen Cagafuego-Burghard, een uitgedoofde feministe die een combinatie lijkt te zijn van Hedy d'Ancona en Connie Palmen. Ze is de weduwe van de minister Ernst Burghard: 'Ik ben geboren in '44, hij in '45. Zijn politieke ambities kwamen

altijd voort uit de bescherming van de vrijheid waar in de oorlog voor gevochten was. Vrijheid van geloof, van overtuiging, van individu.' De oorlog wierp zijn schaduw nog lang uit over het bevrijde Europa en de bevochten vrijheid moest worden veiliggesteld: 'Dat was onze drive om in die jaren van LeFebvre waar jij onderzoek naar doet zo aanwezig te zijn in het politieke, maatschappelijke discours; er stonden dingen op het spel. Natuurlijk moesten we de straat op, natuurlijk.' Tim reageert niet, maar antwoordt in zijn hoofd: 'Ik dacht aan mijn vader, die was van 1946, en mijn moeder, van 1948. Mijn moeders verwijzingen naar de moderne tijd – YouTube, iPods, downloaden, de geprononceerde formaliteit waarmee ze "online" uitsprak – hadden iets angstaanjagends, als een gefilmde gijzelaar die de krant van vandaag voor zich houdt, om te bewijzen dat hij nog leeft. Ik dacht aan al die jongens en meisjes van mijn leeftijd die spandoeken in elkaar aan het knutselen waren. Hun rijmpjes. *Geen woning, geen kroning.*' (130) Tim *denkt* alleen maar, hij spreekt zijn mening niet uit, maar in alle nietszeggenheid is zijn reactie toch veelzeggend. Zoals zijn eigen moeder de hedendaagse nieuwigheden niet dan met een mengeling van dedain en oprecht onbegrip tegemoet kan treden, zo kan ook Tim geen contact meer maken met de begrippen en de ideeën van 'toen'. De laatste zinnen zijn zelfs dodelijk. 'Geen woning, geen kroning' was de leus die in 1980 geheven werd bij de troonsbestijging van Beatrix, maar voor Tim is het voor hetzelfde geld een 'rijmpje' van zijn *eigen* generatiegenoten.

Alles en iedereen valt zo ten prooi aan vileine, superieure kritiek: de vorige generaties én de eigen leeftijdsgenoten. Het is in dat licht een handig trucje van De Vries om Tim en Joost weliswaar van dezelfde leeftijd te laten zijn, maar hun respectieve ouders een generatie te laten verschillen. Zo worden alle generaties 'gevangen'. *Clausewitz* past in die zin nog helemaal binnen het postmoderne discours van relativieren en ironiseren. Er wordt naar

hartenlust geparodieerd, gespot, gevit en afgerekend, maar er wordt niets tegenovergesteld. Hier wordt geen generatie gekapitteld en tegelijkertijd een nieuwe voorhoede geïnstalleerd. Daarom kan *Clausewitz* uiteindelijk geen wachtwisselaar zijn. Met postmoderne middelen worden het humanistische modernisme én het post-9/11-engagement, dat als slechts een slap aftreksel daarvan wordt gepresenteerd, onder vuur genomen. Een gefingeerd LeFebvrecitaat dat als motto is afgedrukt, zegt eigenlijk al genoeg over De Vries' poëtische positionering in dezen: "Neem het in handen! Wil je dan niet de kroonprins van jouw tijd zijn?" / "Ik wil niet de Dauphine zijn." / "Wat dan wel?" / "De Robespierre."

Metaforen propelleren

Qua zelfreflectie en zelfkennis voldoet Tim wel perfect aan de kritiekloze houding ten opzichte van het eigen ik, dat wordt beschouwd als een typerend kenmerk van de 'Millennials', de generatie die werd geboren tussen 1980 en pakweg 1995, zich niet meer zonodig tegen haar ouders hoeft af te zetten en een grenzeloos vertrouwen in de eigen talenten en mogelijkheden koestert. De Vries heeft duidelijk zijn best gedaan Tim zich in dat opzicht naar zijn leeftijd te laten gedragen. *Clausewitz* barst van de verwijzingen naar de hedendaagse jeugdcultuur, in houding, occupaties, kleding en taalgebruik. De jonge personages groeten elkaar door de borstkassen tegen elkaar te beuken, spelen FIFA op de PlayStation, dragen polo's van Lacoste met opgestoken kraagjes en strooien te pas en te onpas met 'rofl mao' en soortgelijke sms- en msn-taal.

Enige jaren geleden schreven acht schrijvers gezamenlijk een feuilletonroman over een mysterieuze auteur: *De schrijver. Een literaire estafette* (2000). Mulisch schreef het openingshoofdstuk en gaf het stokje vervolgens door aan Gerrit Komrij. Hierna volgden Adriaan van Dis, Maarten 't Hart, Remco Campert, Marga Minco en Hugo Claus, waarna Joost Zwagerman de

inmiddels ontplofte plot nog enigszins tot een geloofwaardig einde wist te breien. Dit project was al rap ontaard in de chaos die onontkoombaar lijkt wanneer schrijvers die nooit vrijwillig samenwerken gezamenlijk iets moeten aanvatten: de slinkse verwijzingen naar elkaar vlogen over en weer, men corrigeerde elkaar vinnig, was niet te beroerd zorgvuldig uitgewerkte verhaallijnen bruut af te breken of om te gooien, en één auteur presteerde het zelfs al het voorgaande te degraderen tot een droomflard, waarna hij zelf dan maar aan het 'echte' verhaal begon.

Joost de Vries nu vervult al die rollen tegelijk. Maarten 't Hart schreef ooit over Multatuli's *Max Havelaar* dat het typisch een boek van een debutant was: een curieuze mengelmoes van verhalen, parabels, eigen gedichten, gedichten van anderen, lijstjes, brieven enzovoort. In die zin is ook *Clausewitz* een karakteristieke debuutroman. De Vries maakt gebruik van afbeeldingen en voetnoten, en het kaderverhaal van en over Tim Modderman wordt afgewisseld met onder meer notities, fictieve citaten uit secundaire literatuur, brieven, chronologische levensbeschrijvingen en proza van LeFebvre. Het knappe is dat De Vries al deze stijlen en types een zekere authenticiteit en eigenheid verleent, met als enige uitzondering wellicht de LeFebvreteksten. Die spelen een curieuze rol. Op zich zijn ze geloofwaardig omdat stijl en toon werkelijk verschillen van die van Tim zelf, maar de fragmenten zijn ook dermate droog en oninteressant dat je je onwillekeurige afvraagt waarom juist LeFebvre als een van de belangrijkste schrijvers van de twintigste eeuw wordt gezien. Bovendien treedt hier de authenticiteitskwestie op de voorgrond. Sommige citaten zijn zo bewust lelijk – uit het bekendste gedicht van LeFebvre: 'Zinnen in het zolte / Een staketsel van skeletten / Een moorkop van vaière / vol verlangen van fazanten' (17) – of over the top – in zijn brieven aan zijn tante schreef LeFebvre naar verluidt zinnen als 'alsof ik met een lul op mijn bek werd geslagen' en 'alsof

ik zonder kloden in een hoerenkast stond' (46) – dat de hand van Tim Modderman erin mag worden vermoed, zeker in het licht van de ontknoping. Tim vervalst aan het eind namelijk een brief van LeFebvre en laat hem daarin zeggen: 'Zo voel ik me nog het meest: als een metafoor die niet tot zijn recht wilde komen.' (226)

Het past allemaal bij het thema van de verdwenen, geheimzinnige schrijver die object is van speculatie, onderzoek en mythevorming. Overigens schijnt De Vries hiervoor leentjebuurt te hebben gespeeld bij een gehypte Zuid-Amerikaanse auteur, Roberto Bolaño, maar het motief van de verdwenen schrijver is dan weer zo vigerend in de literatuur dat De Vries er ook nog wel bij kan. Bovendien speelt hij inventief met deze verwantschap. Joost, het personage, spreekt ergens over zijn ontdekking van een Chileense schrijver die in 'open-ended metaphors' schreef.

De Vries zelf komt regelmatig met een treffende beschrijving: 'Ze praat zoals alle meisjes praten, met een stem die omhooggaat aan het einde van elke zin, alsof ze een vraag stelt.' (62) Maar helaas slaat hij ook wel eens de plank mis, grammaticaal – 'Na een week in Belgrado te zijn wordt de Oostenrijker ziek' (31) – of met een lelijke vergelijking – 'Zijn haargrens was opgejaagd als Napoleon uit Rusland' (162). De auteur is niettemin erg creatief en gedurfd in zijn woordgebruik. Nieuwe werkwoorden ('propelleerde', 39) of nieuwe betekenissen van bestaande werkwoorden ('zwart ijzer dat uit zijn scalp stroopte', 98) zet hij zelfverzekerd op papier. Wel wordt *Clausewitz* op den duur een wat tam boek. LeFebvre blijft onvindbaar en het onderzoek bloedt dood. De baldadige en veelbelovende openingszin wordt daarmee een beetje tekortgedaan: 'Mijn promotieonderzoek was nog maar een paar maanden oud, toen ik op een rommelmarktje in Zuid-Frankrijk op een klein boekje stuitte, en het ogenblikkelijk besloot te plagiëren.' (9)



Een familie valt uiteen

Ook *Bonita Avenue*, de debuutroman van Peter Buwalda, opent sterk: 'Toen Aaron op een zondagmiddag in 1996 door Joni Sigerius werd meegetroond naar de woonboerderij van haar ouders om officieel te worden voorgesteld, gaf haar vader hem een hand zo stevig dat het pijn deed.' (7) Hiermee zijn de drie belangrijkste personages geïntroduceerd. Siem Sigerius is een succesvolle wiskundige die als rector magnificus verbonden is aan de Twentse Tubantia University en het zelfs schopt tot minister van Onderwijs onder Wim Kok. *Bonita Avenue* is het verhaal van zijn werdegang. Zijn stiefdochter Joni en haar vriend Aaron verdienen grof geld met een website waarop pornografische foto's en filmpjes van Joni worden geplaatst. Siem blijkt een fervent surfer van porno, maar tot zijn afgrijzen herkent hij Joni – overigens pas na verloop van tijd – als de actrice die hij zo graag op zijn beeldscherm tevoorschijn tovert. Niet alleen zijn stiefdochter zorgt voor problemen, ook zijn echte zoon Wilbert is een bron van ellende. Deze voor moord veroordeelde crimineel komt vrij uit de gevangenis en is uit op wraak op zijn vader en Joni, die meined hadden gepleegd om hem langer achter de tralies te krijgen. De onstuitbare val begint wanneer Siem door zijn dochter wordt betrapt als hij zich in een van haar pikante slipjes heeft gehesen. Hij vlucht, de glazen pui verbrijzelend met zijn bijna naakte lichaam. Wanneer Wilbert uiteindelijk het huis van zijn

vader is weten binnen te dringen, slaagt Siem, die een verleden als talentvolle judoka heeft, erin zijn zoon in de worsteling een arm te breken, waarna hij hem buiten in de sneeuw aan zijn lot overlaat en het lijk vervolgens in stukken zaagt.

Dit is slechts een wankele poging tot een samenvatting, want *Bonita Avenue* is niet eenvoudig na te vertellen. Siem pleegt zelfmoord aan het eind, nadat dit aan het slot van het eerste hoofdstuk al is aangekondigd. De geschiedenis wordt vanuit drie verschillende gezichtspunten verteld. Aaron Bever en Joni Sigerius blikken terug op het gebeurde vanuit een vertelhelden, in het derde worden de gebeurtenissen in de tegenwoordige tijd door de ogen van Siem beschreven. In alle drie de perspectieven komen uitgebreide flashbacks voor. Dat houdt in dat het hoofdverhaal bij Aaron en Joni in de flashbacks wordt uiteengezet, terwijl dit bij Siem juist in het vertelhelden gebeurt. Die opbouw zorgt ervoor dat de Siemhoofdstukken de spannendste zijn. De pagina's over Joni in Amerika en Aaron in Linkebeek onderbreken in zekere zin de handeling en zijn bovendien vaak nogal temerig.

Overigens is er nog iets merkwaardigs aan de hand met de hierboven geciteerde openingszin van *Bonita Avenue*. Recensent Maarten Moll van *Het Parool* noemde de eerste zin 'lelijk', omdat de auteur 'vier keer het woord hem gebruikt'. Het door mij gelezen exemplaar is van de derde druk van februari 2011, maar in de eerste druk stond er nog: 'Toen Joni Sigerius hem op een zondagmiddag in 1996 meenam naar de woonboerderij van haar ouders om hem officieel voor te stellen, gaf haar vader hem een hand die aan de stevige kant leek.' De derde druk wordt niet als 'herziene' druk aangeduid, maar duidelijk is dat Buwalda nog flink heeft zitten schaven aan zijn opening, wellicht onder invloed van de reacties op de eerste zin. Die is nu wel significant verbeterd. Niet alleen het repetitieve 'hem' is van drie naar één keer teruggebracht; 'meenam' is veranderd in 'meegetroond', en 'leek'

de hand eerst nog aan de stevige kant, nu wordt de handdruk gedecideerd als fysiek pijnlijk beschreven.

Buwalda heeft veel werk gestoken in zijn stijl. Er zijn scenische openingspassages van nieuwe hoofdstukken, gedetailleerde typeringen van personages en gebeurtenissen en een kwistig strooien met adjectieven, waarbij de herhaling niet wordt geschuwd. Er is 'ruisend, knappend, tikkend hout' (17), een crucifix van 'glanzend, generfd hout' (346) en 'tikkend gebinte boven zijn verhitte hersens' (106). Een enkele misstap als 'ogen als spatende transformatiehuisjes' (492) zij de auteur vergeven in ruil voor ogen die 'als ijshockeypucks heen en weer' schieten (492) en mooie zinnen als 'Elf jaar later was Wilberts zadelachtige gezicht nog steeds zigeunerachtig, maar de traan van olieverb had plaatsgemaakt voor een licht ontvlambare grijns, onbetrouwbaar en wantrouwig tegelijk' (217) of de indrukwekkende hallucinatiepassage waarin Aaron, die geestelijk totaal in de war is geraakt, de boeken in zijn kast tegen hem in opstand ziet komen, wat sterk doet denken aan Canetti's *Het martyrium*.

Vuurwerkkramp en watermolecuul
Bonita Avenue speelt zich af tegen de achtergrond van het Nederland van rond de millenniumwisseling. De mores van de kabinetten-Kok, de voetbalcoorts tijdens het EK in Nederland en België en zeker de vuurwerkkramp in Enschede van 13 mei 2000 schragen het verhaal. Na Bert Natters *Begeerte heeft ons aangeraakt* (2009) is *Bonita Avenue* voor zover ik kan overzien pas de tweede roman waarin deze ongekende ramp een fundamentele rol speelt. Bij Buwalda is deze overigens uiteindelijk minder op het verhaalniveau dan op het symbolische niveau te situeren: de onvoorstelbare intensiteit en fataliteit van de ontploffing komen overeen met de megaklap waarmee de familie Sigerius uiteenklapt.

Interessanter zijn de 'kleine' tijdgeestelementen, een aspect van *Bonita Avenue* dat in de receptie wat ondergesneeuwd

is geraakt tussen alle lof voor de stijl, compositie en spanning. De poloshirts van Lacoste in *Clausewitz* vinden in Buwalda's roman hun pendant in de poloshirts van Ralph Lauren, 'de tuniek van de werkgever, van de arrivee' (8). Siem heeft een tatoeage, 'niet alleen [...] anno 1995 tamelijk zeldzaam, ze waren ook nog gewoon doodordinair' (13). En e-mail is niet alleen maar een vooruitgang, het is ook 'een martelwerktuig gemener dan de drup. [...] Vroeger gebruikte hij wel eens van dat dunne luchtpostpapier, je schreef een brief die je dichtplakte en na een frisse wandeling in zo'n rode bak op palen schoof: de rest van de week kon je een normaal mensenleven leiden.' (328)

Vooraf in de beschrijvingen van de bedrijfscultuur zit een zekere cultuurkritiek verpakt. De consultants, de gladjanussen die zowel de politiek als het bedrijfsleven hebben ingepalmd, moeten er volgens Aaron aan geloven: 'Consultants zijn charlatans, leeghoofden, zakenvullers [...]. De "adviesbranche" was een decadente uitwas, zei hij bijvoorbeeld, "rot" in gewoon Nederlands, een luxevervalschrift dat ogenblikkelijk zou verdampen wanneer de beurs inklapte.' Consultants schrijven 'rapporten vol krompraat waaruit op bestelling bleek dat ontslagen onvermijdelijk waren, of dat fuseren de enige optie was, of wat voor witteboordenmisdad dan ook, samengevat op een corrupt powerpointsheetje waarmee zo'n bestuursvoorzitter dan bekakt de werkvloer op kwam wandelen: beste mensen, helaas moet ik jullie ontslaan, lees maar, hier staat het.' (126-127)

Er is echter iets opmerkelijks aan de hand met de tijdskritiek in *Bonita Avenue*. Bovenstaande tirade wordt door Aaron onmiddellijk ontkracht als door angst en jaloezie ingegeven 'valse prietpraat' en 'ondermijnd gezwets', terwijl uit de sfeerschetsen toch blijkt dat adviesbureaus wel degelijk bevolkt worden door holle vaten en egomane patsers. Joni, eenmaal in Californië aan de slag gegaan voor McKinsey, omschrijft de mentaliteit

misschien nog het beste: 'In San Fernando Valley hebben mensen geen ouders.' (86) Maar ook Joni zelf is te oppervlakkig om de schaarse flitsen van inzicht werkelijk te laten doordringen tot haar handelingen en gedachten. 'Was het niet mijn geldbeluste exhibitionisme geweest dat ons drieën, een verbond zo sterk als een watermolecuul, uit elkaar had gedreven? Te vaak naar mijn zin zag ik Siem door die pui lopen, te diep besepte ik wat er precies aan diggelen was gegaan.' (500) Meteen hierna is er evenwel alweer de berusting en de afleiding die het nieuwe leven in de Verenigde Staten met zich meebrengt.

De tijdskritiek heeft in *Bonita Avenue* een doel: de oppervlakkigheid van de personages aantonen. Wilbert is een moordenaar en niets minder dan dat, maar dan ben je in Nederland zeker niet verloren: 'Nederland is een mooi land, zei Sigerius, als je niet wil deugen staat er een grote professionele vriendenkring voor je klaar. Wie geen kloden heeft om gewoon aan de slag te gaan, maar wel een strafblad, die geven we een prachtige gesubsidieerde baan.' (37) Ook dit wordt meteen weer ontkracht door de verteller, die de indruk van Aaron verwoordt: 'Hij klonk verrassend bitter, een stuk rechtser dan gewoonlijk, dit was duidelijk een dicht-bij-zijn-bedshow, een kwestie waarbij zijn sociaaldemocratische principes overboord gingen.' (37) Het is een merkwaardige constante in *Bonita Avenue*: alle boude beweringen en kritische ideeën worden meteen ontmaskerd als instrumenten in de manipulatie van de anderen.

Alleen Siem is oprecht in zijn falen en tekortschieten. Hij worstelt met de vraag of hij schuldig is aan de narigheid met zijn kinderen of dat het de generatiekloof is: 'Wat weten we van elkaar? Wat weten vaders überhaupt? [...] Wat weet een vader?' (295) Is hij zelf nog gevangen in 'het keurslijf van zijn fatsoen, de dwangbuis van zijn maatschappelijke positie, het keurslijf van zijn ... generatie?' (317) Het blijken echter loze vragen. Het zijn in *Bonita Avenue* niet, zoals in *Clausewitz*, de

generaties die elkaar niet meer begrijpen omdat tussen hen de kloof van de tijd gaapt. Het is de klassieke familietragedie van een tekortschietende en zich vergalopperende vader en een niet te handhaven dochter; de veranderende maatschappelijke realiteit is uiteindelijk toch niet meer dan stoffering, en niet de katalysator van de plot.

Filosoof en sluipmoordenaar

De familie valt uiteen: 'Niemand speelde nog een rol in iemands leven.' (401) *Bonita Avenue* zou je een noodlotsdrama kunnen noemen, in de traditionele zin van het woord: breedvoerig en gedetailleerd, vanuit een meervoudig perspectief, het onderwerp de ondergang van een familie. Het is een voortreffelijk geschreven pageturner, een knap gecomponeerde roman, maar wel een die na lezing niet lang blijft nawerken in je hoofd. De overvolle plot laat weinig ruimte voor beschouwing of bezinning. Oppervlakkig is misschien het juiste woord. Weliswaar een gigantisch oppervlak, vakkundig volgebouwd en uiteindelijk groots ontploffend, maar alles gaat de lucht in, en niet de diepte.

Clausewitz is een spiegelpaleis, een kritische roman waarin meer vragen worden opgeworpen dan er antwoorden worden aangereikt. De ik-verteller van *Clausewitz* is eerder een ironische schelm dan een betrouwbare gids. Ook met terugwerkende kracht, want over het Franse boekje dat Tim op de eerste pagina aankondigt te gaan plagiëren, wordt bij nader inzien nog iets opmerkelijks gezegd: 'Het boekje eindigde met "P-M Brissot, augustus 1988, *Mirmande*".' (11) Niet 'août' dus. Dit kan een foutje zijn van de auteur, maar het zou me niets verbazen als het bewust zo is gedaan om heel slinks al vanaf het begin alles te ondermijnen. *Bonita Avenue* is veeleer een gesloten huis waarin de psychologisch uitvergroete personages het zicht op de werkelijkheid achter de vensters groten-deels ontnemen. In deze roman is alles ondergeschikt gemaakt aan de climax. Het is de vestdijkiaanse tegenstelling tussen

de filosoof en de sluipmoordenaar. De filosoof die rationeel spaak loopt en moet erkennen dat er steeds weer nieuwe waarheden zijn versus de sluipmoordenaar die koel en zelfverzekerd op zijn doel afgaat.

Mijn focus op tijdskritiek en raakvlakken met de maatschappelijke werkelijkheid doet *Clausewitz* beter uitkomen dan *Bonita Avenue*. Daarmee is uiteraard niet gezegd dat De Vries ook een 'beter' boek heeft geschreven dan Buwalda. De laatste werd genomineerd voor een Gouden Strop, en niet ten onrechte, want zeker naar het einde toe wordt *Bonita Avenue* razend spannend en zijn de plotontwikkelingen soms zó waanzinnig, dat de lezer zich bij momenten aan de zijde van Siem Sigerius in een losgeslagen angstdroom waant. Dat is verdienen gedaan. Buwalda heeft overigens getracht zijn roman nog enigszins te redden van inkapseling in het thrillergenre door te stellen dat zijn boek zou verschillen van 'echte' thrillers doordat bij hem al aan het begin de ontknoping wordt weggegeven. Dat is echter te kort door de bocht. We komen slechts te weten dat Siem zelfmoord heeft gepleegd, en vervolgens wordt ons in vijfhonderd bladzijden de ware toedracht onthuld. Het is juist een schoolvoorbeeld van het klassieke concept van het lijk dat in de proloog gevonden wordt, waarna in het restant van de roman de verwickeling en de schuldvraag uit de doeken worden gedaan.

Het is nu afwachten hoe beide schrijvers hun toch wel succesvol begonnen beklimming van de Parnassus zullen vervolgen. Joost de Vries kan wel eens met zijn lichtvoetige *Clausewitz* een heel wat minder zware last naar boven te dragen hebben dan Peter Buwalda, die het gewicht van *Bonita Avenue* mee te torsen heeft. De Vries heeft alleen Elsbeth Etty in zijn rugzak.

Bibliografie

Peter Buwalda, *Bonita Avenue*. De Bezige Bij, Amsterdam, 2010.
Joost de Vries, *Clausewitz*. Prometheus, Amsterdam, 2010.