

SVEN VITSE

Er zijn te veel woorden. Erwin Mortier oog in oog met een obscene oorlog in *Godenslaap*

Erwin Mortier, *Godenslaap*. De Bezige Bij, Amsterdam, 2008.

EEN BEJAARDE VROUW, HELENA, haalt in afwachting van haar dood herinneringen op aan haar jeugd, voor en tijdens de Eerste Wereldoorlog. Toen die uitbrak, verbleef ze samen met haar moeder en broer op het landgoed van de Noord-Franse familie van haar moeder. Precies op de dag dat het drietal afreisde naar Frankrijk, raakte het nieuws bekend ‘dat de kroonprins vermoord is [...] De Oostenrijkse. In Servië.’ (161-162) Helena’s vader was in België achtergebleven voor zaken en kon na het uitbreken van de oorlog het land niet meer verlaten. De vader blijft dan ook een schim in *Godenslaap*, de nieuwe roman van Erwin Mortier. Veel meer dan dat hij ‘in wezen moederlijker was dan zij’ (387), de moeder, komen we over hem niet te weten. Net iets minder schimmig is Helena’s broer. Die meldde zich bij het uitbreken van de oorlog als vrijwilliger en raakte na drie jaar gewond door een granaat. Voorts is hij vooral een type: een welstellende homo die zich laat omringen door een roedel gewillige jongens, sommigen gesofisticeerd en geschikt voor publieke optredens, anderen minder gecultiveerd en beter gedijend in het verborgen leven. Hij voelt zich thuis in de wat obscure wereld van ‘de mannenlust’, ‘rond de kiosk in het stadspark, in de buurt van sommige urinoirs of in bepaalde cafés’ (118). Hij blijft echter een *flat character*, net zoals Helena’s minnaar/echtgenoot, de Britse militaire fotograaf Matthew Herbert. Helena en Matthew worden verliefd tijdens de oorlog, trachten samen zo dicht mogelijk bij het front te komen en krijgen na de oorlog een dochter, maar echt tot leven komen doet het personage Matthew niet. De belangrijkste relatie in de roman is die tussen Helena en haar moeder. De gespannen verhouding tussen beide vrouwen weerspiegelt een spanning tussen twee soorten taalgebruik: wat de moeder nog het meeste aan haar dochter irriteert, is haar onheldere, meanderende taal. Terwijl ze haar herinneringen noteert, hoort Helena

328 steeds de verwijtende stem van haar moeder: ‘Hak toch eens knopen door en zet wat punten hier en daar. Een zin is geen worst.’ (158)

De vertelsituatie van *Godenslaap* is overigens niet helemaal duidelijk. Helena, de verteller van het boek, spreekt in heel wat passages haar thuisverzorgster Rachida aan: ‘Vrouwen hebben geen lichaam, Rachida kind.’ (103) Of: ‘Mijn polsen worden stram. Rachida kind, breng me verse thee.’ (108) Daartegenover staan vele passages waarin Helena over Rachida vertelt. Het lijkt alsof ze in gedachten Rachida aanspreekt, zoals haar hele vertelling de weergave van haar gedachtewereld is, en soms onbewust hardop begint te praten. ‘Ik hoop maar dat het niet een van de gedachten is die ik per abuis luidop uitspreek’ (93), vraagt ze zich op een bepaald moment af. Maar geen nood: ‘Ze [Rachida] heeft niets gehoord.’ (93) Het is dan ook vreemd dat de volgende woorden suggereren dat de tekst die we lezen de neergeschreven herinneringen van Helena zijn: ‘Als ze [de moeder] de voorgaande regels had kunnen lezen.’ (158) Dit is een bedenking van iemand die aan het schrijven is, niet van iemand die mijmerend in gedachten verzonken vertelt.

Ook de structuur van de roman is enigszins onevenwichtig. Het grootste deel van het boek is gewijd aan de Eerste Wereldoorlog en de nadagen daarvan. In hoofdstuk III, met ongeveer 170 pagina’s veruit het langste, vertelt Helena over haar verblijf op het landgoed tijdens de oorlog, haar ontmoeting met Matthew Herbert, hun bezoek aan het front en aan de loopgraven na afloop van de oorlog. Hoofdstuk IV gaat vooral over Helena’s broer en over het bezoek aan het hospitaal waar hij verpleegd wordt tijdens de oorlog. De eerste twee hoofdstukken vormen een lange aanloop naar de oorlogsherinneringen, met aandacht voor Helena’s thuissituatie voor de oorlog en voor haar broer, voor en na de oorlog. Occasioneel maakt de verteller, vooral in de hoofdstukken I, II, en IV sprongetjes in de tijd: ze vertelt over het heden, haar relatie met Rachida of recentere gesprekken met haar broer. Maar zowat het volledige leven van Helena na de oorlog wordt in hoofdstuk V op minder dan dertig pagina’s op een drafje afgehandeld. Dat zorgt voor een ietwat karikaturaal effect wanneer plots het ene personage na het andere sterft, als bordkartonnen figuren die met één armzwaai worden neergemaaid. Eerst sterft Helena’s vader (387), vervolgens haar echtgenoot (390), nog een paar pagina’s verder is het de beurt aan Helena’s dochter — ‘een bigot geval’ (392) dat sterft nog voor ze als personage enigszins tot leven is gekomen — en ondertussen is haar moeder ook gestorven. De verteller merkt geforceerd ironisch op: ‘Het spijt me dat ik deze laatste vellen met zoveel kadavers overlaad, ik zal zo kort mogelijk zijn.’ (392) Dit obligate, rammelende einde suggereert dat de auteur niet goed weet hoe hij de kloof tussen heden en verleden — het probleem in de compositie van deze roman — moet dichten.

In het openingshoofdstuk van *Godenslaap* zet Mortier duidelijke poëtische lijnen uit, met enige hulp van de ouders van de verteller. Helena's moeder belichaamt de dictatuur van de helderheid: heldere grenzen en afbakeningen in leven en in taal. De dromerige aanleg van Helena, haar neiging om te fantaseren en het gesprek met de doden aan te gaan, drijven de moeder tot wanhoop. 'Ze koesterde een heilig ontzag voor grenzen en barrières. Je verbeelding losmaken van de aarde gold als een teken van een lichtzinnige inborst.' (8) Voor dichters heeft ze niets dan minachting en ook de verbeelding, met haar voorliefde voor dubbelzinnigheid en subversie, moet het ontgelden. De vader, zoals hij in Helena's dromen verschijnt, heeft een heel andere verhouding met de taal. Hij spreekt in mysterieuze 'volzinnen', moeilijk verstaanbaar maar zorgvuldig gecomponeerd. Helena bewondert hem 'omdat hij het onzegbare zo vloeiend beheerst' (14). Kortom, waar de moeder staat voor de afbakening, staat de vader voor het stromen. Het schrijversideaal van Helena bestaat er dan in de synthese te realiseren. Om de geheimen van het verleden op het spoor te komen zal ze de herinneringen en de woorden ongestoord moeten laten vloeien, maar zal ze tegelijk via de taal de teugels toch enigszins moeten aantrekken: 'de stroom van zijn monologen' combineren met 'de staccato woordenschatten van mijn moeder' (15).

De taalopvatting van de verteller is niet verrassend en hij schuwt de clichés niet: er bestaat een soort ongearticuleerd denken, een schimmen-spel van herinneringen en beelden dat door de taal in strakke banen wordt geleid en dus het zwijgen wordt opgelegd. De taal graaft 'de beddingen van het denken' (12) uit, zodat alleen een zogeheten meanderende taal enigszins tegemoet kan komen aan de kronkelwegen en sluiproutes van de herinnering. Helena is verrukt door de vloeiende volzinnen van Proust: 'zijn Loire-zinnen, zijn Mississippi-zinnen, zijn grammaticale Congostromen en syntactische Nijldelta's, zwanger van bezinsel' (32). De taal ligt als een raster op het denken en wat niet in dat raster past, blijft woordloos. Helena's broer merkt ergens op 'dat de geest woorden te kort komt', zelfs in de droom verschijnt volgens hem alleen 'wat we in woorden kunnen pakken' (313). Onder het raster van de woorden blijft echter het 'woordloze' (313) dreigend sluimeren. Helena lijkt de taal te beschouwen als een soort inkleding die dat dreigende woordloze tracht onschadelijk te maken of in elk geval onder controle te brengen. Dat ze met haar broer zonder woorden kon communiceren, formuleert ze zo: 'We dompelden onze demonen niet tot over hun oren in de wijwatervaten van de taal.' (100)

De taal fungeert hier als een psychisch bleekmiddel, dat de onrust dempt en neutraliseert. Helena lijkt dan ook soms weigerachtig te staan

330 tegenover de verwoording van herinneringsbeelden, alsof van het vage schimmenspel in de geest een verarmde of vervalste versie in de taal verschijnt. Ze hoeft zich ervoor 'zulke beelden uit het drijfzand van de geest tevoorschijn te sleuren en te bekleden met taal' (313). Taal kan op die manier echter ook bevrijdend werken. De oorlogsgewonde Etienne Leboeuf lijdt precies aan het gebrek aan taal: om zijn psychische leed te verzachten zou hij het in woorden moeten kunnen vatten. De oorlog huist in zijn lichaam en in zijn geheugen en wil 'eindelijk in de taal geboren [...] worden' (181). De kunst van de schrijver bestaat er dan in, zo lijkt het, om de 'demonen' in een aangepaste taal te ontvangen, in een taal die hun sluimerende aanwezigheid voelbaar maakt.

Een andere consequentie van die taalopvatting is dat de taal de werkelijkheid niet rechtstreeks, zonder omwegen, kan benaderen. De transparantie van de beschrijvende, denotatieve taal is een illusie, zo weet Helena. Haar taalgebruik is (volgens haar moeder) op de omweg, de connotatie en de metafoor gericht: ze gebruikt 'geen normale woorden of zinnen' en zegt nooit 'doodgewoon [...] waar het op stond' (45). Dit leidt haar tot een soort kritiek op de realistische afbeelding van de werkelijkheid. Aangezien je de kern toch nooit exact kunt aanduiden, kun je maar beter trachten hem op te roepen via een omweg, via de spreekwoordelijke schuine blik. Het is efficiënter om 'welgemikt naast de kwestie te spreken' dan om 'een precisie' na te streven 'die toch nooit anders dan illusoir zal zijn' (45).

Dit poëtische aspect van de roman komt ook via omwegen terug. Een weinig subtiele omweg is de analogie met het borduurwerk. Als kind moest Helena deelnemen aan het borduurclubje van haar moeder, maar erg secuur met naald en draad was ze niet. De oefening in borduren is tevens een oefening in helder taalgebruik: in beide vaardigheden moet Helena blijkbaar respect voor de goede orde worden bijgebracht. 'In beide gevallen ging het om een mooi patroon en ik maakte er doodgewoon een potje van.' (111) De verteller zet de analogie tussen taal en textiel voort door het ongeïnspireerde en kleinburgerlijke borduurwerk van haar moeder te confronteren met het artistieke, poëtische kantklossen van de begijnen in haar geboortestad. In tegenstelling tot haar moeder zijn die begijnen gericht op het hogere en omspelen zij in hun kantwerk de mystieke leegte waar de kleinburgerlijke dames hun neus voor ophalen. Zoals zeer veel in deze roman wordt ook dit expliciet gemaakt: 'Vergeleken met deze scholastieke finesse van naald en draad [het kantwerk] belichaamde het naaiwerk van mijn moeder en haar vriendinnen weinig meer dan lompe volksdevotie.' (113) Het kantwerk heeft met poëzie gemeen dat het een weefsel is waarin materie met leegte verweven is: zoals in kantwerk de draden als het ware om de gaten heen geweven zijn, zo omspelen de woorden altijd een leegte in de taal waar

331 woorden ontbreken. Het gaat in beide gevallen om ‘een ragfijn weefsel dat niet alleen in al zijn draden, maar nog het meest waar die draden ontbraken, het wezen van de mystiek uitdroeg’ (112).

Om het zaakje helemaal af te maken verbindt Helena ook nog eens de staat België met haar mystieke taal- en kantopvatting. Net als de begijnen beoefent de Belgische staat ‘de kunst van het ontbreken’, want België is ‘een natie die voortdurend haar eigen leegte omspeelde’ (113). Dit heeft het gemeenschappelijk met het subject, dat immers ook wordt ‘aangedreven’ door een lege kern, zijn ‘meest intieme vacuüm’ (113). Een soort lacaniaanse analyse van België is dit — het land functioneert omdat zijn identiteit gespleten is, omdat het in zijn diepste kern irrationeel is. Onder modieuze belgologen en belgosofen zou zij anno 2009 wellicht bijval vinden, maar in het hoofd van een kind aan de vooravond van de Eerste Wereldoorlog is dit toch wel een curieuze anachronistische gedachte. De kleine Helena ziet over het hoofd dat de mystieke leegte in een periode van reële achterstelling tastbare vormen aanneemt en iets anders is dan een filosofische abstractie.

Te veel woorden

Deze literatuuropvatting leidt in *Godenslaap* tot een even opvallende als voorspelbare dialectiek. Enerzijds put de verteller zich uit om de gruwel van de Eerste Wereldoorlog met metaforen en omcirkelende volzinnen te omsingelen. Anderzijds neemt ze haar toevlucht tot het cliché van de onzegbaarheid. Er is een waar opbod aan beelden in de roman: het ene beeld tracht het andere te overtroeven in een strijd om de ultieme knock-out. Kennelijk is een behoorlijke dosis pathos gepermitteerd bij de verbeelding van de barbarij. Zo liggen ‘niet ontplofte projectielen [...] als eieren van een voormenselijk reptiel tussen de plantengroei [...] te glimmen’ (256). De grond waarin de anonieme lijken rusten, beschrijft Helena als ‘[zij die] ons gebeente aangreep om er haar vormloze vlees aan op te hangen en er zich in vermeide ons als een troep krabben door het slib van een strand bij eb te sturen, vlak voor de zondvloed’ (296) — en dit is maar een stukje uit een langere zin. In de volgende alinea heet het echter — na het voorgaande enigszins verwonderlijk — dat er ‘geen woorden genoeg [zijn]’ (296). De bodem slurpt alle woorden op en laat zich niet beschrijven. ‘Je kon geen taal verzinnen die niet als een scheepswrak in haar plooiën wegzakte.’ (296) Mijn spontane reactie hierop is: geen woorden genoeg? Er zijn te véél woorden. De zwoegende schoon-schrijverij, de verkrampste zweepslagen van smachtende beelden — als dat alles uiteindelijk slechts dient om het cliché van de onzegbaarheid te dienen, dan is er iets fout. Natuurlijk kunnen de woorden niet met de werkelijkheid samenvallen, ook niet *à la limite* — en er is geen reden om daar klagerig over te doen — maar in de structurele wegomlegging die de

taal is, staan woorden niet machteloos. Als ze goed gekozen zijn, zijn er altijd genoeg van. Als ze slecht gekozen zijn, zijn het er al snel te veel.

Te veel woorden, het is een terugkerend euvel in deze roman. Mortier doet ontzettend zijn best om zelfs de meest banale dingen met belletrische versieringen en te verfraaien. Maar de verhelderende raadselachtigheid die beeldend taalgebruik kan creëren, wekken de mooie woorden lang niet altijd op. Haar moeder omschrijft de verteller bijvoorbeeld als ‘het wezen dat me uit haar vlees en bloed vocht, een vlezig weefgetouw van generaties’ (212). Nodeloos hoogdravend taalgebruik, te vergelijken met de overdadige gestiek en mimiek van een acteur die bang is dat men hem niet zal zien acteren. De gezwollen retoriek dient ook om gevoelens uit te drukken. Om het gemis na de dood van haar man kracht bij te zetten, neemt Helena haar toevlucht tot deze frase: ‘een ijskoud mes [kerfde] runentekens van rouw in mijn buikvlies’ (307). Hoe hard dit beeld ook mept, het kan niet verhullen dat de roman dit gemis niet evoceert, omdat noch de echtgenoot, noch de relatie enige contouren krijgen. Het mes in het buikvlies verandert daar weinig aan.

En de zonsondergang boven een weide krijgt de volgende nagenoeg mysterieuze omschrijving toegevoegd: ‘De vaalgele vierkanten van korenvelden zogen het grijs van de hemel op en begonnen zichzelf toe te dekken met de nacht.’ (277) Nog een laatste voorbeeld, de beschrijving van de middagzon. ‘De zon verhitte het binnenerf en smeedde het om tot de offerschaal voor de cultus van haar stilstand in het zenit.’ (206) De voorzetselketen is onelegant, maar problematischer is dat dit beeld elke suggestieve kracht ontbeert. Het creëert geen spanning, het vergroot de zeggingskracht van de tekst niet, het is een sierkrul die geen conversatie aangaat met wat ze versiert. Als het de schrijver erom te doen is het ‘woordloze’ of het onzegbare van de Eerste Wereldoorlog in woorden te grijpen, dan is dit een wel zeer oneconomisch gebruik van woorden.

De taal waarnaar Helena verlangt, is een barok uitwaaiende taal, met lange zinnen vol uitweidingen, krullen en ornamenten. Ze droomde als kind al van ‘een oneindig lange zin [...] die al wat er was in zich opnam, zoals een hofdame uit de pruikentijd, in wier lokken een armada van parels kapseist’ (59). In haar vertelling benadert ze deze taal van pijpenkrullen, kralen en sierstukken, deze taal die noch de verbeelding prikkelt, noch de conventionele taalcode geloofwaardig ondermijnt. Nochtans stelt Helena haar taatgevoel voor als een verzet tegen niets minder dan het rationalisme, en meer bepaald tegen ‘de cartesiaanse helderheid’ (58) van de taal van haar moeder. Sterker nog, Helena gaat er prat op tegenover die bedrieglijke helderheid, die niets dan een mom is van ‘de tautologie’, de dynamiek van de paradox te plaatsen: ‘mijn eigen geest wordt aangedreven door de hydraulica van de paradox’ (148). Zo tovert Mortier nog maar eens een cliché uit de grote hoed van het postmoder-

333 nisme. Dat er aan het verhaal, de beschrijvingen en de personages weinig of niets paradoxaal is, hoeft blijkbaar geen bezwaar te zijn.

Geheel in de lijn van haar voorliefde voor paradoxen streeft de verteller er bovendien naar om het referentiële en betekenisgevende karakter van de taal te onttakelen. Ze is jaloers op de schilderkunst omdat ze zou willen schilderen met woorden, louter kleurschakeringen aanbrengen die niet langer verwijzen of betekenen. Ze verlangt naar een taal 'die geen betekenis draagt, maar bovenal intensiteit, een betekenis die aan betekenis ontstijgt' (157). De woorden dragen geen betekenis in zich, maar dragen een wolk van betekenis om zich heen: 'de elektronen van de betekenis knetteren' (385) rond de woorden. De referentiële functie van de taal is in dat opzicht, zo suggereert de verteller, een soort simulatie of een effect. Het literaire werk staat of valt dan ook met de kracht van de suggestie. Helena tracht de woorden zo 'te ordenen dat hun constellaties gestalten opwekken' (385). De nadruk waarmee de poëtica wordt geformuleerd, staat helaas niet in verhouding tot de mate waarin ze wordt gerealiseerd.

De obscene oorlog

Ergens zegt Helena dat het soms beter is om de kern via een omweg te benaderen. Dat lijkt Mortier in *Godenslaap* ook te willen doen. Hij behandelt de Eerste Wereldoorlog vanuit het perspectief van een meisje dat aan de zijlijn staat. Waar Helena is, is de oorlog niet, maar ze ziet er wel overal sporen van. Ze ziet soldaten marcheren naar het front of uitrusten in afwachting van hun mobilisering. Samen met haar vriend bezoekt ze tijdens de oorlog gebombardeerde Vlaamse steden en na de oorlog de slagvelden en de 'dodenakkers' (176). Bovendien vangt ze achter de frontlinie de klank- en lichtsporen van de gevechten op. Het front zelf krijgt ze niet te zien, dat komt alleen indirect in beeld. Helena verwoordt die poëtische keuze naar aanleiding van de foto's van Matthew. Ze vindt 'dat je niets beter in beelden kunt suggereren dan met een beeld waarin het voornaamste ontbreekt' (185).

Zo'n beeld tracht Helena bijvoorbeeld te schetsen in een reeks korte portretten van oorlogsgewonden, mannen die voor de oorlog werkten op het landgoed van haar familie en verminkt van het front terugkeerden. Voor de gewonden bestaan geen monumenten en al helemaal niet voor 'de schijnbaar ongevonden' (177) van wie het leed niet fysiek aanwijsbaar is. Het monument dat ze voor die mannen zou willen oprichten mag echter niet sober of gestileerd zijn, het moet 'een wanstaltige, obscene gedenksteen' (176) worden. Het is een monument dat de gruwel niet schuwt, een gedenkteken voor 'anonieme hompen vlees' (176), voor afgerukte geslachtsdelen. De verteller legt het er graag nogal dik op, bijvoorbeeld wanneer ze beschrijft hoe 'het koudvuur het been [van

334 François Hautekeir] verder aanvrat en de microben zijn heup tot zwarte pap verteerden' (176).

De keuze voor de omweg leidt dus niet helemaal tot de verhoopte subtiliteit. De horror moet bovendien minstens één keer langdurig in de ogen worden gekeken, in een van de meest pathetische scènes van de roman. Op 'een doodstille middag aan het einde van de zomer van 1915' (193) wordt Helena's Noord-Franse dorp door bommen getroffen. Het meisje Amélie Bonnard sterft door een granaatscherf. Helena's moeder ontfermt zich over het lichaam en maakt het klaar voor de begrafenis. Mortier dient de gruwel in al zijn wanstaltigheid op: als Amélies moeder 'het hoofdje optilt trekt ze ontzet haar hand terug, rood van het bloed omdat Amélies achterhoofd in het gras blijft liggen en haar eigen vingers in de weke hersenmassa verzinken' (197). Dit kitscherige effectbejag wordt nog eens dunnetjes overgedaan wanneer Helena het geprepareerde lijkje optilt en onder haar hand 'het losse stuk van Amélies schedel [voelt] meegeven' (203).

Geheel in de lijn van dit boek wordt vervolgens in pathetische bewoordingen nog eens ten overvloede benadrukt waar die gebroken schedel voor staat: 'de levenloosheid, de doodheid, de dood zelf, zijn kille niets, zijn feest der bevrozing, zijn gulzige stolling' (203). Andermaal te veel en slecht gekozen woorden. In haar beschrijving van het oorlogsleed neemt Helena haar toevlucht tot het woord 'obsceen', dat uitgroeit tot een soort mantra. Obsceen is de onverschilligheid van de natuur die altijd regeneert, van de vogels die na een bominslag 'alweer copuleren' (183). In het stuk over Amélie komt het woord terug: 'ik blijf het woord herhalen, obsceen' (200). De herhaling van het woord is echter ook een zwaktebod: de verteller kan wel honderd keer herhalen dat wat ze beschrijft obsceen is, waar het op aankomt is dat ze de obsceniteit laat zien, zonder in kitsch te vervallen.

Na het voorval met Amélie bezoekt Helena samen met haar vriend Matthew onder meer het gebombardeerde Ieper. Het valt op dat ze de oorlog herhaaldelijk met lichamelijke metaforen beschrijft, als een zelfstandig opererend organisme met onbeheersbare stuiptrekkingen. De stroom soldaten op weg naar het front zuigt haar mee 'in het bloedvatenstelsel van het organisme van de oorlog' (226), waarvan de soldaten 'de niet te tellen individuele bloedcellen' (227) zijn. Even later duidt Helena de troepenbewegingen aan als bloedbanen waarmee de oorlog het landschap 'dooraderde' (230). De frontlinies zijn 'kloppende wonden' die via deze aders 'vlees en bloed' aantrekken (230). De metaforiek van het organisme heeft ook plantaardige varianten: de oorlog installeert 'een nieuw koninkrijk', geregeerd door dood en vernietiging, 'dat het oude land overwoekerde' en met zijn allesomvattende 'wortelstelsel' de oude wereld in al zijn poriën penetreert (236). Als organisme is de oorlog

335 bovendien vrouwelijk — hoewel het een mannelijk woord is — want Helena vergelijkt hem met een ‘barenswee’ die ‘deze nieuwe wereld [uit]braakte’ in de vertrouwde werkelijkheid (238). De verteller stelt zich de oorlog voor als een reeks ‘spasmen’ die gepaard gaan met vernietigende oprispingen (238). Van die oprispingen hebben in Ieper bijvoorbeeld de huizen erg veel last, want het puin op straat geeft Helena de indruk dat ‘de woningen hun interieur hadden uitgebraakt’ (245). De oorlog is een ziek lichaam, een infectie die in de wereld rondwaart, ‘een huizen aanvretende epidemie’ (245).

Als de oorlog een organisme is dan betekent dit dat hij behalve dood ook leven brengt — na de vernietiging volgt de regeneratie. Zoals de wereld als een lichaam stierf, zo komt hij als een lichaam weer tot leven. In de aarde komen ‘de gewrichten en ligamenten’ (270) in beweging — in tegenstelling tot de dode beenderen die erin begraven liggen. Voor wie het allemaal nog niet zou hebben begrepen, wordt die aarde zowel met de vrouw als de seksualiteit geassocieerd: ‘haar mantel’ is als ‘een zacht moederkoekachtig matras’ (270). Dankzij haar impuls komen ook de steden als herrijzende lichamen tot leven. Zo komen ‘de gevels met knikkende knieën overeind’ (270). Niet toevallig proeft Helena precies in het platgegooide Ieper, in wat nog rest van een burgerhuis, voor het eerst van de lichamelijke liefde. In een van de kamers vindt het koppel blijkbaar nog een slaapkamer met een beslaapbare ‘matras’ (271).

In de wat onhandige compositie van de roman is deze scène in een later hoofdstuk terechtgekomen, waarin Helena herinneringen ophaalt op basis van Matthews foto’s, maar chronologisch hoort ze wel degelijk thuis bij het bezoek aan Ieper. Op weg naar die stad steken Matthew en Helena namelijk ‘een vrachtwagen’ (238) met Engelse soldaten voorbij. Na de vrijpartij, verteld in een van de volgende hoofdstukken, ziet Helena ‘de Engelse soldaten [...] die we op de heenreis voorbij gestoken waren’ (273). In dat eerdere hoofdstuk wordt alleen de lust benoemd, Helena’s verlangen naar het ‘levende, ademende, gejaagd ademende lichaam’ (247) van haar geliefde. De metaforiek van het lichaam en het organisme is niet onschuldig: het leidt tot kitscherige, gezwollen formuleringen, maar suggereert bovenal dat de oorlog een soort natuurverschijnsel zou zijn, een oprisping van een lichaam dat ons allen omvat maar waarover we geen controle hebben. Het organisme dat de wereld is, doet na de wapenstilstand ‘niet meer dan de wonden likken en aansterken voor de volgende ronde’ (301). Nochtans merkt de verteller met klem op dat ze de oorlog niet ‘als een natuurlijk gegeven’ (149) wil beschouwen. In geen geval wil ze het geweld opvatten als ‘een niesbui of een wind, eigen aan het organisme van de tijd of de geschiedenis’ (149), aangezien de oorlog het werk van mensen is en dus een maatschappelijk gegeven. En toch is dat, zo lijkt het, wat ze in haar taal, in haar beeldspraak doet.

Godenslaap is in de eerste plaats een roman over liefdes- en familierelaties, maar de roman laat occasioneel ook een kritische noot horen. Die kritiek is niet altijd even overtuigend. Zo frons ik toch wel even de wenkbrouwen wanneer ik na driehonderd pagina's deze taalkritiek lees: 'We wantrouwen allemaal de woorden. Een combinatie van argwaan en verbijstering na jaren van dubbelzinnige communiqués, liegende kranten, gezwollen propaganda.' (306) Van dat taalwantrouwen dat de verteller na de Eerste Wereldoorlog trof, is weinig te merken in deze roman die bol staat van de gezwollen retoriek. Een verteller die niet 'haar kinderen' zegt, maar 'de wezens die ze gebarnd heeft, op de spasmen van haar buikspieren uit zich heeft voelen wegtrekken' (254), heeft mijns inziens het wantrouwen tegenover de taal behoorlijk goed verteerd. Dit is een verteller die zich overgeeft aan de retorische zuigkracht van de taal, die niet kan weerstaan aan het aanlokkelijke beeld. In een scène waarin Helena samen met haar moeder haar gewonde broer opzoekt in een militair hospitaal wordt het beddengoed bijvoorbeeld zo beschreven: 'Beddengoed, lodderig als klodders room, droop over de randen van grote rieten manden.' (331) Een virtuoos staaltje, onmiskenbaar, deze combinatie van metafoor, klinkerrijm, medeklinkerrijm en volrijm. Maar zoveel demonstratieve schoonschrijverij in een relaas dat de gruwel en waanzin van de oorlog in woorden wil vatten, getuigt niet echt van een zoektocht naar het juiste woord op de juiste plaats, naar een functionele inzet van stijlmiddelen. De negatie van de heldere, uitgebeende taal van bevelen levert niet automatisch een kritisch taalgebruik op.

Daarnaast uit Helena nogal wat kritiek op het bekrompen en moreel verkrampde leven van de burgerij. Daarbij haalt ze een paar clichématige tegenstellingen uit de kast. De belangrijkste is die tussen het driftmatige, niet door moraal gecensureerde leven van het gewone volk en het door gedragsregels, remmingen en eufemismen gereguleerde leven van de burgerij. De burger is trots zich aan de arbeidersklasse te hebben onttrokken, maar mist heimelijk 'de ontladingen die tijdelijk alle moraal of plicht vernietigden' (77). Helena is als kind gefascineerd door het dienstmeisje Emilie, in wie ze een duister driftwezen vermoedt, een 'heidens tumult' (71) dat de totale negatie inhoudt van de burgerlijke etiquette. De wereld van Helena is 'de tempel der eufemisme', die van Emilie bestaat in Helena's fantasie uit louter 'onderaardse krochten' (74). De tegenstelling tussen die twee klassen keert terug in de tegenstelling tussen vrouwen onderling. Volgens Helena vechten in de vrouw twee tendensen om de voorrang: de neurotische beteugeling en de extatische 'ontteugeling' van de drift. Erg vrouwvriendelijk is Helena niet: ze ergert zich aan de vermeende 'slaafsheid van [haar] eigen sekse, de lijdzaamheid waarmee ze zich in haar carcan nestelde' (82). Haar moeder beschouwt

337 de verteller als het toonbeeld van de slaafse, neurotische beklemming. Emilie belichaamt de andere pool, 'de furie en de extase van een vrouwelijkheid die als het erop aankomt geen enkele moraal eerbiedigt' (82). Het vrouwbeeld van Helena bevestigt reactionaire stereotypen. Waar de man staat voor de vorm, staat de vrouw voor het vormeloze: in de man ziet Helena 'een haast wiskundige scherpte, een euclidische perfectie', terwijl vrouwen zich als 'wandelende dooierzakken' voortbewegen (103). Als ze zich probeert voor te stellen hoe haar broer ontmaagd werd door de dienstmeid, verbeeldt ze zich een oedipale scène waarin de broer opgeslokt wordt 'door de primordiale vormloosheid van het vrouwelijke' (103). In passages als deze is geen greintje ironie of dubbelzinnigheid te bespeuren.

Is *Godenslaap* een kritisch boek? Het wil, zo lijkt het, de bekrompenheid en hypocrisie van de burgerij tonen en op een abstracter niveau de obscene onverschilligheid van de dood. Te midden van al het retorische geweld wil de verteller doordringen tot de stomme en doodse kern, 'niet bij machte zich te bekleden met de gewoontes of betekenissen waarmee we ze plegen te omhangen' (210). De dwarrelvlucht van haar geest moet leiden tot een schets van de wereld als een amalgaam van vlees en stront. Dat is de oorlog: 'leegte en bloedsporen en vies verband. Kijk naar het schijtgat. Wie vangt de stront?' (267) En wat voor de oorlog geldt, geldt voor de vrede evengoed. 'Elke vrede is een interbellum.' (267) Maar, moet het nog gezegd, stinken doet dit boek niet. Het ruikt naar frisse klodders room.