

Willen-maar-(nog)-niet-kunnen. Over Jeroen Olyslaegers, *WIL*

Kim Gorus

Met *WIL* publiceert Jeroen Olyslaegers het langverwachte sluitstuk van zijn *W*-trilogie. Waar *WIJ* (2009) en *Winst* (2012) het failliet toonden van respectievelijk de (Europese) samenleving en dat van de kunstwereld en bankensector, zoomt *WIL* in op de Antwerpse Jodenvervolging tijdens de Tweede Wereldoorlog. Verteller Wilfried Wils, hulpagent op pensioen, richt zich in een uitvoerige *mea culpa* tot zijn achterkleinzoon. Vanuit ‘Café Terminus’ overloopt hij zijn leven, gevuld met verdriet en schaamte: zijn vrouw heeft zich doodgedronken, zijn kleindochter heeft zelfmoord gepleegd, zijn beste vriend heeft hem verraden. Wilfried neemt de lezer op sleeptouw door de stad Antwerpen en leest uit de straten verhalen af uit zijn ver en recent verleden, verhalen die een sterke samenhang blijken te vertonen. Die samenhang is echter zeer lineair – alle stukjes vallen aan het eind (te) mooi samen – en dient vooral als kader voor nogal banale bespiegelingen over het leven en de oorlog.

Wilfried Wils draagt de initialen van de wereldoorlog (*World War*) al in zijn naam. Hij is letterlijk drager van de oorlog: hij ageert niet uit vrije wil, maar laat zich leiden door de wil van anderen. De tweevoudige ‘wil’ in zijn naam functioneert hier als een dubbele ontkenning: als een mak veulen laat hij zich voor de kar spannen van elke vragende partij. De oorlog en de onzekerheid over de afloop ervan maken hem totaal wil-loos. Uit angst en zelfbehoud heult hij enerzijds mee met de Duitse bezetter, via zijn leraar Frans ‘Nijdig Baardje’, en anderzijds met het verzet tegen diezelfde Duitsers, via zijn schoonbroer en beste vriend Lode, die de Joodse diamanthandelaar Chaim Lizke verbergt voor de nazi’s. Voor de ene is hij een ‘zwartzak’, voor de ander een ‘Jodenvriend’. Zijn tweestrijd escaleert wanneer hij op een bepaald ogenblik tegelijk optreedt als beschermer én als verklikker van Lizke, iets wat Lode hem nooit zal vergeven.

Wilfried staat erbij en kijkt ernaar als naar een spel dat elke binding met de realiteit ontbeert en waarin de voornaamste spelers geen mensen maar ‘apen’ zijn, marionetten die bevelen uitvoeren. Hij wordt geleid door de ‘smeerlapperij’ die in hem ‘huist’ en die hem beschaamt, maar niet kan tegenhouden. Hij voelt zich een ‘clowneske prooi’, een ‘prutser’, een ‘fooraap zonder attributen’, een ‘samenzweerder van gaat-daar-liggen’, een ‘amateur’ in het spel dat oorlog heet. Zijn politiehelm is een ‘witte pispot’, zijn lichaam een ‘kiekenborst [...] versierd met een rij zilverknopen’. Ook Nijdig Baardje en medestander Omer zijn als ‘twee personages uit een vaudeville’. Verlamd staart hij vanuit de coulissen naar het schouwtoneel en denkt: ‘Hier komt de scène. Dit is uw moment, Wilfried Wils. [...] Trappel uzelf warm in de coulissen.’ Hij *wil* wel, maar weet niet hoe. Zijn oudere collega Gaston wil er, tot grote ergernis van Wilfried, vooral ‘geen spel’ van maken en gaat elk conflict uit de weg. Maar zelfs Gaston maakt er uiteindelijk wél een spel van,

wanneer hij een paar losgeslagen SS'ers interpelleert en een van hen neerslaat met zijn matrak.

Wilfried daarentegen verwordt tot een willoze slaaf van een leven dat hem volledig opslokt:

[M]ijn uren. Zo omschrijf ik samen met iedereen mijn werktijd. Mijn uren... Ze zijn godverdomme niet van mij en alles wat zich na mijn uren afspeelt is alles wat mij rest. Ziet ge hoe zo'n werk een mens overneemt? Mijn uren? Wie dat zegt weet niet hoezeer hij een slaaf is geworden. Ik zit hier vast, dat is het, gebetonneerd van kruis tot enkels, in een leven dat nog moet gaan gebeuren en nu al van de letter a tot z door tandeloze voorouders lijkt voorgekauwd. Ik ben dus gelijk een ander, gelijk iedereen.

Hij is 'een lading die van punt A naar punt B dient te worden gebracht'. Niet meer, niet minder. Hij handelt vanuit een 'nauwelijks overpeinsde goesting om simpelweg mee te doen, mee te zwanzen'. Vanuit zijn eigen frustraties fnuikt hij de ambities van zijn vrouw om danseres te worden: 'Zijn wie ge wilt zijn is godverdomme het moeilijkste wat er is.' Het is deze hang naar het normale die niet alleen Wilfried, maar de gehele samenleving verstomt en verblindt.

Na verloop van tijd kijkt niemand nog op van een zoveelste schermutseling in de Antwerpse straten:

De mensen zijn het ook gewoon, ze hoeven niets meer te weten, ze registreren nog nauwelijks wat, alles blijft normaal en zal voor altijd normaal blijven.

Mensen worden geteisterd door 'normaalzucht' als door een sluipend gif: 'Het vergif is juist die zucht naar het normale, de huichelarij die daarbij hoort, en de slavenmoraal van ieder.' Ook het tegenoffensief van de geallieerden en het daarmee gepaard gaande geweld worden snel genormaliseerd: 'Heel de stad heeft zich er uiteindelijk bij neergelegd dat de dood dezer dagen een mens kan kelen tussen een scheet en een boer.' Tante Emma's minnaar Obersturmführer Gregor wordt naadloos opgevolgd door de Canadese Sergeant Joe. Wilfried moet het, zoals steeds, lijdzaam aanzien: 'Wij zijn de clowns, zij zijn de helden.' Zoals deze voorbeelden aangeven, wordt de thematiek van wil en wil-loosheid zeer grondig uitgewerkt in *WIL*, zowel via de personages als via de beeldspraak, alleen creëert dat nooit echt frictie. Elke laag is slechts een verdubbeling van een andere laag, elk beeld of personage slechts een perfecte spiegel van iets of iemand anders. Dat is misschien sprekend voor het determinisme dat het boek aankaart, maar resulteert wel in een literair te vlakke vorm.

Literatuur vormt nochtans ook een thema in *WIL*. W.W. koestert immers grootse schrijversambities. Liever dan agent wou hij een dichter worden, 'een poëtisch genie, een monster met lippen van satijn die een mond tooien waaruit verzen rollen.' Alleen zo zou hij een echte speler kunnen zijn, iemand die 'aan het wiel van het noodlot [kan] draaien' en 'alles op alles zet'. Hij had gehoopt de 'Muze' te berijden met zijn 'wilskracht', wetende dat literatuur in oorsprong, al van bij Homerus, vertrekt vanuit wrok:

[A] onze schone letteren zijn geboren in een tent waar een held geheten Achilles zit te mokken omdat hij als allergrootste blijkbaar toch naast een mooi meisje gegrepen heeft dat hij voor zichzelf als prijs zag.

Onder het pseudoniem Angelo schrijft hij gedichten en geeft ze na de oorlog uit onder de sprekende titel *Bekentenissen van een komediant*. In zijn poëzie schrijft hij zijn woede ongecensureerd neer als een ‘omgekeerde koning Midas’: ‘Mijn woorden herleiden alles tot stront en vunzigheid in plaats van goud.’ Het alter ego Angelo vormt de betere, heldhaftere versie van Wilfried die niet terugdeinst voor pijn. Al blijven die heldendaden beperkt tot het papier – hij schrijft gedichten met zijn eigen bloed – en doet literatuur vooral dienst als een rechtvaardiging van zijn daden. Wanneer hij na de oorlog Nijdig Baardje opzoekt, citeert hij Rimbaud: ‘La vie est la farce à mener...’ En ook zijn mea culpa is twijfelachtig, gericht aan een achterkleinzoon die niet eens blijkt te bestaan: ‘Het is gelijk de sigaren die ge niet meer rookt, meneer Wils,’ zegt Nicole, zijn thuishulp, ‘Ge zijt er al zo lang mee gestopt. [...] Uw kleinzoon heeft geen kinderen...’ Deze ontknoping wil functioneren als een deus ex machina die het hele discours van Wilfried – en in die zin de hele roman – onderuit haalt, maar werkt onvoldoende ontregelend. De volledige diepgang en literaire complexiteit lijken af te hangen van dit éne, veelal getelefoneerde moment dat, net als de reflecties over de oorlog, uiteindelijk clichématig is.

Literatuur vormt voor Wilfried een uitweg uit de hypocrisie van het normale: ‘Buiten de verzen heerste het normale, binnen de poëzie al de rest.’ Die hang naar normaliteit blijkt van alle tijden. Wanneer Wilfrieds rebelse kleindochter Hilde – zwarte lippen, legerlaarzen, regenboogsjaal – na een opname in een psychiatrisch centrum aan de deur verschijnt met een roze ballon met als opschrift ‘Hello, I Love You’ en ‘popjezoet popjebraaf’ doet tegen haar grootmoeder, denkt hij: ‘Ze is mijn kleindochter niet meer. Vol medicamenten zit ze, die haar kop leegschrapen, haar normaal maken.’ Normaal doen betekent in een hedendaagse context vooral: volgzaam zijn en consumeren. In de vroegere stadsfeestzaal, de plek waar rantsoenkaarten werden uitgedeeld en waar onder andere Chaim Lizke werd verraden, huist nu een state-of-the-art shoppingcenter. Maar achter de oppervlakkige schijn van de blinkende vitrines schuilt de onbehaaglijke realiteit. Je hoeft de stenen slechts op te breken ‘en de doden komen dansen’. Niet het psychiatrisch centrum, maar de overdadige zaal is het echte ‘zothuis’, een ‘monsterlijke gouden aars geloofd uit koopgedrag’.

Hilde verzoent zich niet schaapachtig met die normaliteit en hekelt de kapitalistische koopmoraal, waardoor ze op de sympathie van Wilfried kan rekenen. Maar wanneer zij op haar beurt vervelende vragen stelt over zijn oorlogsverleden, hult hij zich in stilzwijgen en reageert wederom niet. ‘[L]aat dat kind met rust. Dat zijn kuren van een snotaap’, snauwt hij zijn hulpvaardige vrouw toe. De oorzaak van haar uiteindelijke ondergang legt hij in de ‘brandbrief’ waarvan zij de ‘bestemming’ was en die hij ‘onbewust met [zijn] genen [heeft] doorgegeven’, als een passieve drager van een destructief gen. De echte reden van haar zelfmoord ligt in het verraad van Lode, die wél praatgraag is en Wilfrieds verleden tegenover haar uit de doeken doet. Net voor ze zich verhangt in een voormalige oorlogsbunker schrijft ze kortweg: ‘Bompa is een smeerlap’.

WIL laat zien wat de oorlog met mensen doet, maar tegelijk ook wat mensen met de oorlog doen. Niet alleen de Führer, maar evengoed de eigen

hang naar macht en geld corrumpeert zowel soldaten als gewone burgers. De oorlog vormt in die zin niet meer dan de optelsom van de kleine natuur van alle mensen samen: ‘Zu Befehl? Ik peins van niet. Zu Befehl als het die mannen uitkomt, in het andere geval vegen ze er zelf hun botten aan.’ Het creëert een klimaat waarin de wrede aard van individuen vrij kan gedijen, los van elke gemeenschapszin: ‘Heel de stad werd een gore speelplaats waar de pesterij door alle studiemeesters werd aangemoedigd in plaats van afgestraft.’ De huidige consumptiemaatschappij, die ongelijkheid en slaafsheid cultiveert, verschilt in die zin niet zozeer van een oorlogssituatie.

Die boodschap is ongetwijfeld erg zinvol en belangrijk, maar bestaat in deze roman te veel uit een aaneenschakeling van veeleer banale reflecties over de oorlog, met als rode draad een herkauwde moraal over individuele en collectieve verantwoordelijkheden:

Maar als ieder van ons hier zo alleen een job staat te doen waar niemand van weet waarom we dit doen omdat ze morgen toch vergeten wordt, wie of wat zijn wij dan nog? [...] Hebben wij dit mede mogelijk gemaakt of zijn we de getuigen die nooit zullen getuigen over wat we tijdens onze uren moeten zien?

Die moraal krijg je geserveerd via Wilfried Wils, een derderangs schrijver wiens taal bol staat van de kromme zinnen en platte clichés. Ik som er hier twee op: ‘Ik bezie de stad zoals ze echt is, als een bloot vrouwmens met om haar schouders wit bont, een van wie de ene dokter na de andere chirurg niet met zijn poten kan afblijven; een nieuwe boezem, dan weer een ander gezicht’. Of ook:

[D]e tijd [is] een snel draaiende spiraal naar helemaal nergens, en geen lijn van A naar B. Ik moet altijd denken aan een slecht werkend toilet waarbij ge na het drukken op de spoelknop het water ziet gorgelen en draaien tot aan de rand en het ternauwernood, voor het dreigt te overstromen, even tot stilstand komt. Hoor mij, de filosofische dichter van kus mijn kloten!

De gemeenplaatsen van deze ‘dichter van kus mijn kloten’ worden hier uiteraard ingezet als strategie en stijlfiguur, maar kunnen op den duur irriterend werken. De enige manier om deze roman te lezen is door hem in zijn geheel tussen haakjes te plaatsen, hetgeen de verteller ook suggereert aan het einde: ‘Want als gij, mijn toehoorder, niet bestaat... Wie zegt dat iemand zoals ik besta? Wie zegt dat wij bestaan? Gij niet.’ Het al dan niet waarderen van de tekst ligt in de bereidheid van de lezer om daarin mee te gaan.

WIL werd zowel in Vlaanderen als ver buiten zijn grenzen de hemel in geprezen. Het regende sterren in zowat alle recensies die over de roman verschenen. Er werd gewag gemaakt van een *magnum opus*, dé roman waarmee Olyslaegers zich in de voetsporen van de grote volksschrijvers Hugo Claus en Louis Paul Boon zet. *WIL* greep mij alvast niet ‘bij de kladden’ zoals Vicky Vanhoutte het prozaïsch omschreef in *De Standaard*. Het boek heeft dan misschien de platvloersheid van sommige teksten van Boon en Claus – al blijft het doorgaans zéér fatsoenlijk, het ontbreekt aan gelaagdheid, aan vormelijke vernieuwing, aan het complexe dubbelspel waarin deze auteurs zo

uitblonken. Het is *willen-maar-(nog)-niet-kunnen*, waarbij de vorm naar de achtergrond verschuift en de tekst flirt met het pamflettistische. Olyslaegers trekt een zekere lijn door zijn trilogie, met terugkerende personages – Nicole, Donald, Georges – en thema’s – de ontbinding van onze maatschappij, maar het is allemaal wel erg letterlijk en vooral erg moralistisch. Als kroniek van de stad Antwerpen en haar oorlogsverleden heeft *WIL* ongetwijfeld een betekenis, maar de *W*-trilogie staat vooralsnog niet naast Boon en Claus in het boekenrek.

BIBLIOGRAFIE

Jeroen Olyslaegers, *WIL*. De Bezige Bij, Amsterdam/Antwerpen, 2016.