



## 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.

# 1 Metaforiek bij Toussaint

## *De Graaf van Devonshire. Romantische Episode uit de jeugd van Elisabeth Tudor (1837)*

### 1.1 Inleiding

In oktober 1837, ruim een half jaar na de publicatie van haar debuut *Almagro*, verscheen van Geertruida Toussaint *De Graaf van Devonshire*, haar eerste historische roman. Het onderwerp hield haar al langere tijd bezig. Zij kende de stof uit onder meer *Het leven van Elizabeth Koninginne van Engeland* van Gregorio Leti, een Italiaanse geschiedschrijver van wie dit werk (gepubliceerd in 1707) zich waarschijnlijk bevond tussen de boeken van Toussaints vader (Bouvy 1935: 21).<sup>39</sup>

Aan het einde van haar leven beschreef ze hoe zij in de vroege jaren dertig van de negentiende eeuw na een poging om poëzie van Körner te vertalen de moed had om een nieuw project te ondernemen

toen ik mij opgewekt voelde om een drama te schrijven, naar aanleiding van Leti's anecdotieke Historie van Elisabeth, uit het Italiaansch vertaald en in ouderwetsch Hollandsch overgebracht (Bosboom z.j.: 390).<sup>40</sup>

Ze staakte het werk, maar ondanks het toneelstuk *Maria Tudor* van Victor Hugo dat zij in 1834 las en dat haar deed aarzelen om het onderwerp opnieuw op te pakken, werd zij 'op nieuw aangetrokken door hetgeen mij vroeger boeide' (Toussaint 1837B: VI) en schreef zij de roman *De Graaf van Devonshire*. De inspiratie komt niet van Hugo, want: 'Victor Hugo heeft vóór mij geschreven, maar mijnen *Devonshire* heb ik voor hem gedacht.' (VI). In het voorwoord van de roman verantwoordt zij de in haar optiek vermetele keuze voor een onderwerp uit de Engelse geschiedenis door te wijzen op haar geestdrift voor de stof. De schrijfster vindt dat een roman over een onderwerp uit de eigen vaderlandse geschiedenis een 'weifelend nawaggelen' van auteurs als Walter Scott en van Jacob van Lennep zou zijn en 'al had men de stoutheid daartoe', het onderwerp zou gekozen zijn

met overleg en na lang beraad, zoo als eene huismoeder de stof voor eenen winterhoed, die twee jaar moet gedragen worden; maar al wie zoo kiest, zal

---

<sup>39</sup> In een van de 'poëzieboeken' waarmee Toussaint rond 1829 startte en waarin zij overschreef wat haar getroffen had, is ook een levensbeschrijving van Leti opgetekend (Reeser 1962: 328).

<sup>40</sup> Toussaints echtgenoot Johannes Bosboom heeft deze herinneringen na haar dood gepubliceerd in *De Gids* 50 (z.j.) IV, 377-398.

zonder geestdrift beginnen, slechts flauw eindigen en zoo mogelijk, zijne Lezers nog kouder laten, dan hij het zelf was (Toussaint 1837B: V).<sup>41</sup>

Zij werd dus geraakt door het romantische van de lotgevallen van koningin Maria Tudor, Eduard Courtenay en Elisabeth: ‘die krachtvolle Koningin’, ‘dien beminnelijke man’ en ‘die jeugdige Vorstin’ bezielde haar. In de periode waarin zij aan de roman werkte, schreef Toussaint haar vriendin Johanna Blok:

Kent Gij de werking van het Opium Vriendin? Het verdooft ons voor de ongeneugten van onze lichamelijke pijn en brengt ons in eene denkbeeldige staat van gezondheid. In het zedelijke is schrijven opium voor mij (Toussaint 1837).

In een latere brief, ook aan Johanna Blok, benadrukt ze opnieuw hoezeer zij bezielde was door *Devonshire* (Toussaint 1838B). Het resultaat van deze geestdrift was een roman waarmee Toussaint zich een plaats begon te veroveren in de letterkundige wereld (Dyserinck 1911: 36-37). Dit blijkt uit de recensie van *De Graaf van Devonshire* van *Gids*-redacteur E.J. Potgieter waarin hij zich lovend uit over de jonge auteur, maar een streng oordeel velt over haar stofkeuze en haar stijl: Toussaints werk zou volgens hem aan kwaliteit gewonnen hebben ‘zoo hare historiekennis hare verbeelding evenaarde’ (Potgieter 1838: 657). Hij ziet bijvoorbeeld de geschiedenis van Arabella, de fictieve zuster van de Graaf, als ‘een melo-dramatischen gruwel’ (658); ook waarschuwt hij voor ‘overdrijving’ in de wijze van uitdrukking. Naar deze standpunten wordt door met betrekking tot Toussaint invloedrijke historisch letterkundigen als Johs. Dyserinck, J.M.C. Bouvy en H. Reeser in hun besprekingen van *De Graaf van Devonshire* verwezen, waardoor het accent in het oordeel over deze roman is komen te liggen op de verhouding tot de historische bronnen. Vrij algemeen is men van mening dat Toussaint zich tamelijk nauwgezet aan de feiten hield en dat het optreden van de niet-historische Arabella gezien moet worden als een uiting van Toussaints behoefte aan ‘het hevige, het schrille’, een ‘neiging naar hevige romantiek’ (Bouvy

---

<sup>41</sup> In dit hoofdstuk gebruik ik om redenen van praktische aard de uitgave van *De Graaf van Devonshire* van Charles Ewings, 's-Gravenhage z.j.; deze komt vrijwel overeen met de eerste druk (Reeser 1985: 154). Deze uitgave wordt voorafgegaan door een brief aan Ds. J.P. Hasebroek, waar ik geen aandacht aan besteed; het originele voorwoord is hier verdwenen. Verwijzingen naar het voorwoord zijn gebaseerd op de eerste druk, in 1837 uitgegeven bij P.R. Otto te Amsterdam. In de overige verwijzingen naar deze roman vermeld ik als jaartal ook 1837, omdat ik in deze studie het oeuvre van Toussaint zowel chronologisch als thematisch benader. Zie Bijlage I.

1935: 42). Ook de beeldspraak die Toussaint gebruikte, ‘even fel als haar emoties’, wordt gezien als een gevolg van haar ‘voortsnellende fantasie’ (Reeser 1962: 54).<sup>42</sup>

Omdat Toussaint met betrekking tot vrijwel alle romanfiguren haar voornaamste bron nauwkeurig volgt en in haar inleiding afwijkingen verantwoordt, maar zwijgt over Arabella, vraag ik mij af of het optreden van dit personage niet anders geïnterpreteerd kan worden dan vanuit tijdgebonden romantiek. Waarom heeft Arabella een sleutelpositie in het verhaal, terwijl zij in de historie niet voorkomt?

Door middel van een narratologische analyse van *De Graaf van Devonshire* ga ik na welke functie de figuur van Arabella heeft in de *geschiedenis*. Onderzoek van karakterisering en focalisatie in het *verhaal* kan haar rol verduidelijken, terwijl aandacht voor de *vertelling*, met name voor de daarin gebruikte beeldspraak, tot een andere interpretatie van het Arabella-verhaal kan leiden. Poststructuralistische benaderingen zien immers in de beeldspraak een mogelijkheid om problematische zaken aan de orde te stellen: de essentie van metaforen is namelijk nooit te vervangen of ongeschonden te parafraseren (Herman en Vervaeck 2005: 118).

Mijn vraag is of Toussaints beeldspraak te duiden is als een uiting van haar opvattingen. Om deze vraag te beantwoorden besteed ik kort aandacht aan de traditionele metaforiek en manier waarop enkele tijdgenoten beeldspraak gebruikten. Mijn bevindingen zet ik in als uitgangspunten voor een tegendraadse lezing van *De Graaf van Devonshire* waarin ik Arabella’s positie in de roman wil verklaren vanuit een ander standpunt dan dat van Bouvy en in haar spoor Reeser, die er slechts ‘schrikbarende romantiek’ in zien (Bouvy 1935: 33).

Om later na te kunnen gaan wat een tegendraadse lezing oplevert, maak ik op deze plaats gebruik van een traditionele samenvatting van de roman die verslag doet van een conventionele leeswijze. W. Drop heeft in zijn studie van de Nederlandse historische roman in de negentiende eeuw de inhoud van *De Graaf van Devonshire* als volgt geresumeerd:

## 1.2 Drops samenvatting van *De Graaf van Devonshire*

Deze roman geeft het verhaal van de liefde tussen Eduard Courtenay, graaf van Devonshire, en Elisabeth, de dan nog verstoten prinses, onder de regering van haar zuster Maria die weldra “de Bloedige” genoemd zou worden. Deze koningin Maria koestert evenals Elisabeth liefde voor de ridderlijke en schone graaf, en ze laat hem direkt na haar troonsbestijging bevrijden uit de Tower, waar hij gevangen zit. Maar zijn eerste daad is een

---

<sup>42</sup> Zie verder 1.4.

ziekte voor te wenden die hem moet verontschuldigen aan het hof, en spoorlags in het geheim naar Ashridge te rijden, het kasteel dat Elisabeth als verblijfplaats is aangewezen en waar niemand de in ongenade gevallen prinses durft bezoeken. Het boek begint met deze rit – dus mediis in rebus – waarop Courtenay wordt aangehouden door zogenaamde rovers, die hem zijn beurs ontnemen. Hun doel is evenwel niet zijn geld, maar de beurs, want deze is een vroeger geschenk van Elisabeth, versierd met haar initialen. De aanvoerder van de aanslag, de schurkachtige ridder Benefield, krijgt zo een bewijs in handen van Courtenay's bezoek aan Elisabeth.

Op Ashridge wordt Courtenay ontvangen door Elisabeth, die hem zeker bemint, maar die veel meer dan haar ridderlijke aanbieder rekening houdt met de gevolgen van hun daden, en die de graaf aanspoort tot voorzichtigheid tegenover de koningin. Hun samenzijn wordt verstoord door de verschijning van Wyatt, een edelman die hen tracht te betrekken in zijn voorgenomen aanslag tegen het katholieke bewind van Maria. Zij weigeren als loyale onderdanen, maar Wyatt legt een korte besluiteloosheid van Elisabeth uit als een teken dat zij alleen maar weigert uit vrees om zich te compromitteren.

De volgende dag verschijnt de in al zijn waardigheden herstelde Courtenay aan het hof, waar hem de grootste eer- en gunstbewijzen van de zijde der koningin ten deel vallen. Er vormt zich snel een communis opinio, dat men in hem haar toekomstige echtgenoot heeft te zien. De graaf is evenwel niet de enige, die daartegen overwegende bezwaren zou hebben. De machtige kanselier van Maria, bisschop Gardiner, acht het in het belang van zijn kerk noodzakelijk, dat Maria een verbintenis aangaat met Philips II van Spanje, en hij spint een intrige die zowel Courtenay als de altijd gevaarlijke protestantse Elisabeth in het verderf moet storten. Hij weet de graaf, die voorlopig een voorzichtige houding van onbegrip tegenover de koningin aanneemt, door een geraffineerd spel alle zelfbeheersing te doen verliezen. Courtenay protegeert namelijk het gezin van de edele predikant Bealow, wiens schone dochter bijna het slachtoffer is geworden van de lage Benefield. Gardiner zorgt nu, dat Bealow als ketter tot de brandstapel wordt veroordeeld en laat de executie zo plaatsvinden, dat Courtenay haar op zijn weg naar het paleis moet zien. Deze komt dan buiten zich zelf van woede en afgrijzen bij de koningin en overlaadt haar met verwijten. Zij laat duidelijk merken dat ze hem liefheeft en tracht zich te verdedigen door te zeggen, dat Gardiner een protestants komplot heeft ontdekt. Als ze ook

Elisabeth als medeplichtige noemt, verliest de graaf alle zelfbeheersing en bekent in uitdagende woorden zijn liefde voor Elisabeth. Maria is dodelijk beledigd en laat hem op staande voet arresteren. Onder leiding van Gardiner begint dan een proces wegens hoogverraad tegen de graaf en Elisabeth, die geen enkele gelegenheid krijgen elkaar te zien. Beiden blijven bij hun betuigingen van onschuld, maar het proces tegen Devonshire schijnt een fatale wending te nemen, als Gardiner door het getuigenis van Benefield's mannen en door dat van Devonshire's verraderlijke page Darley aantoon, dat de graaf met Elisabeth in contact heeft gestaan, wat hij steeds heeft geloofd. Verschillende verkeerd uitgelegde feiten en valse verklaringen – o.a. van Wyatt zelf, wiens opstand – na de gevangenneming van de graaf – is mislukt en die inmiddels zelf al is veroordeeld – lijken te bewijzen dat Elisabeth en de graaf bij die opstand betrokken zijn geweest.

Op het moment evenwel, dat het 'schuldig' over Devonshire zal worden uitgesproken, komt er redding. Wyatt heeft onder de galg zijn verklaring ingetrokken en de graaf en Elisabeth onschuldig verklaard; de bewijzen daarvan worden overlegd door Courtenay's zuster Arabella. Nadat Arabella een document aan Gardiner heeft getoond, blijkt deze hevig geschokt en overtuigd; het proces wordt opgeheven en de graaf wordt in vrijheid gesteld, op voorwaarde, dat hij Elisabeth niet meer zal ontmoeten. Devonshire ontdekt kort daarna een gifaanslag tegen Elisabeth en weet die te verijdelen door zichzelf op te offeren. Hij weet van Maria, die geroerd is door een zo alles-opofferende liefde, gedaan te krijgen dat Elisabeth in het vervolg veilig zal zijn. Vervolgens sterft hij in Italië, langzaam gesloopt door het vergif...

Het behoeft uiteraard nog nadere uitleg, hoe Courtenay's zuster Arabella zo'n beslissende rol in het proces kon spelen. Zij was als een romantisch meisje van negentien jaar gehuwd met een geheimzinnige vreemde, die pas veel later Wyatt blijkt te zijn. Wyatt haatte haar geslacht en wilde verhinderen dat dit nog in aanzien zou toenemen door een verbintenis met één of andere vooraanstaande familie. Na een zeer romantische 'kennismaking' wist hij haar door de macht van zijn wil tot een geheim huwelijk te bewegen; daarna verdwijnt hij uit haar leven, maar hij heeft uiteraard een andere verbintenis onmogelijk gemaakt. Arabella kan dan ook Lord Chandos, die haar bemint en voor wie zij wederliefde koestert, niet huwen... Aan de vooravond van zijn opstand belegt Wyatt een

bijeenkomst in haar huis in Londen en hij dwingt haar om eedgenoot te worden. Als Courtenay gevangen wordt genomen, gaat ze naar haar man, die aan 't hoofd staat van het opstandelingenleger, omdat ze van de opstand redding voor haar broer verwacht. Na de mislukking van de opstand van Wyatt en zijn gevangenneming blijft ze bij hem; ze is ook in zijn laatste ogenblikken bij hem. Zo kan ze de bewijzen van Devonshire's onschuld overbrengen. Maar wat Gardiner's tegenstand plotseling breekt, is het bewijs van haar relatie met Wyatt, haar huwelijksakte. Want Gardiner was destijds de priester geweest, die het misdadige geheime huwelijk van Wyatt gesloten had. Nu ziet de bisschop deze uitkomst als een straf van God...(Drop 1972: 259-261).

### 1.3 Narratologische analyse

Waar Drop de roman thematisch navertelt, benader ik het werk met een narratologische analyse van de drie niveaus. Analyse op het niveau van de *vertelling* heeft betrekking op de vertelinstantie en de manier waarop deze het bewustzijn van de personages weergeeft. In het *verhaal* zijn karakterisering en focalisatie van belang, terwijl onderzoek naar de *geschiedenis* zich richt op de gebeurtenissen, de actants en de setting.

#### 1.3.1 Vertelling

In *De Graaf van Devonshire* is sprake van een extradiëgetische, heterodiëgetische verteller die boven het *verhaal* staat en vertelt over gebeurtenissen waar hij niet bij was. De beslissing over de betrouwbaarheid van deze verteller is aan de lezer: de status van de verteller is afhankelijk van zijn sociale identiteit en zijn mimetische autoriteit, die samenhangt met onder meer zijn persoonlijkheid en zijn competentie.<sup>43</sup> Toussaint toont slechts eenmaal rechtstreeks de persoonlijkheid van de verteller ('Ik ben geene stugge zedenpreekster', 269); meer is te concluderen uit de manier waarop de verteller zijn kennis van zaken en zijn meningen etaleert. De vraag naar de competentie van deze verteller is te beantwoorden door een blik te werpen op de manier waarop hij<sup>44</sup> historische feiten verwerkt in zijn *verhaal* en de

---

<sup>43</sup> De sociale identiteit maakt deel uit van de diëgetische autoriteit van de verteller, gebaseerd op zijn persoonlijkheid. Deze wordt gekenmerkt door bijvoorbeeld zijn nationaliteit en opleiding. De mimetische autoriteit moet blijken uit de stijl, eerlijkheid en competentie. Zie ook de Inleiding.

<sup>44</sup> Zoals ik in de Inleiding heb gesteld: om elke schijn van vereenzelviging van de verteller met de auteur te vermijden spreek ik van 'verteller', ook al laat deze zelf een enkele maal blijken van het vrouwelijke geslacht te zijn.

opvattingen die hij kenbaar maakt in zijn *vertelling*. Er is sprake van historisch geattesteerde feiten: hij noemt historische data, plaatsen en personen, beschrijft het van schilderijen vrij algemeen bekende uiterlijk van koningin Elisabeth I van Engeland en citeert haar (Latijnse) woorden over haar minnaar. Hij geeft een visie op het door hem beschreven tijdvak door de gebeurtenissen te verklaren vanuit de verschillende persoonlijkheden ('ik zal trachten de personen en de hartstochten af te schilderen, welke haar zoo mogelijk nog vijandiger en vreeselijker tegen elkander deden overstaan', 13). Hiermee voldoet hij aan eisen die een negentiende-eeuwse lezer stelde aan een historische roman (zie hiervoor verder hoofdstuk 6). De historiciteit van de *geschiedenis* wordt overigens ook benadrukt in voetnoten, waarin de auteursstem hoorbaar is.<sup>45</sup> Voetnoten kunnen dienen als bewijzen voor de competentie van de verteller (Bemong 2007: 510); ook kunnen ze fungeren als 'a textual shadow zone' tussen de narratieve tekst en de realiteit van auteur-lezer, waarin commentaar geleverd kan worden zonder de geloofwaardigheid van de *vertelling* aan te tasten (Leerssen 1996: 56). De contemporaine lezer kan de betrouwbaarheid van de verteller vaststellen aan de hand van diens sociale identiteit. Zijn verhouding tot de samenleving is af te leiden uit normen en waarden die hij hanteert met betrekking tot zijn personages. In de negentiende-eeuwse zedelijke gemeenschap met haar religiositeit en vaderlandslievendheid kan de derde waarde, burgerdeugd, een deel van de mentale bagage gemaakt worden door een adequate opvoeding en begeleiding van de jeugd (Kloek 2001: 201-203). Dit zie ik in *De Graaf van Devonshire* bijvoorbeeld in begrip voor het (wan)gedrag van (zestiende-eeuwse) jeugdige personages als de jonge Arabella en de page Darley (65-67, 97) en de verzuchting van de verteller over de kinderen Bealow 'wij hopen dat zij goede burgers geworden zijn' (276). Op basis van mimetische autoriteit en sociale identiteit heeft de negentiende-eeuwse lezer deze verteller vermoedelijk als betrouwbaar ervaren. Bovendien hanteert de verteller een grotendeels 'engaging' vertelwijze: hij is gericht op het tot stand brengen van saamhorigheid. Hoewel hij geregeld in de derde persoon spreekt over zijn lezers, is er zeker ook sprake van 'wij' en 'onze' en is de tekst herhaaldelijk expliciet gericht op het teweegbrengen van betrokkenheid. Gecombineerd met de directe weergave van het bewustzijn van de personages – er is vaak sprake van directe rede – versterkt deze manier van vertellen opnieuw de geloofwaardigheid van de verteller.

---

<sup>45</sup> Deze zijn te vinden op de pagina's 8, 12, 17, 20, 171, 181, 232 en 250.



### 1.3.2 Verhaal

De manier waarop in *De Graaf van Devonshire* de kenmerken van de personages worden aangebracht is voornamelijk direct; ook wanneer er sprake is van indirecte typering als daden die het verlengde van het karakter liggen, talige uitingen of de omgeving, is er duidelijk sprake van de interpretatie van de verteller. Telkens opnieuw noemt en toont hij dezelfde karaktereigenschappen: edelmoedigheid, trots en vurigheid bij Courtenay, ‘een der edelste, dapperste en meest begaafde heeren van gansch Engeland’ (14)<sup>46</sup>; scherpzinnigheid en kracht bij Elisabeth, die over ‘buitengewone vroegrijpheid van hare verstand en kennis’ beschikte (9).<sup>47</sup> Bij Maria zie ik standvastigheid, intelligentie en hartstochtelijkheid<sup>48</sup>, terwijl Arabella gekenmerkt wordt door eigenzinnigheid, lichtzinnigheid en emotionaliteit.<sup>49</sup>

Ook bij de andere personages is het de verteller die de toon zet door na een introducerende beschrijving het accent te blijven leggen op bepaalde aspecten van een figuur. Wyatt als de geheimzinnige ridder wordt bijvoorbeeld bij voortduring gekenmerkt door een dreigende gewelddadigheid<sup>50</sup>; Chandos is oprecht, trouw en beschermend<sup>51</sup> en de evangeliedienaar Bealow is vooral emotioneel.<sup>52</sup>

De focalisatie ondersteunt deze typering vaak: wanneer de verteller het woord afstaat aan een woordvoerder op het tweede niveau blijft de visie op een personage (extern gefocaliseerd) veelal dezelfde. Wanneer een personage intern gefocaliseerd wordt of subject van focalisatie is, ontstaan er echter enkele verschillen. Kijkend naar de focalisatieposities constateer ik dat wat Courtenay betreft de verteller en de romanpersonages een ander beeld van hem schetsen dan hijzelf wanneer hij subject van focalisatie is. Terwijl de buitenwacht hem ziet als weliswaar overdreven trots, maar toch een edelman bij uitstek, komen in een subjectpositie zijn zwakkere kanten naar voren: emoties als schaamte, verwarring, angst spelen een rol.<sup>53</sup> Ook bij Arabella worden andere aspecten van haar persoonlijkheid duidelijk wanneer zij in een subjectpositie geplaatst is. Haar humor bijvoorbeeld; in een zoveelste afwijzing van Chandos:

---

<sup>46</sup> Zie ook Toussaint 1837B: 15, 39, 53, 54, 76, 80, 107, 111, 121, passim.

<sup>47</sup> Zie ook Toussaint 1837B: 11, 12, 99, 100, 245, 246.

<sup>48</sup> Zie Toussaint 1837B: 11, 43, 48, 115, 120, 182, 188, 191, 195, 263, 265.

<sup>49</sup> Zie Toussaint 1837B: 58, 65, 66, 67, 68, 131, 134, 211, 268.

<sup>50</sup> Zie Toussaint 1837B: 68, 69, 70, 72, 131-134, 214.

<sup>51</sup> Zie Toussaint 1837B: 36, 59, 67, 73, 133, 191, 205, 206, 241, 269.

<sup>52</sup> Zie Toussaint 1837B: 81, 83, 84, 87, 94, 97.

<sup>53</sup> Zie Toussaint 1837B: 41-42, 103-104, 111-113, 121, 172-173.

Is eene vrouw dan volstrekt geen meesteres van haar wil, zoodra een man haar ernstig bemint? Moet zij zich dan maar snel en zonder nadenken op genade en ongenade overgeven? – Lieve Arabella, ik bemin u, wees mijne gade! – Beste Chandos, dat verheugt mij, van nu af aan ben ik uwe slavin. – Niet waar? zoo moest eene zwakke Eva's dochter het aanzoek van een heer der schepping beantwoorden? Maar, bij den hemel, Mylord, zoo zal het niet gaan! Ik, Arabella Sterny, heb zoo goed mijn wil als de Lord Gouverneur van den Tower, en ik zeg u, dat gij u te houden hebt aan ons gesprek van gisteren! (Toussaint 1837B: 63)

Arabella blijkt bepaalde aspiraties te hebben:

Meent gij dat het ongehoord zoude zijn, wanneer eene vrouw in gezantschap ging; ik zeg u, men heeft dat meer gezien, en al mocht het niet zoo zijn, wat schaadde het, zoo ik de eerste ware? (Toussaint 1837B: 130)

Arabella toont zich hier ambitieus, maar in deze roman is ambitie iets wat vooral bij Elisabeth hoort. Bij Elisabeth zie ik verschillen tussen enerzijds de interne focalisators – romanpersonages die haar focaliseren – en anderzijds de verteller en zichzelf als subject van focalisatie. De buitenwereld heeft kennelijk een bepaald beeld van Elisabeth: een beminnelijke, jonge prinses vol charme en onschuld. De werkelijkheid die de verteller tonen wil, is een andere: de scherpzinnige, ambitieuze vorstin in spe.<sup>54</sup>

‘Devonshire’- dacht zij bij zich zelve – ‘heeft meer opgeofferd, en zoude ik zijn voorbeeld niet volgen? Zoude ik hem, bij alles wat hij reeds lijdt, zóó diep grieven? Als ik het leven slechts behoud, red ik mij een troon, en ik wil zulk een schitterend vooruitzicht niet wegwerpen voor eene zoo flauwe zekerheid, noch de hoop van een geheel volk, dat op mij staart, teleurstellen om eenige kwade jaren van mij af te weren. Het volk moet zien, dat het in mij eene moedige en welberadene Koningin te wachten heeft, die zich niet beangstigen laat of tot wanhoop brengen’ [...] (Toussaint 1837B: 245).

Bij de overige personages komen in- en externe focalisatie overeen, wat betekent dat alleen Courtenay, Arabella en Elisabeth in een subjectpositie anders belicht worden. Bijzonder is dat de rol van de verteller in de focalisatie niet consistent is.

---

<sup>54</sup> Zie Toussaint 1837B: 7, 13, 16, 21, 30-31, 109-111, 113, 120-122, 171, 188, 239 versus 23-24, 174-175.

Met betrekking tot Courtenay en Arabella wijkt zijn beeld niet af van dat van andere focalisators; met betrekking tot Elisabeth daarentegen wel. In bovenstaand fragment toont hij zelf heel bewust haar wezen, zoals zij dat zelf ook weergeeft. Zij wordt hierdoor min of meer door de verteller ingelijfd, waardoor Courtenay en Arabella als enigen in een subjectpositie apart gezet worden: zij tonen als subject van focalisatie aspecten van zichzelf die de verteller niet noemt en die ook de andere focalisators niet waarnemen.

### 1.3.3 Geschiedenis

De gebeurtenissen die de *geschiedenis* in een roman bepalen, zijn onlosmakelijk verbonden met degenen om wie ze zich afspelen. De lezer krijgt in deze historische roman politieke strijd voorgeschoteld: de macht van de Engelse koningin Maria ('Bloody Mary'), overtuigd katholiek, wordt bedreigd door protestante edellieden die liever haar halfzuster Elisabeth op de troon zien. De situatie is extra ingewikkeld doordat beide vrouwen verliefd zijn op dezelfde man, de graaf van Devonshire, die vanwege zijn eergevoel in tweestrijd verkeert: zijn trouw aan de wettige vorstin compliceert zijn liefde voor haar concurrente.

Het centrale 'object' waarvoor de actants in *De Graaf van Devonshire* zich beijveren, is macht: de voornaamste 'zenders', elkaars opponenten, streven naar een bepaalde politieke constellatie en in elke sequentie waarin een kardinale functie aan de orde is, zie ik een verwant 'object', bijvoorbeeld eerherstel of juist de dood. De belangrijke rol van 'zender' wordt geen enkele maal vervuld door Courtenay, de titelheld, die van 'subject' slechts een enkele maal. Hier zie ik de traditioneel omgekeerd evenredige verhouding tussen de actie en de mate waarin een figuur psychologisch uitgewerkt wordt tot een veelzijdig personage: hoe meer acties hij verricht, hoe oppervlakkiger hij gepresenteerd wordt (Herman en Vervaeck 2005: 60). Courtenay wordt uitvoerig gekarakteriseerd en van de kenmerken die Mieke Bal toekent aan de held is deze 'kwalificatie' (uitgebreide informatie over uiterlijk, psychologie, motivatie van daden, beeld van zijn verleden) het enige aspect dat in ruime mate van toepassing is. Kwalificaties als 'distributie' (held komt vaak voor en doet zich gelden op belangrijke momenten van de geschiedenis), 'zelfstandigheid' (held kan alleen voorkomen, houdt monologen), 'functie' (bepaalde handelingen zijn aan de held voorbehouden: hij sluit overeenkomsten, verslaat tegenstanders, ontmaskert verraders etc.) en 'relaties' (onderhoudt relaties met grootste aantal personages) gelden beduidend minder (Bal 2004: 132). In *De Graaf van Devonshire* vervult de titelheld veelal de rol van 'helper' of 'tegenstander': de gebeurtenissen overkomen hem.

De actants die in het relatienetwerk de belangrijke rollen van ‘zender’ en vooral ‘subject’ innemen, worden gevormd door figuren die macht ambiëren of hebben, met name Wyatt, Gardiner en in iets mindere mate Maria: zij sturen de gebeurtenissen. De figuren die vooral de zaken ondergaan (‘ontvanger’, ‘helper’, ‘tegenstander’ en soms zelfs ‘object’), zijn personages die in de karakterisering, op verhaalniveau, een gevarieerd aantal kenmerken krijgen: Courtenay, Elisabeth en Arabella. De actantiële systematisering toont dus een tweedeling waaruit blijkt dat de complexe personages die in het *verhaal* centraal staan in de *geschiedenis* veelal een passieve rol vervullen.

Deze tweedeling zie ik ook in de setting: de koninklijke residenties versus de ruimtes waarin de ‘tegenstanders’ zich veelal bevinden. In Whitehall verblijven Maria en haar getrouwen, terwijl zowel Elisabeth als Arabella zich structureel buiten het centrum van de macht bevindt en Courtenay zich verplaatst van de ene naar de andere ruimte. Er worden grenzen overschreden, wat risico’s met zich meebrengt, vooral voor Courtenay en Arabella, die beiden in Westminster, de vergaderplaats van de machthebbers, hun gevaarlijkste momenten beleven. Acties en actants die grenzen overschrijden, spelen vaak een belangrijke rol in de *geschiedenis* (Herman en Vervaeck 2005: 64). Het moge duidelijk zijn dat Arabella niet alleen letterlijke grenzen overschrijdt: haar optreden is zonder meer onconventioneel. Hoewel de tijdruimtelijke situering van de *geschiedenis* is verbonden met de historische situatie in het zestiende-eeuwse Engeland is zij niet geheel een van de historische context afhankelijke achtergrond: er zijn keuzes gemaakt met betrekking tot bepaalde gebeurtenissen en de context waar die zich afspelen. Ook illustreren uiterlijk, kleding en ruimte soms de aard van een personage. Voor Arabella en voor Courtenay wordt de ruimte gepresenteerd als afspiegeling van karakter of omstandigheden:

Dit vertrek was niet alleen het *boudoir* van Arabella, maar eene schets van haar zelve, eene schets van haar karakter, uit zonderlinge tegenstrijdigheden samengesteld (Toussaint 1837B: 125).

dat kerkerhol was eene afspiegeling van het zielelijden des Graven (Toussaint 1837B: 203).

De *geschiedenis* is niet opzienbarend: alle functies en indexen zijn verbonden met de historische feiten, waarnaar de verteller verwijst, zowel in de tekst als in voetnoten. De controverse tussen Maria Tudor en Elisabeth I, dochters van Hendrik VIII, vormt de rode draad in *De Graaf van Devonshire*, maar het accent ligt op de

relaties tussen Courtenay en de drie vrouwen die een belangrijke rol in zijn leven spelen.

### 1.3.4 Conclusie

Een narratologische analyse van *De Graaf van Devonshire* levert andere informatie op dan een thematische benadering ervan. Door tegenstrijdigheden in de presentatie van zowel Courtenay als Arabella, door de gevolgen van hun incidentele optredens als ‘subject’ en door de functie van de setting bij deze beide personages worden zij narratologisch met elkaar verbonden en apart geplaatst van de overige verhaalfiguren. Vooral bij Arabella is dit intrigerend. Haar rol (haar actantiële positie in de *geschiedenis*) in combinatie met haar positie in de focalisatie (*verhaal*) geeft mij voldoende aanleiding om te veronderstellen dat dit personage, dat in bovenstaande thematische lezing van *De Graaf van Devonshire* geplaatst wordt in een nevenhandeling (Drop 1972: 261), veel belangrijker is dan zij schijnt. Het feit dat Arabella in deze roman het enige niet-historische personage van belang is, draagt daaraan bij.

## 1.4 Paratekst

Alvorens de rol van Arabella verder te onderzoeken, lijkt het me opportuun om na te gaan wat Toussaint zelf aangeeft over de verhouding tussen fictie en werkelijkheid in *De Graaf van Devonshire*. Daarnaast besteed ik aandacht aan wat in de epitekst hierover te vinden is en aan wat enkele critici en literatuurhistorici opmerken over de wijze waarop Toussaint haar bronnen gebruikte.

### 1.4.1 Peritekst

De auteur stelt in haar voorwoord uitdrukkelijk géén geschiedkundige roman zoals Walter Scott die opvat, te hebben geschreven: zij geeft aan ‘de eeuw, de zeden, het plaatselijke’ slechts te gebruiken ‘om niet tegen het lokale te zondigen’: haar trof ‘het romantische der toestanden’. Wel heeft zij gestreefd naar ‘het behouden der waarheid in de geschiedkundige karakters’, hoewel ze zich voor een enkele figuur meer vrijheid permitteert. Zij stelt:

Mijne afwijkingen van de geschiedenis zijn, naar ik vermeen, niet velen; de ergste, die ik zal trachten te rechtvaardigen, is zeker, de dood van Courtenay, die aan eene nimmer opgehelderde ziekte gestorven is; maar juist het geheimzinnige van die lange kwijning in den vollen bloei des levens, en het vermoeden van sommige geschiedschrijvers die aan vergift

dachten hem door Philips, of op diens last ingegeven, deed mij de vrijheid nemen, dat sterven op mijne wijze uit te leggen. [...] Leti doet hem in Vlaanderen zijn graf vinden, anderen spreken van Padua, ik was hierin dus vrij (Toussaint 1837B: IV-V).

Toussaint legt voor enkele personages (Courtenay, Benefield, de monnik Johannes) in korte bewoordingen verantwoording af van eventuele verschillen met de historie. Juist vanwege de gerichtheid van de auteur op historische correctheid is het opvallend dat zij in het voorwoord geen expliciete aandacht besteedt aan het fictieve personage van Arabella. Toussaint lijkt in haar voorwoord zelfs de rol van Arabella te bagatelliseren door haar niet te noemen en te stellen

Met *Wyatt* alleen, heb ik eenigszins willekeurig gehandeld, het kwam zoo uit met mijne oogmerken, en ik verbeelde mij, dat het de meeste mijner Lezers vrij onverschillig zal zijn, of een Engelsche oproermaker, den haat tegen de Inkwisitie alleen, of dien tegen eene gansche partij en eene bijzondere familie, tot leus neemt voor zijne misdadige plannen (Toussaint 1837B: IV).

De tamelijk cryptische opmerking ‘het kwam zoo uit met mijne oogmerken’ wordt niet nader toegelicht, al kan de lezer deze plaatsen in de redenering van de auteur die het historische ziet als achtergrond voor haar verhaal. Aangezien Arabella echter in het leven van zowel Wyatt als Courtenay een belangrijke rol speelt, kunnen die ‘oogmerken’ ook anders opgevat worden. Het zal ‘de meeste mijner Lezers vrij onverschillig [...] zijn’ of Wyatt een bepaalde familie, (in casu Arabella) gebruikt om zijn doelen te bereiken, meent Toussaint, maar zij zegt ook ‘men moet getroffen zijn door den persoon die men tot held kiest’. Voor mij betekent dit dat Toussaint juist met de niet-historische Arabella, die een aantal narratologische overeenkomsten vertoont met de titelheld Courtenay<sup>55</sup>, een bepaald doel had. Het zal ‘de meeste mijner Lezers vrij onverschillig [...] zijn’, maar Toussaint was kennelijk getroffen. De formulering van Toussaint kan hier opgevat worden als een strategische keuze, die gecombineerd met de eigenschappen die zij de verteller geeft, de lezer beïnvloedt. Deze kan een verhaal lezen over Maria, Courtenay en Elisabeth, maar hij kan ook oog hebben voor eventuele andere oogmerken van Toussaint, die dan te vinden zouden kunnen zijn in de figuur van Arabella.

---

<sup>55</sup> De bijzondere subjectpositie, zowel in de *geschiedenis* als in het *verhaal*, en de spiegeling van beiden in de setting.

Onderzoek van Leti's *Het leven van Elisabeth, Koninginne van Engeland* laat zien dat Toussaint deze bron tamelijk nauwkeurig volgt. Leti's werk draait om dezelfde belangrijke personages, Elisabeth, Maria en de graaf, maar ook komen 'Ridder Chandois Gouverneur van den Towr', 'den Cancelier', 'den Ridder *Benefield* Gouverneur van Woodstok', 'de Lord *Williams*', 'Arundel' en 'Wiat' voor in zijn werk (Leti 1707: 224). Elisabeths eierzucht en Courtenays minnekunst worden genoemd.<sup>56</sup> Er is echter geen sprake van een zuster van Courtenay. Het getrouwe brongebruik maakt het raadsel van de niet-historische Arabella alleen maar groter.

#### 1.4.2 Epitekst

In het voorwoord van *De Graaf van Devonshire* noemt Toussaint zelf Walter Scott; het is dan ook voor de hand liggend dat Potgieter in zijn recensie in *De Gids* ingaat op eventuele invloeden van Scott. Hij komt tot de slotsom dat er slechts verwantschap is met betrekking tot de idee van een *historische* roman: hij ziet meer verschillen dan overeenkomsten. Hij verbaast zich over de keuze van Toussaint voor de protagonist: in *History of England* van de historicus David Hume is hij deze Courtenay tegengekomen als een tamelijk onbeduidende figuur. Als Potgieter hem vergelijkt met de helden van Scott, slaat de schrik hem om het hart, zeker met de heldinnen bij Scott in gedachten. De '*bloody papist bitch Queen Mary*' en de indrukwekkende 'Queen Bess' zijn bij Toussaint veranderd in 'Eene leelijke en eene coquette'. Hij zet de gebeurtenissen in Toussaints werk tegenover die in *Kenilworth* van Scott en beoordeelt *De Graaf van Devonshire* als een roman 'die uitmuntend zou mogen heeten, zoo hare historiekennis hare verbeelding evenaarde' (Potgieter 1838: 657). Wat die verbeelding betreft heeft hij waardering voor een hoofdstuk dat het gezin van de predikant Bealow beschrijft; de verhaallijn van Arabella ziet hij echter zoals gezegd als een 'melo-dramatischen gruwel' (658). Verder gaat Potgieter in op Toussaints taalgebruik dat hier en daar voor verbetering vatbaar is. Hij waarschuwt voor 'overdrijving, valsche beeldenpronk, schijn van rijkdom, die voor het geoefende oog armoede aan gedachten verraadt en zoo ligt in manier verkeert en dan onuitstaanbaar wordt' (663). Potgieter behandelt aspecten van *De Graaf van Devonshire* die door latere besprekers – vaak naar aanleiding van deze recensie – aan de orde gesteld worden: het brongebruik, de verbeelding en de taal.

---

<sup>56</sup> Zie Leti 1707: 183, 277, 279.

### 1.4.3 Literatuurgeschiedenissen en -studies

Toonaangevende historisch letterkundigen als Bouvy en Reeser die ruim aandacht besteden aan *De Graaf van Devonshire* gaan evenals Potgieter in op mogelijke invloeden van Walter Scott. Ook zij zien vooral de verschillen tussen Scott en Toussaint en noemen als voorbeelden voor de laatstgenoemde Gregorio Leti, David Hume, Victor Hugo en Friedrich Schiller, waarbij hun aandacht vooral uitgaat naar gebeurtenissen en personages. Bouvy noemt Leti als voornaamste bron, al ziet zij ook overeenkomsten met Hume, bijvoorbeeld in de beschrijving van Wyatts opstand. Ze wijst erop dat Toussaint de chronologische volgorde van Leti's feiten loslaat wat zij verklaart vanuit het streven dat Toussaint in haar optiek heeft om een causaal zedelijk verband te leggen tussen de diverse gebeurtenissen. Bovendien zou Leti Toussaint te weinig kans bieden om aan haar behoefte aan romantiek te voldoen (Bouvy 1935: 39-43). Over de karaktertekening zegt Bouvy dat Toussaints figuren, zeker Maria, veel dichterbij het leven staan dan die van Victor Hugo, wat voornamelijk te danken is aan het feit dat zij de karakters niet alleen weergeeft, maar ook verklaart. Verder is Bouvy het eens met C.J. Vierhout die *De Graaf van Devonshire* vergelijkt met *Maria Stuart* van Schiller en stelt dat Toussaint twee scènes hieruit heeft overgenomen, waarvan een zelfs woordelijk; scènes die bij Leti niet voorkomen (Vierhout 1888: 190). Reeser neemt Bouvy's bevindingen grotendeels over, hij legt alleen meer nadruk op Toussaints belangstelling voor de psyche van haar personages (Reeser 1962: 55-65). Min of meer afwijkend van Potgieter, Bouvy en Reeser noemen handboekenschrijvers J. ten Brink, G. Kalff, J. Prinsen, J. te Winkel, C. de Vooy, G. Knuvelder en W. van den Berg en P. Couttenier Scott als invloedrijk voorbeeld. Verder baseren zij zich in hun besprekingen hoofdzakelijk op Potgieter, waarbij alleen Kalff nog aandacht besteedt aan het Arabella-verhaal, dat ook hij ziet als een uiting van 'hooggaande golven dier romantiek' (Kalff 1912: 289). Evenals Potgieter verklaren Bouvy en Reeser de aanwezigheid van Arabella in de roman vanuit Toussaints behoefte aan romantiek. Bouvy spreekt over deze 'gefantaseerde persoon en gefantaseerde gebeurtenissen, die bijna grappig van schrikbarende romantiek zijn' die zij rekent tot 'het echte melodrama' (Bouvy 1935: 33-34); Reeser noemt haar slechts, in zijn overname van Bouvy's verklaringen met betrekking tot het causale verband dat mede door de Arabella-verhaallijn gelegd wordt.



De vrij algemeen gedeelde mening dat de Arabella-geschiedenis is ingegeven door Toussaints behoefte aan romantiek, geldt ook voor de eveneens bekritiseerde beeldspraak. Reeser bijvoorbeeld oordeelt negatief:

Welk een stortvloed van onzuivere, hevige beeldspraak! Als men er een inventaris van opmaakt, komt men in een waar dierenpark terecht. Daar zijn: tijger, tijgerin (2x), tijgerachtig vuur in de oogen (2x), leeuwin (2x), Afrikaansche panther, loerende hyena, gazel, luipaard, slang, ratelslang, verkleumde adder, bloedhond, schoothondje, kat, kameleon (2x), adelaar, valk, lammergier, duif, oester, vertrapte worm en boominsect. Toussaint, die veel van reisbeschrijvingen hield, moet er in die dagen veel gelezen hebben, want de reeks van exotische wezens, hierboven genoemd, is nog met de volgende beeldspraak-varia aan te vullen: gifplanten, pygmeeën, oase, woestijn, drift naar het goudland en wilde met scalpeermes. Hoort men bovendien nog van 'Darley, die den vulkaan in zijn binnenste onder eene ijslaag verborg', dan komt men tot de conclusie, dat de schrijfster, die al dit fraais (en nog veel meer) bezigde, zich geen rekenschap gaf van wat zij precies schreef. De vaart harer voortsnellende fantasie volgende, greep zij naar beelden even fel als haar emoties, maar niet zo zuiver als deze. In het latere werk van Toussaint zal dit euvel wel iets verbeteren, vrij ervan is zij echter nooit gekomen (Reeser 1962: 54).

In een poging het raadsel van Arabella op te lossen en daarbij uitgaande van haar bijzondere rol in de *geschiedenis* en haar positie in het *verhaal* combineer ik nu de twee aspecten van *De Graaf van Devonshire* die veelal gezien worden als gevolgen van Toussaints 'onbeteugelde verbeelding' (Kalff 1912: 290): het Arabella-verhaal en de beeldspraak. Hierbij vat ik de beeldspraak op poststructuralistische wijze op als een middel om problematische zaken aan de orde te stellen.

## 1.5 Metaforiek

Metaforen werden in de negentiende eeuw gezien als elementen die dienen ter versiering van de tekst. Ook de klassieke narratologie gaat ervan uit dat alle verhaalelementen geparafraseerd kunnen worden zonder dat het essentiële van het verhaal daardoor vernietigd wordt. Zoals ik in de Inleiding heb aangegeven wordt tegenwoordig ervan uitgegaan dat metaforiek op specifieke wijze uiting geeft aan een bepaalde thematiek op basis van conceptuele metaforen die verbonden zijn met de heersende cultuur. Belangrijk in mijn onderzoek is de theorie van Lakoff en Johnson dat conventionele metaforen de ideeën, aannames en overtuigingen van

een cultuur tonen, maar nog belangrijker is dat door het gebruik van metaforiek via implicatie en connotatie veel meer meegedeeld kan worden dan door het gebruik van ongecompliceerde, letterlijke taal (Knowles 2006: 11). Met name de ‘ground’, de verbindende schakel tussen beeld en werkelijkheid kan informatie geven over de houding van de auteur ten opzichte van onderliggende conceptuele metaforen. Ook onconventionele metaforiek en beeldbotsingen dragen bij aan een antwoord op de vraag naar mogelijke eigen keuzes. Een tegendraadse leeshouding vraagt dus om metaforenanalyse. Ik analyseer Toussaints beeldspraak vanuit de gedachte dat zij met specifieke beelden eventueel uiting geeft aan haar opvattingen met betrekking tot bepaalde personages. Een analyse van de beeldspraak in *De Graaf van Devonshire* als uiting van opvattingen over problematische zaken kan een bijdrage leveren aan de verklaring van het personage Arabella: ik vermoed dat deze elementen uit de *vertelling* bijdragen aan de ‘oogmerken’ van Toussaint.

In *De Graaf van Devonshire* komen talloze metaforen voor die de lezer duidelijk maken hoe de verteller zijn personages wil presenteren. Daarnaast gebruiken ook de personages metaforiek en steeds zie ik zowel conventionele als onconventionele beelden. Om deze te inventariseren gebruik ik de methode van M. Kemperink: zij gaf in 1997 een aanzet tot onderzoek naar de metaforiek in de literatuur van het fin de siècle (Kemperink 1997). In 2005 werkte G.H. Otten-van der Kaap een en ander uit in haar dissertatie over de metaforiek in de poëzie van de Tachtigers, waarbij ze deze afzet tegen de beeldspraak van de ‘oudere’ dichters uit de negentiende eeuw. Zij stelt dat traditionele herkomstgebieden van metaforiek gedurende de gehele negentiende eeuw worden gevormd door de mythologie, de Bijbel, flora en fauna. De metaforiek is tamelijk eenduidig en dikwijls gericht op het overbrengen van een overtuiging betreffende geloofszaken of anderszins ethische kwesties. De keuze voor een specifiek beeld is veelal gebaseerd op logica: op grond van een redenering selecteren auteurs een punt van overeenkomst tussen beeld en verbeelde, waardoor – als men de redenering volgt – de metafoor vaak logisch aansluit bij de letterlijke context, terwijl de twee werelden ver uiteen lopen. Daarom is het voor de lezer wel van belang om zijn klassieken te kennen: voorwaarde om de redenering waarop het beeld gebaseerd is te kunnen volgen, is een brede algemene ontwikkeling die kennis impliceert van de culturele kaders, omdat de wereld van de metaforiek vaak zo ver afstaat van de letterlijke context. Gedeeld cultuurgoed als de Bijbel, vaste uitdrukkingen, clichés of algemeen bekende allegorische voorstellingen worden veel gebruikt en deze metaforiek heeft nogal eens weinig met de niet-metaforische context gemeen, maar is zo gewoon dat dit geen problemen oplevert (Otten-van der Kaap 2005: 343-373).

Het is zinvol om de onderlinge verhoudingen van de metaforen tot elkaar na te gaan. Een metafoor maakt namelijk deel uit van een beeldenreeks, een aantal metaforen met een gemeenschappelijk betekenisaspect dat op grond daarvan een relatie met elkaar onderhoudt. Deze onderlinge verhoudingen van de metaforen in een tekst worden in dit kader de paradigmatische relatie genoemd. Een voorbeeld van zo'n paradigma is de reeks 'pad', 'ourang-outang' en 'krokodil' (Toussaint 1838A: 372, 374): alle drie benamingen voor Josefe in *De Echtgenooten van Turin*, waarvan de overeenkomst een gebrek aan uiterlijk schoon is. Een tweede voorbeeld: de typering van de Engelse vlag 'met dat kruis als een spinneweb' kan redelijk neutraal zijn, een verwijzing naar de lijnen op het dundoek, tot de vergelijking uitgebreid wordt met 'zoo vele kleine vliegjes' die in de draden verward raken (Toussaint 1837C: 303-304): de combinatie maakt duidelijk dat het hier gaat om Englands imperialisme en dat 'spinneweb' dus negatief bedoeld is.

Daarnaast is de verhouding van metaforen tot hun letterlijke omgeving van belang: een betekenisaspect van een metafoor kan geactiveerd worden dankzij de letterlijke context waarin hij staat. Een metafoor als 'marmeren' in de beschrijving van een vrouw kan wijzen op haar blanke gelaatskleur; de relatie tussen een metafoor en zijn context is de syntagmatische relatie (Otten-van der Kaap 2005: 56-57).<sup>57</sup>

Voor het proza van Toussaint geldt logischerwijs dat de metafoordichtheid geringer is dan die in de door Otten-van der Kaap onderzochte poëzie, waardoor de onderlinge relaties van de metaforen soms minder nadruk krijgen dan de syntagmatische relaties. Vooral de context lijkt de betekenis van de metafoor te bepalen, wat in overeenstemming is met de bevinding van Otten-van der Kaap dat de metaforiek van de 'oudere' dichters tot stand komt op grond van een logisch beredeneerd punt van overeenkomst tussen beeld en verbeelde, waardoor een groot aantal metaforen een logisch aansluitpunt bij de letterlijke context heeft.

Soms is de functie van een metafoor pas te vinden op het punt waar de paradigmatische as de syntagmatische kruist. De betekenis van de metafoor hangt af van het geactiveerde betekenisaspect van de metafoor op een bepaalde plaats. Met 'bepaalde plaats' wordt de directe context bedoeld, een plaats 'in een woordenreeks, waarvan de delen een grammaticaal geheel vormen, een zin of een uitdrukking' (Otten-van der Kaap 2005: 73-74). Met andere woorden: afhankelijk van de situatie waarin de metafoor omgeven is door andere metaforen uit hetzelfde

---

<sup>57</sup> De begrippen paradigmatische relatie en syntagmatische relatie heeft Otten-van der Kaap overgenomen van Maarten van Buuren die deze gebruikt in zijn studie *De la métaphore au mythe: Les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Proefschrift Universiteit Nijmegen, 1985.

paradigma wordt een bepaald aspect ervan geactiveerd. Wanneer bijvoorbeeld de bovengenoemde metafoor ‘marmer’ voorkomt naast metaforen als ‘diamant’ en ‘kristal’, kan hij nog steeds de connotatie ‘schoonheid’ of ‘kostbaarheid’ hebben, maar in combinatie met ‘steen’ en ‘staal’ is de ‘ground’ niet ‘kostbaarheid’, maar ‘hardheid’. Dit zal ik verduidelijken met een voorbeeld uit *De Graaf van Devonshire* waar Courtenay metaforisch gekarakteriseerd wordt met beelden uit het mythologische herkomstgebied:

dien fieren Graaf, schoon als de Grieksche Apollo en vorstelijk als hun Agamemnon (Toussaint 1837B: 20).

Het eerste deel van de vergelijking is vleierend: Apollo is de god van het goede en het schone en juist dit laatste wordt in *De Graaf van Devonshire* steeds benadrukt met betrekking tot de titelheld. Hij is ‘voor de ridderschap van zijn vaderland en tijd, wat Gaston de Foix en Bayard voor de hunne waren’ (14) en hij is ‘een engel in ’t minnen’ (15). In deze reeks is sprake van een paradigmatische relatie met een positieve connotatie. Wanneer de lezer zijn voorkeur voor coherentie tussen metaforische uitdrukkingen loslaat, ziet hij dat het tweede deel van de vergelijking minder eenduidig is: Agamemnon wordt in vrijwel elk mythologisch handboek opgevoerd als held, maar ook als de man die bereid is zijn dochter Iphigeneia te offeren aan Artemis, godin van de jacht, tweelingzus van Apollo. De syntagmatische relatie, de verhouding tot de context, activeert vooral het negatieve betekenisaspect: in de letterlijke context verwijt Courtenay zelf namelijk Suffolk dat hij ‘zijne eigene dochter aan zijne eerezucht opofferde’ (29). Ruimte voor alternatieven op basis van de onderlinge verhoudingen van de metaforen genereert dus een probleem: waarom kiest Toussaint uit de talloze helden die de mythologie te bieden heeft, juist Agamemnon als beeld voor Courtenay? Een antwoord op deze vraag kan gevonden worden door de metaforiek in het werk van Toussaint te bestuderen. Door bepaalde paradigmatische relaties te ontdekken en door oog te hebben voor metaforisch taalgebruik en de context waarmee die metaforiek soms botst, kan de lezer ontdekken dat er wellicht sprake is van meer dan versiering van de tekst. David Punter stelt:

Where a concept, an idea, an emotion may be hard to grasp in language, then a metaphor, an offering of perceived resemblances, may enable us the better to ‘come to grips’ with the issue in hand [...]. Metaphor [...] is rarely if ever innocent, it has designs on us (Punter 2007: 13-14).

Mijns inziens toont een analyse van de metaforiek aan dat Toussaint op geraffineerde wijze een subversieve laag aanbrengt in haar werk. Zij conformeert zich aan de oppervlakte aan de contemporaine cultuur: haar metaforiek weerspiegelt de fundamentele waarden van haar cultuur. Tegelijk echter vestigt zij voor een goed verstaander de aandacht op de sekseverhoudingen. Toussaint hanteert namelijk zeker traditionele metaforiek, maar er is ook sprake van onconventionelere of op afwijkende wijze gebruikte metaforiek. Ik zal achtereenvolgens conventionele en onconventionele metaforiek in *De Graaf van Devonshire* bespreken, om later in te gaan op de metaforiek in ander werk van Toussaint.

### 1.5.1 Conventionele metaforiek in *De Graaf van Devonshire*

Toussaint gebruikt conventionele beelden uit de traditionele herkomstgebieden van metaforiek. Zij speelt daarbij met de focalisatie: verteller en personages hanteren de metaforen op verschillende wijze, waarbij de letterlijke context de verschillen accentueert. Hierdoor is de metaforiek voor meerdere uitleg vatbaar. Daarnaast kunnen metaforen in een ander licht komen te staan wanneer hun onderlinge relaties geanalyseerd worden. Ik geef een aantal voorbeelden<sup>58</sup> uit de conventionele herkomstgebieden; samenhangend met de aantallen metaforen uit het betreffende gebied komt eerst de fauna aan bod, daarna de Bijbel en tot slot de flora.<sup>59</sup> Naar aanleiding van deze voorbeelden ga ik in op enkele belangrijke aandachtspunten met betrekking tot focalisatie, paradigmatische en syntagmatische relaties en sekserepresentaties die gelden voor metaforiek uit elk herkomstgebied.

#### 1.5.1.1 Fauna

Zoals uit Reesers pejoratieve opsomming al blijkt, gebruikt Toussaint veel fauna-metaforen. De verteller hanteert deze beelden, die een negatieve connotatie hebben (Kemperink 1997: 7), vooral voor de mannelijke figuren: ‘hyena’, ‘bloedhond’ en ‘lammergier’ voor Benefield, ‘tijger’ en ‘adder’ voor Darley, ‘ratelslang’, ‘basilisk<sup>60</sup>’ en ‘adelaar’ voor Wyatt, ‘panter’ voor Gardiner. Er wordt dus een aantal vrij gebruikelijke metaforen gehanteerd waarmee de verteller personages

---

<sup>58</sup> In deze analyse beperk ik mij tot de metaforen en vergelijkingen die direct betrekking hebben op de personages, omdat vooral deze vormen van beeldspraak van belang zijn voor mijn onderzoek naar de functie van Arabella in *De Graaf van Devonshire* en omdat ook de kritiek met name deze metaforiek betreft.

<sup>59</sup> Uit het mythologische herkomstgebied is in *De Graaf van Devonshire* een zeer beperkt aantal metaforen afkomstig

<sup>60</sup> Basilisk: fabeldier, slangdraak, volgens het bijgeloof zo vergiftig dat zelfs zijn blik iemand doden kan. Basiliskooog: fascinerend oog, verlamme blik (Van Dale).

positioneert. De personages zelf echter dollen in hun dialogen met de conventionele beelden uit het vogelparadigma. Polus, Benefield en Maria gebruiken ‘(nacht)uil’, ‘ekster’, ‘papegaai’ en ‘roerdomp’ als aanduidingen in een ironisch steekspel met woorden, gebaseerd op eigenschappen van de personen en een element uit Benefields blazoën (42-45). Het lijkt slechts een woordenspel, maar kan ook betekenen dat de metaforiek op losse schroeven wordt gezet: de lezer is aan zet. In deze passage doet namelijk de bezwijmende titelheld Courtenay in de focalisatie van Maria denken aan een zieke vogel:

daar ziet zij, hoe zijn hoofd als zonder veêkracht op zijn borst nederzinkt, hoe zijne oogen zich sluiten, zijne armen verslapt nederhangen [...] (Toussaint 1837B: 44).

Het geknakte kopje, de verwijzing naar veren, dichte ogen en slappe vlerken; voor mij is de titelheld opgenomen in het vogelparadigma, zeker omdat aansluitend aan deze beschrijving door een van zijn tegenstanders opgemerkt wordt ‘Hij valt van den prik als papegaai die men met suiker overvoed heeft’.

Niet alleen het optreden van de ironiserende personages, ook de letterlijke context die onder invloed van een omringend paradigma metaforische trekken krijgt, kan dus door de lezer opgevat worden als een signaal dat de metaforiek multi-interpretabel kan zijn. Het is van belang om na te gaan wie focaliseert en wat de precieze connotatie van het gebruikte beeld is in de specifieke context: de syntagmatische relatie bepaalt mede de gevoelswaarde van de metafoor. Een voorbeeld van zo’n syntagmatische relatie is het gebruik van de metafoor ‘adelaar’ uit het (roof)vogelparadigma voor de blik van Wyatt. Die blik is door de verteller eerder al beschreven als gloeiend door ‘duister vuur’ (25), ‘een verzegend vuur’, ‘den blik van een basilisk’ (68), flonkerend uit een ‘metalen beschutting’ (137), waarbij ik wil opmerken dat ook ‘ijzer’ hoort bij de beelden met een negatieve connotatie (Kemperink 1997: 7). In de focalisatie van Arabella is Wyatts blik toch net iets anders, ‘toch was er iets in hunne onverzettelijke vastheid dat haar aantrok en deed sidderen’ (68), sterker nog:

Zij zag dien blik doorborend als van een adelaar, levendig als die der gazel, onwederstaanbaar gebiedend als het noodlot. En weder trof haar dat zonderlinge tijgerachtige vuur van zijn oog [...] (Toussaint 1837B: 137).

In deze zin staat de aanduiding ‘levendig als die der gazel’ (137), waardoor de connotatie van ‘gevaar’ verandert. De positieve gevoelswaarde van de gebruikte vergelijking (Kemperink 1997: 7) kleurt het ‘gevaar’ van Wyatts blik. Zeker als ik

de directe context erbij betrek, blijkt er een gevaarlijke aantrekkingskracht uit te gaan van Wyatt:

De Lady aanschouwde toen een gelaat, zooals geene vrouw zich tot afschuw zoude voorstellen. Zij zag dat stoute voorhoofd, waarop een stalen wil en de hardnekkigste volharding gegriffeld waren. [...] zijn oog, waarvoor zij het hare neersloeg met eene huivering, die geen afschrik was [...] (Toussaint 1837B: 137).

Ik geef een tweede voorbeeld van de functie van de context in het duiden van een metafoor. Courtenay wordt eenmaal metaforisch beschreven door Arthur Polus in een passage waarin de spot wordt gedreven met de laaghartige Benefield:

Zie, zie! hoe de nachtuil vlucht, bij de eer mijner dame! met hangende vlerken. Zekerlijk heeft de edele valk duchtig recht over hem gehouden, en ik wed dat hij zich verschuilen gaat [...] (Toussaint 1837B: 117).

‘Edele valk’ lijkt een gunstige benaming. Wanneer ik echter in ogenschouw neem dat voor deze Polus ‘spotvogel’ min of meer als epitheton ornans geldt, wordt het positieve karakter van zijn uiting discutabel. Bovendien worden hier door Polus de ‘hangende vlerken’ genoemd, die reminiscenties wekken aan de verslapt neerhangende armen van de bezwijmde Courtenay (zie het citaat hierboven). De verteller heeft de aftocht van Benefield ook al beschreven in termen die eveneens voor Courtenay gebruikt zijn ‘met gebogen hoofd en nedergeslagen oogen’: de context zorgt hier dus voor een verbinding tussen Benefield en Courtenay. Afgezien van deze argumenten voor de opvatting dat de benaming ‘edele valk’ voor Courtenay ironie uitdrukt, is er nog een aanwijzing voor een negatieve ‘ground’ in dit beeld. Vogelmetaforen komen uit het biologische herkomstgebied waarin de beelden van oudsher dezelfde specifieke connotaties hebben, zoals blijkt uit Vondels *Vorstellicke Warande der dieren* dat op het titelblad aangeeft ‘met exempelen uit de oude historien’ (Vondel 1927). Hierin noemt Vondel de valk in een adem met de gier, een aaseter: ‘De valcken en gieren verscheuren de vogels’ (506). De havik tekent hij listig en agressief (627) en de adelaar is ‘Keyser van dit rijk [...] daer elck voor knielt’ (512). Ook in *Lucifer* is ‘de hemelse adelaar’ een positieve metafoor voor de aartsengel Michaël, terwijl Vondel zowel diens regimenten als die van Lucifer vergelijkt met haviken. Het beeld van de valk gebruikt Vondel voor Michaëls leger, gezien vanuit de Luciferisten een angstaanjagende vijand (Vondel 2004: 100-101). Op dezelfde traditionele manier zet de verteller in *De Graaf van Devonshire* de valk in als metafoor voor vijandige

ridders die op bevel van Maria Elisabeth wegvoeren uit Ashridge: ‘Angstig, verward, verbijsterd liepen de bewoners daarvan dooreen, als weêrloze vogels, uit wier midden de valk zijne prooi heeft gekozen’ (Toussaint 1837B: 196).

De vraag of Toussaint deze beelden van Vondel heeft overgenomen valt niet te beantwoorden, maar dat zij Vondel kende en waardeerde, staat wel vast.<sup>61</sup> Mijns inziens passen de vogelmetaforen in *De Graaf van Devonshire* in de traditie; de metaforen ‘adelaar’ voor Wyatt en ‘valk’ voor Courtenay die in eerste instantie respectievelijk negatief en positief geduid worden, kunnen dus ook anders geïnterpreteerd worden: positief voor Wyatt en negatief voor Courtenay.

### 1.5.1.2 Bijbel

Een tweede herkomstgebied van conventionele metaforen is de Bijbel. De metafoor ‘engel’ bijvoorbeeld komt een tiental malen op schijnbaar traditionele wijze voor in *De Graaf van Devonshire*: de verteller noemt Courtenay de ‘reddende engel’ (104) van de door Benefield aangerande Francis Bealow (die een ‘lief engelengezichtje’ heeft, 82) en de onbetrouwbare page Darley een ‘gevalen engel’ (226). De brave Williams laat hij Elisabeth beschermen ‘als een goede engel’ (248). Ook de personages hanteren metaforen uit het Bijbelparadigma: koningin Maria waardeert de acties van kardinaal Gardiner als die van ‘mijn goede engel’ met wie zij wraak wil nemen op ‘den duivel’ Courtenay, die haar liefde afwijst (193).

De lezer ervaart echter een andere werkelijkheid: Gardiner die op listige wijze Maria overhaalt tot een huwelijk met de katholieke Philips II en Courtenay die ten aanzien van Maria geen kwaad in de zin heeft. Arabella ziet haar broer als ‘mijn heilige, mijn beschermengel’ (151) en bejegent haar geheimzinnige echtgenoot negatief: ‘Gij zijt mijn goede engel niet’, ‘hellegeest’, ‘satan’, ‘een duivel’ (68-70, 132) tegen wie zij beschermd moet worden. Wyatt zelf kondigt aan ‘dreigend als een verderfengel’ (72) voor haar te zullen staan indien zij de band met hem zou verbreken. In de loop van het verhaal blijkt echter juist Wyatt Arabella’s beschermengel te zijn: hij redt haar uit een brandend huis, terwijl hij gezien zijn bedoelingen beter af zou zijn met haar dood. Courtenay gaat met de eer strijken, waarna hij uiteindelijk (in het hoofdstuk dat ‘Broeder en zuster’ genaamd is) Arabella volkomen in de steek laat. Zij redt zijn leven door in de rechtbank haar (geheime) huwelijk op te biechten: de plichten die haars inziens daarmee verbonden zijn, maken haar schuldig aan Wyatts complot tegen de koningin. De

---

<sup>61</sup> Reeser citeert Toussaints brief aan Busken Huet waarin zij vertelt ‘Van Vondel heb ik gelezen wat ik heb kunnen grijpen en vangen [...]’. Reeser heeft een tafereel uit *Lucifer* aangetroffen in Toussaints ‘poëzieboek’ (Reeser 1962: 21, 301, 328).



onwetende Courtenay staat daar geheel buiten en om dit te benadrukken negeert hij – haar beschermengel – Arabella hierna volkomen. Zowel Maria als Arabella hebben blijkbaar een verkeerd beeld van wie voor hen een engel is; de lezer kan dit vaststellen door het nagaan van de syntagmatische relaties. Ook met betrekking tot de titelheld is dit van belang. Courtenay gebruikt de term ‘engel’ enkele malen: eenmaal voor de door hem geredde Francis Bealow (‘Die engel! zij heeft dus hare eer verdedigd met meer dan vrouwelijken moed’, 93) en tweemaal voor de door hem aanbeden Elisabeth. Als ik ook hier de context in ogenschouw neem, valt op dat hij de metafoer gebruikt op momenten dat zij zich aan hem onderwerpt:

‘Niets wil ik zijn, niets, niets dan uwe geliefde; maar de uwe voor eeuwig.’  
– ‘Elisabeth! Engel!’ riep hij (Toussaint 1837B: 22).

‘juist omdat ik u meer beminde dan mij zelve...meer .... dan gij .... mij beminnen kunt... was het [...] dat ik uw belang stelde vóór mijn eenigste hoop op geluk!’ – ‘En ik zoude [...] om die engel eens de mijne te kunnen noemen!’ riep de Graaf (Toussaint 1837B: 177).

Een laatste voorbeeld uit het traditionele Bijbelparadigma: Courtenay die zich in de focalisatie van de verteller kromt ‘als een vertrapte worm op den killen vloer’ van zijn cel (204). Een beeld dat past in de letterlijke context en bedoeld lijkt om medelijden op te wekken met de gevangen graaf. Deze metafoer, in de christelijke traditie traditioneel ingezet als beeld voor de kleinheid van de mens (Van Hemeldonck 1977: 147) is door Courtenay zelf eerder gebruikt: hij bestempelt de hovelingen van Maria op negatieve wijze als ‘dien zwerm van blinkende hofwormen’ (60). In beide passages is de houding van de hovelingen (inclusief Courtenay) ten aanzien van Maria aan de orde, zodat de paradigmatische relatie betekenis krijgt door de syntagmatische: de bejegening van koningin Maria door deze ‘wormen’ is een zeer pragmatische.

### 1.5.1.3 Flora

Een derde traditioneel herkomstgebied is dat van de flora. De verteller gebruikt slechts af en toe gangbare beelden eruit. De jonge Elisabeth in de ban van Courtenay vergelijkt hij bijvoorbeeld met ‘een buigzaam rietje [...] in dit oogenblik niets meer dan een gewoon zwak meisje’ (22): een beeld dat staat voor ‘de broosheid van de mens, willoos buigend en brekend in de levensstorm, een geliefd beeld vanaf het oude testament’ (Van Hemeldonck 1977: 136). Ook het bloemenparadigma zet de verteller in:

Doch Elisabeth, ofschoon in blankheid aan de lelie gelijk, was geene zwakke bloem, die zich door iedere ruwe windvlaag laat heen en weder slingeren op haar stengel; (Toussaint 1837B: 216)

Voor hoofd en hals is de bloem op een stengel de meest voorkomende metafoor. Het beeld van een door weersomstandigheden geteisterde bloem wordt vooral gebruikt voor de lijdende mens (Van Hemeldonck 1977: 170). Overigens zijn metaforen uit het bloemenparadigma traditioneel voorbehouden aan vrouwen: al vanaf vroege Griekse poëzie als de *Hymne aan Demeter* van Homerus wordt verband gelegd tussen bloemen en meisjes (Ferber 1999). In de Nederlandse literatuur is dat niet anders: Kemperink geeft aan dat bloemen bij voorkeur worden ingezet voor vrouwelijke figuren, waarbij zeker de (witte) lelie als ‘ground’ zuiverheid en reinheid heeft (Kemperink 1997: 9). Zwakheid, kwetsbaarheid wordt zo metaforisch verbonden met vrouwelijkheid.

Het bijzondere is nu dat de verteller stelt dat Elisabeth *geene* zwakke bloem is: hij gebruikt dus het traditionele beeld om zijn vrouwelijke protagonist te presenteren als krachtig: een onconventionele vrouw. Opmerkelijk is dat daarna de onevenwichtige Williams Elisabeth aanbiedt ‘eene bloem in uwe doornenkroon’ te zijn (250); opmerkelijk vanwege het feminiene karakter van de metafoor en vanwege de context waarin de krachtige Elisabeth *geen* bloem is.

Ook met betrekking tot Arabella worden tweemaal metaforen uit het vegetale paradigma ingezet, zoals:

Ofschoon, naar het uiterlijke te oordeelen, Arabella’s leven aan een frisschen bloemkrans gelijk scheen, waaraan elke dag een versche roos toevoegde, zoo was toch, alleen voor haar voelbaar, hulst noch brandnetel erin gespaard (Toussaint 1837B: 67).

Opvallend is dat met betrekking tot de vrouwelijke personages de werkelijkheid beduidend minder vaak vervangen wordt door een beeld zoals dat wel bij de mannelijke figuren gebeurt. Terwijl voor mannen geregeld beelden worden gebruikt als ‘ekster’, ‘bloedhond’, ‘valk’, wordt voor vrouwen slechts een enkele maal een beeld dat gebaseerd is op een overeenkomst ingezet (‘engel’ of ‘parel’). Bij vrouwen is zelden sprake van een metafoor in engere zin, wel van vergelijkingen: Arabella’s leven wordt bijvoorbeeld vergeleken met ‘een frisschen bloemkrans’ (67) of een ‘doolhof vol giftplanten’ (73).

Arabella en andere vrouwen worden opvallend vaak genoemd naar hun relatie met de mannen uit hun omgeving (dochter, zuster), wat opgevat kan worden als

een vorm van metonymie. De functie van metonymie is immers het identificeren van iets door het noemen van een element dat ermee verbonden is, letterlijk of symbolisch. De associatie bepaalt welk element van de entiteit van belang is, op welk aspect van het geheel de aandacht gericht wordt. Daarmee kennen metonymia's waarde toe en hebben ze ideologische betekenis (Knowles 2006: 54-59). Omdat de vrouwen geïdentificeerd worden op basis van een specifieke verbondenheid zie ik in deze bewoordingen metonymie: relatie voor individu.

### 1.5.2 Voorlopige conclusie

In *De Graaf van Devonshire* is sprake van een scala aan traditionele metaforen. Enerzijds is dit aanleiding om te veronderstellen dat Toussaint de geschiedenis neerzet in bewoordingen die haar tijdgenoten kennen: er wordt aan lezersverwachtingen voldaan. Anderzijds kan de lezer dankzij de metaforiek geregeld ambiguïteit ervaren. Ten eerste door oog te hebben voor de ironie die kan blijken uit verschillende focalisaties: wie gebruikt welk beeld? Ten tweede door aandacht voor onverwachte verbanden met de directe context: op welk moment wordt een bepaald beeld gebruikt? Ten derde door te letten op bepaalde paradigmatische relaties: wanneer is dit beeld eerder gebruikt en door wie? Tenslotte is op te merken dat er soms expliciet wordt afgeweken van de conventies, zie bijvoorbeeld het bloemenparadigma.

Mijns inziens is het voor het werk van Toussaint essentieel om paradigmatische relaties op te sporen en in verband te brengen met de context van een specifieke metafoor. Indien metaforen niet in elkaars nabijheid voorkomen, kan de connotatie veranderen wanneer op een zeker moment de context van een geïsoleerde metafoor een bepaalde interpretatie afdwingt en dan de reeks verwante metaforen dezelfde functie blijkt te hebben. De betekenis van een metafoor kan dus niet alleen vastgesteld worden door de connotatie die de directe context oproept: ook de plaats van de metafoor in een reeks speelt een rol. Juist de kruising van de paradigmatische as met de syntagmatische is van belang voor de interpretatie van de beeldspraak.

Overigens heeft het aantal metaforen in engere zin – beeldspraak waarbij de werkelijkheid vervangen wordt door een beeld dat een overeenkomst benadrukt – in *De Graaf van Devonshire* een relatief beperkt aandeel in de totale metaforiek. Daarbij valt op dat het aantal conventionele metaforen dat voor de mannen gebruikt wordt aanzienlijk groter is dan dat voor vrouwen, terwijl het aantal mannen en vrouwen dat genoemd wordt in de roman vrijwel gelijk is. De verteller duidt de

mannen 22 maal aan met een metafoor in engere zin, de vrouwen acht keer; de personages gebruiken 24 metaforen voor mannen tegen negen voor vrouwen.

Opmerkelijk is het gebruik van (conventionele) metonymie voor vrouwen. Vooral Elisabeth als voornaamste vrouwelijke protagonist krijgt metonymia's toebedeeld: herhaaldelijk wordt zij, naast 'de Prinses', 'de jonge Vorstin' genoemd, 'de maagdelijke Koningin' en 'dochter der Tudors', zeker naar het einde van de roman toe en veel meer dan Maria, wier voornaam ook, maar minder vaak, wordt afgewisseld met 'de Koningin'. Het lijkt erop dat Elisabeths ambitie die via de focalisatie al een accent krijgt, wordt benadrukt in de beeldspraak. Arabella wordt hoofdzakelijk bij haar voornaam genoemd, voorafgegaan door of afgewisseld met de titel 'Lady'. Voor alle drie de vrouwelijke hoofdpersonen geldt ook dat zij veelvuldig metonymisch geduid worden als 'dochters van Hendrik VIII', 'Hendriks dochter', 'de dochter der Tudors' of varianten hierop.<sup>62</sup> Arabella wordt geregeld 'zijne zuster' genoemd met een verwijzing naar Courtenay.<sup>63</sup> In vrijwel elk van deze metonymia's wordt de relatie met mannen gebruikt: vader en broer. Zo wordt Elisabeth ook een tweetal malen aangeduid als 'geliefdste zuster van Eduard VI'.<sup>64</sup> De zeldzame keren dat een vrouw metonymisch met een vrouw verbonden wordt, is in een negatieve situatie: Maria betitelt haar concurrente Elisabeth eenmaal als 'de dochter van Anna Boleyn' (122) en wanneer Gardiner Maria aanspoort tot zelfbeheersing en probeert over te halen tot een huwelijk met Philips II doet hij dit met een beroep op haar waardigheid als dochter van Katharina van Aragon (194). Hier is overigens in beide gevallen een personage aan het woord; de verteller daarentegen kiest in zijn beeldspraak onveranderlijk voor de vader-dochter-, of broer-zusrelatie. De conclusie dat hierin de maatschappelijke verhoudingen weerspiegeld worden, ligt voor de hand.

Deze 'standaard'- metonymie wordt op frappante wijze losgelaten wanneer de verteller uitlegt waarom de betrekkingen tussen Courtenay en Arabella eindigen:

Haar broeder had niet begeerd haar weêr te zien; hij had haar zijne verwijtingen willen sparen, want haar gedrag had hem diep gegriefd, en hij betreurde het dat de dochter zijner moeder zijpaden had bewandeld, die zijn hooggestemd gevoel van eer beleedigden (Toussaint 1837B: 269).

Wanneer Arabella niet aan de verwachtingen voldoet, onconventioneel gedrag vertoont, verdwijnt in de *vertelling* de gebruikelijke broeder-zusterverbinding en

---

<sup>62</sup> Zie Toussaint 1837B: 16, 26, 121, 142, 165, 166, 175, 218, 249 *passim*.

<sup>63</sup> Zie Toussaint 1837B: 50, 58, 73, 141, 145, 150, 162, 181, 206, 235 *passim*.

<sup>64</sup> Zie Toussaint 1837B: 245, 249.

benadrukt de verteller plotseling de moeder-dochterrelatie. De conventionele metaforiek in *De Graaf van Devonshire* is dus minder eenduidig dan zij schijnt.

### **1.5.3 Onconventionele metaforiek in *De Graaf van Devonshire***

In dit kader rangschik ik de beeldspraak rondom de voornaamste figuren. Dan blijkt dat Courtenay en Arabella hier evenals in de focalisatie een bijzondere positie innemen: de titelheld vanwege de voor hem gebruikte metaforen en zijn zuster vanwege het feit dat uitgerekend het personage dat in de woorden van Potgieter centraal staat in de ‘melodramatische gruwel’, *niet* in kleurrijke beelden beschreven wordt.

#### **1.5.3.1 Courtenay**

Het is logisch te veronderstellen dat de titelheld Eduard Courtenay, van wie talloze malen de schoonheid, edelmoedigheid, trots en gevoeligheid worden benadrukt in omschrijvingen door zowel de verteller als de romanpersonages, in de metaforiek eveneens positief benaderd wordt. Een eerste vergelijking is die met Gaston de Foix en Bayard, die volgens de verteller voor hun tijd waren wat Courtenay voor de zijne is: ‘den treffelijkste onder de voortreffelijken’ (14). Al vrij snel blijkt echter iets anders. Op pagina 38 wordt Courtenay door de verteller ‘afgod’ genoemd: ‘den afgod van den dag’ en op pagina 46 opnieuw ‘afgod der schepping’, weliswaar in de optiek van de hem vijandig gezinde Gardiner, maar vrijwel onmiddellijk uitgewerkt in een ‘bittere satyre op den hoogmoed van den mensch’:

Daar gaat de groote, trotsche Graaf, de aanzienlijkste van een aanzienlijk volk, begunstigd met alles wat de vooringenomenheid eener machtige Vorstin op het hoofd van een gunsteling laden kan; daar gaat de prachtige, bevallige jongeling, bloeiend van gezondheid en sterkte; op hem staren alle schoonheden van een grootsch hof, voor hem kruipt een heir van hovelingen, op hem richt eene gansche natie blikken van vertrouwen en hoop. Daar gaat hij, die man van geestkracht en fieren lichaamsbouw, die werkelijk zooveel eer en hulde verdient, in wien alle voorrechten der natuur en der maatschappij zich zóó hebben samen-gevoegd, dat men geen grooteren lieveling van beide zou kunnen aanwijzen. Welnu – onthoud dien afgod der schepping, twee, drie dagen het dierlijk voedsel of den dood gelijkenden slaap, en hij zinkt te zamen als een sneeuwpop voor de zonnehitte! En dan roemt de mensch van dezen, van minderen vorm nog

op eigen sterkte en matigt zich nog aan, te beoordelen de daden van Hem, die eeuwig uit eigen wilskracht bestaat (Toussaint 1837B: 46).

Deze passage in de onvoltooid tegenwoordige tijd lijkt een expressie van religiositeit – de nietige mens tegenover de grootheid van God – , maar zowel Bouvy als Reeser stelt dat dit soort uitingen in het vroege werk van Geertruida Toussaint niet als bewijs van godsdienstige zin opgevat dient te worden. Beiden gaan ervan uit dat er in Toussaints vroege werk sprake is van een moraal die gestoeld is op het in wezen niet-christelijk rationalisme, met overigens ook daarin beloning van de deugd en bestraffing van het kwaad (Bouvy 1935: 43; Reeser 1962: 45). De teneur is in elk geval ‘hoogmoed komt voor de val’. Ik vraag mij af waarom deze uiting over de ‘afgod der schepping’ juist gedaan wordt met betrekking tot Courtenay. Het kan zijn dat de focalisatie bij zijn tegenstander Gardiner ligt, maar ik zie twee argumenten om dit te bestrijden. Ten eerste zegt de verteller enkele regels voor het betreffende fragment: ‘Evenals ons, is het hem [Gardiner] zekerheid [...]’. Ten tweede staat direct eraan voorafgaand: ‘Men zoude dit schouwspel kunnen doen strekken [...]’; een formulering die past bij de verteller, die een halve pagina eerder op identieke wijze de lezer uitnodigt: ‘Men oordeele over Gardiners verwondering [...]’ (45). Mijn conclusie is dat het wel degelijk de verteller is die zijn titelheld hier negatief beschrijft door hem ‘afgod’ te noemen en hem te vergelijken met een sneeuwpop. Met deze metaforen gaat hij dus in tegen het door hemzelf geschapen beeld van de ‘edelste, dapperste en meest begaafde’ graaf.

Een andere vergelijking die voor Courtenay wordt ingezet is die met een kind. De verteller gebruikt deze wanneer hij aankondigt welk gevolg Courtenays optreden als reddende engel in het huis van de belaagde dochters van Bealow heeft. Een vergelijking die lijkt te behoren tot de traditionele metaforiek:

Een gevolg, waaraan hij toen evenmin dacht, als het kind dat een schoothondje bevrijdde, bij een tijger opgesloten, er acht op gaf, dat ook het wilde dier daardoor losgelaten werd (Toussaint 1837B: 104).

De ‘ground’ is in deze context ‘onnadenkendheid’ en daarmee krijgt de vergelijking via het beeld ‘kind’, vóór de Tachtigers traditioneel deel uitmakend van het familieparadigma waarin de beelden allemaal de notie ‘familie’ bezitten in

de betekenis van een liefdevol verband (Kemperink 1997: 19)<sup>65</sup>, toch een andere lading. Zeker wanneer nagegaan wordt hoe dit beeld verder voorkomt in *De Graaf van Devonshire*. Weliswaar wordt Courtenay door de verteller ook vergeleken met het ‘naakte slavenkind’ (183), slachtoffer van de Afrikaanse panter, waarmee wellicht ‘onschuld’ geactiveerd wordt, maar in dezelfde alinea krijgt Gardiner een ‘kinderziel’ toebedeeld vanwege zijn dweepzucht (183-184). Er is dus sprake van negatieve connotaties. Daarnaast is de notie ‘slaaf’ is te vinden bij Chandos, wiens angst en moedeloosheid door de verteller verklaard worden door erop te wijzen dat hij ‘een slaaf van zijn plicht en van zijn eed’ was. Courtenay bemoedigt hem met de woorden ‘Laat ons mannen zijn, Chandos!’ (191). Via ‘slavenkind’ en ‘slaaf’ wordt een relatie gelegd met ‘kind’ en ‘mannen’. Ook hier dus een paradigmatische relatie die een ander licht werpt op de metafoor: met betrekking tot ‘kind’ worden nu onnadenkendheid, dweepzucht en onmannelijkheid geactiveerd, waarmee dit beeld niet langer thuishoort in het traditionele familieparadigma met het kenmerk ‘liefdevol’, maar een negatieve gevoelswaarde krijgt.

Tot slot een opvallende metonymia van de verteller met betrekking tot de titelheld: wanneer Maria wordt afgewezen door Courtenay – zij noemt hem overigens herhaaldelijk ‘zon’ en ‘lichtstraal’ – neemt de verteller het voor haar op en roept uit:

Wee den gewetenlooze, die misbruik maakt van die zwakheid der vrouwelijke ziel, waarin toch zooveel sterkte ligt; van die aanhankelijkheid, zoo vol zelfverloochening; van eene liefde die zóó weet op te offeren! (Toussaint 1837B: 185)

Er is geen directe verwijzing naar Courtenay, maar gezien de syntagmatische relatie kan met deze ‘gewetenloze’ niemand anders bedoeld worden dan Courtenay: het vertellerscommentaar vindt hier plaats naar aanleiding van zijn optreden. Opnieuw dus een negatieve bejegening van Courtenay.

De romanpersonages gebruiken slechts een enkele keer een onconventionele metafoor voor Courtenay: opnieuw ‘afgod’, ditmaal in de optiek van Chandos (205) en het al eerder genoemde ‘Hij valt van den prik als een papegaai die men met suiker overvoed heeft’ door de vijandelijke Benefield (44). Beide beeldspraken

---

<sup>65</sup> Kemperink laat zien dat in het werk van de door haar bestudeerde Tachtigers de metafoor ‘kind’ vaak gebruikt wordt voor vrouwelijke personages en dan zowel positief als negatief bedoeld kan worden: onschuldig en onbedorven, maar ook onverstandig, onverantwoordelijk en grillig (Kemperink 1997: 9). Dat Toussaint deze metafoor zo’n vijftig jaar eerder gebruikt voor mannen en daarbij het negatieve betekenisaspect activeert, is bijzonder.

hebben een negatieve connotatie, die alleen in het laatste geval verklaarbaar is vanuit de vijandschap tussen de twee personages.

### 1.5.3.2 Overige mannelijke personages

In *De Graaf van Devonshire* zie ik over de gehele linie weinig onconventionele beelden voor en door mannen: de verteller gebruikt slechts een enkele keer minder traditionele metaforen voor de overige mannelijke personages. Arthur Polus noemt hij ‘*enfant gâté* van zijne familie’ (35): ‘verwend kind’, wat opnieuw een negatief aspect van de metafoor ‘kind’ activeert. Een vergelijking geldt Hendrik VIII: ‘Elisabeths vader, dien Westerschen Sultan, dien Blauwbaard der geschiedenis!’ (221).

Ook de romanpersonages hanteren weinig bijzondere beelden voor elkaar. Courtenay vergelijkt ‘de hoveling die zich plooit naar elke luim van zijn gebieders’ met een kameleon (61) en hij noemt Benefield ‘een blinkenden vogelverschrikker’ (143). Williams, die vooral gekenmerkt wordt door zijn ‘gewone aanvallen van zenuwzwakte’ (120)<sup>66</sup>, biedt Elisabeth aan onder meer ‘een oasie in de woestijn, een zacht tapijt voor uw voet dat gij vertreden mocht’ te zijn (250). Elisabeth waardeert zijn trouw, maar maant hem niet te vervallen in ‘onmannelijke wanhoop’ (251). De formulering van het afscheid geeft ook te denken: ‘Zij reikte hem hare hand, die hij kuste, zooals een Williams die kussen moest’ (251). Williams wordt hier kennelijk een soortnaam; het is aan de lezer om de soort te duiden. Het belang van deze metaforen blijkt niet onmiddellijk: de kameleon krijgt pas een extra betekenis dankzij een paradigmatische relatie, die ik in de volgende paragraaf zal toelichten. Blauwbaard kan in verband gebracht worden met de vrouwenverhalen in *De Graaf van Devonshire* (waarop ik zal ingaan in 1.6.3) en de blinkende vogelverschrikker krijgt meer lading wanneer de karakterisering onderzocht wordt op tegendraadse elementen, zoals ik in 1.6.1 zal doen.

### 1.5.3.3 Elisabeth, Maria, Arabella

De drie voornaamste vrouwelijke personages worden evenmin frequent op onconventionele wijze verbeeld door de verteller of de andere personages, maar de weinige beelden die in de roman voorkomen, zijn zeer duidelijk. Ik geef ze hier weer. Naar aanleiding Maria’s liefde voor Courtenay worden twee opmerkelijke metaforen gebruikt:

---

<sup>66</sup> Zie ook Toussaint 1837B: 123, 248, 249.



Eene vrouw die vurig bemint, heeft iets van den kameleon; zij neemt de kleur – dat is de hartstochten, de gewoonten, de luim, de spreekwijze – aan van hem, aan wien zij zich hecht (Toussaint 1837B: 119).

Het is ongeloofelijk hoeveel eene minnende vrouw verdragen kan van het voorwerp harer liefde [...]: zoolang zij nog slechts eene flauwe hoop heeft op zijn hart, zal zij zich aan hem blijven hechten als de oester aan de schelp, als het boomsect aan het blad dat het voedt (Toussaint 1837B: 184-185).

Elisabeths situatie, waarin toestemming voor een huwelijk gevraagd moet worden aan het parlement, is aanleiding voor metaforiek waarin ook een woordspeling ontdekt kan worden:

het stond geene prinses van den bloede vrij, over hare hand te beschikken, zonder de toestemming van dat lichaam (Toussaint 1837B: 178).

Een van Arabella's juffers herinnert zich Arabella's Schotse uitdossing van enig moment en de vergelijking die gemaakt werd: 'schoon als de bruid van Wallace' (128). Mijns inziens zijn deze enkele onconventionele vormen van metaforiek ondubbelzinnig en zijn ze op te vatten als vingerwijzingen naar de positie van de vrouw. Het beeld van de kameleon heeft een negatieve connotatie, het is immers al eerder door Courtenay gebruikt als kritisch commentaar op een al te eerzuchtige hoveling. De weinig aantrekkelijke beelden van oester en boomsect voor afhankelijke vrouwen wijzen op een veroordeling van volgzzaam gedrag, zoals ook de verbinding van de woorden 'hare hand', 'toestemming', 'beschikken' en 'lichaam' te interpreteren valt als onderhuids commentaar op juist deze combinatie.

De bruid van Wallace tenslotte is de vrouw die door de Schotse held William Wallace op handen werd gedragen, hij koos echter voor de mannenwereld: de strijd.<sup>67</sup> Arabella bevindt zich net als genoemde bruid zonder echtgenoot in een vrouwenwereld, die zij beschrijft als 'eentonig en vervelend' (129). Ook hierin zie ik commentaar op de afhankelijke positie van vrouwen.

---

<sup>67</sup> Het is niet na te gaan of en zo ja, in welke mate Toussaint bekend was met de geschiedenis van William Wallace. Tegen het einde van de achttiende eeuw kwamen in Engeland diverse publicaties op de markt die gebaseerd waren op *The acts and deeds of Sir William Wallace, knight of Elderslie* van de vijftiende-eeuwse Henry the Minstrel, ofwel Blind Harry. In de talloze 'magazijnen' en 'bibliotheken' als het *Magazijn van geschiedenissen, romans en verhalen* (1790-1811; 25 delen) verschenen bewerkingen Engelstalige literatuur (Schouten 1997: 25); het is mogelijk dat Toussaint langs deze weg kennis heeft genomen van de bruid van Wallace.

### 1.5.4 Metaforiek in *De Graaf van Devonshire* – conclusies

Zowel de conventionele als de onconventionele metaforiek is in *De Graaf van Devonshire* op een specifieke manier ingezet en draagt bij aan de mogelijkheid om deze roman op een niet-gebruikelijke manier te interpreteren.

Naar aanleiding van een analyse van de gebruikte beelden concludeer ik dat in de *vertelling* dankzij de metaforiek de presentatie van de personages zoals die plaatsvindt in het *verhaal* soms weersproken wordt. Zoals in het *verhaal* via de focalisatieposities bepaalde aspecten van een karakter belicht worden, zo kunnen in de *vertelling* metaforen en vergelijkingen de representaties aan het wankelen brengen, ook door de wisselwerking tussen de opvattingen van de verteller en die van de personages. Dit gebeurt op opzienbarende wijze met Courtenay: de held van het verhaal wordt in de beeldspraak feitelijk onderuitgehaald. Er is sprake van een verteller die talloze malen de schoonheid, edelmoedigheid, trots en gevoeligheid van Courtenay benadrukt, maar wanneer in detail nagegaan wordt welke metaforiek deze zelfde verteller voor de held gebruikt, kan niet ontkend worden dat hij in zijn beelden iets anders toont: ‘Agamemnon’, ‘kind’, ‘afgod van de dag’, ‘afgod der schepping’, ‘sneeuwpop’, ‘valk’, ‘worm’ en ‘gewetenloze’. De verteller is in zijn beeldspraak stelliger dan de romanpersonages, die de beelden speels en/of vanuit hun emoties hanteren, passend bij hun rol in het *verhaal*.

Voor Arabella worden in de *vertelling* zo goed als geen beelden gebruikt. Haar personage wordt des te intrigerender vanwege het vrijwel geheel ontbreken van een metaforische typering voor deze fictieve figuur, vaak gekenschetst als melodramatisch, in een roman waarvan de metaforiek door Reeser omschreven is als ‘een stortvloed van onzuivere, hevige beeldspraak’. Ik bestrijd Reesers opvatting

dat de schrijfster, die al dit fraais (en nog veel meer) bezigde, zich geen rekenschap gaf van wat zij precies schreef. De vaart harer voortsnellende fantasie volgende, greep zij naar beelden even fel als haar emoties, maar niet zo zuiver als deze. In het latere werk van Toussaint zal dit euvel wel iets verbeteren, vrij ervan is zij echter nooit gekomen (Reeser 1962: 54).

Volgens mij is de metaforiek in *De Graaf van Devonshire* een bewuste keuze van Toussaint en kan de beeldspraak leiden naar een interpretatie waarin Arabella geplaatst wordt tegenover Courtenay en vrouwen tegenover mannen.

De conventionele metaforiek in deze roman toont vooral beelden die vanwege hun traditionele herkomstgebieden vertrouwd aandoen. Bij analyse ervan blijkt echter dat er meerdere malen sprake is van ambiguïteit. In de eerste plaats vanwege een spel met focalisatieposities: verschillende partijen gebruiken de diverse

beelden op een eigen wijze. ‘Adelaar’ en ‘valk’ zijn duidelijke voorbeelden. Ten tweede lijkt bij een geïsoleerde metafoor de directe context de betekenis te bepalen, maar indien de lezer oog heeft voor soms ver uiteen liggende metaforen uit één paradigma kan de paradigmatische relatie een bepaalde connotatie veroorzaken. Bij de metafoor ‘kind’ bijvoorbeeld worden door de paradigmatische relaties zoveel in de betreffende context ‘onverwachte’ aspecten geactiveerd dat dit tamelijk traditionele beeld onconventioneel wordt. Eerder dan een verwijzing naar het liefdevolle familieverband is de metafoor hier een accentuering van onnadenkendheid, dweeppzucht en onmannelijkheid. Ook de syntagmatische relaties tonen de dubbelzinnigheid van de beelden, zoals bij de metafoor ‘engel’, die mannen slechts op bepaalde momenten gebruiken en die door vrouwen verkeerd geïnterpreteerd wordt. De (bredere) context maakt duidelijk wanneer een vrouw als engel gezien wordt en wie nu werkelijk een engel is en wie niet.

Er zijn aanzienlijke verschillen in frequentie en vorm van metaforiek voor mannen en vrouwen: het zijn vooral mannelijke personages die in de beeldspraak een (vaak negatieve) typering krijgen, zowel door de verteller als door de personages. De metaforiek die voor de vrouwen wordt gebruikt is anders van aard: er is vooral sprake van metonymische relaties. Gezien de aard van metonymie zou een verklaring hiervan kunnen liggen in contiguiteit, aangrenzendheid. Bij metonymie wordt het beeld bepaald door het voornaamste aspect van het verband: wanneer ik zeg ‘Ik houd van Mozart’, gaat het om zijn muziek en niet om zijn persoon. Een formulering als ‘Courtenays zuster’, die in de plaats komt van ‘Arabella’, kan dus gezien worden als een accentuering van de broer-zusrelatie, van zijn plaats in haar leven. Andere verklaringen van het gebruik van metonymie zijn ook te vinden, bijvoorbeeld in de samenhang met de sociale context, waarin vrouwen niet zelfstandig konden opereren.<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> Nog een andere is de misschien wat vergezochte maar wel intrigerende verklaring van het gebruik van metonymie door Els Schrover in haar artikel over poststructuralisme, waarin zij ingaat op een onderzoek van Dorothy Dinnerstein naar de effecten van de door Freud genoemde onzekerheid ten aanzien van biologisch vaderschap. Een effect zou zijn dat mannen geneigd zijn om veel waarde te hechten aan bepaalde symbolen:

Uit deze stelling laat zich de hypothese afleiden dat mannen over het algemeen geneigd zullen zijn *metaforische* relaties, die gebaseerd zijn op gelijkenis (zoals de gelijkenis tussen de vader en zijn junior met dezelfde familienaam), te prefereren boven metonymische relaties, die gebaseerd zijn op contiguiteit (zoals de relatie tussen de moeder en het kind dat zij negen maanden gedragen heeft (Schrover 1991: 197).

Het gebruik van metonymie zou dus typisch vrouwelijk kunnen zijn.

Wanneer wel metaforen voor vrouwen worden gebruikt, blijken die vaak indirecter te zijn dan die voor de mannelijke personages. Zelden vervangt de verteller een vrouwelijke hoofdpersoon door een beeld: haar *leven* wordt geschetst in meestal traditionele beelden (Arabella), er is sprake van een uitgebreide toelichting bij het beeld (Maria) of het beeld wordt zelfs niet van toepassing verklaard (Elisabeth). Ditzelfde geldt voor vergelijkingen. In de onconventionele metaforiek is de verteller rechtstreekser in zijn uitingen met betrekking tot vrouwen, denk aan metaforen als ‘kameleon’ en ‘oester’ voor afhankelijke vrouwen. De getalsverhouding tussen onconventionele metaforen voor mannen en voor vrouwen is vergelijkbaar met die van de conventionele metaforiek: 16: 4.

Samenvattend kan ik stellen dat voor mannen en met name voor Courtenay conventionele en onconventionele metaforen en vergelijkingen gebruikt worden die (negatieve) karakteristieken benadrukken, terwijl voor vrouwen vooral metonymia’s ingezet worden, die hun positie beklemtonen. Waar voor vrouwen een enkele maal sprake is van conventionele metaforen of vergelijkingen betreft het meestal hun leven en niet hun persoon. De (eveneens infrequente) onconventionele metaforen en vergelijkingen kunnen opgevat worden als expliciete verwijzing naar de positie van de vrouw. Vooral de zinsnede ‘de dochter zijner moeder’ zie ik als een sterk argument voor mijn idee dat in *De Graaf van Devonshire* de oppositie tussen mannen en vrouwen zowel kwantitatief als kwalitatief zichtbaar wordt in metaforen en vergelijkingen en aangescherpt wordt in de metonymie.<sup>69</sup> Ook in andere werken van Toussaint heeft de metaforiek deze functie in de representatie van mannen en vrouwen, zoals ik verderop zal demonstreren aan de hand van onderzoek van enkele veelvoorkomende paradigma’s. Analyse van de metaforiek in *De Graaf van Devonshire* draagt mijns inziens bij aan een verklaring van het romanpersonage Arabella. De metaforische representaties neem ik als uitgangspunt voor een tegendraadse lezing.

## 1.6 *De Graaf van Devonshire* tegendraads gelezen

De tegenstrijdigheden in *De Graaf van Devonshire* die blijken uit de narratologische analyse – de actantiële systematisering die toont dat de graaf niet de held van de *geschiedenis* is en de focalisatieanalyse die laat zien dat juist de niet-historische Arabella naast de titelheld een bijzondere subjectpositie in deze historische roman heeft – worden bevestigd in de metaforiek van het werk. Vooral de metaforische presentatie van Courtenay door de verteller staat haaks op de

---

<sup>69</sup> In het *verhaal* zie ik eveneens argumenten voor deze oppositie; dit werk ik in paragraaf 1.7 uit.

directe karakterisering door diezelfde verteller. In mijn deconstructie van de tekst neem ik deze metaforische presentatie van Eduard Courtenay als uitgangspunt en interpreteer in de geest van de negatieve metaforiek zijn optreden. De metaforische ‘versprekingen’ worden dan ook zichtbaar in de karakterisering, op het niveau van het *verhaal*.

Mijn stelling naar aanleiding van deze tegendraadse lezing is dat Toussaint op geraffineerde wijze een subversieve laag aanbrengt in het verhaal, waardoor zij zich aan de oppervlakte conformeert aan de contemporaine cultuur, maar tegelijk voor een goed verstaander de aandacht vestigt op de sekseverhoudingen. In *De Graaf van Devonshire* wordt de ontwrichting van het *verhaal* door meer aspecten dan de metaforiek bewerkstelligd. Enkele van die aspecten komen in volgende hoofdstukken uitgebreid aan de orde, omdat ze ook in andere romans van Toussaint van belang zijn. Elementen als het gotieke, de mise en abyme, de ontbrekende moeder en andere motieven in *De Graaf van Devonshire* komen hier slecht summier aan de orde; ik concentreer me op de behandeling van de figuren op het niveau van het *verhaal*.

### 1.6.1 Courtenay

In de directe karakterisering en indirecte typering via daden of woorden van Courtenay krijgen zijn edelmoedigheid, trots en vurigheid veel nadruk. In een tegendraadse lezing zie ik iets anders: het beeld dat uiteindelijk ontstaat van Courtenay is dat van een man die door zijn omgeving gezien wordt als een ware held, edelmoedig, dapper, begaafd, maar die in feite vooral ijdel is. Een man, die nonchalant omspringt met gevoel en bezit van anderen, vooral van de vrouwen in zijn omgeving. De vergelijking van Courtenay met Gaston de Foix en Bayard bijvoorbeeld (14) kan gezien worden als een intertekstuele verwijzing die de aandacht vestigt op de verhouding tussen vrouwen en mannen. Het treurspel *Gaston en Bayard* van de Fransman Buyrette de Belloy uit 1771 was begin negentiende eeuw in een bewerking van J.G. Doornik een van de kasstukken van de Amsterdamse stads-schouwburg (Worp 1920: 229).<sup>70</sup> In dit toneelspel zijn de beide titelhelden elkaars rivaal in de liefde voor Euphemia. Zij stellen uit edelmoedigheid haar elkaar ‘ter hand’ (Doornik 1785: 55). De jonge vrouw verwoordt enkele malen haar positie in de mannenwereld, bijvoorbeeld:

---

<sup>70</sup> Ook Te Winkel spreekt over het succes van dit toneelstuk; zie Te Winkel 1925: 321.

Hoe slecht is onze kunne in achtung bij de grooten! Zij achten nauwlijks ons als uit hun bloed gesproten (Doornik 1785: 31);<sup>71</sup>

Ook hier weer een vrouw in subjectpositie die haar situatie becommentarieert. Een situatie die het gevolg is van het gedrag van de eierzuchtige mannen om haar heen: haar vader, maar ook de helden Gaston en Bayard, met wie Toussaint Courtenay vergelijkt.

Aspecten van Courtenays karakter die aandacht vragen zijn gulheid, hoffelijkheid en trots. Al vrij vroeg in het *verhaal* wordt aandacht besteed aan de zorgelijke financiële situatie van Elisabeth (9, 13, 16, 17) en het is dus niet verwonderlijk dat de edelmoedige Courtenay haar royaal tegemoet komt:

Met de onbezorgde vrijmoedigheid eener vorstin, die weet dat ze later vergelden kan, had zij Courtenays aanbod om uit zijne fondsen in hare geldmiddelen te voorzien, aangenomen, en de Graaf, eenmaal die vrijheid verkregen hebbende, voorkwam met angstvallige teederheid elke aanvraag (Toussaint 1837B: 100).

Hij schenkt met gulle hand, ook 'wat goud' aan behoeftige burgers (61). Rijk is hij echter niet: er wordt aangeduid dat hij om uit te kunnen geven anderen nodig heeft, joodse woekeraars (74) en zelfs zijn page Darley, tegen wie hij zich verontschuldigt met de onwaarheid dat hij zijn oude min zijn geld heeft geschonken (97, 144). Er is weliswaar sprake van opbrengsten uit landgoederen, maar in de dagelijkse praktijk lijkt hij daar weinig van te merken. Arabella won door haar moedige optreden tegen vijanden van haar vader en haar broer Sterny-house terug en kreeg ook als beloning

haar aanzienlijk moederlijk vermogen, dat eigenlijk aan onzen Graaf Courtenay behoorde, als eenige zoon zijner ouders; - daarom noemde zich Arabella ook altijd zijne rentmeesteresse en had hij enkele malen zonder omstandigheden uit hare beurs geput (Toussaint 1837B: 66).

Hij beschouwt haar bezit vanzelfsprekend als het zijne:

Dit herinnert mij iets; ik heb nog bevelen te geven voor een feest op Devonshire-house, waarin gansch Londen deelen zal. Bella, mag ik nog voor een paar dagen over uw huis en uwe bedienden beschikken?' Deze

---

<sup>71</sup> Zie ook Doornik 1785: 88.

vraag scheen bloot voor den vorm gedaan, want de Graaf boog zich zonder het antwoord af te wachten, en verliet het vertrek (Toussaint 1837B: 62).

Courtenay is dus royaal met geld van anderen. Ook elders zie ik in Courtenays interacties aspecten van zijn karakter die niet geheel en al gunstig zijn: de complimenteuzen houding ten opzichte van Maria die aanleiding is tot onzekerheid en schuldgevoel, vertoont hij met groot gemak op allerlei momenten ten opzichte van diverse personages. Hij belooft zijn min haar te komen bezoeken (58), prijst de schoonheid en wakkerheid van de vrouwen en dochters van deftige Londenaren (80) en hij zal de deugd en de talenten van de meisjes Bealow aanprijzen (96). Door de resultaten van het tegendraadse lezen lijken dit vooral loze beloften en vleierij. Een ander voorbeeld: wanneer Courtenay tijdens de rechtszaak ondervraagd wordt over de brand in Sternly-house meldt hij dat hij het geluk had zijn zuster te redden (231). Arabella is uit het brandende huis gedragen door een geharnaste mannengestalte, die niemand anders zijn kan dan Wyatt (147); deze legt haar op een bank achter in de tuin, waar zij later gevonden wordt door Courtenay, die ten tijde van de brand sliep (150). Hij presenteert zich echter als haar redder. Courtenay is zich zeer bewust van zijn eer, maar schroomt niet de Italiaanse arts Paësilio om te kopen (47-48) en met Maria te lachen om ‘de naïeve aanmatiging van het wapen der Devonshires’ dat aangeeft ‘Courtoisie, Prouesse en Loyauté’ te zullen verenigen (107). Wanneer Elisabeth hem probeert te overtuigen van zijn geschiktheid om koning te worden, iets waarvoor hij met Maria zal moeten trouwen, spreekt hij haar in eerste instantie niet tegen:

Zij scheen een antwoord af te wachten, dat echter niet volgde; want de Graaf bleef zwijgen als wenschte hij dat zij voortging (Toussaint 1837B: 174).

Dit zou strategie kunnen zijn, hij laat Elisabeth haar argumenten uitputten, maar hier kan ook sprake zijn van een zekere ijdelheid, zoals die op andere plaatsen blijkt. Courtenay hecht aan uiterlijk vertoon en lijkt zich onder alle omstandigheden bewust van zichzelf:

‘Het is voorkomen!’ zeide Courtenay, en op zijn gelaat lag een adel en eene zelfvoldoening, die niet van deze wereld waren (Toussaint 1837B: 272).

Aan het voorkomen van Courtenay worden, vergeleken met de andere personages, de meeste regels gewijd: van hem wordt op twaalf verschillende plaatsen in een totaal van 83 regels de uiterlijke verschijning beschreven, zonder commentaar.<sup>72</sup>

Hijzelf noemt Benefield ‘een blinkenden vogelverschrikker’ (143), wat een vorm van projectie zou kunnen zijn. Wanneer de lezer de aandacht voor de schitterende uitdossing van Courtenay eenmaal opgemerkt heeft, kan hij in het fragment waarin getoond wordt hoe de graaf zich in zijn cel kromt als een vertrapte worm (204; zie ook 1.5.1.2) een buitengewone beschrijving van het gevangenverblijf waarnemen. Daarin zou namelijk sprake kunnen zijn van een bijzondere syntagmatische relatie, die een verband legt tussen Courtenay in zijn vroegere pracht – kleding met gouden boordsel en borduurwerk, met diamanten gesp (225) – en het glinsterende spoor van de kruipende slak.<sup>73</sup>

dat sombere kerkerhol [...] waar nacht en koude hem omgaf; waar morsig, troebel water van uit den grond opzijpelde om het hol met stank en vochtigheid te vervullen; waar niets schitterde of blonk, dan het glinsterende spoor van de slak die verder kroop [...] (Toussaint 1837B: 203).

Naast de hier genoemde details die het ideaalbeeld van Courtenay ondermijnen, wordt zijn personage een in geheel nieuw daglicht gesteld wanneer ik het verhaal van Arabella nauwkeurig naga.

## 1.6.2 Arabella

Ook het verhaal van Arabella bevat bij nadere beschouwing veelbetekenende bijzonderheden, die de aandacht vestigen op deze vrouw als ‘object’, slachtoffer van de mannen om haar heen, die, wanneer zij als ‘subject’ optreedt, steeds teruggezet wordt in haar onderworpen positie. Kort na de introductie van Arabella doet de verteller in een verhaal binnen het *verhaal*, acht pagina’s lang (65-73), uit de doeken met wie de lezer hier te maken heeft. Hierbij noemt hij haar ‘fijn

---

<sup>72</sup> Van Maria lees ik 61 regels over haar voorkomen op slechts twee plaatsen en daar wordt uitdrukkelijk bij vermeld dat zij zich in wezen weinig om haar uiterlijk bekommert. Arabella krijgt in dit kader 46 regels in twee keer, Elisabeth 42 regels op drie verschillende pagina’s; de enige andere man bij wie expliciet aandacht aan zijn uiterlijk wordt besteed is Wyatt: achttien regels op vier plaatsen.

<sup>73</sup> In *De Graaf van Leicester* is sprake van een vrouw die te volgen is, omdat zij ‘als de slak, haar spoor nalaat’ (Toussaint 1846-II: 325); een paradigmatische relatie die kan dienen als argument voor de opvatting dat deze beschrijving van Courtenay een ondermijnend karakter heeft.



opmerkenden geest', onuitputtelijke goedheid van hart', maar ook de nutteloosheid van het eerstgenoemde en de ontluistering van het tweede door respectievelijk 'eene verregaande loszinnigheid en zorgeloosheid' en 'overdreven behaagzucht' (65). De verteller beschrijft haar boudoir en legt – hier expliciet – de relatie tussen personage en ruimte:

Dit vertrek was niet alleen het *boudoir* van Arabella, maar eene schets van haar zelve, eene schets van haar karakter, uit zonderlinge tegenstrijdigheden samengesteld (Toussaint 1837B: 125).

Een mengeling van kunstvoorwerpen en rommel wordt beschreven, waarbij behalve allerlei gebruiksartikelen nadrukkelijk een fresco, beelden en een bronzen kop genoemd worden van respectievelijk Ulysses, Saffo, Maria en Medusa. Volgens de verteller is alles wat hier staat, verzameld op basis van 'wat smaak of luim haar ingaven' (126). Een tamelijk willekeurige keuze, lijkt het, maar bij elk van deze kunstwerken kan beredeneerd worden waarom Arabella juist deze koos. Odysseus, die onder Penelopes vrijers een slachting aanrichtte, onder de mannen die haar tot een huwelijk wilden dwingen en die profiteerden van haar bezittingen. Saffo, de lyrische dichteres die in een intieme sfeer een kring van aristocratische meisjes onderrichtte, bekend om haar voorkeur voor vrouwen. Maria, symbool van moederliefde, juist voor Arabella die al jong haar moeder moest missen. Tot slot Medusa die een afschrikwekkende werking moest hebben voor ieder die haar zag, gestraft door Athene, omdat ze de liefde bedreef in een van de tempels, met andere woorden: tegen de conventies inging.<sup>74</sup> Wanneer deze aspecten van de vier objecten geaccentueerd worden, is het mogelijk om de situatie van Arabella erin gespiegeld te zien. Wellicht ten overvloede: Courtenay die van haar financiën profiteert, haar 'fijn opmerkenden geest' (65), haar moederloosheid en haar unconventionaliteit. Arabella's positie is uitzonderlijk. Wanneer ik deze dimensie van dit personage op tegendraadse wijze belicht, zie ik andere elementen dan die welke door de verteller benadrukt worden. Ik ga ze na.

Na de dood van haar moeder houdt Arabella's vader haar opvoeding voor voltooid en verheugt zich slechts in de ontwikkeling van haar schoonheid. Door de verteller wordt dit gepresenteerd als de oorzaak van haar feilen; de andere kant is dat zij zich dus geheel zelfstandig ontwikkelt. Haar financiële onafhankelijkheid verwerft

---

<sup>74</sup> Opvallend detail is dat de bronzen Medusa-kop hier fungeert als lampetkan 'uit welks mond zich het water ontlastte in eene diepe schaal van zuiver albast' (126). In feite een omschrijving van een brakende vrouw. Daarnaast wekt albast de associatie op met de huidskleur van de ideale vrouw: wit, doorschijnend, dus zwak.

ze door haar optreden tegenover graaf Northumberland bij wie ze pleit voor het leven van haar vader en broer. Diverse malen wordt Arabella's onpartijdigheid in politieke kwesties benadrukt (66, 67, 212): zij 'zag allen die haar zien wilden'. Let wel, niet allen die zij wilde zien. Haar isolement wordt nog duidelijker, wanneer opnieuw gekeken wordt naar de metafoor die Arabella's leven verbeeldt: 'een duisteren doolhof vol giftplanten en adders' (73). Degenen die zij in de loop van het verhaal het meeste ziet, zijn haar broer Courtenay en haar aanbidder Chandos: is hier een bijzondere syntagmatische relatie? Worden hier Courtenay en Chandos op subversieve wijze vergeleken met gifplanten en adders? Voor het overige heeft Arabella geen diepgaande contacten, er is zelfs sprake van stilzwijgende afkeuring

als een gevolg van hare levenswijze, welke te zeer afweek van de gewone uiterlijke ingetogenheid der vrouwen uit die eeuw [...] (Toussaint 1837B: 67).

Bij tweede lezing valt dit 'uiterlijke' op. Behalve deze grief, zo geeft de verteller aan, is er ook de kwestie van het geheime huwelijk. Vanwege haar fascinatie voor de geheimzinnige ridder, omdat 'alles in haar brandde en gloeide' (69), trouwt zij met hem en ook als zij na verloop van tijd merkt dat het slechts in naam een huwelijk is, waagt zij het niet stappen te zetten het te verbreken: uit angst, maar 'ook hechte zij te veel aan de wettigheid van dien band' (73). Te veel.

De zestienjarige Arabella is in de woorden van de verteller door het kwaadaardige wezen gestraft voor haar nieuwsgierigheid en het onbedacht voortzetten van een romantisch avontuur, maar tegelijk laat hij de lezer met de bijna dertigjarige Arabella de aantrekkingskracht van de ridder ervaren. Wanneer deze dreigt 'werkelijk zijne rechten' in te roepen (het huwelijk is nooit geconsumeerd) en Arabella reageert met de kreet dat zij van afschuw sterven zou, staat er:

De Lady aanschouwde toen een gelaat, zooals geene vrouw zich tot afschuw zoude voorstellen. Zij zag dat stoute voorhoofd, waarop een stalen wil en de hardnekkigste volharding gegriffeld waren. Zij zag dien blik doorborend als van een adelaar, levendig als die der gazel, onwederstaanbaar gebiedend als het noodlot. En weder trof haar dat zonderling tijgerachtig vuur van zijn oog, waarvoor zij het hare nedersloeg met eene huivering, die geen afschrik was. Zij zag ravenzwarte haren, waarin zich reeds zilver mengde; doch op de vaste trekken van dat

sprekend aangezicht lag geen afdruksel der jaren, maar slechts de diepe groeve van geweldige hartstochten.

Zij zette zich naast hem neder (Toussaint 1837B: 137).

Elementen die bij de analyse van de focalisatieposities en de beeldspraak al opvielen, humor en ambitie, een eigen wil bij Arabella in een subjectpositie en positieve beelden voor Wyatt, zie ik nu ook duidelijker in de woordkeuze: de ontkenning van afschuw, een huivering die niet onprettig is. In het *verhaal* wordt Arabella's ambivalentie bevestigd door haar aanbod om Wyatt te redden op het moment dat hij nauwelijks meer kan ontsnappen aan de lijfwachten van de koningin. De lezer kan hier iets liefdevols bespeuren: ze noemt hem voor de eerste en enige maal bij zijn voornaam: 'Sir Thomas! [...] drie schreden van hier is eene kleine zijdeur geopend, ga haar binnen en gij zijt gered' (214). Hij wijst haar echter af, waarna het raam boven hem door Arabella 'met drift' wordt gesloten, waarmee haar woede of frustratie wordt gesuggereerd. Haar initiatief wordt niet gewaardeerd:

'Gered! Nu alles verloren is, ' riep hij met zijne diep doordringende stem, waarin meer dan wanhoop lag, 'gered door eene Sterny, bescherming van eene vrouw! Dit ontbrak er aan om mij te verpletteren,' – en hij stapte recht op de krijgslieden toe (Toussaint 1837B: 214).

Ook Courtenay stelt redding door een vrouw niet op prijs. Arabella's bekentenis in de rechtszaal, beschreven in het hoofdstuk dat nota bene de titel 'Broeder en zuster', draagt, beschouwt hij niet als aanleiding tot zijn vrijspraak, maar als belediging van 'zijn hooggestemd gevoel van eer' en hij verbreekt het contact met 'de dochter zijner moeder' (269). Opvallend is hier de reactie van Chandos, die Arabella meeneemt naar Maria:

'zij is eene vrouw, zij zal medelijden hebben met de zwakheid eener zuster' (236).

Voordat de uitkomst van dit alles gegeven wordt, staat er een zeer duidelijke lezersaanspreking, waarin in de onvoltooid tegenwoordige tijd een advies gegeven wordt naar aanleiding van Arabella's lot:

Jeugdige lezeressen! ik ben geene stugge zedenpreekster, maar geloof mij, de verbeeldingskracht is een gevaarlijk vuur, dat gij, vestalinnen der onschuld, liever moet laten smeulen dan voeden: de ingetogenheid der

maagd is de beste waarborg voor het geluk der vrouw (Toussaint 1837B: 269).

Deze aanbeveling wordt veelal gezien als kenmerkend voor de vermeende conservatieve denktrant van Toussaint, vermoedelijk ook door de verwijzing ‘zedepreekster’, maar gezien Toussaints metaforiek kan de allocutie ‘gij, vestalinnen’ de lezer op een ander spoor zetten. Ook hier kan sprake zijn van een verborgen waarschuwing: het was immers de taak van de Vestaalse maagden om het vuur brandend te houden en voeding is dan onontbeerlijk. Deze metafoor is op zijn minst ambigu. Onmiddellijk na deze raad aan de jeugdige lezeressen, wordt verteld hoe het Arabella is vergaan:

onder de leiding van de verstandigen gemaal, die nooit met overijling handelde, viel haar een kalm en rustig levenslot ten deel (Toussaint 1837B: 269).

Het meest opmerkelijke in dit Arabella-verhaal is dat uit alle mogelijke echtgenoten voor de fictieve verhaalfiguur Arabella, Toussaint juist kiest voor Chandos, niemand anders dan de Lord of the Tower, de gevangenenbewaarder.

Arabella is dus een vrouw die zelfstandig is, financieel onafhankelijk en onpartijdig. Ze leidt een tamelijk geïsoleerd bestaan, omdat haar leefwijze afwijkt van die der andere vrouwen. Ze wijst namelijk huwelijkskandidaten af. Wat niemand weet, is dat ze gebonden is door een geheim huwelijk met een man die haar aantrekt, maar die onacceptabel is voor haar (politieke) omgeving en wiens motieven ook slechts politiek zijn. Zij neemt tweemaal een risicovol besluit om een man te redden en wordt tweemaal afgewezen. Uiteindelijk wordt ze ‘gered’ door Chandos, wiens oprechtheid, trouw en veiligheid talloze malen door de verteller zijn benadrukt. Metaforisch is hij ‘een verstandig trooster’ (241). Arabella valt een ‘kalm en rustig levenslot ten deel’ aan de zijde van de gevangenenbewaarder. Mijns inziens is hier sprake van een ideologische manoeuvre van Toussaint: zij laat zien dat vrouwen onvrij zijn. Behalve Arabella zijn er in *De Graaf van Devonshire* namelijk ook vrouwen die in de marge van het verhaal een bijzondere positie innemen wanneer ik kijk naar eventuele ideologische boodschappen.

### 1.6.3 Vrouwenverhalen

In nog twee hoofdstukken in *De Graaf van Devonshire* worden vrouwen ten tonele gevoerd, die elk slachtoffer zijn van de mannen om hen heen: Eva en Francis

Bealow en de minnares van Suffolk. Zowel Eva als de anonieme minnares blijkt een sterke vrouw te zijn, die uiteindelijk voor zichzelf weet op te komen.

Hoofdstuk IV, getiteld ‘Eene bladzijde uit het groote martelaarsboek der armoede’ is geheel gewijd aan de Lutherse predikant Thomas Bealow en zijn tien kinderen, levend in grote armoede.<sup>75</sup> Het gezin wordt in feite onderhouden door de twee oudste dochters, Eva en Francis, die met borduurwerk de kost verdienen. Enkele malen wordt aangegeven dat Francis de mooiste van de twee zusjes is, zowel door de verteller als door een Londense volksjongen. Vooral Eva probeert steeds weer haar vader moed in te spreken, af te leiden van hun uitzichtloze situatie en ze voedt de jongere kinderen op: zij bestiert het moederloze gezin. Francis is geïntrigeerd door de edelman die een geborduurde sluier komt ophalen en haar zal vertellen over een feest waarop de sluier gedragen zal worden. Eva houdt haar voor terughoudend te zijn ten opzichte van de man, die Benefield blijkt te zijn. Een poging tot aanranding blijft niet uit en Eva haalt hulp in de persoon van de graaf van Devonshire, die constateert dat Francis, ‘die engel!’, ‘met meer dan vrouwelijken moed’ haar eer verdedigd heeft (93). Hij weet Benefield te verjagen, waarna de meisjes vertellen wat hun overkomen is. Eva, weliswaar ontsteld en verbijsterd, heeft steeds haar ‘tegenwoordigheid van geest en beradenheid’ behouden, iets wat alleen de recalcitrante page Darley opmerkt (97). Francis daarentegen is na haar paniek bezwijmd in de stoel waarin men haar heeft neergezet. De aandacht gaat dan ook vooral naar haar uit. De verteller besluit, ver na dit vierde hoofdstuk, *De Graaf van Devonshire* met informatie over de kinderen Bealow: de kleintjes zijn in Christ’s Hospital opgevoed en

Eva en Francis, door Darleys voorspraak onvervolgd aan haar lot overgelaten, vonden een toereikend bestaan in den arbeid harer fijne vingeren. Francis werd de brave huisvrouw van een gegoed burger in Bondstreet. Eva bleef ongehuwd (Toussaint 1837B: 276).

‘Onvervolgd’ is positief: de protestante meisjes worden dus met rust gelaten in de tijd van vervolgingen; ‘aan haar lot overgelaten’ heeft echter de connotatie ‘onverschilligheid’. Voor meisjes zijn er weinig andere mogelijkheden om in hun onderhoud te voorzien dan met handwerken (zie verder hoofdstuk 3). Vooral het feit dat de laatste zin uit bovenstaand citaat - Eva bleef ongehuwd – ook de slotzin van deze roman is, kan niet genegeerd worden. Een slotzin geeft immers nog eens de hoofdzaak of zorgt voor een betekenisvolle ‘uitsmijter’; daarnaast geeft hij

---

<sup>75</sup> Tijdens het bewind van de streng-katholieke Maria is de positie van andersdenkenden risicovol: Bealow kan dus niet zonder gevaar voor vervolging zijn ambt uitoefenen.

informatie over de houding die de verteller heeft ten aanzien van het vertelde – en die de lezer dus ook kan hebben (Korsten 2002: 192).<sup>76</sup> In tegenstelling tot de zwakke Francis wordt de sterke Eva dus geen ‘brave huisvrouw’. Gezien de voorkeur van de verteller voor Eva, kan dit wijzen op een voorkeur voor een zelfstandig leven.<sup>77</sup>

Een andere vrouw wordt ten tonele gevoerd in hoofdstuk IX, dat naar haar genoemd is: ‘De minnares van Suffolk’. Treffend is dat deze ‘titelheldin’ slechts een kleine rol speelt in dit hoofdstuk: het gaat om Gardiner en Benefield die de val van Courtenay voorbereiden en die daarbij geholpen worden door deze vrouw die een belangrijk bewijsstuk levert in de vorm van een brief. In zijn beschrijving van haar benadrukt de verteller ‘de diepe sporen van smart’ die haar gezicht tekenen, veroorzaakt door Suffolk, die haar verstoten heeft.<sup>78</sup> Zij brengt haar lot onder woorden en eist wraak, maar de mannen hebben slechts aandacht voor de papieren die ze brengt. Gardiner oordeelt ‘Waar eene vrouw vonnis velt, valt het niet zacht’, maar ziet tegelijkertijd de brieven ‘gretig’ in (161). Ook nu weer veelzeggende informatie in de laatste zinnen van het hoofdstuk:

‘Wie was toch die schoone, droevige vrouw, Mylord?’

Gardiner haalde met minachting de schouders op, en antwoordde: ‘Eene verstootene minnares van Suffolk, die hij, dwaas genoeg, onder de vrouwen zijner gemalin eene plaats heeft laten behouden’ (Toussaint 1837B: 163).

En ook hier dus een man die geen waardering of begrip kan opbrengen voor een vrouw die hem een dienst bewijst.

Tenslotte kort aandacht voor de koninginnen die naast Elisabeth en Maria in *De Graaf van Devonshire* genoemd worden: de echtgenotes van Hendrik VIII

wier hoofden hij met een kortstondigen luister omgaf, om er later zooveel schande en zooveel ellende op te doen nederdalen, dat zij het lot der geringste burgervrouwen hadden te benijden (Toussaint 1837B: 221).

Het is niet voor niets dat de verteller Hendrik VIII ‘dien Westerschen Sultan, dien Blauwbaard der geschiedenis’ noemt. Zoals Rosemarie Buikema en Lies Wesseling

---

<sup>76</sup> Korsten bespreekt de slotzin in het kader van sprookjes van Poesjkin; zijn opmerking geldt m.i. echter ook voor andere genres en andere auteurs.

<sup>77</sup> Eva’s ervaringen met de krachteloze vader en de zorg voor het grote gezin zouden hiervoor ook argumenten kunnen zijn.

<sup>78</sup> Van Suffolk is al eerder opgemerkt dat hij een vrouw – zijn dochter – ‘gebruikt’ (zie 1.5).

stellen, is het huis van Blauwbaard het symbool van zijn sociale en culturele macht (Buikema 2006: 20), hier in de vorm van de troon overgenomen door zijn dochter. Zowel voor Maria als voor Elisabeth betekent dit toch ‘een verboden kamer’ in de vorm van een beperking in keuzevrijheid van een echtgenoot, van leven zelfs. Immers Maria verlangt ernaar eens ‘voor zich zelve heen te leven’, niet gestuurd door Gardiner c.s. (271) en Elisabeth, die voor de troon kiest, geeft daarmee Courtenay op. Zoals de echtgenotes van Hendrik VIII slachtoffer waren van deze ‘Blauwbaard’, zo worden ook zijn dochters beperkt door de patriarchale orde.

In de geschiedenissen van Eva, van de minnares van Suffolk en zelfs van de koninginnen wordt dus de verhouding tussen mannen en vrouwen aan de orde gesteld. Zo fungeren deze vrouwenverhalen als spiegelteksten<sup>79</sup>; in hoofdstuk 3 ga ik er verder op in.

#### 1.6.4 Voorlopige conclusie

Een tegendraadse lezing van *De Graaf van Devonshire* levert een aantal betekenisvolle elementen op, waaronder Courtenays zelfingenomenheid en details met betrekking tot Arabella met daarbij vooral de verbintenis met juist de gevangenenbewaarder. Daarnaast zijn er de overige vrouwenverhalen die mijns inziens significant zijn, omdat zij een interpretatie van het verhaal bekrachtigen die ontstaat op basis van de metaforiek.

De presentatie van de graaf als ‘een der edelste, dapperste en meest begaafde heeren van gansch Engeland’ (14) en van Arabella behept met ‘eene verregaande loszinnigheid en zorgeloosheid’ en ‘overdreven behaagzucht’ (65) wordt aangetast door mededelingen van de verteller die van ondergeschikt belang lijken. In combinatie, vooral ook met de metaforiek en de spiegelteksten, veranderen zij echter het beeld van deze personages. Courtenay blijkt een ijdele figuur te zijn die vooral zijn imago bewaakt en Arabella een moedige vrouw die gevangen blijft in de patriarchale orde.

Een roman als *De Graaf van Devonshire* waarin een verteller de lezer door de tekst leidt, nodigt niet uit tot een ontwrichtende leesstrategie die de aandacht vestigt op aspecten in de tekst die de ogenschijnlijke bedoeling van de tekst lijken te weerspreken. Het is dan ook opmerkelijk dat enkele van de elementen die bij een deconstructie opvallen ook te berde gebracht zijn in negentiende-eeuwse en vroegtwintigste-eeuwse kritische commentaren. Ik wijs hier op de hiërarchische

---

<sup>79</sup> Een spiegeltekst, ook wel een mise en abyme genoemd, is ‘een ingesloten, relatief klein fragment dat het geheel op zo’n manier weerspiegelt dat het leidt tot reflectie over de betekenis van de gehele tekst’ (Korsten 2002: 203-207).

structurering (zie de Inleiding). Potgieter bijvoorbeeld stelt verbaasd te zijn over Toussaints keuze voor Courtenay: ‘Wij vreesden, bij het onbelangrijke van den held, het overwigt dier beide vrouwen’ (Potgieter 1838: 657), Arabella noemt hij een ‘oorspronkelijk karakter’ (Potgieter 1838: 659). Zoals gezegd kan in een deconstructieve lezing een tekstdetail belangrijker worden dan de manifeste hoofdzaak van de tekst. C.J. Vierhout merkt op:

Over ’t geheel is het laatste gedeelte van den roman slordig bewerkt: dingen van ondergeschikt belang worden nauwkeurig meegedeeld en andere van veel gewicht verzwegen. Zoo verneemt de lezer niet, wat Courtenay tot Elizabeth gezegd heeft [...]; maar wel, welke van de dochters van dominee Bealow eene ‘brave huisvrouw’ werd en welke ongehuwd bleef, terwijl de eene zoowel als de andere slechts eene zeer ondergeschikte rol in den roman speelt (Vierhout 1888: 188).

Het gegeven dat er weinig serieuze aandacht is gewijd aan het Arabella-verhaal – het wordt genegeerd of terzijde geschoven onder de noemer ‘romantiek’ – zie ik als het ontwijken of verdringen van een ontwrichtend element. Bouvy neemt het ingebedde verhaal nog het meest serieus.<sup>80</sup> Zij trekt twee conclusies: dat dit ingebedde verhaal zorgt voor een zinrijk geestelijk verband en dat dit kenmerkend is voor de werkwijze van Toussaint. Zij verbindt ze echter niet met elkaar: de gevolgtrekking dat het Arabella-verhaal cruciaal is in de roman, spreekt zij niet uit.

Een andere interpretatie is mogelijk doordat de metaforiek de aandacht vestigt op karakter en handelen van Courtenay, waarmee de narratologisch zo nauw met hem verbonden Arabella ook naar voren schuift. Zij kan nu gezien worden als belichaming van de vrouw die klem zit in de mannenwereld, zoals ook Eva en de minnares van Suffolk.

Niet alleen in *De Graaf van Devonshire* maar in het gehele oeuvre van Toussaint wordt de metaforiek ingezet op een bijzondere manier: een analyse ervan laat zien dat zowel traditionele beeldspraak die ten gevolge van paradigmatische en syntagmatische relaties onconventioneel wordt als onconventionele beeldspraak uiting geeft aan onorthodoxe genderopvattingen. De metaforiek fungeert dus als middel om problematische zaken aan de orde te stellen. Een vergelijking met metaforiek zoals die in het werk van enkele tijdgenoten te vinden is, maakt duidelijk tegen welke normen Toussaint zich afzet.

---

<sup>80</sup> Al spreekt ook zij herhaaldelijk van een romantische ‘behoefte aan het hevige’; zie Bouvy 1935: 30, 32, 33, 34, 35, 42, 43.



## 1.7 Vergelijkenderwijs: focalisatie en metaforiek bij enkele tijdgenoten

Dat Toussaint afwijkt van het ‘normale’ taalgebruik, de literaire conventies, blijkt uit de receptie van haar werk. Met de eerste recensie van Potgieter is de toon gezet: voor zover de historisch letterkundigen specifieke aandacht besteden aan de metaforiek van Toussaint<sup>81</sup> zijn ze niet positief. G. Kalff bijvoorbeeld wijst op ‘de overladenheid der beeldspraak’ en komt met staaltjes (Kalff 1912: 290-291), Bouvy wijst op ‘gewaagde beeldspraak’ (Bouvy 1935: 267) en Reesers oordeel is vernietigend (zie 1.4.3).

Om na te gaan op welke wijze metaforiek door enkele andere auteurs uit de vroege negentiende eeuw is ingezet, gebruik ik werk van Petronella Moens en van Elisabeth Hasebroek. Van elk van hen is onlangs een titel opnieuw uitgegeven in een reeks die een podium biedt aan vrouwelijke auteurs die een bijzondere plaats verdienen in de rijen der strijdbare vrouwen.<sup>82</sup> Daarnaast analyseer ik werk van twee mannen die de cultuur van die periode mede bepaalden, Aarnout Drost en E.J. Potgieter. Bij een thematische benadering van hun werken zijn vernieuwende elementen te vinden: vooruitstrevende ideeën, psychologische analyse, hoofdrollen voor vrouwen en een pleidooi voor scholing voor meisjes. Bij een narratologische analyse blijkt uit de focalisatieposities en de karakterisering door middel van metaforiek echter dat daarin vooral sprake is van een gedeeld cultuurgoed, meer dan van een min of meer persoonlijke belevingswereld die op een vernieuwende manier afwijkt van de conventies.

### 1.7.1 Petronella Moens: *Aardenburg* (1816)

In *Aardenburg, of De onbekende volkplanting in Zuid-Amerika* van Petronella Moens wordt een verlichte samenleving in een denkbeeldige kolonie in Zuid-Amerika weergegeven. Ans Veltman-van den Bos en Jan de Vet, inleiders van de heruitgave uit 2001, vatten de inhoud als volgt samen: ‘Adolf Tavenier en zijn vriend Stotgart zijn de belangrijkste personages. Het boek schetst hun jeugd, hun liefdesleven en de stichting van *Aardenburg*. Als aller lieveling Albert, de zoon van de gerespecteerde Adolf en Suzanna Tavenier, een reis door Europa maakt met zijn

---

<sup>81</sup> Meer aandacht wordt besteed aan de stijl van Toussaint, waarbij men dan vooral ingaat op de stijlfiguren in haar werk. Zie hiervoor hoofdstuk 4.

<sup>82</sup> De *Amazonereeks* van Amsterdam University Press onder redactie van Lia van Gemert en Piet Couttenier; behalve de hier genoemde auteurs is tot op heden werk heruitgegeven van Anna Roemersdochter Visscher, Cornelia de Lannoy, Elizabeth Maria Post, Betje Wolff en Agatha Deken en Rosalie en Virginie Loveling.

vriend Van Vliet, beleeft hij allerlei avonturen. Ook Van Vliets adoptiefdochter Miona speelt daarin een grote rol. Intussen bloeit en groeit de kolonie [...]. Zowel de algemene samenlevingsvormen als hun persoonlijke situatie worden uitvoerig uit de doeken gedaan' (Moens 2001: 9).

Een extradiëgetische, heterodiëgetische verteller brengt zijn verhaal, laat personages aan het woord en schotelt de lezer hun brieven voor; uit vrijwel alles blijken vooruitstrevende ideeën.<sup>83</sup> De opvattingen over vrouwen zijn echter behoudend, wat ook blijkt uit de presentatie van de vrouwelijke personages. Vrouwen bevinden zich zelden of nooit in een subjectpositie: een externe focalisator zoomt grotendeels extern in op zijn objecten. Een voorbeeld:

Daar stond de ongelukkige vrouw nu als een woedende leeuwin die van haar jong beroofd was. Woede fonkelde in haar blik. Zij scheurde zich de boezem open, en bloed, dat om wraak schreide, mengde zich met de moedermelk, die de om deernis vleiende natuur nog voor het onnozele wicht deed vloeien (Moens 2001: 75).

Met betrekking tot de vrouwen blijft het veelal de vraag hoe zij zelf de beschreven gebeurtenissen ervaren; anders dan bij Toussaint, worden zij ook door de verteller niet intern gefocaliseerd. Wanneer er sprake is van een intern gefocaliseerd personage is het vrijwel altijd een van de mannen: nagenoeg alleen mannelijke gedachten en gevoelens kunnen worden meebeleefd. Zo spreekt Van Vliet over zijn adoptiefdochter Miona:

ik wilde haar zelf opvoeden en in de nuttigste kundigheden onderwijzen. Reeds gedurende mijn reis had ik, door oefening, haar oplukende vermogens zoveel mogelijk ontwikkeld. [...] Het waas van de jeugd, de bloeiende schoonheid zal haar met de jaren, of mogelijk door krankheid of ander toeval ontvluchten. Doch zij zal in alle omstandigheden beminnelijk blijven en zelfs in de hoogste ouderdom, die door zoveel vrouwen met angst tegemoet gezien wordt, zal de zachte, edele menselijke ziel van mijn Miona zich nog, met eeuwig jeugdige bevalligheid, in al haar trekken en bewegingen uitdrukken (Moens 2001: 51).

Wat mannen van vrouwen verwachten wordt duidelijk gemaakt door zowel verteller als personages: als echtgenote en moeder vooral beminnelijk zijn,

---

<sup>83</sup> Deze worden op basis van Moens' inleiding door Veltman–van den Bos en De Vet aan de auteur toegeschreven. Zie bijvoorbeeld 'Haar opvatting van de huwelijks staat laat Moens formuleren door de predikant Hambroeck [...]' (Moens 2001: 15).

voorzien van een ‘zachte, reine engelenziel’ (2001: 65). Net als in *De Graaf van Devonshire* van Toussaint geven metonymia’s de belangrijkste relaties van vrouwen weer, bijvoorbeeld ‘beminnelijke gade’ (Moens 2001: 53) en ‘blijmoedige, trouwhartige leidsvrouw van zijn jeugd’ (54).<sup>84</sup> Hier benadrukken adjectieven welke karakteristieken van belang zijn. Een vrouw die niet wil deugen, krijgt als adjectief ‘schone’ (59), ‘romaneske’ (60), ‘zwakke’ (79), ‘ellendige’ (79) of ‘ongelukkige’ (80). In dit werk van Moens worden ook mannen met metonymia’s als ‘de minnaar’ (79), of ‘haar redder’ (79) geduid. Bij hen staan er eveneens typerende adjectieven bij, zelfs wanneer mannen bij hun persoonsnaam genoemd worden. Deze vallen als zodanig buiten de metaforiek, maar passen wel in het conventionele beeld: ‘de waardige heer Tavenier’ (44).<sup>85</sup>

Waar metaforen of vergelijkingen worden gebruikt, zijn deze traditioneel. De zondige mens als ‘half engel, half dier’ (67), een van haar kind beroofde moeder als ‘leeuwin’ (75), een baby als ‘paradijsbloem van de schoonste huwelijkskroon’ (94) en liefhebbende echtgenoten als ‘Gods engelen’ (124). Nergens valt mij een onconventioneel beeld op: het zijn gebruikelijke beelden uit de bekende herkomstgebieden. Een enkele metafoor uit het mythologisch paradigma lijkt vrij willekeurig gekozen te zijn: Angelica is in de optiek van de verliefde Adolf ‘een eeuwig jong schijnende Hebe’ (59). Hebe is inderdaad de Griekse godin van de jeugd en de schoonheid en zij wordt de bruid van Herakles, als beloning voor diens heldhaftigheid. Angelica trouwt echter niet met Adolf, maar met een ander van wie zij zwanger is; in dat huwelijk schendt zij ‘alle plichten die zij aan haar echtgenoot verschuldigd’ is (62). De keuze voor Hebe is dus op een enkel aspect – haar schoonheid – gebaseerd; verdere overeenkomsten zijn er niet.

Aan de hand van deze bevindingen met betrekking tot de focalisatie en metaforiek in *Aardenburg* van Petronella Moens kan ik stellen dat hier *verhaal* en *vertelling* elkaar versterken. Er is sprake van een *verhaal* waarin vrijwel alleen mannen subjectposities innemen; in de *vertelling* worden via traditionele metaforen de conventionele verhoudingen bevestigd en er is geen verschil in metaforiek van de verteller en de personages. Evenals in het werk van Toussaint worden vrouwen vooral metonymisch geduid, waarbij het gaat om relaties. Dit geldt, anders dan bij Toussaint, ook voor de mannen, maar bij Moens blijkt uit de adjectieven

<sup>84</sup> Zie ook ‘de tederste vriendin’ (54), ‘de gevoelvolle dochter’ (69), ‘de lieve gezellin van zijn leven’ (78), ‘de trouwhartigste moeder’ (122), ‘verstandige, blijgeestige echtvriendinnen’ (128), ‘zijn lieve, altijd fijn beoordelende gade’ (128).

<sup>85</sup> Bijvoorbeeld ‘haar geleerde huwelijksvriend’ (53), ‘de trouweloze booswicht’ (79), ‘een vermoeid reiziger’ (123), ‘de achtenswaardige Tavenier’ (46), ‘de fiere knaap’ (53), de edele zestienjarige knaap’ (55), ‘de jonge moedige Adolf’ (64).

overduidelijk de geaccepteerde rolverdeling tussen mannen en vrouwen. Metaforen en vergelijkingen komen minder voor dan in het werk van Toussaint en de gekozen beelden zijn zonder meer conventioneel. *Aardenburg* van Petronella Moens is een utopische roman waarin zeker verlichte denkbeelden over een multiculturele samenleving voorkomen: de bestrijding van onwetendheid en vooroordelen, het propageren van tolerantie. De denkbeelden met betrekking tot de gender-verhoudingen zijn echter traditioneel.

### 1.7.2 Elisabeth Hasebroek: *Elize* (1839)

Evenals *Aardenburg* van Petronella Moens is *Elize* van Elisabeth Hasebroek uitgeven in de Amazone-reeks, een serie waarvan de naam herinnert aan strijdbare vrouwen. De roman *Elize* wordt gepresenteerd als

een verhaal vol geheimen dat zich deels in Nederland, deels in Engeland afspeelt met op de achtergrond de cholera-epidemie die in de jaren dertig door Europa raasde. Hoofdpersoon is Elize die de zorg voor Eddy, het kind van een jeugdvriendin, op zich neemt. Een afgedwongen eed aan een geheimzinnige vreemdeling, de vader van het meisje en tevens een vroegere beminde van Elize, kost haar het eigen liefdesgeluk. De roman begint met haar sterfbed, als ze het laatste stadium van voortgaande onthechtheid aan het aardse leven heeft bereikt (Hasebroek 2004: achterflap).

In de inleiding op en toelichting van deze uitgave benadrukken de inleiders Margaretha H. Schenkeveld en Riet Schenkeveld - van der Dussen de manier waarop Hasebroek de nuances in liefdesverhoudingen beschrijft 'op een voor haar tijd nieuwe en diepgaande manier', vooral door de psychologische analyse in het werk (Hasebroek 2004: 30).

In *Elize* is sprake van een interne focalisatie. Er zijn twee personagegebonden vertellers, een gezelschapsjuffrouw die de historie vertelt die zij als getuige meemaakte en de titelfiguur, Elize, die in een brief van 22 pagina's haar levensverhaal schrijft. Opmerkelijk is dat de eerste verteller de lezer in de inleiding van het verhaal wijst op de positie van jonge vrouwen als zichzelf, die in gedwongen dienstbaarheid behalve de eigen moeilijkheden ook het leed van anderen te dragen krijgen. Die bewering over een algemene kwestie, in onvoltooid tegenwoordige tijd, lijkt de toon te zetten voor het verhaal: aandacht vragen voor de vrouw die voor haar eigen inkomen moet zorgen en daarmee voor de man-vrouw-verhoudingen. Zij karakteriseert de personages direct en toont daarin haar

traditionele voorkeuren. Van meet af aan wordt Elize getypeerd als christelijke heldin, ook in de beschrijving van haar uiterlijk: ‘Het grote oog glinsterde in haar vervallen gelaat en spiegelde een engelachtige ziel af, zoals ook al haar trekken, die aan een lijdende heilige deden denken’ (Hasebroek 2004: 58). Ook met betrekking tot Eddy zijn de opvattingen van de verteller duidelijk:

Bijna was zij ertoe gekomen de eerste schrede te doen. ‘Gij verontschuldigt uw gedrag, maar het is geen laagheid zijn ongelijk te bekennen’, had haar hart tot haar fierheid gezegd. Deze was dus overwonnen, maar haar maagdelijke schroom niet en deze was het die haar verhinderde een stap te doen die haar niet ... gevraagd werd. Zoals altijd voor iedere vrouw, was deze schroomvallige ingetogenheid thans haar beschermengel. Het was gelukkig voor haar dat zij zich niet meer tot een onvrouwelijk gedrag had laten wegslepen; het was vruchteloos en dus vernederender dan alles geweest (Hasebroek 2004: 147).

Deze vrouwelijke protagonisten zijn geregeld subject van focalisatie, waardoor hun eigen gedachten en gevoelens weergegeven worden. De lezer kan dus zijn eigen oordeel vellen, al geeft de verteller voortdurend uitleg en commentaar, waarin tijdgebonden conventies herkenbaar zijn.

Het *verhaal* heeft een traditionele huwelijksplot. Eddy’s luchthartige vriendin Cecilia, bij wie onder invloed van haar echtgenoot lieflijke deugden tevoorschijn komen, geniet een gelukkig gezinsleven en de lijdende Elize, sterft in volle overgave aan haar Heer. Eddy rest ‘kalmer genegenheid en stille vrede’ (197) naast een echtgenoot die geheel vervuld is van de engelachtige overledene.<sup>86</sup> Met de tamelijk onconventionele Eddy loopt het dus beduidend minder goed af dan met andere vrouwen. Omdat de roman eindigt zoals hij begonnen is, met een commentaar van de verteller over ‘haar eenzaam pad in harde dienstbaarheid’ (198), is er onmiskenbare aandacht voor de positie van de (ongehuwde) vrouw, maar duidelijk uitgewerkt vind ik die niet.

In de metaforiek zijn geen aanwijzingen te vinden voor bijzondere denkbeelden over man-vrouwverhoudingen. De metaforiek die de eerste verteller hanteert, is uitgesproken conventioneel: sterke mannen met trekken van de ‘Byronic Hero’, worden als ‘de leeuw’ (57, 128), ‘de elzenstam’ (57) ‘de edele stam’ (79), ‘de

---

<sup>86</sup> De verteller verklaart de moeizame verhouding tussen de echtelieden door erop te wijzen dat Eddy’s liefde ‘eer een mannelijk dan een vrouwelijk karakter’ had; Eddy voelde zich ‘bekneld’ door de ‘vrouwelijke plichten’. Onbegrip tussen man en vrouw wordt benadrukt, maar het belangrijkste is dat Eddy te ‘fier’ is (2004: 193).

wolf' (79), 'een adelaar' (101) gepresenteerd; hoofdpersoon Elize als 'vrome lijderes' (67), haar hoofd 'als een geknakte bloem' (74), 'de verwelkende bloem' (81), 'primula veris [witte sleutelbloem] (116); andere vrouwen als 'de winde' (57), 'het vlindertje' (81), 'knopje' (86), 'de *mimosa pudica*' [kruidje-roer-me-niet] (123), 'een witte lelie' (182). In de brief van de andere verteller, Elize, komen veel metonymia's voor. Zij benoemt de personages naar de relatie: 'de angstige moeder', 'zijn dochter', 'zijn echtgenote' (154), 'de vaderlijke basstem', 'de ongehoorzame dochter' (155), 'zijn stamhouder', 'haar eersteling' (156), 'de rijke erfzoon' (157), 'onze huiswaardin' (160), 'zijn oogappel' (172). De enkele metaforen zijn uit het Bijbelparadigma, in overeenstemming met het karakter van Elize: 'de schone Sodomsappel' (156) bijvoorbeeld, of 'het grote Babel' (170). De personages gebruiken bij beide vertellers dezelfde veelvoorkomende beelden uit het bloemen-, vogel- en Bijbelparadigma als 'bleke roos' (58), 'de vreemde duif' (70) en 'engel' (63). Een enkele keer komt er een bijzonder beeld voor als 'een Don Quichot' en daarmee samenhangende verwijzingen (184); deze beeldspraak past in de directe context en illustreert de traditionele wending in het *verhaal* waarin de 'harde' man zijn gevoelens niet langer meer verbergt dankzij een geliefde (en dus niet langer gevaar loopt als een Don Quichot te strijden tegen zijn medemens).

In deze traditionele metaforiek zie ik nergens ambiguïteit of bijzondere paradigmatische of syntagmatische relaties. Vandaar dat ik *Elize* van Hasebroek net als *Aardenburg* van Moens lees als een roman waarin zowel *verhaal* als *vertelling* toont wat de contemporaine lezer verwacht. De vrouwen in een subjectpositie bevestigen uiteindelijk hun 'natuurlijke' bestemming, in de woorden van de titelheldin 'gezegend met de voortreffelijkste man' (Hasebroek 2004: 62); de personages hanteren de metaforiek op dezelfde wijze als de verteller. In het slotgedeelte van het werk hebben de protagonisten geen subjectpositie meer: de verteller heeft het laatste, conventionele, woord en de verwijzing naar de moeilijkheden van alleenstaande vrouwen wordt afgerond met conventionele metaforiek ('rozen' en 'dorens') over het nut van moeilijkheden (198).

Elisabeth Hasebroek was een van de eerste auteurs die aandacht besteden aan de psyche van personages; in deze zin was zij zeker vernieuwend. Ook is er in *Elize* aandacht voor de positie van vrouwen in de samenleving en krijgen vrouwelijke protagonisten een subjectpositie toebedeeld. Uiteindelijk is voor hen echter de traditionele christelijke opofferingsgezindheid passend; in de metaforiek is dat van meet af aan duidelijk.

### 1.7.3 Aernout Drost: *Hermingard van de Eikenterpen* (1832)

In 1991 zag een nieuwe uitgave van *Hermingard van de Eikenterpen. Een oud vaderlands verhaal* van Aernout Drost het licht. In dit werk, oorspronkelijk uit 1832, zijn de hoofdrollen voor vrouwen, zoals de titelfiguur die zich ontwikkelt tot een geloofsheldin. De geschiedenis speelt zich af in het jaar 320 wanneer de Batavieren van de Eikenterpen ten strijde trekken tegen de Romeinen. Onder hen bevindt zich Siegbert, de aanstaande echtgenoot van Hermingard en omdat de wichelares, Witte Geertrud, een noodlottige afloop heeft voorspeld zoekt Hermingard steun in de godsdienst. Het Germaanse geloof voldoet niet en dankzij een oude prediker, Caelestius, bekeert zij zich tot het christendom, waardoor ze in conflict komt met de tradities van haar stam. Joke van der Wiel, die het werk toelicht, ziet het als een ‘roman met visie’ (Drost 1991: 260) en spreekt in het nawoord over Hermingard als over ‘een intellectueel, emotioneel en moreel begaafd mens’ (267).

Een analyse van de focalisatieposities laat zien dat de visie op het christendom vooral wordt weergegeven door Caelestius en door de extradiëgetische, heterodiëgetische verteller die de woorden van de oude man parafraseert. De vrouwelijke protagonist als subject van focalisatie doet geen belangrijke mededelingen. Hermingard wordt vrijwel voortdurend extern gefocaliseerd. Wat er in haar omgaat, wordt geïnterpreteerd en verwoord door anderen:

‘Wat deert u?’ Hermingard weende. ‘Zij treurt om de geliefde, waardige vreemdeling,’ antwoordde Marcella, ‘wie de plicht naar elders riep; deze treurigheid doet haar de toekomst somber tegemoet zien en niets dan donder- en bloedwolken zien.’

‘En vindt zij dan nergens troost?’ zei de grijsaard, met beklagende overtuiging. ‘Nee, neen!’ riep Hermingard uit, opnieuw in tranen uitbarstende.

‘Tevergeefs, ’ hernam Marcella, ‘zoek ik haar vertrouwen op de rechtvaardigheid en goedertierenheid der Goden in te boezemen. Vruchteloos zoek ik de edele Hermingard van angstige vrees voor de toekomst terug te houden’ (Drost 1991: 30).

De keren dat Hermingard zelf aan het woord is, bestaan haar uitingen uit (al dan niet retorische) vragen, uitroepen, wensen, herhaling of bevestiging van de woorden van anderen en uitdrukkingen van begrip, medeleven etc. Het feitelijke beeld van Hermingard wordt bepaald in de objectpositie, gefocaliseerd door de

verteller, die weliswaar op de achtergrond blijft en door de andere verhaalpersonages. Evaluerende termen worden overvloedig toegepast. Veelgebruikte adjectieven, ook bij haar naam zijn ‘edele’, ‘lieve’, ‘schone’, ‘vrome’, ‘dierbare’, ‘vorstelijke’, ‘geliefde’ en nog 24 alternatieven, die de karakterisering bepalen: een kleine 120 keer wordt een beeld gegeven van een emotionele, afhankelijke vrouw. De verteller presenteert Hermingard als bewonderenswaardige jonkvrouw ‘die zich te allen tijde boven het geslacht van haar tijdgenoten onderscheidde’ (103), maar geeft ook aan dat haar ziel vol was van ‘grootse en godverheerlijkende denkbeelden’, terwijl haar mond [...] geen woorden’ had (252). Inderdaad: Hermingard huilt<sup>87</sup>, huilt<sup>88</sup>, bidt<sup>89</sup> en zwijgt<sup>90</sup> voornamelijk; haar verzet bestaat uit een halsstarrig volhouden in ‘stille gebeden en stomme smart’ (165) en het dopen van haar stervende geliefde. Evenals Elize in de roman van Hasebroek sterft zij jong, tot haar grote vreugde. Veel duidelijker in haar groeiende verzet is de Romeinse Marcella die scherpzinnige vragen stelt (135) en haar christelijke opvattingen explicieter uitspreekt ten overstaan van anderen (163, 216).

Zoals in het *verhaal* Hermingard traditioneel ‘vrouwelijk’ gekarakteriseerd wordt, zo wordt ze ook in de metaforiek neergezet: metonymisch als ‘maagd’<sup>91</sup> en ‘jonkvrouw’<sup>92</sup> vooral door de verteller en als ‘gebiedster’<sup>93</sup> door haar vrouwelijke ondergeschikten. Dit kan opgevat worden als een signaal van de uitzonderingspositie waarin de titelheldin zich bevindt. De andere vrouwen worden namelijk meestal bij hun voornaam genoemd, evenals de mannen in de roman, al worden de oudere mannen wel verbeeld als ‘grijsaard’ en jongere als ‘knaap’.

Wat de verdere metaforiek betreft: deze is vooral te vinden in de aanduiding van kleuren en is een illustratie van de bevindingen van Van Hemeldonck en van Kemperink. In de kleuring hebben beelden als ‘elpenbeenkleurig gelaat’,

---

<sup>87</sup> Zie Drost 1991: 21, 23, 24, 30, 45, 50, 61, 62, 70, 84, 102, 111, 119, 120, 137, 146, 165, 168, 230, 238, 240, 252, 254.

<sup>88</sup> Zie Drost 1991: 32, 38, 41, 42, 49, 69, 72, 119, 142, 170, 177, 224.

<sup>89</sup> Zie Drost 1991: 45, 88, 165, 166, 167, 174, 177, 181, 221, 222, 225, 251.

<sup>90</sup> Dit zwijgen wordt dan expliciet vermeld. Zie Drost 1991: 50, 55, 143, 163, 165, 169, 173, 225, 252.

<sup>91</sup> Zie Drost 1991: 14, 21, 22, 35, 42, 49, 50, 53, 63, 65, 69, 71, 72, 74, 77, 83, 84, 102, 103, 104 (2x), 105, 107, 111, 136, 164, 169 (2x), 174, 176, 180, 182, 221, 227, 228, 241, 243, 248, 250, 251, 255.

<sup>92</sup> Drost 1991: 21, 36 (2x), 41, 42, 43 (2x), 44 (2x), 51, 52, 58, 61, 62, 63, 65, 70, 74, 77, 89, 90, 91, 105, 110, 114, 117, 126, 147 (2x), 148, 157, 163, 166 (2x), 171, 174, 241.

<sup>93</sup> Zie Drost 1991: 24, 25, 52, 53 (2x), 54 (3x), 62, 74, 76, 77, 79, 80 (2x), 86, 89, 142, 161 (2x), 162 (2x), 240 (4x).



‘zilverwitte lokken’, ‘spierwit lam’, ‘wit kleed’, ‘vloeibaar zilver’, ‘engelen in wit kleed met gouden riem’ duidelijk een positieve connotatie. Negatieve connotaties horen bij ‘donder- en bloedwolken’, ‘donkerrode gloed van het vuur’ en ‘de bloedrode flikkering van een kruis’ (Van Hemeldonck 1977: 59-71; Kemperink 1997: 7).<sup>94</sup> Opmerkelijk is dat er weinig metaforen gebruikt worden: de beelden die bij andere auteurs gebruikt worden om de werkelijkheid te vervangen zijn hier realiteit. De Batavieren van de vroege vierde eeuw leven met lammeren (Drost 1991: 32), vleermuizen, uilen, nachtspinnen (58), duiven en reigers (94), reeën (110) en worden omgeven door eiken (32), beuken en popels (65). Die maken deel uit van de setting en versterken als zodanig de indruk die de gebeurtenissen maken.

*Hermingard van de Eikenterpen* is in veel opzichten een vernieuwend werk: het is een van de eerste Nederlandse historische romans van betekenis, met daarin de beschrijving van een periode uit de vaderlandse geschiedenis. In een ander opzicht is het een traditionele roman. *Verhaal* en *vertelling* tonen een mannelijk ideaal: Hermingard is edel, schoon, lief, vroom en zeker niet heldhaftig of assertief. De titelheldin bekleedt nauwelijks een subjectpositie en in de *vertelling* ondersteunt metonymie van zowel verteller als personages de conventionele opvatting van mannen: de vrouw als maagd en jonkvrouw. Verdere metaforiek ‘kleurt’ op traditionele wijze de *vertelling*.

#### 1.7.4 E.J. Potgieter: *Marie* (1839)

In zijn vertelling *Marie* uit 1839 schenkt E.J. Potgieter aandacht aan de positie van de vrouw: het verhaal is een pleidooi voor meer ontwikkelingsmogelijkheden voor vrouwen. Een autodiëgetische verteller geeft zijn ervaringen weer en maakt duidelijk welke negatieve gevolgen een opvoeding heeft die de geestkracht van een jonge vrouw beknot. De mannelijke ik-figuur bezoekt als huisvriend de hofstede ‘Duin en Dal’ waar het jonge meisje Marie woont, samen met haar ouders. Hij constateert dat de zestienjarige Marie niet langer de jonge spring-in-'t-veld uit het verleden is, maar een door haar gouvernante gedresseerde jongedame die ‘had plaatsgenomen in den cirkel van Mama’ (Potgieter 1903: 83).

Oppervlakkig gezien wordt in dit verhaal een lans gebroken voor de ontwikkeling van meisjes. Bij nadere beschouwing van de focalisatie en de beeldspraak blijken ook hier weer man en vrouw op een traditionele manier gerepresenteerd te worden. Marie blijft ‘object’: het mannelijk ‘subject’ presenteert haar volledig afstandelijk, ze wordt van buiten af waargenomen, haar gevoelens en

---

<sup>94</sup> Zie Drost 1991: 28, 32, 33, 38, 118, 145;30, 33, 38.

ideeën zijn niet aan de orde, hoogstens de speculaties van de ik-verteller daarover. Zijn gevoelens en opvattingen staan centraal:

En zij zelve! Arme Marie! die in uwe vrijheid, eene duinroos gelijk, uwe geuren ieder voorbijsuizend windje prijsgaaft, uwe knopjes voor iederen afzwerfenden zonnestraal ontsloot, waarom moest men u in eene broeikast verplaatsen, uwe weelderigste loten afsnijden [...].

En nu? Weldra zult gij in onze wereld optreden [...] (Potgieter 1903: 98).

Bij voortdoring wordt Marie gepresenteerd zoals zij was: als een kind. De nadruk ligt op wat zij voor de ik-figuur betekende en hoe hij terugverlangt naar dat kind. De mannelijke hoofdpersoon beschrijft zijn vriendinnetje in de veertien pagina's die het verhaal telt als 'lieve' (78), 'het (lieve) kind'.<sup>95</sup> De lezer raakt ervan overtuigd dat de ik-figuur dol is op Marie. Wanneer ik echter op verhaalniveau naga waaruit de aantrekkelijkheid van Marie voor hem bestond, komt een bepaald vrouwbeeld aan het licht: een jonge vrouw die opkijkt naar haar (ongeveer vijf jaar oudere) mannelijke leermeester. Bewijzen die deze aandragt voor de zich ontwikkelende geest van Marie zijn bijvoorbeeld de vragen die zij aan hem stelde, die 'mij deden aarzelen, hoe die te beantwoorden? – wie er in de zee woonde? waarom zij niet vliegen kon? wat de wind aan de boomen vertelde?' Marie wilde een vlinder vangen, woudduiven op het mos voederen, paardrijden, Arend en Geert de horlepomp leren dansen (85). Bovendien wordt de geest van Marie gezien als een geschenk van 'de welwillendste aller feeën' (98). Aan het einde van het verhaal wordt dit bevestigd: de ik-figuur tekent uitgebreid de voor hem ideale vrouw:

iets, dat in ons vaderland zeldzamer is dan rijkdom, weelde overvloed? – eene gastvrouw, die toon geeft, – die het gesprek levendig houdt, – die ons, door de gave van haren geest, de gaven der fortuin vergeten doet [...] (Potgieter 1903: 95).

Ik eisch bij vrouwen van hooger stand al de geneugten van hart en geest, opdat de verveling niet tot maitresses voere. Hoe zoude ons leven, onze maatschappij, onze letterkunde er bij winnen, indien vrouwen er eenen meer dan lijdelyken invloed op uitoefenden. En zij zelve! (Potgieter 1903: 97)

---

<sup>95</sup> Zie ook Potgieter 1903: 80, 83 (3x), 84, 87, 91, 92. Daarnaast 'lieveling' (79, 83), die 'rondhuppelde als een ree' (83), 'het arme schepsel' (84), 'de kleine' (85) 'mijne gunsteling' (80, 87) 'eene duinroos gelijk' (97) en 'schuldelooze' (99).

Samenvattend: voor de verteller zou een vrouw dankzij een andere opvoeding iets kunnen zijn wat de verveling verdrijft en leven, maatschappij en letterkunde zou kunnen verrijken. De formulering is veelzeggend: een vrouw is ‘iets’ en gezien de positie van de vrouw in de samenleving van de eerste decennia van de negentiende eeuw en het hier gehouden pleidooi kan ‘onze’ niet anders betekenen dan ‘mannelijke’.

Dit uiteindelijk toch conventionele vrouwbeeld – zoals geformuleerd in *De Recensent*: de vrouw ‘Tot hulp, tot vreugd, maar ook, wanneer zij wèl wil, ter eere des mans’ (anoniem 1819: 116) – is duidelijk herkenbaar in de metaforiek. Er is sprake van een bijzonder gebruik van metonymie: behalve Marie hebben de vrouwen in het verhaal geen van allen een naam. In de verhalende gedeelten noemt de verteller hen ‘de vrouwe van Duin en Dal’, ‘de echtgenote van een onbekende staatsraad’, ‘de moeder van een wakkere zeeman’<sup>96</sup>, ‘een Suisse’<sup>97</sup> ofwel ‘Mademoiselle’. Dit kan natuurlijk gezien worden als argument bij de stelling dat vrouwen onbeduidend worden door hun bekrompen opvoeding, maar het kan ook dienen als bewijs voor de vanzelfsprekendheid van de bestemming van de vrouw. Overigens heeft de knecht wel een naam, evenals de baronnen en de ridders, die geen enkele rol spelen in het *verhaal*, aan wie de ik-figuur niet meer dan enkele gedachten wijdt. Slechts af en toe gebruikt de ik-verteller een metafoor en dan noemt hij Marie ‘het kind’, terwijl hij toch ook in een van zijn vergelijkingen stelt dat jonge meisjes gezien hun door hem afgekeurde opvoeding kennelijk ‘onnoozele nonnekens’ (92) moeten blijven. Daar heeft hij bezwaar tegen. De verteller somt op wat hij verwacht van een vrouw: spaarzaamheid, overleg, nauw toezien, ordelijkheid, zorg voor welvaart en voorspoed in haar woning, vroomheid, blijmoedigheid, onbekrompen levensbeschouwing, veelzijdige beschaving en gezelligheid (108). Daarnaast eist (!) hij ‘al de geneugten van hart en geest, opdat de verveling niet tot maitresses voere’ (97). Dit alles maakt mij duidelijk dat het perspectief onmiskenbaar mannelijk is. De karakterisering van Marie, haar objectpositie in het *verhaal* en de metaforiek in de *vertelling* versterken mijn opvatting dat in *Marie* weliswaar progressieve uitspraken gedaan worden, maar dat het mannelijk perspectief blijkt geeft van traditionele opvattingen: de vrouw als ontwikkelde gastvrouw, spaarzame huishoudster en boeiende bedgenote.

---

<sup>96</sup> Zie Potgieter 1903: 83 (2x), 87; 83, 84, 91; 299 (2x), 300, 305; 299 (2x), 305.

<sup>97</sup> ‘Suisse’ wordt hier gebruikt als soortnaam: ‘Eene Suisse, zonderling verschijnsel!’ (Potgieter 1903: 88) Voor ‘Mademoiselle’ zie Potgieter 1903: 86 (1x), 87 (3x), 91 (2x), 92 (2x) 94 (3x).

### 1.7.5 Verdere conclusies

De hier besproken werken van Moens, Hasebroek, Drost en Potgieter hebben aspecten die thematisch gezien opgevat kunnen worden als vooruitstrevend. De verschillende inleiders zien de door hen gepresenteerde romans als voorbeelden van werk waarin nieuwe elementen zichtbaar zijn. Volgens Veltman-van den Bos en De Vet heeft Moens verlichte denkbeelden en ironiseert ze de conventies van de zedenkundige roman (Moens 2001: 13). Schenkeveld en Schenkeveld-van der Dussen zijn van mening dat Hasebroek op ‘een voor haar tijd nieuwe en diepgaande manier’ personages en hun onderlinge relaties beschrijft (Hasebroek 2004: 30) en in de optiek van Van der Wiel schreef Drost een roman waarin ‘Hermingard als een tijdloos voorbeeld aan iedereen [wordt] voorgehouden’ (Drost 1991: 267). Potgieter tenslotte pleit in zijn verhaal voor een andere opvoeding van meisjes.

Narratologische analyse met de nadruk op focalisatie en metaforiek laat echter zien dat deze werken op dat niveau traditioneel zijn. De vertellers hebben conventionele opvattingen met betrekking tot de man-vrouwverhoudingen: in elk van de werken karakteriseren zij de personages met evaluerende termen. De vrouwen die subject van focalisatie zijn (bij Hasebroek en Drost) worden door de vertellers becommentarieerd of hebben bijzonder weinig mede te delen. De gebruikte metaforiek is niet speciaal: alle vier de werken tonen metonymia’s voor de vrouwelijke personages en weerspiegelen daarmee de sociale context. Metaforen en vergelijkingen komen uit de traditionele herkomstgebieden en roepen geen vragen op door bijzondere paradigmatische of syntagmatische verhoudingen. Evenmin is er verschil tussen de metaforiek van de verteller en die van de personages. Mijn conclusie is dat deze werken van deze vier auteurs uit de eerste helft van de negentiende eeuw met betrekking tot *vertelling* en *verhaal* passen in de contemporaine verbeelding: de genderverhoudingen erin tonen de binaire opposities, zoals die destijds algemeen geaccepteerd waren. In hoofdstuk 5 ga ik daar verder op in, maar om aan te tonen dat Toussaints seksrepresentaties afwijken van die van haar tijdgenoten besteed ik er ook hier kort aandacht aan.

Het negentiende-eeuwse denken over mannelijkheid en vrouwelijkheid werd grotendeels bepaald door het verbinden van ratio en emotie met respectievelijk het mannelijke en het vrouwelijke geslacht. Op basis hiervan werden karakterschema’s geformuleerd, een ‘geslachtskaraktertheorie’, waaruit het ideaalbeeld valt af te leiden (Streng 1997: 10-14). Overigens was dit ideaal voor wat de vrouw betreft niets nieuws: vanaf *The Booke of Courtesye* uit 1405 (Pisan 1984) tot in de vrouwenbladen tot ver in de twintigste eeuw kregen dezelfde eigenschappen het

adjectief 'vrouwelijk': bescheidenheid, bevalligheid, puurheid, fijngevoeligheid, beleefdheid, meegaandheid, welwillendheid, innemendheid, terughoudendheid, kuisheid (Gilbert en Gubar 2000: 23). Zo zijn ook de heldinnen in *Aardenburg* van Petronella Moens, in *Elize* van Elisabeth Hasebroek en in *Hermingard van de Eikenterpen* van Aernout Drost gerepresenteerd. Het 'kind' in *Marie* van Potgieter was onbevangen en schalks en kan onbekrompen van levensbeschouwing, beschaafd, smaakvol en gezellig worden indien zij 'wekelijks onze redenaars hoort' (Potgieter 1903: 97). Mannen immers zijn rationeel, energiek, dapper, zelfstandig, doelgericht en verstandig, om maar een greep te doen uit het overzicht van geslachtskenmerken dat Karin Hauser samenstelde op basis van contemporaine bronnen (Streng 1997: 11).

Vooraf de metaforiek bij Moens, Hasebroek en Drost weerspiegelt deze karakteristieken. Wat Otten-van der Kaap stelt over de metaforiek van negentiende-eeuwse dichters van voor Tachtig is zichtbaar in de manier waarop Moens, Hasebroek, Drost en Potgieter beelden gebruiken met betrekking tot mannen en vrouwen: er is sprake van retorische metaforen. Dit zijn niet-oorspronkelijke beelden en beelden die ter ondersteuning van een overtuiging dienen. De metaforiek laat een ordening van de wereld zien, die een blauwdruk lijkt te zijn van een collectief wereldbeeld, gebaseerd op religieuze opvattingen of negentiende-eeuwse conventie (Otten-van der Kaap 2005: 274).

Ook in het werk van Toussaint zie ik traditionele metaforiek en de binaire opposities, maar in vergelijking met haar tijdgenoten gebruikt Toussaint, zeker in haar vroege werk, weinig traditionele metaforen voor vrouwen. Waar zij ze inzet, is er vaak sprake van een bepaalde focalisatie of een opvallende paradigmatische of syntagmatische relatie, iets wat ik in het door mij onderzochte werk van Moens, Hasebroek, Drost en Potgieter niet heb kunnen vinden. Mannen worden bij Toussaint op subversieve wijze gerepresenteerd, terwijl zij in het werk van haar tijdgenoten geheel voldoen aan de kenmerken die de geslachtskaraktertheorie noemt. In de onconventionele metaforiek bij Toussaint is een duidelijk afstand nemen van de geijkte patronen waarneembaar. Bij genoemde tijdgenoten is dit op thematisch niveau wel hier en daar zichtbaar, maar de focalisatie en de metaforiek onderschrijven deze stellingnames niet. Bij Toussaint daarentegen zie ik een verteller en vrouwen in een subjectpositie die afwijkende opvattingen uiten in metaforische bewoordingen; zeker in het latere werk. Metaforiek geeft in het oeuvre van Toussaint de tekst een extra lading, een lading die in het werk van genoemde tijdgenoten ontbreekt.

## 1.8 Metaforiek in het oeuvre van Toussaint

De belangrijkste herkomstgebieden van de door Toussaint in haar eerste historische roman gebruikte metaforen – fauna en flora, de Bijbel – gelden voor een groot deel van de metaforiek in haar gehele oeuvre. Ook beelden uit de mythologie komen voor. Zowel in het vroege als in het late werk<sup>98</sup> toont de *vertelling* beelden uit de bekende paradigma's, steeds op dezelfde manier door verteller of personages ingezet, waarbij de lezer meer dan eens bijzondere paradigmatische of syntagmatische relaties kan ontdekken. De conclusies waartoe de analyse van de metaforiek in *De Graaf van Devonshire* leidt, gelden voor Toussaints gehele oeuvre. Uit elk veelvoorkomend paradigma geef ik enkele sprekende voorbeelden als argumenten bij mijn stelling dat in het werk van Toussaint de metaforiek gezien kan worden als een instrument in de representatie van mannen en vrouwen. Ik citeer voornamelijk de verteller; wanneer het gaat om uitingen van personages vermeld ik dat erbij.

### 1.8.1 Ter illustratie: beelden uit de traditionele herkomstgebieden

In het werk van Toussaint kleurt het bekende roofvogelparadigma – weliswaar in afnemende frequentie – de representatie van mannen.<sup>99</sup> Dat er een onderscheid gemaakt dient te worden tussen de diverse roofvogels blijkt ook in andere werken dan *De Graaf van Devonshire*.<sup>100</sup> Vrouwen worden zowel door verteller als personages geregeld 'duiven' genoemd en zo geplaatst tegenover de roofvogels<sup>101</sup>, waarbij de ornithologische beelden voor vrouwen soms expliciet verbonden zijn met de notie 'onvrijheid'. Zie bijvoorbeeld:

Heeft de prachtige goudvink achter de vergulde traliën geboren een denkbeeld van de ruime bosschen, die daar ginder zijn, en waarin zijne broeders vrij rondfladderen? (Toussaint 1839B: 488)<sup>102</sup>

---

<sup>98</sup> De jongste roman die ik onderzocht heb, is *Langs een omweg* uit 1877.

<sup>99</sup> Zie Toussaint 1840A: 155, 156; Toussaint 1840B-I: 136, 267, Toussaint 1840B-II: 11, 109; Toussaint 1847: 54, 128, 209; Toussaint 1868: 71; Toussaint 1877: 285.

<sup>100</sup> Zie bijvoorbeeld de presentatie van Aernoud in *Het Huis Lauernesse* (1840B-I: 65) en de jezuiten die in *Graaf Pepoli* 'den valkenblik' toebedeeld krijgen (1860: 314).

<sup>101</sup> Zie bijvoorbeeld Toussaint 1840B-I: 65, 136 (verteller), Toussaint 1840B-II: 418 (personage); Toussaint 1849: 20-21, 186 (personage); Toussaint 1850-I: 145 (personage).

<sup>102</sup> Het betreft hier een jonge vrouw, die in een bevoorrechte positie aan het hof opgroeit. Zie ook Toussaint 1840B-II: 379.

Met het in het vogelparadigma zo invloedrijke beeld uit Vergilius' *Aeneïd*<sup>103</sup> in gedachten kan ik niet anders dan constateren dat ook hier man en vrouw metaforisch tegenover elkaar geplaatst worden. In ouder en jonger werk zie ik dezelfde beelden uit het (overkoepelende) biologische paradigma, veelal in bewoordingen van de verteller, die tamelijk rechtstreeks afhankelijkheid afwijzen. Vergelijkbaar met de kameleonmetafoor uit 1837 (zie 1.5.3.3) is dit beeld uit *Majoor Frans*:

onze meeste jonge dames, die allen op iets anders willen lijken, dat zij eigenlijk niet zijn; die geene eigene opinie hebben, maar als zekere insekten de kleur aannemen van het blad waarop zij rusten (Toussaint 1875: 72).

Deze roman uit 1875, die de onafhankelijkheid van de vrouw expliciet als thema heeft, bevat veel metaforiek in de uitingen van de mannelijke personages. Het zijn nogal eens voor de hand liggende metaforen waarin Francis bijvoorbeeld geduid wordt als 'eene wilde rank', 'de zoete oostersche vrucht', 'een kruidje-roer-me-niet' (Toussaint 1875: 117, 187, 389), maar eenmaal ook is er verrassende beeldspraak van de personagegebonden verteller Leopold:

Levensomstandigheden, en opvoeding, ik zou liever moeten zeggen, gebrek aan opvoeding hadden haar in zekeren zin misvormd tot het geen zij niet had moeten zijn, zoo als vruchtboomen worden geleid en verwrongen tegen hunne natuurlijke rigting in (Toussaint 1875: 162).

De vergelijking lijkt mank te gaan: Leopolds opvatting is immers dat majoor Frans meer leiding nodig had? Door gebrek daaraan is zij misvormd en Leopold vergelijkt deze misvorming met een vruchtboom die misvormd wordt *door leiding en verwringing tegen de natuurlijke richting in...* Vergist Leopold zich? Is er sprake van onzuivere metaforiek? Mijns inziens is hier sprake van een verborgen boodschap, zoals die op meerdere plaatsen te vinden is in de metaforiek.

Expliciet is de manier waarop de vrouwelijke hoofdpersonen in de romans *Majoor Frans* en *Langs een omweg* zich beiden verzetten tegen een bepaalde visie op de vrouw door een bepaald beeld te ontkennen, vergelijkbaar met de wijze

---

<sup>103</sup> Aeneas' beschrijving van de ondergang van Troje in het tweede boek van de *Aeneïd*, waarin Vergilius Hecuba en haar dochters in hun radeloze vlucht voor de vijand, verbeeld als roofvogel, met een door paniek geslagen duivenvlucht vergelijkt, heeft in onze literatuur doorgewerkt (Van Hemeldonck 1977: 143-144).

waarop dat in *De Graaf van Devonshire* gebeurt.<sup>104</sup> Het al dan niet voldoen aan het contemporaine verwachtingspatroon is herkenbaar in de metaforiek die verhaalpersonages hanteren.<sup>105</sup>

Verspreid in het gehele oeuvre uit de periode 1837-1877 wordt de metafoor ‘engel’ uit het Bijbelparadigma vaak gebruikt door mannelijke personages die hun vrouwbeeld vormgeven via dit beeld, waarmee dan vooral aspecten als onderdanigheid en opofferingsgezindheid geactiveerd worden. Zeker met betrekking tot de engelmetaforen wordt duidelijk dat vooral waar de paradigmatische as de syntagmatische kruist de betekenis van de beeldspraak te vinden is.<sup>106</sup> De metafoor ‘engel’ verduidelijkt wat er door mannen van een vrouw verwacht wordt: bij gebleken ondergeschiktheid wordt zij metaforisch goedgekeurd. De vrouwen lijken zich hiervan niet altijd bewust.<sup>107</sup> De verteller lijkt dit te accentueren: hij hanteert ‘engel’ een enkele maal en op een geheel andere wijze. Donna Teresa bijvoorbeeld, de bigotte huishoudster (met ‘de kleine haviksoogen’!) wil ‘beschermengel’ blijven van het Huis Lauernesse (Toussaint 1840B-II: 45) en hij wijst erop dat het ‘katachtig geduld’ waarmee ze haar kansen afwacht, ook wel ‘engelengeduld’ genoemd wordt:

Die alleen oppervlakkig oordeelde, had het engelengeduld genoemd, want het was eene lijdzaamheid, eenen beteren oorsprong waardig, waarmede zij elke ergernis droeg, elke bitterheid slikte, elken aanstoot mijdde; (Toussaint 1840B-II: 125)<sup>108</sup>

Ik constateer dat vergeleken met de mannelijke personages die vrouwen geregeld met ‘engel’ aanspreken, de verteller de engelmetafoor weinig en op een andere manier gebruikt. De lezer kan echter dezelfde negatieve connotatie ontdekken: bij de personages door paradigmatische en syntagmatische relaties na te gaan, bij de

---

<sup>104</sup> Zie ‘Ik ben geen poesje’ (Toussaint 1875: 210); Toussaint 1877: 357.

<sup>105</sup> Zie Toussaint 1840B-I: 32; Toussaint 1840B-II: 203; 1847: 62, 130, 205; Toussaint 1849: 280, 282; Toussaint 1850-I: 16, 145.

<sup>106</sup> Zie bijvoorbeeld Toussaint 1840A: 163, 174, 183; Toussaint 1840B-I: 36; Toussaint 1840B-II: 344; Toussaint 1843: 285; Toussaint 1847: 67, 190, 39, 156; 1 Toussaint 868: 220; Toussaint 1877: 137.

<sup>107</sup> Een duidelijke uitzondering is Majoor Frans, die voortdurend in gevecht is met het conventionele vrouwbeeld en die uitroept: ‘ik, die geen engel ben’ en die stelt over een aardige vriend: ‘Een engel van een mensch, dat weet ik beter dan gij; alleen... engelen kan men in onze maatschappij zoo slecht gebruiken. Men moet a *little devilish* wezen om er zich door te slaan’ (Toussaint 1875: 98, 329); ik werk dit uit in hoofdstuk 5.

<sup>108</sup> Zie ook Toussaint 1837C: 310; Toussaint 1847: 123; Toussaint 1849: 15; Toussaint 1850-I: 106.



verteller door oog te hebben voor de ambiguïteit van zijn metaforiek, die overigens veelal gelegen is in de verhouding tot de directe context.

Ook metaforiek die verwijst naar de klassieke oudheid is te vinden in het gehele oeuvre van Toussaint. Kemperink stelt in haar onderzoek (zie 1.5) dat van de door haar onderzochte ‘oudere’ auteurs Huet en Bosboom-Toussaint de meeste eruditie in hun metaforen ten toon spreiden en is van mening dat er sprake is van logische uitwerkingen, vernuftige combinaties van verschillende bekende metaforen en metaforische zegswijzen. Ze illustreert dit met een voorbeeld en toelichting erop:

Zo wordt de oude dominee uit *Frits Millioen en zijne vrienden* achtereenvolgens vergeleken met Archimedes, Ajax en Alexander, dat laatste omdat hij – letterlijk – een knoop in een touwtje aan het doorsnijden is’ (Kemperink 1997: 17).

Met deze uitleg verklaart Kemperink de logica van de laatstgenoemde vergelijking, die van de dominee met Alexander, ze zegt echter niets over de twee andere vergelijkingen. Hierdoor kunnen deze opgevat worden als willekeurige keuzes, zoals Moens figuren uit de mythologie inzet (zie 1.7.1), maar een oplettende lezer ziet hoe de context de connotatie van de metaforen beïnvloedt. Dominee Willems wordt weliswaar vergeleken met Archimedes, maar dat betreft alleen zijn vreugde als hij op het idee komt om de verhandelingen van de Leidse hoogleraar Van der Palm te gebruiken voor zijn wekelijkse preek. De verteller spreekt zelfs medelijden uit met Van der Palm vanwege het risico dat zijn vertogen lopen ‘overgoten en verzwolgen te worden met het langnat van eens anders (Toussaint 1868: 4): van intelligentie is geen sprake. Met betrekking tot Ajax beperkt de overeenkomst zich tot het zich terugtrekken ‘onder zijne tent’ tijdens de grote schoonmaak (Toussaint 1868: 42). De connotatie van deze vergelijkingen is negatief omdat aspecten als onbenulligheid, domheid en luiheid worden geactiveerd. Mijns inziens is niet alleen een ‘logische’ uitwerking zoals Kemperink die ziet, aan de orde. Ik zie hier ironie, met betrekking tot de dominee, maar ook met betrekking tot het gebruik van metaforiek. Humor en ironie worden door Kemperink wel genoemd, maar alleen met betrekking tot de metaforiek van Cd. Busken Huet en J.J. Cremer, niet in verband met Toussaint. Bij deze auteur spreekt ze van ongewild komische combinaties, wijzend op het royale gebruik van (soms contaminerende) uitdrukkingen (Kemperink 1997: 17-18). Dit ‘ongewild’ bestrijd ik, juist vanwege de gekozen metaforen en hun syntagmatische relaties.<sup>109</sup>

---

<sup>109</sup> De humor in het werk van Toussaint bespreek ik in hoofdstuk 4.

Naar aanleiding van onder meer bovenstaande voorbeelden ben ik van oordeel dat niet alleen in *De Graaf van Devonshire*, maar in al het werk van Toussaint de metaforiek uit de traditionele herkomstgebieden bewust en consistent is ingezet voor de representaties van vrouwen en mannen. Kemperinks conclusie dat er sprake is van een hoge mate van vernuft en eruditie kan ik onderschrijven; haar uitspraken over het ontbreken van dubbelzinnigheid en de nauwe verwevenheid met vigerende ideologieën<sup>110</sup> echter niet. Extra aandacht voor paradigmatische relaties en bewustzijn van de aanwezigheid van ironie in de syntagmatische relaties kunnen namelijk leiden tot de ontdekking van een tweede laag in Toussaints beeldspraak.

## **1.8.2 Ter illustratie: onorthodoxe verbeelding van mannen en vrouwen**

Soms geeft de metaforiek bij Toussaint tamelijk openlijk blijk van een onorthodoxe visie op de verhoudingen tussen mannen en vrouwen. Vanwege de samenhang tussen inhoud en vorm, verhaallijn, karakterisering en gebruikte beelden, beperk ik me tot bijzondere of meerdere malen voorkomende beeldspraken in een selectie van werken in het grote oeuvre van Toussaint. Ik ga in eerste instantie uit van de metaforiek in de vertellerstekst; pas wanneer een paradigmatische relatie met metaforen van personages blijkt, betrek ik die erbij.

### **1.8.2.1 Mannen**

Opmerkelijk is de manier waarop de verteller de lezer een inkijkje gunt in het gevoelsleven van Horatia, vrouwelijke protagonist in de novelle *Lord Edward Glenhouse* (1840). Zij is de weggelopen echtgenote van de titelheld en om die reden afhankelijk van een minnaar, Oloferno genaamd.

Wij hebben nog geene blikken genoeg geworpen in het hart der Marchesa, om te weten, of zij dezen man beminde met al den ernst eener waarachtige liefde; maar het is zeker, dat hij haar éénige steun was voor het tegenwoordige en hare éénige hoop voor de toekomst, en dat zij zich aan hem had vastklampt met de wanhopige kracht van den gemsenjager, die

---

<sup>110</sup> ‘Veel geijkte zegswijzen, een hoge mate van vernuft en eruditie, een geringere rol van het visuele, aansluiting bij een andersoortige thematiek, geen dubbelzinnigheid en geen op het metafysische georiënteerd dualisme; op al deze punten profileert de beeldspraak uit de jaren '60 en '70 zich ten opzichte van die uit het fin de siècle. In beide perioden blijken de metaforische paradigma's nauw verweven te zijn met de dan vigerende ideologieën' (Kemperink1997: 21).

van de Alpen-rots stort, en die, met den afgrond in het oog, nog een uitstekend steenklompje grijpen kan, maar dan ook wee! zoo het afbrokkelt.

Zóó was de toestand der benijde HORATIA. Inderdaad, zij had veel te verbergen onder hare glimlachjes (Toussaint 1840A: 159-160).

De keuze voor ‘steenklompje’ als beeld voor Oloferno valt op: immers clichématig wordt de mannelijke redder als een rots gekenschetst en ook Toussaint gebruikt de metafoor ‘rots’ voor mannelijke kracht.<sup>111</sup> Daarnaast is het de vraag of er sprake is van een woordenspel: door weglating van één letter wordt ‘Alpenrots’ het speelterrein waarop het gevecht om de macht van bepaalde mannelijke dieren zich afspeelt.<sup>112</sup>

Ook het door vertellers in het algemeen geregeld gebruikte ‘onze held’ krijgt op diverse plaatsen in het werk van Toussaint een spottende ondertoon dankzij een syntagmatische relatie. Frits Millioen uit de gelijknamige roman bijvoorbeeld wordt nog geen vijf regels na ‘onze held’ genoemd te zijn onderuit gehaald door een toevoeging over de manier waarop hij zijn avontuur tegemoet gaat: ‘Frits heeft maar te volgen en in ’t spoor te treden, dat zijne beschermers voor hem afgebakend hebben’ (Toussaint 1868: 87). Veel directer wordt ‘onzen held’ Hippolyte de St.-Savornin uit *Media Noche* beschreven als ‘blinkend en onbeduidend’ (Toussaint 1852: 24) en don Christin in hetzelfde werk als ‘salon-held’ (42). Ook een man als Eckbert Witgensteyn uit *Langs een omweg* wordt metaforisch geïroniseerd door middel van bewoordingen als ‘de held van den dag’ (Toussaint 1877: 598), ‘*the great attraction* voor allen’ (aantrekkelijker zelfs dan de tombola!) (36-37), ‘de *lion* van de stad’, ‘een modelridder van den nieuweren tijd’, ‘de afgod van het oogenblik’ (599), omdat hij een aantal dames redt uit een roeiboot. Hoewel ook hier de ironie duidelijk is, is in deze roman de man uiteindelijk de ‘beste geneesmeester’ (451) van de vrouwelijke protagonist. In het *verhaal* geeft zij zich ten slotte over aan mannelijke leiding, maar in de *vertelling* zie ik steeds weer beelden die te denken geven, onder andere wanneer zijn verbale aanvallen aankomen als de bliksem die ‘mij met verlamming, met wezenloosheid trof’ zoals Desdemona ‘onder de harde bejegening van Othello’ (327).

---

<sup>111</sup> Zie Toussaint 1840B-I: 80, 89, 294; Toussaint 1875: 86; Toussaint 1877: 311, 316, 319.

<sup>112</sup> Het is niet met zekerheid te zeggen dat Toussaint het begrip *apenrots* kende, wel staat vast dat in de vroege negentiende eeuw talloze samenstellingen met *apen* gebruikt werden waarbij in alle gevallen het eerste deel van de samenstelling zorgde voor een negatieve betekenis: een aap stond voor iets bespottelijks. Zie WNT.

In ditzelfde werk, *Langs een omweg*, zijn het in tegenstelling tot *De Graaf van Devonshire* juist de mannen die bij voortduring door de verteller met metonymia's geduid worden, bijvoorbeeld 'de zee-officier', 'de bankier', 'de adelborst', 'een voornaam scheepsreeder'.<sup>113</sup> De nadruk die hierdoor gelegd wordt op maatschappelijke status wekt de indruk dat de functie die de man bekleedt belangrijker is dan zijn persoonlijkheid en in combinatie met typering als bovenstaande, krijgen deze omschrijvingen iets spottends. Ook in dit latere werk wordt dus de sociale context weergegeven in de metaforiek: de maatschappelijke functie van de personages bepaalt hun metaforische typering. Dit betekent niet dat hun functie in de samenleving voor mannen metaforische waardering oplevert: zoals gezegd zijn de gebruikte beelden in hun specifieke context vaak ironisch. Duidelijk zichtbaar wordt dit in de term 'heeren', die evenals de metafoor 'held' een sardonische connotatie heeft. Zowel in het vroegere als in later werk zie ik passages waarin de syntagmatische relatie aanleiding geeft tot een vermoeden van (verdekt) commentaar. Personages becommentariëren de mannen overigens rechtstreeks dan de verteller: Majoor Frans spreekt van 'de heeren der schepping'<sup>114</sup> en van 'wetgevers, litteratoren en theologanten in de dop' (Toussaint 1875: 127). Niet al deze aanduidingen behoren tot de metaforiek; ik noem ze vanwege de overeenkomst tussen metaforen als 'held' en 'lion' en de manier waarop 'heeren' nogal eens gebruikt is: spottend. In hoofdstuk 4 ga ik daar verder op in.

### 1.8.2.2 Vrouwen

De metonymia's voor vrouwen, gecombineerd met bezittelijke voornaamwoorden, geven in het gehele oeuvre vaak relaties aan; de verteller noemt bijvoorbeeld de vrouwelijke protagonist in *Langs een omweg* 'zijn hooghartig nichtje' en 'de rijke, door allen gevierde erfgename'.<sup>115</sup> Voor vrouwen wordt door de verteller in het algemeen minder metaforiek gebruikt dan voor mannen, maar dat ook deze beelden geregeld op een specifieke manier zijn ingezet, blijkt wanneer de paradigmatische relaties aandacht krijgen. Een op het eerste gezicht traditionele metafoor als

---

<sup>113</sup> Deze specifieke verwijzingen naar de maatschappelijke status rangschik ik onder de metaforiek; de omschrijvingen nemen de plaats in van namen en zijn mijns inziens gebaseerd op een bepaald beeld. Zie achtereenvolgens Toussaint 1877: 31, 36, 386, 387, 598, 599, 600 (held); 18, 27, 28, 30, 36, 589, 592 (officier); 24, 28, 355, 591, 268 (bankier); 352, 419 (adelborst); 593, 256 (scheepsreeder).

<sup>114</sup> Zie Toussaint 1875: 85, 98, 141, 142.

<sup>115</sup> Zie Toussaint 1877: 28 (danseres); 352 (speelnoote); 24, 25, 28, 36, 355, 356, 385, 591, 593, 595, 604, 85, 86, 89, 271, 272, 546 (nicht); 592, 593, 261, 127, 147 (erfgename); 354, 356, 268, 282 (weeze); 106, 542 (slachtoffer); 268, 546 (erfdochter).

‘vlinder’ voor een jonge vrouw bijvoorbeeld wordt bijzonder op het moment dat verbanden gelegd worden tussen formuleringen op enige afstand van elkaar, die niet direct met elkaar te maken lijken te hebben. In *De Echtgenooten van Turin* wordt bijvoorbeeld een (overigens in het *verhaal* onbelangrijke) ‘grisette’ geïntroduceerd, een jonge vrouw die ‘dienstbare maagd’ en ‘gediend wordende minnares’ tegelijk is (Toussaint 1838A: 397-398). Haar werkgever c.q. minnaar, een temperamentvolle kunstenaar, slaat haar ‘zoodat het arme kind, licht en tender als een vlinder’ (400) valt. Ze reageert tamelijk laconiek. Haar situatie komt in een ander daglicht te staan wanneer iets verderop, in een geheel andere context, over een ander personage, informatie volgt over mogelijke

geheime echtelijke dwingelandij, te vreeselijker misschien, naar mate zij in het verborgen drukte, zooals voormaals de geheime bespieding en vervolging der inkwisitie meer te duchten was, naarmate zij hare uitgekozen slachtoffers voor eenen tijd aan lange, onzichtbare, doch onverbreekelijke draden liet rondfladderen (Toussaint 1838A: 403).

Aangezien de vergelijking hier gaat over de positie van een vrouw in een huwelijk, een positie die vergeleken wordt met die van een slachtoffer van de inquisitie, is het niet onaannemelijk dat juist door de verwante metaforen ‘vlinder’ en ‘rondfladderen’ ook op het niveau van het *verhaal* een verband gelegd wordt tussen de grisette en het hier beschrevene. De traditionele metafoor ‘vlinder’ activeert nu behalve ‘kwetsbaarheid’ ook ‘slachtofferschap’ en kan daardoor opgevat worden als onconventioneel beeld voor een vrouw.

Veel rechtstreeks is de metaforiek van de verteller in passages waarin hij positie van de bovengenoemde Horatia uit *Lord Edward Glenhouse* verheldert, in de vorm van vertellerscommentaar dat in afwijking van de rest van de tekst in onvoltooid tegenwoordige tijd geformuleerd is. Dit soort commentaar kan gezien worden als een duidelijke vorm van lezersmanipulatie (Van Boven en Dorleijn 1999: 189-192). Ik citeer hier enkele fragmenten – met cursivering van Toussaint – omdat ze mijns inziens duidelijk maken hoe de verteller Horatia ziet: als een gepijnigde vrouw die de schijn moet ophouden, omdat ze geen mogelijkheden heeft om zelfstandig te leven. Via metonymie beschrijft hij haar als ze zich in haar boudoir bevindt:

En laat ons die schoone, die bewonderde, die benijde, die gelukkige vrouw eens met onbescheidenen blik bespieden in de eenzaamheid van haar prachtig boudoir, in het negligé van lichaam en ziel, zooals Glenhouse

zeggen zoude; misschien valt er iets weg van het blanketsel der vrolijkheid; misschien kunnen wij er een paar woorden lezen, welke tot de oplossing medehelpen van het groote raadsel: de vrouwelijke ziel; (Toussaint 1840A: 153)

Want het was een diep en droevig geheim, dat ik mijnen lezers niet onthouden mag, omdat zij recht hebben *al het geluk der benijde* te kennen; (Toussaint 1840A: 157)

Ook met metaforen benadrukt de verteller de afhankelijkheid van Horatia. Hij noemt haar als minnares van Oloferno ‘zijne trofée, zijn zegeteeken, het ridderlint zijner ijdelheid’ (158); haar kaptafel ‘Beurtelings martelrad en altaar, waarop zij zich zelve geheel ten offer bragt aan de ijdelheid van een' ander’ (159).

Denigrerende metaforiek met betrekking tot vrouwen wordt vaak geuit door onsympathieke personages. Enkele voorbeelden: ‘die vrouw is als gepolijst staal, onbuigzaam en glad; alles kaatst er in terug, doch niets wil er op hechten’ (Toussaint 1838A: 404), ‘dat lastige meubel’ (Toussaint 1868: 4), ‘zoo’n domme eend’ (Toussaint 1868: 11), ‘een wassen popje’ (Toussaint 1868: 385) ‘dat valsche tongetje’ (Toussaint 1875: 59), ‘zoo’n Amazone’ (Toussaint 1875: 149), ‘de wilde “apin”, de leelijkert’<sup>116</sup> (Toussaint 1877: 33), ‘zoo dom als een eend’, ‘die wilde boschkat, de leelijke apin’ (Toussaint 1877: 346). Rudolf von Zwenken, een aan lager wal geraakte oom van Francis uit *Majoor Frans* spant de kroon met zijn vergelijkingen van Francis met ‘eene weêrbarstige merrie’ (Toussaint 1875: 286, 298). In feite typeert dit soort metaforiek vooral de spreker.

Toussaint speelt dus met metaforiek en focalisatie: het zijn middelen om de interpretatie te sturen. Zo kan de lezer bijvoorbeeld uit het vertellerscommentaar in *De Prinses Orsini* opmaken dat metaforiek een middel is, dat naar eigen goeddunken ingezet kan worden. In deze roman is de prinses in dienst van een jonge vorst, die huwelijksplannen heeft. Hij heeft gevraagd om een beschrijving van zijn aanstaande echtgenote en tot driemaal toe geeft een van zijn adviseurs hem een uitgebreide schets van de jonge vrouw, door de verteller als volgt weergegeven en becommentarieerd:

Nu het laatst had hij gesproken van haren zwanenhals, hare raafzwarte lokken, haren valkenblik, haren arendsneus, en was er dus in geslaagd de jonge Prinses te versieren met zooveele schoonheden uit het gevederd

---

<sup>116</sup> Hier is overigens sprake van een verwijt waarin Regina met zelfspot herhaalt hoe Witgensteyn (‘den Adonis’) haar vroeger noemde.

dierenrijk, als welke haar in één denkbeeld samengevoegd, tot een monster zoude gemaakt hebben, waarvan men in de herscheppingen der fabelleer nog geen voorbeeld kende. Het is toch zóó, dat wij onzen schoonen prijzen, zelfs in romans, vooral in deze tijd! (Toussaint 1843: 143)

Ik zie hier metafictie, een openlijk ironische benadering van de metaforische beschrijving; de verteller geeft aan dat metaforiek op deze plaats gebruikt wordt om ‘schoonen te prijzen’. Zijn eigen metaforiek heeft vaak een andere functie, namelijk op subversieve wijze aandacht vragen voor de man-vrouwverhoudingen. Heel duidelijk wordt dit in een novelle als *Lord Edward Glenhouse*: in het *verhaal* wordt een beeld geschetst van Horatia, die als verdorven vrouw tot inkeer wordt gebracht. Een lezer als Reeser merkt ‘grote sympathie’ van de auteur voor Glenhouse ‘en zij weet die op de lezer over te brengen’ (Reeser 1962: 84). De lezer die de metaforiek bij Toussaint serieus neemt, kan het anders zien en de ervaringen van Horatia centraal stellen. De metaforiek in de *vertelling* impliceert een ander, niet verteld verhaal: dat van een vrouw in een benarde positie, een vrouw als slachtoffer van de mannen om haar heen. Deze leeswijze wordt feitelijk aangeraden door Toussaint, gezien het motto van *Lord Edward Glenhouse*<sup>117</sup>, ontleend aan Jacob Cats:

Maer denckt meer dan gij leest,  
En leest meer dan er staet.

In mijn optiek geldt dit niet alleen voor deze novelle, maar voor het gehele oeuvre van Toussaint.

### 1.8.3 Metaforiek in het oeuvre van Toussaint – conclusies

Overtuigd van de opvatting van Murray Knowles en Rosamund Moon dat metaforiek een middel is om via implicatie en connotatie teksten een extra lading te geven, ben ik van mening dat in het werk van Geertruida Toussaint aan te tonen is dat zij via beeldspraak uiting geeft aan een onorthodox genderbewustzijn (Knowles en Moon 2006: 11-12). In haar gehele oeuvre hanteert zij zowel conventionele als onconventionele metaforiek, waarbij ze specifieke keuzes maakt met betrekking tot de ingezette beelden. Door de focalisatie toe te wijzen aan de verteller of een personage en daarbij bepaalde paradigmatische of syntagmatische verbanden te leggen toont Toussaint in metaforen en vergelijkingen hoe de verhoudingen tussen

---

<sup>117</sup> J.M.C. Bouvy wees in 1935 ook op het motto, maar zij vroeg aandacht ervoor in het kader van Toussaints verhouding tot haar bron (Bouvy 1935: 18).

mannen en vrouwen liggen. De gebruikte metonymia's – voor vrouwen bepaald door de relatie tot de hen omringende mannen; voor mannen bepaald door hun maatschappelijke status – bevestigen dit. In het werk van Toussaint krijgen mannen vooral in het vroege werk aanzienlijk meer metaforen toebedeeld dan vrouwen; dit zou gezien kunnen worden als een poging van Toussaint greep te krijgen op de wereld om haar heen, een patriarchale samenleving waarin vrouwen zijn uitgesloten van het publieke domein. Metaforiek toont en verspreidt de ideeën, aannames en overtuigingen van een cultuur: 'in this sense metaphor is a crucial aspect of power; the control of public metaphor is a way of gaining and securing power' (Punter 2007: 41). Dit betekent ook dat metaforiek een reflectie is van de manier waarop een individu bewust of onbewust omgaat met de wereld. In de periode 1815-1848 worden vrouwelijke auteurs geschikter geacht tot de uitbeelding van vrouwelijke personages en minder tot het vormgeven en doorgronden van mannelijke karakters (Streng 1997: 30). Toussaint, die al van het geijkte afwijkt door haar genrekeuze<sup>118</sup> en haar karaktertekening van vrouwen én mannen, geeft in haar vroege werk via de metaforiek extra informatie over de mannelijke personages. In haar latere werk, uit de periode waarin het psychologisch inzicht van vrouwelijke auteurs geprezen wordt (Streng 1997: 61), is de getalsverhouding met betrekking tot metaforen voor mannen en vrouwen evenwichtiger.

In het gehele oeuvre van Toussaint krijgen mannen van de verteller metaforisch weinig waardering: zij worden geregeld gekenmerkt als eerzuchtig, machtsbelust, zelfzuchtig en ijdel. Vrouwen worden veelal verbeeld als slachtoffer of er wordt benadrukt dat zij *niet* aan een bepaald, traditioneel beeld voldoen. Tussen de regels door kan de lezer metaforische aansporingen vinden voor vrouwen om zich onafhankelijker op te stellen.

## 1.9 Besluit

De *Graaf van Devonshire* is voor lezers als Drop die zich laten leiden door de verteller (die inhoud en betekenis geeft aan de uitingen van de diverse personages) een roman die de geschiedenis van Eduard Courtenay en Elisabeth weergeeft. Hoofdmotief is dan de ongelukkig verlopende liefde tussen hen beiden, avonturenromanmotieven kleuren het geheel en de karakterisering geeft inzage in de psyche van de hoofdfiguren, om zo het historische gegeven te kunnen verklaren (Drop 1972: 261-264). Een narratologische analyse laat echter zien dat *De Graaf van Devonshire* over macht gaat: de politieke strijd tussen Maria en Elisabeth

---

<sup>118</sup> Voor vrouwelijke auteurs werden kinderpoëzie en de huiselijke roman geschikte genres geacht (Streng 1997: 23-32).



bepaalt de gebeurtenissen, waarin de titelheld feitelijk een beperkte rol speelt. De personages die in het verhaal centraal staan (Courtenay en Elisabeth), spelen in *geschiedenis* veelal een passieve rol: de gebeurtenissen overkomen hen. In subjectposities geven Courtenay en zijn zuster Arabella als enigen andere informatie dan de verteller.

Deze tegenstrijdigheden worden in hoge mate versterkt door de complexe metaforiek in de roman: traditionele beeldspraak wordt dankzij bepaalde paradigmatische en syntagmatische relaties feitelijk onconventioneel. Opnieuw wordt de positie van Courtenay geaccentueerd, vooral door middel van ongebruikelijke beelden. In de metaforiek wordt oppositie tussen mannen en vrouwen zowel kwantitatief als kwalitatief zichtbaar op een wijze die afwijkt van de geaccepteerde binaire opposities. Dit gegeven uit *De Graaf van Devonshire* geldt voor het gehele oeuvre van Toussaint: er is in de metaforiek sprake van een onorthodoxe representatie van mannen en vrouwen. De beelden die Toussaint gebruikt en de manier waarop zij de metaforiek inzet, wijken af van een norm die zichtbaar is in werk van tijdgenoten als Moens, Drost, Hasebroek en Potgieter.

De constatering dat in *De Graaf van Devonshire* de metaforiek strijdig is met de karakterisering van met name de titelheld Courtenay was aanleiding tot een tegendraadse leeswijze, vooral gericht op de manifeste stellingname in de roman: Courtenay als held. De metaforische ondermijning van deze protagonist wordt dan ook zichtbaar in het *verhaal*: de manier waarop Courtenay gekarakteriseerd is, blijkt niet in overeenstemming met (een aantal van) zijn daden. Door aandacht voor zijn optreden schuift Arabella naar voren als de personificatie van de slachtoffers van de patriarchale cultuur, die een lezer ook kan ontdekken in de vrouwenverhalen in deze roman.

Mijns inziens blijkt uit *De Graaf van Devonshire* dat Toussaint op geraffineerde wijze een subversieve laag aanbrengt in de *vertelling*, waardoor zij zich aan de oppervlakte conformeert aan de contemporaine cultuur, maar tegelijk voor een goed verstaander de aandacht vestigt op de sekseverhoudingen. Ditzelfde blijkt uit ander werk. Een betrouwbare verteller en conventionele beeldspraak kunnen een lezer verleiden te lezen vanuit de dominante positie van de metataal die de personages op stereotype wijze karakteriseert. Een lezer die de codes die de tekst veronderstelt, loslaat, ziet vooral dankzij de metaforiek andere interpretatiemogelijkheden met betrekking tot de verhoudingen tussen mannen en vrouwen. Die functie van metaforiek is herkenbaar in het gehele oeuvre van Toussaint: het is een mogelijkheid om mannen en vrouwen te karakteriseren in afwijking van zowel literaire als maatschappelijke conventies. Metaforiek reflecteert de manier waarop

een individu de wereld ziet; voor Toussaint is het een mogelijkheid in literair werk dat voldoet aan de conventies en waarmee ze zich een plaats veroverd in de contemporaine literaire wereld uiting te geven aan een onorthodox genderbewustzijn.