



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Maer denckt meer dan gij leest, en leest meer dan er staet: tegendraadse elementen in het werk van Geertruida Toussaint

Doornbos, A.V.

Publication date
2011

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Doornbos, A. V. (2011). *Maer denckt meer dan gij leest, en leest meer dan er staet: tegendraadse elementen in het werk van Geertruida Toussaint*. [, Universiteit van Amsterdam]. Box Press.

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

Inleiding

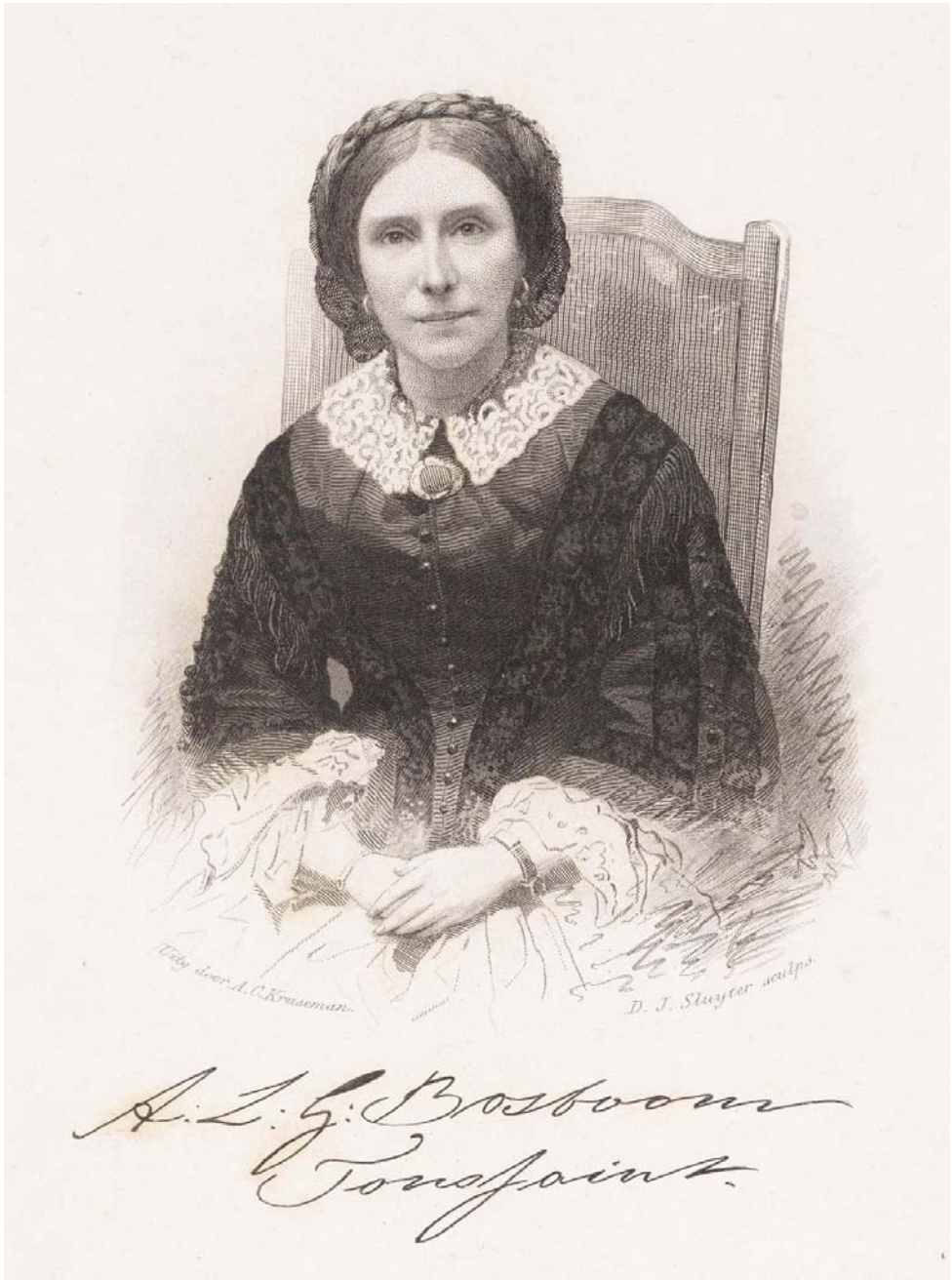
I Literair-historisch beeld van A.L.G Bosboom-Toussaint

In de *Studenten-almanak voor het schrikkeljaar 1852* wordt de Leidse ‘Plumpuddingclub’ gepresenteerd: een geheime vereniging die als voornaamste doel het amuseren van de leden heeft. De verslaggever geeft weer hoe een van de besproken onderwerpen het taalgebruik van mevrouw Bosboom-Toussaint was. Een student vertelde:

Ik stel mij dus voor, dat zij, op een morgen eens vroeg uit de veren opgerezen en met Bosboom zich langs de meivelden vermeiende, aldus zal spreken: ‘Liefste mijne, ai zie, wat is het toch jolijgselijk op een’ schoonen morgenstond als deze zich aan het gewoel der stad te onttrekken en in de vrije natuur zich te verlustigen met het geblaas der schapen en het geloei der runderen. Vindt ge dezen natuurlijken tempel niet heerlijker dan de kerkgewelven, die gij zoo schoon weet op ’t paneel te brengen? In trouwe, mijn waarde, springt uw harte niet in u op bij het zien van zulk een’ morgenstond, schoon als hij is?’ (Anoniem 1852A: 88)

Uit deze humoristisch-kritisch bedoelde almanakbijdrage kan geconcludeerd worden dat in 1852 A.L.G. Bosboom-Toussaint een auteur was van wie het werk bij de Leidse studenten bekend was. Zo bekend zelfs, dat de stijl ervan een van de onderwerpen vormde van een bijeenkomst van de ‘Plumpuddingclub’. Veel is er met betrekking tot Bosboom-Toussaint niet veranderd in de ruim anderhalve eeuw die verstreken is sinds de uitgave van deze almanak: steeds is zij gezien als een auteur die aandacht verdient, haar werk een plaats in de canon. Anna Louisa Geertruida Bosboom-Toussaint is de enige negentiende-eeuwse vrouwelijke auteur die vrijwel standaard vermeld wordt in de literatuurgeschiedenissen tussen eind negentiende en begin eenentwintigste eeuw. Haar literaire werk oogst bewondering vanwege de gedegen historische kennis die eruit blijkt en vanwege de psychologische karaktertekening van de hoofdpersonen.

Niet alleen de positie van Bosboom-Toussaint is ongewijzigd. In de kritiek weerklinkt vooral het aspect waar de Leidse club al de spot mee dreef: haar stijl. Veel van haar werk wordt als wijdlopieg gekarakteriseerd, waarbij de breedvoerige beschouwingen opgevat worden als pogingen om de lezer te overtuigen van protestants-christelijke ideeën.



Gravure D.J. Sluyter, uit *Aurora*, 1858. Uitgever A.C. Kruseman.
Bron: Regionaal Archief Alkmaar

Met betrekking tot Bosboom-Toussaint wordt later, naar aanleiding van haar roman *Majoor Frans* (1874), gesproken over haar opvattingen ten aanzien van de vrouwenkwestie die volop in de aandacht stond ten tijde van het verschijnen van deze roman. Annie Romein-Verschoor was de eerste die Bosboom-Toussaint langs de feministische (en socialistische) meetlat legde: in haar *Vrouwenpiegel* (1935) wordt de auteur zeer negatief bejegend als een burgerlijke, tamelijk egocentrische vrouw met weinig sociaal inzicht, vastgeroest in negentiende-eeuwse preutsheid. Dit oordeel is echter niet overgenomen door andere historisch letterkundigen. Wel is er sindsdien blijvend aandacht voor de vrouwelijke identiteit van Bosboom-Toussaint, waardoor het beeld kantelde. De nadruk wordt niet langer vooral gelegd op historische kennis of psychologische diepgang in haar oeuvre, maar ook op al dan niet aanwezige emanciperende tendensen. Algemeen is men van mening dat de vanwege haar genrekeus en stijl vaak als ‘mannelijk’ getypeerde Bosboom-Toussaint weinig op had met de positie van vrouwen in de samenleving.

De waardering voor deze schrijfster veranderde van aard: de appreciatie van het werk van een vrouw die zich een plaats veroverde in de literaire wereld dankzij haar talent veranderde in lof voor een vrouw om het feit dát ze schreef, met daarin een kritische noot vanwege het ontbreken van het vrouwelijk perspectief. A.L.G. Bosboom-Toussaint wordt tegenwoordig beschouwd als ‘de matrone van de 19^e eeuw’ (Mathijsen 2005), een kundig en destijds succesvol auteur van soms langdradige historische romans met een sterk religieuze inslag, waarin engagement met de emancipatie van vrouwen ontbreekt.

II Historiografie

Tot nu toe is er nauwelijks verteltechnisch onderzoek gedaan naar het werk van Bosboom-Toussaint. Recensenten en historisch letterkundigen baseren hun bevindingen met betrekking tot Bosboom-Toussaint veelal op gegevens die rechtstreeks ontleend zijn aan haar romanpersonages, hun handelingen en hun woorden, waarbij ze meer dan eens de auteur vereenzelvigen met de verhaalfiguren. Jan te Winkel schreef in zijn letterkundige geschiedenis bijvoorbeeld:

de zelfstandige karakterschepping der schrijfster, Gideon Florensz, als predikant de zuivere vertegenwoordiger van het vroom protestantisme, zooals de schrijfster dat zelve beleed en zooals zij dat ook in verscheidene andere romans door een hoofd- of bijpersoon, man of vrouw, laat vertegenwoordigen (Te Winkel 1927: 72).

Moderne narratologische inzichten speelden in 2009 evenmin een rol bij de presentatie van Bosboom-Toussaint in een handboek: ook Willem van den Berg en Piet Couttenier zijn in hun *Alles is taal geworden* bovenstaande opvatting toegedaan en zien genoemde Gideon Florensz als belichaming van de ideeën van de auteur.¹ Er wordt hier geen onderscheid gemaakt tussen verteller, focalisator en personage, er is dus geen aandacht besteed aan de specifieke manier waarop een verhaal is vormgegeven. Er is nauwelijks sprake van een analyse van het werk, terwijl de relatie tussen de genoemde elementen nu gezien wordt als cruciaal bij een interpretatie van het geheel.² Geertje Mak heeft in haar studie *Mannelijke vrouwen* (1997) hier wel aandacht voor gehad en zij gebruikt *Majoer Frans* van Bosboom-Toussaint als een van de voorbeelden bij haar stelling dat met behulp van narratologische analyse tekstuele strategieën doorzien kunnen worden; een ander beeld van Bosboom-Toussaint leverde deze analyse echter niet op.³

Het bestaande beeld van Geertruida Bosboom-Toussaint is voor het grootste gedeelte gebaseerd op het werk van vier auteurs die uitgebreide studies gemaakt hebben van Bosboom-Toussaint, haar werken en de receptie daarvan. Conrad Busken Huet is zeer invloedrijk geweest met zijn publicaties over Bosboom-Toussaint, vooral met betrekking tot haar religieuze gedrevenheid. Hij is het, die in 1864 stelde dat zij haar romans gebruikte ‘als orgaan voor haren geloofsijver’ waardoor het werk ‘breed van opzet, lang van stof, en zwaar van uitwerking’ is (Busken Huet 1864: 300, 307). Joh. Dyserinck schreef in 1911 Bosboom-Toussaints ‘Levens- en Karakterschets’, gebaseerd op haar brieven en de voorwoorden en naberichten in een aantal romans. Ook hij beklemtoont dat zij haar kunst dienstbaar maakte aan ‘de *stichting* harer lezers’; zij wenste in zijn optiek ‘*schrijvende* getuige van Christus’ te zijn (Dyserinck 1911: 57). J.M.C. Bouvy gaat in haar proefschrift, een onderzoek naar ‘Idee en werkwijze’ van Bosboom-Toussaint (1935) gedetailleerd in op een aantal werken en brengt de werkwijze van de auteur in verband met de idee die eraan ten grondslag ligt. Bouvy komt eveneens tot de slotsom dat Bosboom-Toussaint in haar werk uiting geeft aan ‘het historische beeld der Christelijke romantiek, met de geestelijke zin, de idee van het Réveil’ (Bouvy 1935: 266).

De meest gezaghebbende van de vier beeldbepalende historisch letterkundigen is H. Reeser. In *De jeugdijaren van Anna Louisa Geertruida Toussaint* (1962) en *De huwelijksjaren van A.L. G. Bosboom-Toussaint* (1985), werken die Reeser een

¹ Van den Berg en Couttenier 2009: 237.

² Brillenburg Wurth en Rigney 2006: 175.

³ Mak 1997. Op Maks inzichten ga ik in hoofdstuk 5 in.

eredoctoraat aan de Universiteit van Amsterdam opleverden, citeert hij veelvuldig uit de correspondentie van Bosboom-Toussaint en haar tijdgenoten. Als voorwerk voor een eventuele brievenuitgave heeft hij een ‘Repertorium op de briefwisseling van A.L.G. Bosboom-Toussaint’ samengesteld. Reeser wordt dan ook algemeen gezien als de Bosboom-Toussaint-deskundige. Hij bewondert in het werk van Bosboom-Toussaint vooral de manier waarop zij de psyche van haar personages weet te schetsen en op die manier de historie interpreteert. Van groot belang daarbij is de ook door Bouvy benadrukte idee van Christelijke verlossing, vaak gepersonifieerd in bepaalde romanfiguren. Ook Reeser vereenzelvigd de auteur meermalen met een personage, bijvoorbeeld met ‘Ada Rueel, die tere meisjesfiguur waarin Truitje Toussaint zoveel van zichzelf had kunnen leggen’ (Reeser 1985: 61). Hoewel hij wijst op haar strijd voor ‘een waardiger positie van de vrouw’ benadrukt hij dat emancipatiegedachten Bosboom-Toussaint vreemd waren (Reeser 1962: 252).⁴

Sinds de momenten van verschijnen is de tweedelige levensbeschrijving van Bosboom-Toussaint door Reeser de voornaamste, zo niet de enige secundaire bron naar wie met betrekking tot deze auteur verwezen wordt. Zoals G. Kalff (1912) en Te Winkel (1927) Dyserinck citeren, Romein-Verschoor (1935) gegevens aan hem ontleent en ook Bouvy en Reeser respectievelijk in 1935 en 1962/1985 gebruikmaken van het werk van hun voorganger(s), zo leunen op hun beurt M.A. Schenkeveld-van der Dussen, Joke van der Wiel, Toos Streng, Erica van Boven en Mary Kemperink en Willem van den Berg en Piet. Couttenier op Bouvy en vooral op Reeser.⁵ Het beeld van A.L.G. Bosboom-Toussaint is dus het beeld van Busken Huet, Dyserinck, Bouvy en Reeser: handboekenschrijvers schrijven hen en elkaar na.

III Onderzoeksvraag

Van oudsher is bij de presentatie van Geertruida Bosboom-Toussaint de nadruk gelegd op dezelfde aspecten van haar leven en werk, waarbij de historisch letterkundigen steeds meer elkaars conclusies overnemen en er nauwelijks sprake is

⁴ Zie vooral Reeser 1985: 404-405.

⁵ Zo vermelden W. van den Berg en P. Couttenier in hun handboek (2009) als secundaire bronnen m.b.t. Bosboom-Toussaint J.M.C. Bouvy (1935), H. Reeser (1962, 1985) en M.A. Schenkeveld-van der Dussen (1996); laatstgenoemde gebruikte voor het artikel waar Van den Berg en Couttenier naar verwijzen (‘Het mannelijk schrijverschap van A.L.G. Bosboom-Toussaint’) Dyserinck (1911), Busken Huet (1864), Bouvy, Reeser, B.Siertsema (1987) en Van der Wiel (1993). Zowel Siertsema als Van der Wiel noemt als secundaire bron voor Bosboom-Toussaint weer Reeser.

van een analyse van het werk. Uitspraken van romanpersonages worden rechtstreeks toegeschreven aan de auteur, waarbij de bevindingen soms ondersteund worden door citaten uit de correspondentie van Bosboom-Toussaint. De aandacht wordt voornamelijk gevestigd op de interpretatie van de historie en de rol van de religie daarin; de vrouwelijke identiteit is van ondergeschikt belang. Vooral naar aanleiding van *Majoor Frans* en bepaalde uitspraken van Bosboom-Toussaint in haar brieven is men vrijwel unaniem van mening dat zij het traditionele rollenpatroon juist achtte, waardoor zij geen rol krijgt in de vrouwenliteratuur.

In *Met en zonder Lauwerkrans* van M.A. Schenkeveld-van der Dussen (hoofdredactie) ziet men Geertruida Bosboom-Toussaint als een vrouw die zich distantieert van het vrouwelijk schrijverschap, die huiverig staat tegenover emancipatie (1997: 78). Schenkeveld-van der Dussen stelt dat Bosboom-Toussaint soms schrijft ‘als man voor de mannen’ door bijvoorbeeld weliswaar lezeressen aan te spreken en hen te plezieren met modebeschrijvingen, maar die te presenteren in een vorm die vooral de mannelijke lezers zullen appreciëren (Schenkeveld-van der Dussen 1996: 74). Toch wijst Schenkeveld-van der Dussen ook op het voorkomen van ‘sterke en zelfstandige vrouwen’ en ‘zwakke mannen’, naast ‘gevallen van gender-bending’ en ze suggereert dat een deconstructivistische benadering van met name de historische romans wel eens een ander licht zou kunnen werpen op de vrouwelijke identiteit van Bosboom-Toussaint als auteur. Geconstateerde breuklijnen en inconsistenties dagen uit tot nader onderzoek van het werk van Bosboom-Toussaint (Schenkeveld-van der Dussen 1996: 78-82).

Een ander geluid is ook hier en daar te horen bij Bouvy die in het werk, in ‘rhythme, toon en visie’ ervan voorboden ziet van een doorbreken van de nationale romantiek (Bouvy 1935: 284), van een nieuwe kunst dus. Zo ook bij Ton Anbeek die ‘Multatuliaans raffinement’ en een ‘tenderen naar een moderne verteltechniek’ aanwijst (Anbeek 1978: 23, 32). De historica Maria Grever ziet het historische werk van Bosboom-Toussaint als een rijke bron waarin het niet-collectieve verzet van vrouwen te vinden is, doordat er ‘altijd bestaande historische vrouwenfiguren centraal [worden] gesteld’ (Grever 1986: 253).⁶

⁶ Grever noemt later Bosboom-Toussaint een rolmodel voor vrouwen die wilden emanciperen, al was in haar optiek de auteur zelf afkerig van de emancipatiestrijd (Grever 1994: 102, 134-135). Overigens stelde H.L. Berckenhoff al in *De Gids* dat de ‘hartader’ van de romans te vinden is in de vrouwen, die de meerderen blijken te zijn (Berckenhoff 1886: 317).

De romans van Geertruida Bosboom-Toussaint en de opmerkingen van genoemde wetenschappers zijn voor mij aanleiding om het werk nader te onderzoeken. Het (her)interpreteren van het werk van Bosboom-Toussaint kan vanuit verschillende invalshoeken; ik kies voor een genderbenadering. Gender immers is een hiërarchie die de cultuur organiseert en die behalve op de niveaus van de persoonlijke identiteit en de maatschappelijke ordening ook op het niveau van denken en taal bepaalde waarden en associaties met zich meedraagt. Gender manifesteert zich dus ook in literatuur, zowel in schrijvers en critici als in stijlen, genres en stromingen. De opvattingen over de ‘mannelijke’ Bosboom-Toussaint, haar ‘mannelijke’ stijl en genrekeuze laten dit duidelijk zien.

Een kritische benadering van dit stereotype beeld is mogelijk door aandacht te besteden aan de wijze waarop Bosboom-Toussaint zichzelf manifesteert in haar werk. Zoals Stephen Greenblatt uiteenzet, heeft het vertellen van een verhaal meer van doen met het voldoen aan bepaalde eisen dan met het uiten van individuele opvattingen.⁷ Er bestaat een afstand tussen de eigen aspiraties en datgene wat het verhaal uiteindelijk laat zien, waardoor in een verhaal conflicterende elementen kunnen voorkomen. Ik ga na of datgene wat in het werk van Bosboom-Toussaint algemeen gezien is als zwakte, wijst op een strategie van de auteur, met andere woorden, nagaan wat voor soort werk haar romans verzetten in het licht van de historische omstandigheden.⁸ Verder onderzoek ik welke verbanden er te vinden zijn tussen Bosboom-Toussaints vrouwelijke identiteit zoals die te zien is in haar literaire werk en de cultuurhistorische context waarin dit werk tot stand kwam. Literatuur kan immers reflecteren op de cultuur zelf: ze bevestigt enerzijds bestaande opvattingen en waarden en speelt anderzijds een rol in de productie van nieuwe ideeën. Ik vraag mij af welke samenhang bestaat tussen de manier waarop Bosboom-Toussaint aandacht besteedt aan de positie van vrouwen en het discours van haar tijd: welke plaats neemt zij in in de machtsstrijd waarin bepaald wordt welke zienswijze als normaal beschouwd wordt? Marita Mathijssen noemt de mentaliteit van de negentiende eeuw 'maskerade als overkoepelend begrip voor de wirwar van progressieve en conservatieve, sociale en elitaire, vrijmakende en

⁷ ‘Rather than the expression of one’s own free will, the story seems to be the product of a demand placed upon the teller by another (or an other). [...] there is a sense in which the boundaries between “inside” and “outside” refuse to be fixed or stable’ (Robson 2008: 34).

⁸ Ik volg hier Jane Tompkins: ‘My assumption [...] has been that the text is engaged in solving a problem or a set of problems specific to the time in which it was written, and that therefore the way to identify its purposes is not to compare it to other examples of the genre, but to relate it to the historical circumstances and the contemporary cultural discourse to which it seems most closely linked’ (Tompkins 1985: 38).

onderdrukkende bewegingen die door een en dezelfde persoon verdedigd konden worden' (Mathijssen 2004: 17). Is er in de verhouding van Bosboom-Toussaint tot de culturele autoriteiten⁹ sprake van een maskerade?

In dit onderzoek stel ik de vraag: kan het werk van Bosboom-Toussaint gelezen worden als een negentiende-eeuwse maskerade van conformering aan de contemporaine cultuur waaronder een laag van onconventioneel genderbewustzijn te ontdekken valt met behulp van narratologische en stilistische analyse? Er zijn voldoende aanwijzingen voor een onorthodox genderbewustzijn op thematisch en formeel niveau om daar een grondig onderzoek naar te doen.

IV Instrumentarium

Om een antwoord te vinden op de vraag naar eventuele strategische keuzes van Bosboom-Toussaint maak ik in eerste instantie gebruik van het analyse-instrument van de narratologie. Narratologie is een combinatie van klassieke systematisering en postmoderne relativisering¹⁰, die een aantal concepten hanteert waarmee teksten beschreven kunnen worden. Ik gebruik vooral de moderne vorm van narratologie die minder let op structurele elementen in verhalen, die niet louter op zoek is naar universele verhaalstructuren, maar die vooral aandacht heeft voor de specifieke manier waarop individuele vertellers hun verhaal vormgeven.¹¹ Die vormgeving is van belang, omdat de manier waarop de inhoud gepresenteerd wordt iets zegt over de thematische en interpretatieve lagen ervan.

Deze technische analyse combineer ik met onderzoek naar de culturele systemen die ten grondslag liggen aan een tekst: analyse en interpretatie dus van literaire teksten als culturele betekenisdragers. Uitgaande van de opvattingen van het New Historicism zie ik het culturele domein als een plaats vol tegenstellingen, waar een literair werk slechts geïnterpreteerd kan worden in relatie tot andere uitingen, zowel in zijn eigen tijd als in het heden.¹² Een literaire tekst is ingebed in een intertekstueel netwerk van verwijzingen naar andere teksten, van gebruik van bestaande culturele modellen en tenslotte van algemene conventies waarvan de bronnen niet meer te traceren zijn. Hij maakt vaak gebruik van een of meer 'cultuurteksten': een conglomeraat van geaccepteerde, steeds weer terugkerende motieven en wijzen van representatie rond een thema, dat zich steeds weer

⁹ 'Culturele autoriteiten' is de verzamelterm voor alle instanties die een rol spelen bij de beoordeling van een cultureel product (Brillenburg Wurth 2006: 67).

¹⁰ Herman & Vervaeck 2005: 121.

¹¹ Brillenburg Wurth en Rigney 2006: 175.

¹² Greenblatt 1992: 170.

organiseert in nieuwe culturele teksten. Het gaat erom hoe een tekst de cultuurtekst reproduceert en interpreteert en hoe op zijn beurt de lezer hem waarneemt.¹³ Zo'n intertekstualiteit is dus vooral een leeswijze.

Om conflicterende aspecten te herkennen is het belangrijk een verhaal te lezen als manifestatie van het gedrag van de auteur, als manifestatie van de codes waardoor dit gedrag wordt gereguleerd en als reflectie daarop. Slechts in samenhang tonen zij hoe een verhaal geïnterpreteerd kan worden als uiting van een bepaalde cultuur, als product van een schrijver die zichzelf vormgeeft, een product van de constructie 'auteur'.¹⁴ Het is bij het zien van deze samenhangen van wezenlijk belang oog te hebben voor tegenstrijdigheden, voor datgene wat de ogenschijnlijke bedoeling van de tekst lijkt te weerspreken. Deze 'versprekingen' zijn te vinden in de dialogen, maar ook in de behandeling van de figuren of in de encenering. De aandacht ervoor legt de nadruk op schijnbaar toevallige details en marginale aspecten in de tekst.¹⁵ Ernst van Alphen¹⁶ en Maaïke Meijer¹⁷ pasten deze manier van lezen met aandacht voor 'versprekingen', door hen 'tegendraads lezen' genoemd, al in 1988 toe in het kader van ideologiekritiek. Hun opvatting is dat ideologische tekens bijna per ongeluk lijken opgeschreven en bijna automatisch door de lezer worden geconsumeerd: zo worden stereotypen bevestigd en doorgegeven.¹⁸ Wanneer de lezer een herkende, volgzaam leeshouding heeft, zich laat leiden door de metataal van een vertelinstantie, gaat hij voorbij aan de mogelijkheden van de individuele lezer: hij kan namelijk ook zelf een interpretatiekader kiezen door de concepten en de codes die de tekst (in de metataal) veronderstelt, los te laten. De 'tegendraadse' leeswijze is een vroege vorm van 'deconstructie', een concept dat, sinds Jacques Derrida het in 1982 introduceerde als filosofisch begrip, wordt gehanteerd in vele contexten. Een centrale notie erin is kritische analyse:

Most broadly it has encouraged the questioning of the hierarchical oppositions that structure any field of inquiry and an interest in whether and how these fundamental oppositions are subverted by the phenomena that they are used to describe (Culler 2008: preface).

¹³ Meijer 1996: 33.

¹⁴ Robson 2008: 56.

¹⁵ Brillenburg Wurth en Rigney 2006: 282-285.

¹⁶ Van Alphen *Bij wijze van lezen* (1988).

¹⁷ Meijer *De lust tot lezen* (1988).

¹⁸ Van Alphen en Meijer 1991: 15.

Ik gebruik deconstructie als leeswijze, een ontwrichtende leesstrategie, die wordt gekenmerkt door drie aandachtspunten. Ten eerste moet de lezer zich ervan bewust zijn dat in de Westerse cultuur een structurering in dichotomieën bestaat, bijvoorbeeld goed versus kwaad, aanwezigheid versus afwezigheid, leven versus dood, man versus vrouw, natuur versus cultuur etc. Hierbij is geen sprake van gelijkwaardigheid. Steeds wordt het tweede begrip beschouwd als negatieve versie van het eerste: er is sprake van een hiërarchie waarin het eerste begrip de norm is, het tweede de afwijking daarvan. Zo is ‘vrouwelijk’ in het Westerse denken tegengesteld aan ‘mannelijk’, waarmee het als concept onmiddellijk minder gewaardeerd wordt. Door deze binaire opposities ontstaat een bedrieglijke eenheid, een schijnbare orde die geconstrueerd is binnen een bepaalde cultuurtekst.¹⁹ Vervolgens kan de lezer deze orde deconstrueren door te zoeken naar elementen in het werk die de manifeste stellingname ervan aantasten. Hij breekt dan met het bijna vanzelfsprekende tot-eenheid-interpreteren en laat een inconsistentie, een andere stem, groeien tot een onderliggend systeem. Maaïke Meijer illustreert dit met een vergelijking: zoals één wespensteek op enkele millimeters van de huid het lichamenlijk welzijn geheel kan ondermijnen, zo kan in een deconstructieve lezing een tekstdetail belangrijker worden dan de manifeste hoofdzaak van de tekst. Dat detail kan de rest als een wespensteek aantasten, waarmee deconstructie aantoont hoe een tekst het strijdperk is van eenheidsforcerende en eenheidsondermijnende krachten.

Voor de feministische narratologie maakt gebruik van deconstructie, waarbij zij aandacht besteedt aan het ontbreken van de vrouwelijke subjectiviteit in teksten: tegendraads lezen geeft de vrouwelijke ervaring wel een stem.²⁰ Die stem kan de lezer onder meer horen in het materiële oppervlak van de tekst, in de taal, door te letten op het effect van klankverschuivingen, klankassociaties, woordspelingen en metaforiek. Met name in de metaforische component van de taal kunnen implicaties en connotaties worden ervaren die zorgen voor vraagtekens bij de eenheid van de tekst.²¹ De feministische narratologie maakt duidelijk hoe vrouwelijke auteurs zich de mannelijke verteltraditie toe-eigenen door haar te imiteren en te manipuleren en haar te verbinden met de vrouwelijke stem. Hierbij is sprake van zowel identificatie met als verwerping van de traditie, waardoor er ambiguïteit ontstaat.²² Om het werk van Bosboom-Toussaint te analyseren zet ik in

¹⁹ Brillenburg Wurth en Rigney 2006: 282-285.

²⁰ Meijer 1996: 76-80.

²¹ Knowles, Murray and Moon 2006: 137.

²² Herman & Vervaeck 2005: 136-143.

navolging van Maaike Meijer het instrumentarium van de feministische tekstkritiek in, gebruikmakend van verschillende theorieën en methoden als moderne narratologie, deconstructie, intertekstualiteit en stilistiek.

V Opzet van het onderzoek

In mijn onderzoek analyseer ik zes romans²³ uit het oeuvre van Bosboom-Toussaint; mijn keuze is gebaseerd op de plaats van het werk in het oeuvre en/of de receptie van de betreffende tekst. Zo is *De Graaf van Devonshire* (1837) de eerste historische roman van Bosboom-Toussaint; *Het Huis Lauernesse* (1840) is de roman waarmee zij haar naam definitief vestigde en in *Mejonkvrouwe de Mauléon* (1847) ontbreekt volgens onderzoekers als Bouvy en Drop de centrale gedachte die zij in de overige romans zien. In *De vrouwen van het Leycestersche tijdvak* (1849-1850) staat volgens onder anderen Bouvy de destructieve invloed van vrouwen centraal. Alleen al daarom mag deze roman, het middendeel van wat vrij algemeen gezien wordt als Bosboom-Toussaints 'hoofdwerk', de *Leycester-cyclus*, niet ontbreken. *Majoor Frans* (1875) is het succesvolste werk uit het oeuvre, bovendien de roman op basis waarvan men zich veelal een mening vormt over Bosboom-Toussaints opvattingen over man-vrouwverhoudingen. *Don Abbondio II* (1849) tenslotte is net als *Majoor Frans* een eigentijdse roman, maar dit werk wordt door Reeser gezien als een van Toussaints minst geslaagde.

Zo mogelijk heb ik de eerste druk van het betreffende werk gebruikt. Wanneer dit om redenen van praktische aard niet mogelijk was, heb ik met betrekking tot essentiële bevindingen de gehanteerde uitgave vergeleken met de oorspronkelijke. Een aantal romans is gedigitaliseerd en opgenomen in de DBNL of te vinden op Google Books; wanneer de digitale versie een eerste of een vroege druk is, verwijs ik naar deze gedigitaliseerde editie (zie bibliografie).²⁴ In de andere gevallen verwijs ik naar de editie van Charles Ewings, de laatste door Toussaint herziene drukken van deze werken.

²³ *Mejonkvrouwe de Mauléon*, *Don Abbondio* en *Majoor Frans* worden door Bosboom-Toussaint en/of door de vertellers in de werken zelf als 'nouvelle' betiteld, soms afgewisseld met 'roman'. Omdat deze werken in de epitekst en de literatuurgeschiedenissen en -studies veelal 'roman' genoemd worden en het mij hier niet gaat om de precieze verschillen tussen beide genres gebruik ik ook voor deze werken de term 'roman'.

²⁴ De verantwoording in de DBNL is niet altijd correct: zo wordt bij *Don Abbondio II* aangegeven '1849', maar de gescande uitgave is die van D. Bolle, Rotterdam. z.j. [ca. 1900].

In het eerste hoofdstuk ga ik aan de hand van *De Graaf van Devonshire* na wat de betekenis van de metaforiek in het werk is. Ik vergelijk de metaforiek in deze roman met die in andere werken van Bosboom-Toussaint en met werk van tijdgenoten. In het tweede hoofdstuk staat *Het Huis Lauernesse* centraal: ik vergelijk onder meer de vertellerstekst met die van de personages en onderzoek de plot in dit werk en in andere romans van Bosboom-Toussaint. Hoofdstuk 3 heeft als onderwerp ‘ordenings-elementen’: via een analyse van de manier waarop de verteller, spiegelteksten en motieven functioneren in *Mejonkrouwe de Mauléon* laat ik zien hoe de structuur van de roman bijdraagt aan de betekenis ervan. Ik ga na of dit ook geldt voor ander werk van Bosboom-Toussaint. Aan de hand van *De vrouwen van het Leycestersche tijdvak* onderzoek ik in hoeverre de stijl van Bosboom-Toussaint een bijdrage levert aan de thematiek van het werk en ook hier plaats ik mijn bevindingen in het kader van het oeuvre. Tot slot analyseer ik *Majoor Frans*; in dit werk onderzoek ik de karakterisering van de personages om vervolgens na te gaan hoe de representaties van vrouwen en mannen in het werk van Bosboom-Toussaint geduid kan worden. In een laatste hoofdstuk ga ik in op de genrekeuze van Bosboom-Toussaint en het verband ervan met gender. Hier laat ik aan de hand van *Don Abbondio II* zien welke overeenkomsten er zijn tussen het historische en het eigentijdse werk. Zo kom ik tot nieuwe uitspraken over de veronderstelde mate van conventionaliteit en conformisme in het literaire werk van Bosboom-Toussaint, specifiek met betrekking tot de representatie van mannen en vrouwen en interpreteer haar literaire werk als culturele betekenisdrager. Door te wijzen op tegendraadse elementen wil ik door de auteur gemaakte keuzes tonen, waarbij ik steeds weer de nadruk leg op gender.

Mijn aanpak is zowel chronologisch als thematisch. Met betrekking tot het centrale corpus houd ik de chronologie aan²⁵; de onderzoeksvraag die voortvloeit uit de narratologische analyse en de voorlopige antwoorden daarop toets ik aan andere werken uit het oeuvre. Hoofdstuk 6 heeft een min of meer overkoepelend karakter. Tot slot: omdat een belangrijk deel van het onderzochte literaire werk van Geertruida Bosboom-Toussaint dateert uit de periode dat zij niet gehuwd was, spreek ik vanaf hier van Geertruida Toussaint en laat de naam van haar (latere) echtgenoot achterwege.

²⁵ Met betrekking tot hoofdstuk 6 geldt dit niet: *Don Abbondio II* dateert uit 1849. Aan de hand van dit werk echter wil ik aantonen dat er overeenkomsten bestaan tussen vroeg en later werk, alsook tussen historische en contemporaine romans.

VI Onderzoeksbegrippen uit de narratologie en de stilistiek

In mijn analyses van het werk van Geertruida Toussaint concentreer ik me op een aantal elementen dat elk op zichzelf op verschillende manieren opgevat kan worden. Omdat een volledig overzicht van de mogelijkheden niet van belang is voor dit onderzoek beperk ik me tot het presenteren van de analyse-instrumenten, waarbij ik er op wijs dat ik klassieke en moderne inzichten combineer. Fundamenteel is de driedeling in een tekst, waarbij onderscheid gemaakt wordt tussen de *geschiedenis*, het *verhaal* en de *vertelling*, een driedeling die het mogelijk maakt om alle belangrijke aspecten van een tekst tot een geheel te verbinden. Elk van de drie tekstniveaus presenteert specifieke elementen; door zich bewust te zijn van deze niveaus ervaart de lezer verbindingen die een beter zicht geven op de formele organisatie van de tekst en die tevens de vorm verbinden met de inhoud en de thema's. Deze tekstniveaus, die ik in mijn analyses gecursiveerd aanduid als *geschiedenis*, *verhaal* en *vertelling*, ga ik een voor een na. Om onduidelijkheid te voorkomen reserveer ik de gecursiveerde termen voor de narratologische begrippen, de verschillende lagen in de tekst. De reële historische achtergrond noem ik 'historie'; 'verhaal' in de gangbare zin gebruik ik echter wel, omdat met dit woord in het algemeen de tekstlaag van het *verhaal* bedoeld wordt en synoniemen evenzeer voor verwarring kunnen zorgen.²⁶ Per tekstniveau leg ik steeds kort enkele begrippen uit, waarbij ik soms concretiseer met een voorbeeld. Hiervoor maak ik gebruik van oude verhalen als de sprookjes van de gebroeders Grimm²⁷ en, wanneer dat om verhaaltechnische redenen niet mogelijk is, van algemeen bekend verondersteld werk als *Max Havelaar* van Eduard Douwes Dekker en *De avonden* van Gerard Reve.

VI.a Geschiedenis

De term 'geschiedenis' staat voor (kortweg) de verhaalelementen in chronologische volgorde. Omdat datgene wat er gebeurt veelal niet strikt chronologisch gepresenteerd wordt, is de *geschiedenis* in feite een abstracte constructie die uit de concrete tekst afgeleid moet worden. Het genre van het misdaadverhaal laat duidelijk zien dat in een verhaal de *geschiedenis* niet rechtstreeks gegeven wordt, die dient gereconstrueerd te worden: de moord is gepleegd en het is aan de

²⁶ Synoniemen van 'verhaal' zijn de termen 'geschiedenis' en 'vertelling'; ook wel 'legende', 'mythe' en andere specifieke genres.

²⁷ Grimm *Sprookjes voor kind en gezin* Rotterdam: Lemniscaat 1996. Dit is een vertaling van de oorspronkelijke uitgave uit 1819, voorzien van aantekeningen door de auteurs en commentaren van de samenstellers.

detective om te achterhalen wie de dader is en wat het motief. Om zicht te krijgen op wat er precies is gebeurd, is het van belang de gebeurtenissen na te gaan. Narratologisch gezien zorgen gebeurtenissen voor evolutie, voortgang door onderlinge verbindingen die vooral bepaald worden door temporele, causale of conflicterende relaties, veelal ‘functie’ genoemd. De belangrijkste categorie is de kardinale functie: deze impliceert risico, een keuze of mogelijkheid die al dan niet vervuld wordt. Kardinale functies bepalen voor een groot deel de spanning in een verhaal. De andere soort functie wordt ‘katalysator’ genoemd: deze zorgt voor de voortzetting van wat de kardinale functie op gang brengt. In een sprookje als *Sneeuwwitje* is de vraag van de boze stiefmoeder aan de spiegel een kardinale functie: ‘Spiegeltje, spiegeltje aan de wand, wie is de schoonste in ’t hele land?’ Een bevredigend antwoord leidt tot een katalysator: er verandert weinig doordat de vrouw tevreden is. Een onbevredigend antwoord van de spiegel veroorzaakt een nieuwe kardinale functie: de stiefmoeder beveelt de jager om de mooie Sneeuwwitje te doden. De jager trekt inderdaad zijn jachtmes, maar laat uiteindelijk het meisje leven. Haar intrek in het huisje van de dwergen is een katalysator, waarna de komst van de rechtmatige bewoners opnieuw een kardinale functie vormt: accepteren zij haar?

Naast deze verbindingen bepalen de ‘indexen’ de gebeurtenissen: zij beïnvloeden niet de horizontale voortgang ervan, maar verwijzen naar een andere laag van de gebeurtenissen. Zo is de keurig gedekte tafel in het huisje van de zeven dwergen een index: de sierlijkheid en de properheid ervan is een index van de aard van de kaboutergroep. De personages behoren tot een ander niveau dan het interieur, maar krijgen betekenis dankzij de voorwerpen. De kraakheldere bedjes maken ook deel uit van de verticale opeenstapeling, de indexen. Dit zijn informatieve indexen die geen ontraadseling vereisen. Daarnaast bestaan er ‘zuivere’ indexen die door de lezer geïnterpreteerd moeten worden: eigenlijk symbolen die informatie kunnen geven, die ergens voor staan. De vergiftigde kam en appel waarmee de boze stiefmoeder Sneeuwwitje probeert te doden kunnen bijvoorbeeld opgevat worden als objecten die staan voor vrouwelijkheid.²⁸ Ik vat deze indexen op als motieven: elementen in een literair werk, die zich in alle tekstniveaus, dus ook in de *geschiedenis* kunnen bevinden en die door herhaling zorgen voor verbindingen. Overigens kunnen informatieve indexen achteraf zuivere indexen blijken te zijn (zie verder VI-d). De combinatie nu van functies en

²⁸ Sandra M. Gilbert en Susan Gubar vatten de attributen waarmee de stiefmoeder Sneeuwwitje probeert te doden op als onderdelen van ‘the female arts of cosmetology and cookery’ (Gilbert & Gubar 2000: 40).

indexen bepaalt de structuur van de gebeurtenissen: vrij gecombineerd of geïmpliceerd – al dan niet wederzijds – vormt zo'n combinatie een sequentie, een afgeronde eenheid. Deze sequenties zijn ook weer onderling verbonden, verbindingen die de grotere gehelen van de *geschiedenis* vormen. Een analyse van de manieren waarop de sequenties verbonden zijn, verduidelijkt de manieren waarop spanning veroorzaakt wordt. In *Sneeuwvitje* is het vooral de spiegel die met zijn antwoord op de vraag van de stiefmoeder een nieuwe actie inluidt: haar vraag is een kardinale functie, waarna een katalysator volgt; in beide zijn indexen verwerkt, die eventueel geïnterpreteerd kunnen worden.

In de *geschiedenis* worden de gebeurtenissen veroorzaakt of ondergaan door figuren die gegroepeerd worden in 'actants' ofwel klassen van acteurs die een gemeenschappelijk kenmerk vertonen. Deze term benadrukt dat het hier niet gaat om de concrete verschijningsvormen van personages, maar om de rollen die zij vervullen ten opzichte van elkaar. Actants vormen een abstract netwerk van functionele relaties, waarin zes rollen voorkomen, die ingevuld worden door diverse verhaalpersonages of verhaalelementen. Er is in elke sequentie een 'subject' dat de actie uitvoert en streeft naar een bepaald 'object'. In *Sneeuwvitje* is het 'subject' in vrijwel elke sequentie de boze stiefmoeder, die ernaar streeft de mooiste te zijn, (haar 'object'). Dit streven wordt ingegeven en uitgelokt door een 'zender'; in dit geval ijdelheid. Steeds is er een 'ontvanger' die profiteert van het 'object', het streven. In *Sneeuwvitje* is dat in de meeste sequenties de stiefmoeder, het 'subject' zelf; in de op een na laatste sequentie echter verandert dit. Hier is het 'subject' de prins; zijn 'object' is (de glazen kist met) de prinses, waarbij de 'zender' verliefdheid is. Wanneer dienaren de kist wegdragen en struikelen, schiet het stukje appel uit Sneeuwvitjes keel: zij profiteert van het streven en is daarmee in deze sequentie de 'ontvanger'. De dienaren maken deel uit van de actant 'helper'. Aan de hand van de actant 'tegenstander' laat ik zien dat een personage meerdere rollen kan vervullen en dat ook een rol door meerdere personages ingevuld kan worden. Indien de stiefmoeder is ondergebracht in de actant 'subject', hoort Sneeuwvitje in de actant 'tegenstander', evenals de dwergen die tot tweemaal toe het meisje tot leven weten te wekken; wanneer de prins de rol van 'subject' vervult, wordt Sneeuwvitje 'object' en 'ontvanger' en is de actant 'tegenstander' leeg. Het is dus van belang om per sequentie de actantiële systematisering na te gaan, omdat aan de hand daarvan vastgesteld kan worden hoe de figuren op een abstract niveau opgevoerd en geconstrueerd worden. Daarnaast biedt het actantiële model de mogelijkheid om via het vaststellen van de verhouding tussen rollen en acties en gebeurtenissen inzicht te krijgen in het spel dat

met lezersverwachtingen gespeeld wordt. Een actie gaat immers uit van een actant, een gebeurtenis *overkomt* de actant: de lezer verwacht van een bepaalde actant een bepaald soort acties.

Gebeurtenissen spelen zich af in een bepaalde tijd en ruimte en er bestaat een verband tussen actants, acties en setting. *Sneeuwwitje* speelt zich aanvankelijk af in de winter: het sprookje begint met de scène waarin de bordurende koningin zich in de vinger prikt en er drie druppels bloed in de sneeuw vallen, waardoor zij geïnspireerd wordt om een kindje ‘zo wit als sneeuw’ te wensen. Tegelijk kan dit gezien worden als een index, een verwijzing naar de onschuld van Sneeuwwitje of naar het ‘dode’ meisje in de glazen kist.²⁹ Aangezien een genre bepaalde lezersverwachtingen wekt, ook wat tijd en ruimte betreft, is het zinvol om aandacht te besteden aan de manieren waarop de acties en de actants zijn geplaatst in een bepaalde setting. De onderverdeling van locaties in groepen is een mogelijkheid om inzicht te krijgen in de relaties tussen de elementen. Tegenstellingen tussen binnen en buiten, stad en platteland kunnen gerelateerd worden aan de gebeurtenissen die zich er afspelen om de betekenis van zo’n oppositie vast te stellen: ruimtelijke kenmerken fungeren als indexen. Zo wordt Sneeuwwitje door de jager naar het bos gebracht. Bij Grimm staat het bos van oudsher voor het leven waarin men de weg moet zoeken³⁰, zoals ook te vinden is in *Roodkapje* en *Hans en Grietje*. Het bos betekent ook ‘gevaar’, de beschaafde wereld wordt immers verlaten. De dwergen wonen zelfs ‘over de zeven bergen’ en pas wanneer de prins Sneeuwwitje terugvoert naar de bewoonde wereld kan ze een plaats innemen in de ‘grote-mensen-wereld’.

VI.b Verhaal

De feitelijke manier waarop de gebeurtenissen waargenomen en aan de lezer gepresenteerd worden, vormt het *verhaal*, dat drie dimensies kent: karakterisering, focalisatie en tijd. Karakterisering staat voor de concrete opvulling van de rollen (de actants uit de *geschiedenis*): hoe wordt een personage in het verhaal voorgesteld?

Er zijn drie mogelijkheden om een personage te typeren. Dat kan direct, door een opsomming van karaktertrekken, met daarbij karakteriserende en evaluerende uitspraken, ook over het uiterlijk. Zo wordt de stiefmoeder in *Sneeuwwitje*

²⁹ In ‘Anmerkungen’ hebben de gebroeders Grimm zelf gewezen op de aard van dit wintersprookje met achtereenvolgens de stemming van Advent (er wordt een kind verwacht), geboorte, beproeving, dood en opwekking uit de dood (Grimm 1996: 476).

³⁰ Grimm 1996: 470.

gepresenteerd als ‘een mooie vrouw, maar zij was trots en verwaand’, later werd zij ‘groen en geel van afgunst’ en wordt meegedeeld: ‘afgunst en hoogmoed woekerden als onkruid in haar hart’. Sneeuwwitje daarentegen wordt indirect gekarakteriseerd. Een indirecte typering karakteriseert een personage via elementen die samenhangen met zijn aard: zijn daden en zijn taal, die in overeenstemming zijn met zijn karakter. Sneeuwwitje begint ten overstaan van de jager te schreien en smeekt voor haar leven, holt angstig door het bos en eet van elk bordje slechts een beetje ‘want zij wilde niet van één alles wegnemen’. Haar uiterlijk bevestigt haar karakter (de dwergen roepen ‘O, mijn God, wat is dat een mooi kind’) en zelfs haar omgeving geeft informatie: de dieren komen het meisje in de glazen kist bewenen.

Een derde manier van karakterisering is de analoge: metaforen tonen de overeenkomsten met bepaalde beelden, waarbij een impliciete verwijzing naar een zekere ideologische lading nogal eens voorkomt. In de Grimm-versie van Sneeuwwitje komt weinig metaforiek voor³¹, eenmaal slechts worden de acties van de stiefmoeder benoemd als ‘heksenkunsten’. In andere lezingen, bijvoorbeeld die van Walt Disney kent de stiefmoeder niet slechts heksenkunsten, maar verandert zij in een heks, waardoor er sprake is van analoge karakterisering. De karakteristieken van de heks, zowel uiterlijke als innerlijke, benadrukken immers de aard van de stiefmoeder. Daarnaast kan een naam een karakter aanduiden; De namen ‘Droogstoppel’ en ‘Wawelaar’ in *Max Havelaar* zijn sprekende voorbeelden hiervan. Overigens kunnen karakter en naam ook op ironische wijze juist elkaars tegengestelde zijn. Beeldspraken als onderdeel van analoge karakterisering bevinden zich op het niveau van het *verhaal*, maar omdat het in principe de formulering betreft – zeker wanneer het metaforen bij monde van de verteller zijn – beschouw ik in dit onderzoek de metaforiek als aspect van de *vertelling*. Zie hiervoor VI-c.

Het is van belang om na te gaan wie een personage introduceert en karakteriseert, omdat hierbij mogelijkheden te over zijn om de lezer te manipuleren. Het gaat dan om de focalisatie. Essentieel in de verhaalanalyse is het begrip ‘focalisatie’. Dit betreft de verhouding tussen wat de lezer aangeboden krijgt – personages, acties en objecten, kortom het gefocaliseerde – en de focalisator: de instantie die waarneemt en daardoor bepaalt wat de lezer aangeboden wordt. De verhouding tussen de focalisator, het waarnemend (kijkend, denkend, voelend) subject en het gefocaliseerde, het object, is van grote betekenis om de informatie naar waarde te schatten. In principe moet de focalisatie losgekoppeld worden van

³¹ In interpretaties speelt metaforiek vaak wel een rol; zie bijvoorbeeld Gilbert en Gubar die de kam en de appel opvatten als attributen die vrouwelijkheid verbeelden.

de vertelinstantie: de lezer moet het gegeven dat een *verhaal* verteld wordt door een vertelinstantie/verteller terzijde schuiven en diens hiërarchische positie negeren. Het voornaamste is vast te stellen door wie in een passage de informatie gegeven wordt en daarbij voorbij gaan aan het feit dat de vertelinstantie/verteller in wezen ook de woorden van de personages weergeeft. Zo bezien zijn er twee criteria met betrekking tot de soort focalisatie: extern en intern. Extern wil zeggen dat er sprake is van een focalisator die buiten de *geschiedenis* staat: hij speelt geen rol in de gebeurtenissen. Interne focalisatie berust bij een personage in de *geschiedenis*.

In de meeste verhalen is sprake van een grote mate van afwisseling tussen externe en interne focalisatie: de verteller en de personages wisselen elkaar af. Omdat in de sprookjes van Grimm de externe focalisator overheerst, laat ik een wisselende focalisatie zien aan de hand van de openingszinnen van *De avonden* van Gerard Reve:

Het was nog donker, toen in de vroege morgen van de tweeëntwintigste december 1946 in onze stad, [...] de held van deze geschiedenis, Frits van Egters, ontwaakte. Hij keek op zijn lichtgevend horloge, dat aan een spijker hing. ‘Kwart voor zes,’ mompelde hij [...]. Hij had gedroomd, dat de huiskamer vol bezoek was. ‘Het wordt dit weekeind goed weer,’ zei iemand. Op hetzelfde ogenblik kwam een man met een bolhoed binnen. Niemand lette op hem en hij werd door niemand begroet, maar Frits bekeek hem scherp. Opeens viel de bezoeker met een zware bons op de grond.³²

De focalisatie verschuift van een externe focalisator (de vertelinstantie) naar een interne (Frits): hier geeft Frits zijn eigen droom weer. Het gebeurt echter ook dat de vertelinstantie weergeeft wat Frits waarneemt: ‘Buiten zag hij de voorbijgangers snel lopen met strakke, gespannen gezichten’. Een externe focalisator wordt veelal als betrouwbaarder ervaren dan een interne; als Frits stelt dat het kind van vrienden scheefgroeit ‘net als een plant naar het licht’, neemt de lezer hem evenmin serieus als de personages in het *verhaal*. Wanneer Frits echter zijn ouders focaliseert, wordt dat beeld veelal aangenomen als de waarheid, doordat vaak niet helemaal duidelijk is of de informatie puur de perceptie van Frits is of ook die van de vertelinstantie. Daarvoor zijn de wisselingen te diffuus:

‘Draai mij een sigaret,’ vroeg zijn moeder. Hij rolde een dunne en reikte die haar aan. Ze stak hem, in het midden van de lippen, voor een vijfde van

³² Gerard Reve *De avonden* Amsterdam: De Bezige Bij, 1971 p. 5.

de lengte in de mond. Telkens nam ze hem, geklemd tussen duim en wijsvinger, eruit en rookte met korte trekjes, onmiddellijk gevolgd door uitblazen, nog voordat de rook in de gehele mondholte kon zijn doorgedrongen.

‘Je rookt ontzettend stuntelig en belachelijk,’ zei Frits.³³

Slechts wanneer een personage subject van focalisatie is, in directe rede weergeeft wat hij zelf ervaart, bestaat er enige zekerheid over de authenticiteit van de ervaring. De lezer moet zich bewust zijn van nog een verschil in focalisatie, dat ook geduid wordt met de termen ‘extern’ en ‘intern’. Door zowel een externe als interne focalisator kan een object intern of extern gefocaliseerd worden. Dit betekent dat wanneer een focalisator een personage waarneemt, hij deze figuur op twee manieren aan de lezer kan presenteren: hij vertelt louter datgene wat hij ziet, uiterlijke kenmerken (extern gefocaliseerd) of hij geeft ook gedachten en emoties van het personage (intern gefocaliseerd). Interne focalisator Frits focaliseert zijn ouders bij voortdurende extern: de lezer krijgt op geen enkel moment via Frits gedachten of gevoelens van de vader of de moeder te lezen. De externe focalisator (de vertelinstantie) focaliseert Frits zowel in- als extern: ‘Hij viel bijna in slaap, maar schudde het hoofd enige malen krachtig heen en weer. “Als we maar niet inslapen,” dacht hij [...].’³⁴

Zoals ik hierboven al heb opgemerkt kan een personage op diverse manieren gekarakteriseerd worden, maar het is de focalisator die bepaalt hoe de lezer een personage ervaart. De relatie tussen verteller en focalisator is van wezenlijk belang in het vaststellen van betekenis: wiens visie wordt gegeven? Bovendien geeft de manier waarop gefocaliseerd wordt zowel informatie over het gefocaliseerde object als over het subject van focalisatie. Een analyse van de focalisatie biedt dus mogelijkheden om de eventuele impliciete ideologie van een tekst op het spoor te komen: de distributie van focalisatie bepaalt immers wie de macht heeft in het verhaal.

Een derde aspect van het *verhaal*, ‘tijd’, krijgt in de structuralistische narratologie nogal wat aandacht, voor mijn onderzoek echter is de verhouding tussen de tijd van de *geschiedenis* en die van het *verhaal* slechts een enkele keer van belang. Het enige element dat nadere beschouwing vergt, is het begrip ‘pauze’: een moment waarop de *geschiedenis* stilvalt door een uitgebreide beschrijving, een ingebed verhaal of een uiteenzetting van de verteller. In veel negentiende-eeuwse

³³ Gerard Reve *De avonden* Amsterdam: De Bezige Bij, 1971 p.12.

³⁴ Gerard Reve *De avonden* Amsterdam: De Bezige Bij, 1971 p. 65.

romans en zeker in die van Toussaint komt vertellerscommentaar voor: feitelijk staat de *geschiedenis* dan stil, omdat de verteller stilstaat bij een bepaald aspect van zijn *verhaal*. Hij besteedt bijvoorbeeld tijd aan maatschappelijke of religieuze opvattingen en toelichting daarop, waardoor deze niet-verhalende commentaren vaak expliciete informatie geven over de ideologie van een tekst. Bijvoorbeeld de opmerking van de verteller in *Sneeuwwitje*; hij merkt over de stiefmoeder op: ‘Nu had haar jaloerse hart rust, voor zover een jaloers hart rust kan hebben.’ Dit soort uitspraken kan echter geïroniseerd worden of zelfs weerlegd door beschrijvende of verhalende tekstgedeelten: een analyse van de verhouding tussen betogende, beschrijvende en verhalende gedeelten is dus nodig. Hoewel het element ‘tijd’ een onderdeel is van het *verhaal*, vat ik de vertellerscommentaren op als aspecten van de *vertelling*, de manier waarop het geheel onder woorden gebracht wordt. Ingebedde verhalen daarentegen, die ook de primaire *geschiedenis* stilleggen, maken deel uit van het *verhaal*, omdat zij op zichzelf narratieve teksten zijn, met ook weer de drie niveaus van *geschiedenis*, *verhaal* en *vertelling*. Uitgebreid vertellerscommentaar is een pauze in zowel de *geschiedenis* als het *verhaal*. In mijn onderzoek breng ik alle vertellerscommentaren – kort of lang – onder in de *vertelling*, omdat zij niet verhalend zijn.

VI.c Vertelling

Terwijl de *geschiedenis* niet zichtbaar is in de concrete tekst en het *verhaal* om de waarneming van de gebeurtenissen gaat, draait het bij de *vertelling* om de verwoording van die gebeurtenissen. De lezer heeft geen directe toegang tot de *geschiedenis*: een verteller brengt hem in concrete woorden en zinnen een verhaal-wereld. De verteller is een narratologisch instrument en er bestaat een principiële onderscheid tussen verteller en auteur. Daarom spreek ik in dit onderzoek consequent van ‘hij’ wanneer ik verwijst naar de verteller. Op deze manier hoop ik te voorkomen dat in de analyses Toussaint en de verteller vereenzelvigd worden, zoals dat in literair-historische beschouwingen nogal eens gebeurt (zie hierboven).

Een narratologische analyse op het niveau van de *vertelling* richt zich op de vertelinstantie en de manier waarop deze het bewustzijn van de personages weergeeft. Er zijn verschillende soorten vertelinstanties. Een eerste onderscheid kan gemaakt worden in vertelniveaus. Een extradiëgetische verteller staat boven de ruimte van het vertelde, hij is de hoogste in hiërarchie; zodra hij het woord geeft aan een personage is er sprake van een intradiëgetische verteller. Een tweede onderscheid heeft te maken met de betrokkenheid van de verteller: heeft hij het vertelde niet zelf meegemaakt en vertelt hij over zaken waar hij niet bij was, dan is

er sprake van een heterodiëgetische verteller. Een homodiëgetische verteller daarentegen heeft het vertelde meegemaakt, waarbij zijn betrokkenheid kan variëren van een centrale betrokkenheid als hoofdfiguur (autodiëgetisch) tot een marginale betrokkenheid als getuige van veraf (allodiëgetisch). Combinaties³⁵ leveren zes verschillende mogelijkheden op, waarbij de extradiëgetische-heterodiëgetische verteller de meest klassieke is: hij staat boven het verhaal en vertelt over zaken waarbij hij niet aanwezig was. Dit vertellen kan hij in een onopvallende hij-vorm doen, maar hij kan ook de ik-vorm gebruiken en daarmee (iets van) zichzelf laten zien. Zo is in *Hans en Grietje* de verteller extradiëgetisch-heterodiëgetisch, maar alleen in de slotzin van het sprookje maakt de verteller zichzelf zichtbaar: ‘Mijn sprookje is uit [...]’

Een verteller kan meer of minder nadrukkelijk aanwezig zijn: een zogenoemde ‘openlijke’ verteller spreekt veelal in de ik-vorm, geeft en herhaalt meningen, spreekt lezers aan en parafraseert, terwijl een ‘bedekte’ verteller zijn personages citeert, geen aansprekingen en evaluerende uitspraken bezigt en zichzelf niet als ‘ik’ in de tekst presenteert. Een oordeel over de betrouwbaarheid van de verteller kan alleen de lezer vellen, die de status van de verteller vaststelt aan de hand van zijn sociale identiteit en zijn mimetische autoriteit. De sociale identiteit maakt deel uit van de autoriteit van de verteller, gebaseerd op zijn persoonlijkheid, die gekenmerkt wordt door onder meer zijn beroep, sekse, nationaliteit, opleiding en sociaal-economische klasse. De mimetische autoriteit moet blijken uit de stijl van vertellen: eerlijkheid, betrouwbaarheid en competentie van de verteller zijn soms af te leiden uit tekstuele aanwijzingen. Een duidelijk voorbeeld van een verteller die expliciet aanwezig is en zijn status beklemtoont, is Droogstoppel, een van de vertellers in *Max Havelaar*. Onder meer door het telkens noemen van zijn beroep, zijn waarheidsliefde en zijn fatsoensnormen benadrukt hij zijn betrouwbaarheid. Het oordeel hierover is echter aan de lezer, die zich mede op basis van de stijl van vertellen van Droogstoppel een mening vormt over deze verteller.

Naast de manier waarop de vertelinstantie wordt ingezet is een tweede belangrijk aspect in de analyse van de *vertelling* de bewustzijnsvoorstelling: de manier waarop de verteller het bewustzijn van de personages weergeeft. De verteller heeft in principe drie grammaticale middelen tot zijn beschikking om het gedachte of

³⁵ Een extradiëgetische-autodiëgetische verteller staat boven het verhaal, maar heeft het vertelde meegemaakt als hoofdfiguur; een heterodiëgetische-allodiëgetische verteller is slechts getuige geweest. Een intradiëgetische verteller *functioneert* in het vertelde en kan als personage vertellen over zaken die hij al dan niet heeft meegemaakt (hetero- of homodiëgetisch), als hoofdpersoon of als getuige (auto- of allodiëgetisch).

gezegde weer te geven. Zo is daar directe weergave in de mimesis (de verteller toont iets, een scène) in de vorm van de directe rede: een personage is aan het woord, zijn uitspraken worden letterlijk geciteerd, tussen aanhalingstekens geplaatst. Het herhaalde ‘Spiegeltje, spiegeltje aan de wand, wie is de schoonste in ’t hele land?’ is hier een voorbeeld van. Deze vorm is in de *inquit-formule* (‘zij vroeg’) geplaatst, wat inhoudt dat de gedachte of uiting door een vertelinstantie wordt aangekondigd. In de indirecte rede is de verteller aan het woord: hij formuleert wat personages denken en zeggen en heeft daarvoor vier mogelijkheden die qua complexiteit variëren van een diëgetische samenvatting (vermelding *dat* het personage iets zei of dacht) tot de accurate weergave van inhoud en stijl, overigens zonder te citeren. Het is dan ook de lezer die zich de oorspronkelijke gedachte of uitspraak probeert voor te stellen, die interpreteert, bijvoorbeeld een mededeling als deze over de stiefmoeder in *Sneeuwwitje*: ‘Toen stiet de boze vrouw een verwensing uit [...].’ Een tussenvorm, beter gezegd mengvorm, is de vrije indirecte rede waarin de verteller dicht aansluit bij de gedachten van het personage, maar zelf zichtbaar blijft in de verwoording daarvan door het gebruik van de derde persoon enkelvoud.

Tot slot wijs ik erop dat vertelstrategieën verbonden kunnen worden met gender. In principe houdt de narratologie geen rekening met gender: teksten worden uit hun context gehaald om ze volledig ahistorisch op hun structuren te onderzoeken. Narratologische analyse op het niveau van het *verhaal* kan echter diverse gendergerelateerde zaken aan het licht brengen met betrekking tot bijvoorbeeld de vorm van de plot of de houding ten opzichte van personages. Ook in de *vertelling* zijn gendergerelateerde strategieën aan te wijzen. In de fragmenten waarin de *geschiedenis* stilvalt en de verteller uitlegt, evalueert of de materialen van de tekst becommentarieert, zijn verschillen op te merken tussen de vertellerscommentaren die geformuleerd zijn door vrouwelijke of door mannelijke auteurs. Het voornaamste verschil is de mate van gerichtheid op het tot stand brengen van saamhorigheid en gemeenschappelijkheid: er is sprake van een zogenoemde ‘engaging’ vertelwijze, die het werk van schrijfsters domineert en van een ‘distancing’ strategie die meer te vinden is bij mannelijke auteurs. In hoofdstuk 3 ga ik hier verder op in.

VI.d Motieven

Belangrijke betekenisdragende elementen in een literair werk zijn de motieven, die zich zowel in de *vertelling*, het *verhaal* als in de *geschiedenis* kunnen bevinden. Binnen de structuur van een tekst kan de lezer bewust of onbewust verbanden

leggen tussen bepaalde elementen. Eenmaal opgemerkte kenmerken zal de lezer herkennen als behorend bij een bepaalde persoon of zaak (identificatie), die zich daardoor onderscheidt van een andere persoon of zaak (differentiatie). Op basis van dit verschil zal de lezer steeds meer verhaalelementen in het proces van identificatie betrekken: niet alleen aspecten die aan elkaar gelijk te stellen zijn, maar ook elementen die een semantische overeenkomst vertonen. Op deze manier interpreteert de lezer, hij ziet een zekere notie herhaald en besluit de herhalingen onder één noemer te brengen, met andere woorden er betekenis aan toe te kennen.

Zo'n interpretatieve noemer waar elementen onder worden gebracht, heet een motief. Verder onderscheid kan gemaakt worden in concrete en abstracte motieven, waarbij deze laatste afgeleid worden van de eerstgenoemde op grond van semantische overeenkomsten. Een concreet motief als de terugkerende beschrijving van maaltijden, wijnen en spijzen bijvoorbeeld, kan leiden tot een interpretatie die de belangstelling voor voedsel plaatst in het kader van een ander soort honger, zoals die naar gezelschap. Eten wordt dan een signaal van eenzaamheid. Motieven die staan voor iets anders kunnen als symbolen opgevat gaan worden: hun concrete verschijningsvorm verwijst dan naar een diepere betekenis.³⁶ Motieven die als ordeningselementen verbindingen tot stand brengen tussen de tekstniveaus, die kunnen gaan fungeren als symbolen en op die manier bijdragen aan een interpretatie van het *verhaal* onderscheid ik in dit onderzoek van een andere vorm van symboliek: metaforen. Metaforisch taalgebruik kan ook gezien worden als symbolisch: het geeft op specifieke wijze uiting aan een bepaalde thematiek. Beeldspraak vat ik echter op als een middel dat in de *vertelling* een opvatting reflecteert door zijn specifieke bewoordingen; het is een element dat thuishoort in de stilistiek.

Uit het bovenstaande moge duidelijk geworden zijn dat mijn analyse-instrumentarium zich laat definiëren als een conglomeraat, waarin delen afkomstig zijn uit de narratologie en delen uit de stilistiek. Met betrekking tot de narratologische analyse-instrumenten hanteer ik de termen zoals die in *Vertelduidels* van Luc Herman en Bart Vervaeck gebruikt worden: op een manier die het mogelijk maakt een verhaal op redelijk eenvoudige manier te analyseren. Deze aanpak is gebaseerd op theorieën van Roland Barthes, A.J. Greimas, Mieke Bal, Gérard Genette, Susan S. Lanser en Robyn Warhol. Wat de stilistiek betreft veronderstel ik veel bekend en zal ik alleen kort ingaan op twee algemene begrippen en een moderne metafoorthorie die van belang is voor deconstructie.

³⁶ Op het niveau van de *geschiedenis* zijn deze terugkerende elementen te benoemen als 'indexen', informatieve indexen die zuivere blijken te zijn.

VI.e Stijlfiguren

De manier waarop de *vertelling* is verwoord noem ik de ‘stijl’ van de schrijver: de moeilijk vast te stellen wijze waarop het werk van een auteur zich onderscheidt van dat van anderen. Voor elke periode geldt dat er in het algemeen sprake is van taalvormen die uitdrukking geven aan een zekere collectieve geestesgesteldheid, een zogenaemde tijdstijl. Daarbinnen bevinden zich de verschillende individuele expressievormen, die kunnen zorgen voor doorbreking van de traditie, voor vernieuwing.

In de periode die in dit onderzoek van belang is, de eerste helft van de negentiende eeuw, werd de tijdstijl gekenmerkt door een oratorisch karakter waarbij het doel is de lezer (in wezen de toehoorder) mee te nemen in het betoog door zich in hem te verplaatsen. Effect wordt gesorteerd door middel van bepaalde technieken: aanwijzen, opmerken, concluderen, aanmoedigen. Daartoe worden onder meer stijlfiguren ingezet: een bijzondere ordening of bewerking van het taalmateriaal op lexicaal, morfologisch of syntactisch niveau. Het effect wordt bereikt door herhaling, door afwijking van een taalregel of door een combinatie van deze equivalentie en deviatie. In het werk van Toussaint zijn vooral stijlfiguren gebaseerd op equivalentie te vinden: repetitio, enumeratio, parallelisme en antithese.

VI.f Beeldspraak

Figuurlijk taalgebruik maakt net als stijlfiguren deel uit van de stijl van een auteur. Kenmerkend ervoor is dat een letterlijke lezing van beeldspraak interpretatieproblemen met zich mee kan brengen; een figuurlijke wordt gestuurd door de context (zowel de tekstuele als de ruimere). Bij beeldspraak zijn twee elementen te onderscheiden: het beeld en datgene waar het beeld voor staat, waarbij een derde element de verbindende schakel is. Dit punt van overeenkomst wordt wel ‘ground’ genoemd: op basis hiervan zijn beeld (‘vehicle’) en werkelijkheid (‘tenor’) gekoppeld. Van oudsher worden er twee hoofdtypen onderkend: metaforen, die bepaald worden door analogie en metonymia’s waarbij de verbinding gebaseerd is op een ander verband. Terwijl bij de metafoor ‘vehicle’ en ‘tenor’ niet verwant zijn, zijn de twee elementen van de metonymia onderdeel van dezelfde entiteit: er is sprake van nabijheid, contiguiteit. Voor metaforische taal ofwel metaforiek³⁷ geldt dat zij in vrijwel alle vormen van taalgebruik voorkomt, als esthetisch

³⁷ De termen ‘metaforisch’ en ‘metaforiek’ gebruik ik niet specifiek: in deze studie hebben ze betrekking op beide hoofdtypen beeldspraak.

element, maar ook vanwege haar informatieve karakter. Juist vanwege de werkzaamheid van beeldspraak is het van belang om aandacht te besteden aan de implicaties van het gekozen beeld. Beelden kunnen zo conventioneel zijn (geworden) dat het nauwelijks meer opvalt dat er sprake is van metaforisch taalgebruik: er wordt nauwelijks afstand ervaren tussen beeld en verbeelde. Deze stereotype voorstellingen nodigen niet uit tot reflectie op de representatie, terwijl juist een analyse ervan kan leiden tot een bepaalde interpretatie. Onderzoek heeft namelijk aangetoond dat menselijk denken en handelen gebaseerd is op een conceptueel systeem dat in wezen metaforisch van aard is. Omdat de consequentie hiervan is dat metaforische taal een uiting is van de metaforische concepten waarin de cultuur verankerd is, wil ik hier kort ingaan op de theorie van George Lakoff en Mark Johnson, uiteengezet in *Metaphors we live by* (1980).

Lakoff en Johnson betogen op basis van studie van talloze afzonderlijke metaforen in engere zin dat de fundamentele waarden in een cultuur coherent zijn met de metaforische ordening van de fundamentele concepten in die cultuur. Er bestaat volgens hen een niet-talig, conceptueel apparaat van conventionele metaforen waarin het denken gestructureerd wordt: alle bestaande waarden passen in dit metaforisch systeem, ze vinden hun specifieke uitdrukking in taal, maar ook in redenering, gedrag en cultuur. Oriëntatiemetaforen bijvoorbeeld hebben te maken met oriëntatie in de ruimte: aan een concept wordt een plaats in de ruimte toegekend die gebaseerd is op lichamelijke en culturele ervaringen. Voorbeelden hiervan als BEWUST IS BOVEN; ONBEWUST IS BENEDEN en MACHT HEBBEN IS BOVEN; OVERHEERST WORDEN IS BENEDEN³⁸ zijn te herkennen in uitdrukkingen als ‘ik ben al *op*’, ‘ze *viel* in slaap’, ‘hij heeft macht *over* haar’ en ‘hij heeft een *ondergeschikte* positie’. Op dezelfde manier brengen metonymische concepten structuur aan in taal, denken en handelingen: via de bekende systematiek (deel voor het geheel, producent voor product etc.) wordt iets geconceptualiseerd door middel van onderlinge relaties.

Lakoff en Johnson hebben vooral veel invloed gehad op taalkundig en gedragswetenschappelijk onderzoek, maar er is naar aanleiding van hun werk ook onderzoek gedaan naar de werking van metaforen in literair werk. In zijn nawoord in de Nederlandse vertaling van *Metaphors we live by* stelt taalwetenschapper Gerard Steen dat bij proefpersonen gebleken is dat zij een voorkeur hebben om een bepaald metaforisch beeld van een verhaal op dezelfde wijze voort te zetten: zij geven een alternatief vervolg weinig ruimte. Deze gevoeligheid voor de coherentie

³⁸ Conceptuele *metaforen* worden bij conventie weergegeven in hoofdletters, om het niet-talige karakter aan te geven.

tussen metaforische uitdrukkingen is een gevolg van het bestaan van de onderliggende conceptuele metafoer (Lakoff en Johnson 1999: 258). Zeker bij het interpreteren van literair werk is het dus van belang te beseffen dat het onderliggende waardesysteem intern samenhangend is en coherent met de voornaamste oriëntatiemetaforen van de heersende cultuur, maar dat er zowel groepen als individuen zijn die met betrekking tot definities en prioriteiten eigen keuzes maken. Een alternatieve leeshouding vraagt om bewustzijn met betrekking tot het conceptuele kader: de contextgebondenheid van een tekst mag geen beperkende factor worden, maar kan aanzetten tot metaforenanalyse. Er kan bijvoorbeeld sprake zijn van ‘beeldbotsing’: een metaforisch gebruikt woord en de context waarmee dat woord geen goede combinatie vormt waardoor het interpretatieproces in werking gesteld wordt. De lezer wordt betekenisproducent.

VII In het kort

Met een geleend instrumentarium wil ik naar aanleiding van de formele en thematische dimensies van de romans van Geertruida Toussaint en naar aanleiding van de historiografie onderzoeken of in het werk van Toussaint een laag van onconventioneel genderbewustzijn te ontdekken valt. Ik wil nagaan of deze auteur behalve in de canon ook een plaats verdient in de *vrouwenliteratuur*. Daartoe onderzoek ik met behulp van narratologische analyses geconstateerde inconsistenties, tegenstrijdigheden in het werk op het niveau van de *vertelling*, het *verhaal* of de *geschiedenis* die in bestaande interpretaties zijn opgevat als gebreken van het werk of zijn genegeerd. Nader onderzoek van de betreffende ‘verspreking’ in de metaforiek, de plot, de structuur, de stijl en de personages leidt tot hypothesen die ik als uitgangspunten neem voor deconstructies, die ik vanaf hier ‘tegendraadse’ lezingen noem. Daarmee ga ik na of er sprake is van ondermijnende elementen die aanzetten tot een terzijde schuiven van de metataal en of er aanleiding is voor nieuwe interpretaties. Eventuele herinterpretaties probeer ik te bevestigen door vergelijkingen met andere verhalen en romans uit het oeuvre van Toussaint en door plaatsing in de context. Zo wil ik antwoord geven op de vraag of het genre van de historische roman voor Toussaint deel uitmaakte van een travestie, waarmee ik tevens een antwoord geef op de vraag naar de positie van Toussaint als vrouwelijk auteur en haar verhouding tot de culturele autoriteiten. Door een historische tekst te zien als manifestatie van bepaalde culturele codes en als reflectie daarop kunnen elementen aan het licht komen die niet eerder gezien zijn, maar die historische relevantie bezitten. Lia van Gemert wees er ten aanzien van een moderne aanpak van historische teksten overigens met klem op dat een

interpretatie nooit een objectief gelijk kan krijgen en dat het resultaat van een analyse beïnvloed wordt door de gekozen methode (Van Gemert 1996: 6-11). Ik ben mij ervan bewust dat mijn interpretatie van het werk van Geertruida Toussaint, evenals de interpretaties van andere onderzoekers, gekleurd is; nu door gender als analysecategorie in te zetten. Relativering is op haar plaats: gender is immers slechts een van de factoren. Het is mijn bedoeling om via narratologische en stilistische analyses met daaraan gekoppelde tegendraadse lezingen de aandacht te vestigen op een tot nog toe wellicht onderbelicht aspect van Toussaints werk.