



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.

2 Het verhaal bij Toussaint

Het Huis Lauernesse (1840)

2.1 Inleiding

In dit hoofdstuk staat *Het Huis Lauernesse* centraal, de roman waarmee Geertruida Toussaint definitief naam maakte. Het werk beschrijft de lotgevallen van de zestiende-eeuwse jonkvrouw Ottelijne uit het geslacht Lauernesse en haar verloofde Aernoud Bakelsze, wier liefdesgeschiedenis tragisch verloopt vanwege de strijd tussen katholieken en hervormingsgezinden.

Naar aanleiding van het succes van *De Graaf van Devonshire* vroeg in 1838 uitgever G.J.A. Beyerinck Toussaint een roman te schrijven die zich afspeelt in het eerste tijdvak van de Hervorming in Nederland. Zij stemde toe en twee jaren van studie en schrijven resulteerden in *Het Huis Lauernesse* dat eind 1840 in twee delen verscheen. De bronnen die Toussaint gebruikte – onder meer geschriften van G. Brandt en B.T. Lublink Weddik¹¹⁹ – werden door welwillende vrienden onder haar bereik gebracht en (voor het tweede deel) aangevuld met de brede historische kennis van R.C. Bakhuizen van den Brink (Dyserinck 1911: 52-53; Reeser 1962: 97, 307-308).

Toussaint geeft in de narede van de roman aan dat de invloed van de Hervorming op het burgerlijk en huiselijk leven der Nederlanders centraal staat (Toussaint 1840B-II: 439); verder verantwoordt ze kort afwijkingen van de historische feiten en beargumenteert haar keuze voor de historische tijd waarin de gebeurtenissen zich afspelen. Zij laat haar verhaal beginnen in 1521, toen met betrekking tot het protestantisme nog veel onduidelijk was:

Juist dat onzekere, die gaping, dat onbepaalde trok mij meer aan, dan het voet voor voet navolgen der geboekstaafde Geschiedenis, en het woord van den bekendsten onzer onbekende Schrijvers was als uit mijn hart gegrepen,

¹¹⁹ Dyserinck noemt in zijn 'Aanteekeningen' G. Brandt *Historie der Reformatie*. Amsterdam, 1671-1704; B.T. Lublink Weddik *Het leven en bedrijf van M. Luther* Amsterdam, G. Portielje, 1838, 39 2 dl.; geschriften van de martelaren Hendrik Voes en Pistorius (Jan de Bakker) en *Historie ofte Beschryving van 't Utrechtsche Bisdom. Uit het Latijn vertaald met Aanteekeningen opgehelderd door H.v.R.* [H. van Rijn] Te Leiden, bij Christiaan Vermey, 1719.

toen hij zeide: dat het den Romandichter juist het meest helder is in den diepsten nacht (Toussaint 1840B-II: 441).¹²⁰

Haar narede besluit Toussaint met het benadrukken van het Nederlandse karakter van de roman waarmee zij aangeeft ‘hoe zeer zij zich heeft trachten te voegen naar een uitgedrukt verlangen’; een verwijzing naar Potgieter, die in zijn recensie van *De Graaf van Devonshire* zijn voorkeur voor een roman uit de vaderlandse geschiedenis niet onder stoelen of banken stak. De moeite die het schrijven van *Het Huis Lauernesse* Toussaint kostte, valt niet alleen op te maken uit deze zinsnede in de narede. Ook in de epitekst zijn aanwijzingen te vinden.

De roman kreeg grote waardering: al in 1842 volgde een tweede druk en ruim veertig jaar later, in oktober 1885 schreef Toussaint een nieuw slotwoord bij de narede van de negende druk, waarin zij God dankt voor het succes van de roman. *Het Huis Lauernesse* staat bekend als een werk waarin de auteur een pleidooi houdt voor het evangelisch christendom en wordt algemeen beschouwd als de eerste uit een reeks romans die alle het doel hebben het goddelijk plan te illustreren. Het motto en de narede van de eerste druk van *Het Huis Lauernesse* wijzen echter in een andere richting. Via een narratologische analyse ga ik na welke plaats de geloofsovertuiging heeft in respectievelijk de *vertelling*, het *verhaal* en de *geschiedenis*. Zijn daarin kwalitatieve of kwantitatieve verschillen met betrekking tot religieuze uitingen te vinden? Is er in de drie tekstlagen sprake van een verschil in opvatting? Naar aanleiding daarvan besteed ik aandacht aan de ontwikkelingen in de receptie van de roman en de plaats van het *verhaal* daarin. Is de *vertelling* belangrijker dan het *verhaal*? De antwoorden op deze vragen zet ik in als uitgangspunten voor een tegendraadse lezing van *Het Huis Lauernesse* om daarmee te komen tot een andere interpretatie van deze roman. Mijn bevindingen toets ik aan ander werk van Toussaint.

Ook hier gebruik ik een bestaande samenvatting van de roman om deze later te kunnen afzetten tegen de tegendraadse lezing. Het is het resumé van *Het Huis Lauernesse* uit W. Drops *Verbeelding en Historie*: een verslag van een conventionele leeswijze.

¹²⁰ Voor mijn onderzoek van *Het Huis Lauernesse* maak ik gebruik van de eerste druk uit 1840, uitgegeven door G.J.A. Beyerinck. Een gedigitaliseerde versie hiervan staat in de DBNL.

2.2 Drops samenvatting van *Het Huis Lauernesse*

Ottelijne, de laatste afstammeling van het adellijke geslacht Lauernesse, heeft liefde opgevat voor de Utrechtse schepenzoon Aernoud Bakelsze en zal hem huwen, ondanks alle vooroordeel, dat ze bij vrienden en verwanten heeft te overwinnen. Aernoud zelf, een trotse en begaafde jongeman, die Ottelijne zeer lief heeft, moet met grote takt door haar behandeld worden, opdat elke schijn vermeden wordt, dat zij tot hem zou afdalen, wat zijn trots niet zou verdragen. Aernoud is uitermate streng katholiek en niets evenaart zijn afschuw voor ketters. Ottelijne daarentegen heeft van haar vader een geleerde opvoeding gehad, die door de lessen van verschillende humanistische leraren van nogal vrijzinnige aard is geweest.

Op de dag van het verlovingsfeest arriveert op Lauernesse de jonge Paul van Mansfeld, een leerling van Luther en Melanchton. Hij wordt meegebracht door de vikaris van het Sticht, Boudewijn van Heerde, een Humanist die bevriend is geweest met Melanchton, maar trouw katholiek is gebleven. Paul is hem aanbevolen door Melanchton, en hij wil hem enkele dagen op Lauernesse laten blijven, ter voorkoming van verdere moeilijkheden, zoals zich al hadden voorgedaan toen Paul in een herberg in konflikt was gekomen met enkele bandeloze monniken. De vikaris wordt evenwel overhaast van het verlovingsfeest weggeroepen, omdat het konflikt tussen Utrecht en Gelre weer oplaait, en hij vergeet de jonge prediker. Deze vestigt de aandacht op zich, als hij aan de maaltijd met gloed zijn overtuiging uitspreekt, waarvoor hij bij de meeste gasten een aandachtig gehoor vindt. Aernoud evenwel neemt Ottelijne mee uit de zaal en laat haar beloven de gevaarlijke jongeling weg te zenden en hem niet langer te huisvesten. Ze belooft het, om haar verloofde geen verdriet te doen, maar in haar hart meent ze, dat het toch geen kwaad kan de interessante jongen enige tijd onderdak te verlenen. Aernoud moet weer terug naar de keizerlijke troepenafdeling waarover hij hopman is, en Ottelijne blijft achter, terwijl ook Paul op Lauernesse blijft. Ottelijne komt weldra diep onder de indruk van diens woorden. Zodra dit Aernoud ter ore komt, haast hij zich naar Lauernesse en als blijkt, dat Ottelijne haar 'dwalingen' niet wil herroepen, verbreekt hij in een hartstochtelijke scène alle banden met haar.

Ook in het huis van zijn moeder ziet Aernoud de gehate ketterij de kop opsteken. Het blijkt, dat zijn zuster Johanna al eerder hervormingsgezind is

geworden, waartoe een teleurgestelde liefde aanleiding is geweest. Verder is zijn andere, jongere, zusje Aafke verloofd met een Lutheran Laurens, terwijl ook zijn moeder tot het nieuwe geloof begint over te hellen en aller voorbeeld zijn jongere broeder meesleept. Aan het sterfbed van zijn moeder speelt zich een drama af. Aernoud wil desnoods met geweld een priester bij haar brengen en als er verwarring ontstaat, steekt hij in het duister zijn broeder neer. Ieder meent, dat deze gedood is, en Aernoud vlucht, gevloekt door zijn moeder, in de mening dat hij een broedermoordenaar is. Zijn broeder herstelt evenwel van de verwonding. Aernoud heeft intussen het land verlaten en gaat naar Spanje, waar hij dankzij de protektie der Dominicanen, onder wier invloed hij volledig geraakt, een grote carrière maakt. Later keert hij als Inquisiteur naar Nederland terug.

Paul is intussen in bisschoppelijke gevangenschap geweest, omdat bisschop Philips van Bourgondië weet, dat hij de zoon is – uit een geheim en spoedig weer ontbonden huwelijk – van de Gelderse hertog Karel van Egmond. Paul zou als gijzelaar moeten dienen, maar het plan mislukt en de gevangene krijgt zijn vrijheid terug. Inmiddels breidt de hervorming zich gestadig uit en Paul neemt daarin een werkzaam aandeel. Aernoud's zuster Johanna huwt de hervormd geworden priester Jan de Bakker van Woerden, die haar tot het nieuwe geloof heeft gebracht. Woerden is het voornaamste centrum der hervormden en het komt toevallig de juist teruggekeerde Aernoud ter ore, wanneer en waar er een bijeenkomst zal worden gehouden. Hij besluit in te grijpen, maar hij redt Ottelijne die daar ook aanwezig is en voert haar in veiligheid naar een klooster. Hij toont haar onverminderd lief te hebben en ook zij geeft zich een ogenblik over aan de betovering weer met hem samen te zijn. Maar dan komt er iemand die hem aanspreekt als Inquisiteur; dan begrijpt ze, waarom hij bij de overval, die overigens mislukt is, aanwezig is geweest en de breuk is definitief...

Jan van Woerden wordt het eerste slachtoffer van de Inquisitie, die na Aernoud's komst met kracht gaat optreden; Aernoud wordt door de Dominicanen tot de grootste strengheid gedwongen. Ottelijne, wier gehele

leven ingesteld is op het nieuwe geloof, verlaat haar goederen¹²¹ en zal met Paul naar Duitsland trekken. Een hagepreek, die ze onderweg bijwonen, wordt verstoord door Hollandse soldaten onder bevel van Aernoud. De Hollanders worden echter op hun beurt overvallen door Gelderse soldaten en in een schermutseling wordt Aernoud dodelijk getroffen; in de armen van Ottelijne sterft hij. Paul en Ottelijne worden door de Geldersen meegevoerd en hun dreigt de ketterdood. Ze worden gered, doordat Paul herkend wordt als de zoon van de hertog. Zijn gezondheid is echter door de vermoeienissen van zijn zwervend leven reeds lang ondermijnd en aan het hof van de hertog sterft hij. Op zijn laatste verzoek laat Karel van Egmond Ottelijne en enkele metgezellen ongehinderd naar Duitsland vertrekken. Te Wittenberg leeft Ottelijne verder en ze ontmoet er nog Luther zelf.

Tot zover hebben we alleen de hoofdtraden van het gebeuren gevolgd. Mejuffrouw Toussaint geeft echter nog enkele andere geschiedenissen, waarin op verschillende wijzen het ingrijpen van het grootse historische gebeuren der Hervorming in de levens der mensen wordt getekend. Op één van die nevenschiedenissen vestigen we hier nog de aandacht. Het jongere zusje van Aernoud, Aafke, is verloofd met de Lutheraan Laurens en voordat ze hem huwt, omhelst ook zij de nieuwe leer. Deze schenkt haar evenwel geen bevrediging; ze verlangt terug naar het indrukwekkend godsdienstig ceremonieel waarmee ze is opgegroeid. Vrijheid van onderzoek betekent niets voor haar: ze heeft al moeite met lezen! De grootste moeilijkheden komen, als er een kind wordt geboren. Haar man stemt er op haar smeekbeden in toe, het door een priester te laten dopen, maar nu vertelt de priester haar, dat haar huwelijk – immers niet kerkelijk gesloten – ongeldig is, dat ze in doodzonde leeft. Als haar echtgenoot op de hoogte komt van de heimelijke bezoeken van de priester, verhindert hij die door dwang. Maar wanneer in Amsterdam de kettervervolgning wordt verscherpt en Laurens naar Antwerpen wil uitwijken, wil Aafke hem niet volgen. Ze staat haar kinderen aan de priester af om ze in het klooster te laten opvoeden en is op het punt zelfmoord te plegen. Op dat moment treft

¹²¹ Het is een omissie dat Drop hier geen melding maakt van Ottelijnes schijndood. In hoofdstuk 25 wordt melding gemaakt van haar dood: 'Toen wierp hij een' langen smartelijken blik op de doode, wier voorhoofd hij kuste' (Toussaint 1840B-II: 288). In een vertellerscommentaar enkele pagina's verder bericht de verteller Ottelijnes opstanding met daarbij het verzoek 'mij niet voor de onhandige te houden, die hare heldin laat sterven in het XXVste Hoofdstuk, daar het boek eerst met het XXXste eindigt' (Toussaint 1840B-II: 292).

de vikaris Boudewijn haar aan; door zijn ingrijpen wordt het gezin herenigd en wordt de vrede in dier voege hersteld, dat man en vrouw ieder in hun eigen geloof verder samenleven (Drop 1972: 170-172).

2.3 Narratologische analyse

Mijn vraag naar de plaats van de geloofsovertuiging in de *vertelling*, het *verhaal* en de *geschiedenis* staat centraal in deze analyse. Door deze op de drie tekstniveaus na te gaan, wil ik vaststellen of er kwalitatieve of kwantitatieve verschillen met betrekking tot religieuze uitingen te vinden zijn en of er sprake is van verschillende filosofische opvattingen.

2.3.1 Vertelling

Evenals in *De Graaf van Devonshire* is in *Het Huis Lauernesse* een extra-diëgetische, heterodiëgetische verteller aan het woord. Ook hier toont de verteller slechts een enkele maal zijn sociale identiteit: ‘wij zullen ons niet stellen als scheidsvrouw [cursivering van mij] tusschen berispers en lofredenaars;’ (Toussaint 1840B-I: 199).

In *Het Huis Lauernesse* bestaat ruwweg tweederde van de tekst uit vertellers-tekst, waarin vertellerscommentaar de zichtbaarheid van de verteller vergroot: hier geeft hij meningen en stuurt op expliciete wijze de lezer. Het is van belang om aandacht te besteden aan de opmerkingen van de verteller, omdat ze manipulatief kunnen werken. Deze commentaren, die bij negentiende-eeuwse vertellers vrijwel standaard waren, kunnen te maken hebben met de personages of de gebeurtenissen, maar ook met het vertellen zelf (Van Boven en Dorleijn 1999: 190-192). Nele Bemong verfijnt in haar studie naar de Belgische historische roman het onderscheid: zij brengt de vertellersintrusies onder in drie categorieën, een keuze uit een rubricering van Manfred Jahn en Ansgar Nünning.¹²² Naast de al genoemde metanarratieve categorie – commentaar en verduidelijking bij het vertellen zelf – hanteert zij de expressieve. Hierin is plaats voor het gevoel van de verteller. Een derde soort intrusie is de fatische, waarin de verteller een narratee¹²³ rechtstreeks aanspreekt, vaak met ideologisch expliciete generaliseringen: hij legt de lezer dan een duidelijke ideologie op. Ook kan er sprake zijn van evaluatieve of verduidelijkende vertellerscommentaren, zoals ‘de lezer begrijpt’ (Bemong 2007: 512).

¹²² Bemong verwijst naar Jahn, Manfred en Ansgar Nünning ‘A Survey of Narratological Models’ in *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 27 (1994) p.283-303.

¹²³ Het begrip ‘narratee’ wordt door Mieke Bal gedefinieerd als ‘the receiver of the narrated text [...] an abstract function rather than a person’ (Bal 2004: 63).

Voor mijn onderzoek is Bemongs indeling zinvol, vanwege de rol van de verteller en de in de receptie zichtbare vereenzelviging van verteller en auteur.

Zoals gezegd: in *Het Huis Lauernesse* is veel vertellerscommentaar aanwezig. Een inventarisatie¹²⁴ laat zien dat ruim 70% van de intrusies heeft te maken met het geloof, het schrijven zelf en de vrouw.¹²⁵ Van de uitspraken over het geloof en over de vrouw is ruim de helft onder te brengen in de categorie ‘fatisch’: vertellerscommentaar waarin expliciet bepaalde waarden geuit worden. De intrusies die betrekking hebben op het schrijven zijn logischerwijs vrijwel allemaal metanarratief, hoewel soms ook een gevoel erin tot uiting komt. Een voorbeeld:

Nooit heb ik regt begrepen waarom men lange inleidingen schrijft, om tot een eenvoudig romantisch verhaal te komen. Ik zie niet in, waarom lezer en schrijver met elkander eene lange reeks van volzinnen moeten doorworstelen, eer de een hooren en de ander spreken mag. Ik begin altijd liefst [...] (Toussaint 1840B-I: 1).

Ook in grotendeels fatische commentaren zijn expressieve aspecten aanwezig:

Ik heb gesproken van den eersten martelaar, zoo ik meen, met de warmte der bewondering; het is, omdat ik, als Protestante, geloof, dat hij het offer gebragt heeft aan eene waardige zaak. Zijn er onder mijne lezers, die van een ander gevoelen zijn, ik dwing niemands overtuiging; ik weet met hen, het beslist niets voor een denkbeeld, dat het zijne martelaren heeft; (Toussaint 1840B-II: 358)

Dat de gevoelens van de verteller meespelen in wat vooral gezien wordt als ‘algemeen geldende waarheid’ (Van Boven en Dorleijn 1999: 189) kan een gevolg zijn van de ‘engaging’ vertelwijze: het is duidelijk dat de verteller in zijn commentaren de lezer wil betrekken bij datgene waar hij zo’n belang aan hecht.¹²⁶ Een directe lezersaanspreking maakt van een fictieve gebeurtenis een ontmoeting tussen de narratee en de personages. Een uitspraak als ‘Wij - zwakke vrouwen van dezen tijd! wij begrijpen ons dien moed niet [...]’ (Toussaint 1840B-II: 353) toont

¹²⁴ Ik heb de intrusies geïnventariseerd door ze naar onderwerp te rangschikken en in de drie categorieën van Bemong onder te brengen.

¹²⁵ Een verdere onderverdeling: 48% van de intrusies heeft te maken met het geloof, 31% met het schrijven en in 21% van de gevallen betreft het commentaar de vrouw .

¹²⁶ Anbeek meldt in zijn analyse van de vertelwijze in *Het Huis Lauernesse* dat in het tweede deel van de roman 38 keer sprake is van ‘wij’ waarbij hij ervan uitgaat dat het daar niet gaat om pluralis majestatis¹²⁶; hij telt negen maal een letterlijke aanspreking van de lezer, waaronder eenmaal de lezeressen (Anbeek 1978: 61).

de aangesproken personen een verband tussen de fictionele wereld en de werkelijkheid van henzelf, waardoor betrokkenheid kan ontstaan. Er is dus sprake van een verteller die gericht is op het overtuigen van zijn lezers, al krijgen de personages ook geregeld het woord. Hun bewustzijnsweergave is grotendeels in de directe rede en vooral in discussies over het geloof spreken de personages zelf, waardoor twee standpunten tegenover elkaar komen te staan. Door de vertellerscommentaren en de plaats die de religieuze opvattingen van de protagonist inneemt, ligt in de *vertelling* de nadruk op de godsdienst, waarbij de verteller via fatisch-expressieve intrusies de lezer wil overtuigen.

2.3.2 Verhaal

De betogende aard van de verteller is ook zichtbaar in de karakterisering. De personages krijgen kleur door hun gedachteweergave, dus door indirecte karakterisering, maar directe typering geeft meer informatie. Zoals de verteller vaak het woord van een personage overneemt om de essentie van diens betoog weer te geven, zo karakteriseert en evalueert hij ook op rechtstreekse wijze de personages. De meeste aandacht krijgt Aernoud, van wie op twaalf plaatsen in relatief veel woorden uitgelegd wordt hoe hij zich ontwikkeld heeft tot de man die hij is:

die stroefheid, dat weinig aanvallige, dat mijne lezeressen misschien reeds in hem misprezen hebben. Ik vrees zelfs zeer, dat ze mijnen Aernoud eene stijve en harde figuur zullen vinden, en ik heb een weinig de bewustheid, dat ik haar daarin heb voortgeholpen. En toch wil ik zulk een vooroordeel niet tegen hem. Hij kon niet anders handelen, hij moest niet anders zijn. Als burger moest hij den adellijken trots wantrouwen, als man moest de hoogheid der vrouw hem beledigen; eene angstige zorg voor zijne regten moest hem de hare meer doen achterzetten dan zoo zij zijne gelijke ware geweest, of de lagere, die hij tot zich had opgeheven (Toussaint 1840B-I: 173).

Steeds weer wordt hij gekarakteriseerd als hooghartig, hartstochtelijk, eerzuchtig en ook steeds opnieuw draagt de verteller verklaringen en verontschuldigungen aan: deze man is uiterst principieel en is in feite slachtoffer van zijn eigen wilskracht.¹²⁷ Opmerkelijk is dat de verteller voor de andere protagonist, Ottelijne, zoveel minder woorden nodig heeft. Eenmaal kenschetst hij haar als

¹²⁷ Zie ook Toussaint 1840B-I: 34, 65, 116, 173, 294; Toussaint 1840B-II: 46-50, 167, 170-174, 197-199, 250, 332, 401.

de vrouwelijke vrouw; de buigzame teedere, die men doodt met eenen blik; die hare laatste levensvonk wil geven voor eenen glimlach; die liever offer wil zijn dan godin; die afstand heeft gedaan van zich zelve [...] (Toussaint 1840B-I: 65).

Onmiddellijk voegt hij eraan toe dat zij ‘een kalme fierheid’ bezit en dat is wat naast intelligentie als voornaamste karaktertrek van Ottelijne gepresenteerd wordt.¹²⁸

Paul, het derde personage dat een hoofdrol speelt in het verhaal, wordt bij voortduring neergezet als (over)gevoelig en blijmoedig, geïnspireerd door zijn geloof.¹²⁹

Van de bijfiguren worden vooral Johanna en Theresia zeer geregeld door de verteller kort gekarakteriseerd; de tweelingzuster van Aernoud als fier, hartstochtelijk en verbitterd¹³⁰ en de Spaanse huishoudster als aanmatigend, gierig en dweezuchtig. ‘Zij riekte een' onregtzinnige op drie mijlen afstands, zoo als de reus in het sprookje het menschenvleesch!’ (I: 88).¹³¹ Eenmaal pleit de verteller expliciet voor begrip voor Theresia, die het moeilijk heeft in een tijd waarin weinig verdraagzaamheid bestaat en een aantal malen laat hij wat positievere kanten van dit karakter zien. Tolerantie staat hoog in aanzien bij de verteller, zowel in theorie, gezien de vertellerscommentaren (in 2.6 ga ik erop in), als in praktijk, vanwege de manier waarop hij de ideeën en handelingen van zijn romanfiguren verklaart. Allerlei ‘ongewenste’ eigenschappen en handelingen¹³² worden toegelicht op een manier die blijk geeft van begrip en zelfs sympathie voor het betreffende personage. Slechts voor pater Luciaan heeft de verteller geen enkel goed woord over, waardoor deze huiskapelaan karikaturaal aandoet.

Indirecte karakterisering vult de directe aan: naast de bovengenoemde bewustzijnsweergave geeft de beschrijving van het uiterlijk extra informatie. In Aernouds gitzwarte haar en zwarte ogen en Ottelijnes goudblonde haar en zachtblauwe ogen is de tegenstelling hard – zacht weerspiegeld. Bij vrijwel alle

¹²⁸ Zie Toussaint 1840B-I: 66, 137-138; Toussaint 1840B-II: 41, 137-138, 299-302.

¹²⁹ Zie Toussaint 1840B-I: 3, 302; Toussaint 1840B-II: 19-20, 29, 30, 81-83, 142, 311-314, 389, 423-42.

¹³⁰ Toussaint 1840B-I: 161-162, 169-170, 171; Toussaint 1840B-II: 59-60, 128, 141, 184, 187, 352.

¹³¹ Zie ook Toussaint 1840B-I: 28, 85, 87, 97; Toussaint 1840B-II: 124-126, 267-269, 278, 285, 298-299, 436.

¹³² Bijvoorbeeld van Vicaris Boudewijn van Heerde die katholiek blijft, evenals Philips van Bourgondië, de bisschop die nakomelingen heeft; van Hugo en Aafke die terugkeren tot de moederkerk.

personages is het uiterlijk min of meer in overeenstemming met het karakter. Het meest opvallend is dit aan de orde bij Paul en Johanna, die door de verteller als respectievelijk positief en negatief dweepzuchtig bestempeld worden, wat nadrukkelijk zichtbaar is in hun uiterlijk:

Er schitterden tranen in zijn zachtblauw oog, terwijl hij heenstaarde naar de zonneschijf, wier glans te dwaas met aardsch metaal vergeleken wordt. Bleek was zijne gezigtstint, en toch kleurde eene zachte verrukking die wangen met een flauw blosje. Op het voorhoofd gescheiden, hing zijn sterk blond haar in fijne dunne lokken langs den hals neder tot op de schouders. De kleine mond met den blijmoedigen glimlach, het hooge zachtgeronde voorhoofd met den fijnen griekschen neus, was in de schoonste zamenstemming met de zuivere omtrekken van dat gelaat, dat geheel de uitdrukking had, die een schilder zoude geven aan dat van den Apostel Johannes, den liefalligsten der discipelen, dien de Heer zelfs te zachts vond, om hem ten marteldood voor te bestemmen (Toussaint 1840B-I: 3).

Zij had dezelfde scherpe sterk sprekende trekken van haren broeder, zonder ééne verzachting van vrouwelijke liefelijkheid. Haar groot zwart oog verzengde wie het aanstaarde, en scheen ongeschikt om zich ooit onder het zwart satijn der wimpers neder te slaan. Daarenboven had deszelfs uitdrukking nog iets onbeschrijflijks, iets dat meer de belangstelling opwekte dan het welgevallen: eene uitdrukking van diepverholen smart, die niet in berusting was overgegaan. Die pijnlijke uitdrukking van bitterheid zetelde ook rondom de bleeke lippen van haren anders wêlgevormden mond, die zich somtijds krampachtig zamenklemde. Een rusteloos spel der zenuwen bewoog van tijd tot tijd al hare trekken, gelijktijdig of afzonderlijk; maar zelfs ook dit maakte het nog niet zoo bang haar aan te zien, als wel de schrikwekkende lijkkleur, die er over verspreid lag: het waren toch geene hatelijke hartstogten, die dit gelaat zoo hadden verwrongen en zoo hadden doen verbleeken, maar het moest eene diepe grieven zijn, en eene krenking in de eerste levensvaag der jeugd, die zóó haar kennelijk zegel gegriffeld had op het gelaat van eene jonge vrouw (Toussaint 1840B-I: 161).

Analoge karakterisering, via metaforiek, bevestigt de directe en indirecte:

Aernoud's geheele uiterlijk teekende hooghartigheid en moed, vastheid en ongetemperde scherpheid, iets van den adelaar en iets van den havik! Ottelijne was de duive, de zachte duive, die het heldere oog met vertrouwen en ootmoed naar hem opsloeg (Toussaint 1840B-I: 65).

Ook hier wordt duidelijk dat de verteller niets aan het toeval over laat: het moet de lezer glashelder zijn met wie hij te doen heeft.

Een focalisatieanalyse levert geen bijzonderheden op: de verteller wisselt zijn eigen visie af met die van de personages en de waarnemingen zijn steeds met elkaar in overeenstemming. Een verhaalfiguur als subject van focalisatie geeft geen andere informatie dan andere focalisators, door wie hij eerder in een objectpositie geplaatst is. Een enkele keer is er zelfs sprake van tekstinterferentie, waarbij vertellerstekst en personagetekst gemengd zijn en de gedachteweergave plaatsvindt in de vrije indirecte rede, waardoor de verteller zich het innerlijk van het personage toe-eigent:

Ottelijne beefde van eene aandoening, die het meest de verbazing van den schrik was.

Aernoud! en knielend! Wat zou het zijn, als die eik zich zou oprigten, als die vruchteloos had geplooid? Eene gewaarwording als van vreeze overviel haar tegelijk met eenen onuitsprekelijken weemoed [...] (Toussaint 1840B-II: 210).

2.3.3 Geschiedenis

In deze roman over de invloed van de Hervorming op het burgerlijk en huiselijk leven van de Nederlanders neemt het geloof ook in de *geschiedenis* een centrale plaats in: in het actantiële model van *Het Huis Lauernesse* worden belangrijke rollen ingevuld door katholiek en hervormd als (elkaars) tegenstander. Een bepaalde geloofsopvatting is dan ook de voornaamste 'zender', die het streven van een 'subject' uitlokt, maar ook andere aspecten spelen een belangrijke rol. Een uitzondering vormt Paul, die slechts één drijfveer heeft: het prediken van het zuivere evangelie.

Kijkend naar de gebeurtenissen rondom de twee protagonisten, Aernoud en Ottelijne, kan ik constateren dat in de sequenties waarin zij centraal staan vaak sprake is van een vast causaal verband in de opeenvolging van kardinale functies. Wanneer Aernoud op zijn verlovingsfeest overhaast de zaal verlaat en Ottelijne

met zich meetrekt, heeft hij daarvoor drie redenen: een professionele (al dan niet handhaven van het keizerlijk gezag), een emotionele (Ottelijne beschermen tegen ruwe praat) en een religieuze (afkeer van aanvallen op de Kerk).¹³³ Op dezelfde manier wordt hij bij zijn optreden tegen de ‘kettters’ in de slotkapel van Woerden gedreven door plichtsbetrachting als inquisiteur, door daarmee samenhangende religieuze opvattingen en door zijn liefde voor Ottelijne: hij ontvoert haar uit de in zijn optiek gevaarlijke omgeving. Voor Aernoud geldt dat hij, vanwege zijn burgerlijke afkomst, alleen binnen de hiërarchie van de katholieke Kerk zichzelf kan waarmaken:

Hij wilde *worden* wat hij niet was geboren. Daartoe moest hij veel zijn van zich zelve, omdat hij niets was door het lot; te edel en te weinig plooibaar, om zich in kuiperijën te krommen en te plooijen, wilde hij zich geëerd en verheven zien om strenge deugd en hoogere kennis (Toussaint 1840B-II:46-47).

Buigen voor vertegenwoordigers van God valt Aernoud minder zwaar dan ondergeschikt zijn aan mensen. Een logisch gevolg hiervan is dat hij niets voelt voor ‘een sekte’ die Rome aanvalt en ‘die alle menschen gelijken rang geeft voor God’ (II: 48); hij wil immers hun meerdere worden. Ook zijn liefde voor Ottelijne wordt gekenmerkt door trots:

Ottelijne's wenschen zouden altijd bevelen zijn voor hem, zoo zij slechts eerst geheel de zijne was, zoo het niet meer aan haar noch aan iemand zoude staan, zijne bedoeling, te misduiden, zoo slechts niet zijne toegevendheid zwakheid kon heeten, of de lage kuiperij van den burgerzoon, die bedelt om eene adellijke hand. Zoodra haar lot geheel zoude afhangen van hem, zoude geen rimpel van zijn voorhoofd een wolkje brengen op het hare; dan zoude hij buigen voor de buigzame, en zacht zijn voor de zachte (Toussaint 1840B-I: 173);

¹³³ Zie bijvoorbeeld : ‘Hij gevoelde misschien voor het eerst, wat zijne liefde tot Ottelijne niet had willen zien, hoe zeer zijn eed aan den keizerlijken Graaf in strijd was met zijne denkbeelden als vrij geboren Utrechenaar, en aan welk eene worsteling van pligten en gevoelens hij zich voor altijd had blootgegeven.’ (Toussaint 1840B-1: 105); ‘Noem mij vrij, Liefste!’ sprak deze rondborstig, ‘ik ben tegen de rouwe losheid hunner tong. Niet genoeg, dat ze in dartele rijmen onoorbare zaken verhandelen, die de wangen van schuchtere maagden te blozen geven, maar ook vallen ze in ongebonden' spotlust, en in dartelen overmoed, op Kerk en Geestelijkheid, voor wie het nut en noode is ontzag te hebben en reverencie. En daarom haat ik een spel, dat evenveel kwaad brouwt in zuivere harten, als onbetamelijk geschater op lagchende monden.’ (Toussaint 1840B-1: 100).

Bij Aernoud sturen dus eerezucht, liefde en geloof regelmatig in combinatie zijn acties; zijn fundamentele ‘object’ is zichzelf waarmaken, ook ten opzichte van Ottelijne. Ottelijne komt tot het hervormde geloof vanuit haar aanvankelijke bescherming van Paul en onder zijn leiding ontdekt zij

het Christendom, dat slechts éénen Heer kent en verder alleen broeders; het Christendom, dat leert, God lief te hebben in eenvoud des harten, met alle overtuiging des verstands en met alle krachten des geloofs, dat denzelfden liefdepligt gebiedt aan den naaste, dien wij in waarachtige opreghtheid zouden vorderen voor ons, en dat geen anderen vijand leert haten dan de zonde;

[...]

zoodat zij reeds op den derden dag uit zich zelve met vrijmoedigheid naar het Evangelie tastte, dat hij haar had aangewezen als de beste bron van elke godsdienstige kennis (Toussaint 1840B-I: 156-157).¹³⁴

Tussen Aernoud en Ottelijne bestaat dus een wezenlijk verschil in geloofsgronden, dat alles te maken heeft met zaken als eerezucht, macht, vrijheid en verdraagzaamheid. Ook de voortgang van de gebeurtenissen wordt hierdoor bepaald: aan- en afwezigheid, afstand en nabijheid van bepaalde personages zijn cruciaal vanwege hun invloed. Opvallend is dat Ottelijne slechts in afwezigheid van Aernoud een actantiële subjectpositie inneemt: slechts dan is zij vrij. Ze is ‘object’ in de hoofdstukken 6 en 22, wanneer Aernoud haar ‘redt’, evenals in de hoofdstukken 8, 10, 15, 24 en 25 waarin de gebeurtenissen haar overkomen; handelend ‘subject’ is zij in sequenties waarin ze keuzes maakt (met name de hoofdstukken 17, 20 en 29). Haar beslissingen worden ingegeven door gevoelens en opvattingen die alle met religie te maken hebben, voor haar verbonden met liefde en verdraagzaamheid. In het voorlaatste hoofdstuk, waarin Aernoud sterft, staan beide protagonisten tegenover elkaar en is Ottelijne degene die de regie heeft.

De functie van de setting wordt in deze scène door de verteller zelf expliciet verbonden met de gebeurtenissen:

en wáár waren ze bijeen? - op eene opene weide, met geene andere zitplaats, dan het vlakke veld, naauw een boom ter beschutting tegen het branden der zon, voor wie Heer en Vrouwe hadden moeten zijn op het Huis Lauernesse! (Toussaint 1840B-II: 405)

¹³⁴ Waarschijnlijk is het niet toevallig dat Ottelijne op de derde dag het evangelie vindt: ook de verrijzenis van Christus vindt plaats op de derde dag na zijn kruisiging.

Zo vinden ook eerdere belangrijke gebeurtenissen met betrekking tot zowel Aernoud als Ottelijne plaats op plekken die ver van Lauernesse liggen: de breuk met zijn familie in het huis van zijn moeder, zijn verharding in Spanje (met andere woorden: over de grens) en zijn optreden als inquisiteur in Woerden, Den Haag en Kuilenburg. Ottelijne verdiept zich weliswaar vooral thuis, op Lauernesse, in het nieuwe geloof, maar de fundamentele keuze voor de Hervorming maakt zij op het moment dat ze na haar schijndood via de grafkelder het slot definitief verlaat om aan vervolging te ontkomen.

In Paul, die zelfs geen echt vaderland heeft, legt de verteller de essentie van een christelijk leven: ‘Hij gevoelde het, de Christen Paul, dat hij, boven allen, los moest zijn van iederen band der aarde’ (II: 313). Het feit dat het slot Lauernesse door brand verwoest blijkt te zijn en Ottelijne dan door Paul gewezen wordt op ‘het huis des Vaders in den Hemel, waar *vele* woningen zijn!’ (II: 431) wijst eens te meer op de specifieke functie van de setting.

2.3.4 Conclusie

De conclusie die ik kan trekken uit deze analyse is dat er in *Het Huis Lauernesse* sprake is van een *vertelling* waarin vooral de verteller zijn visie op geloof toont. De leidende religieuze opvatting wordt voornamelijk door de verteller weergegeven. Ook de personagetekst heeft grotendeels betrekking op verschillende geloofsopvattingen, waardoor de antithese katholiek – hervormd de nadruk krijgt.

In het *verhaal* ondersteunen karakterisering en focalisatie de tegenstelling. Het *verhaal* maakt echter ook duidelijk dat religieuze opvattingen samenhangen met complexe maatschappelijke en emotionele factoren en geeft een beeld van de manier waarop maatschappelijke en individuele omstandigheden een voedingsbodem kunnen zijn voor religieuze overtuigingen die leiden tot tweespalt.

De actantiële systematisering op het niveau van de *geschiedenis* laat zien dat met het ‘object’ verschillende aspecten verbonden zijn: er is bij de ene protagonist een gecompliceerd verband met eerzucht en liefde, bij de andere met verdraagzaamheid en liefde. In mijn optiek is de hoofdgedachte van de roman niet in de *religieuze* controversie gelegen: ik zie vooral de tegenstelling tussen enerzijds eerzucht en macht, anderzijds vrijheid en verdraagzaamheid. Dit is voor mij aanleiding om de paratekst van deze roman na te gaan. Op welk element van de roman is door eerdere lezers steeds de nadruk gelegd?

2.4 Paratekst en de verhouding tussen *vertelling* en *verhaal*

Drop, wiens samenvatting van *Het Huis Lauernesse* ik hierboven heb geciteerd, noemt de ‘eerste ideeënroman’ van Toussaint een boek waarin voor het eerst duidelijk zichtbaar wordt welke idee haar grootste werken beheerst. Zijn opvatting verwoordt hij aldus:

Het is de idee van het goddelijke al-bestuur, dat zich duidelijk manifesteert zowel in de historie als geheel, als in het menselijk leven als onderdeel daarvan. De historie bestuderen is het opsporen van het goddelijk plan, van een zich voltrekkende verlossing (Drop 1972: 175).

Zoals ik in mijn Inleiding stel, nemen veel historisch letterkundigen de bevindingen van Huet, Dyserinck, Bouvy en Reeser over en wat Drop hier betoogt, is vooral gebaseerd op de interpretaties van Bouvy. Haar overtuiging is dat de leidende gedachte in het oeuvre van Toussaint die van de christelijke verlossing is. De schrijfster zelf is daar aanvankelijk minder stellig in: datgene wat Toussaint in eerste instantie zegt over haar bedoelingen met *Het Huis Lauernesse* is geheel anders dan wat tot uiting komt in het nieuwe slotwoord bij de negende druk in 1885. In 1840 getuigt de peritekst van het kwaad dat veroorzaakt wordt door de starheid van leerstellingen. In 1860 verdwijnt het veelzeggende motto en in 1885 blijkt uit het nieuwe slotwoord vooral dankbaarheid jegens God. In de loop der jaren wordt ook in de epitekst en de literatuurgeschiedenis het accent steeds meer gelegd op de woorden die verteller en personages uiten (de *vertelling*); de weergave van wat er gebeurt (het *verhaal*) krijgt steeds minder aandacht.

Het is de vraag in hoeverre de ontwikkeling in het geloofsleven van Toussaint van invloed is geweest op de interpretatie van de roman. In de paratekst zijn aanwijzingen te vinden voor de veronderstelling dat er verband bestaat tussen Toussaints religieuze ontplooiing en de opvattingen over *Het Huis Lauernesse*.

2.4.1 Peritekst

Opvallend is de prent die op pagina 2 van de eerste druk staat: een precieze afbeelding van wat de tekst geeft. De lezer ziet een jonge man ‘geknield op eene kleine verhevenheid [...] mijmerend heenstaren naar eenen vriendelijken hemel’ (Toussaint 1840B-I: 2-3). Deze prent trekt meer de aandacht dan het motto van de roman, dat in feite veel opmerkelijker is: ‘Dit compt meest al ‘tsamen wt Luthers Doctryne – Anna Byns’. Van deze vrouwelijke auteur (1493-1575) is bekend dat zij na lyriek over een voornamelijk ongelukkig verlopende liefde haar literaire werk grotendeels wijdt aan het bestrijden van de hervormers. Het motto is de steeds

herhaalde regel van een referein waarin al het kwade dat Luther met zijn leer veroorzaakt, wordt opgesomd en waarvan de prince als volgt luidt:

Prince comt uut Luthers leere / oock eenich goet
Neent moet ghi antwoorden / sidi anders vroet
Maer hi met alle / sinen ghesellen
Sijn scadelijcke wolven / onder cristen bloet
Die de scaepkens vermoorden / die Christus voet
Tsijn rechte ingelroeyen / vander hellen
[...]
Alle quaet comt meest uut Luthers doctrine
(Bijns 1987: 111-112).¹³⁵

Als ik uitga van Toussaints opzet een roman te schrijven over de invloed van de Hervorming op het burgerlijk en huiselijk leven der Nederlanders en in de *geschiedenis* zie hoe geliefden en gezinsleden met elkaar breken omwille van een bepaalde geloofsopvatting, dan is aan de hand van dit motto vast te stellen dat Toussaint bij het schrijven van *Het Huis Lauernesse* niet de bedoeling heeft om lezers te overtuigen van de juistheid van Luthers leer. Ook de narede geeft geen aanleiding enige evangelisatie te veronderstellen: Toussaint vermeldt dat zij het grootste deel van de twee jaar die het schrijven van de roman haar kostte, besteed heeft aan bronnenonderzoek. Ze meldt de hulp en gulheid van welwillende vrienden, zonder namen te noemen. Zij gaat voornamelijk in op kleine afwijkingen van de historische werkelijkheid, verantwoordt haar keuze voor het vroege tijdstip van 1521 (zie paragraaf 2.1), maakt een opmerking over haar experiment om over de taal van de personages ‘eene tint van oudheid te werpen’ en richt zich tot ‘mijne Katholieke landgenooten, aan mijne vrienden onder hen’:

Dat ik een Werk als dit ondernemen durfde, is wel het sterkste bewijs voor hunne verlichting, voor hunne verdraagzaamheid. Het woord Hervorming alleen reeds moet hun hard in de ooren klinken; maar het is het woord der Geschiedenis, en *zij* kennen haar zoowel als ik. Waar ik grove bevooroordeeldheid of fellen partijhaat bittere en lage woorden in den mond geef, zij zullen weten te scheiden den eisch van den toestand en het bijzonder gevoelen van de autheur [...] (Toussaint 1840B-II: 442).

¹³⁵ In 1883 schrijft Toussaint aan Busken Huet dat zij *Anna Bijns* cadeau kreeg van Bakhuizen van den Brink ‘toen ik mijn eerste deel [van *Het Huis Lauernesse*] nog in copy te Amsterdam bragt’ (Hall 1905: 10-11).

Ze besluit met ‘de bede om zacht te zijn voor haren eersten Nederlandschen roman, die bewijst, hoe zeer zij zich heeft trachten te voegen naar een uitgedrukt verlangen.’

De al tamelijk snel volgende tweede druk is identiek aan de eerste. Voor zover ik kan nagaan is het motto verdwenen bij de uitgave van de vierde druk¹³⁶, in 1860 uitgegeven vanwege de Evangelische Maatschappij (Reeser 1985: 444); in latere uitgaven komt het niet meer voor. In de loop der tijd veranderde meer: het slotwoord dat Toussaint schreef bij de opnieuw afgedrukte narede in de negende druk getuigt van dankbaarheid ten opzichte van God vanwege het succes van de roman en het feit van haar relatief goede gezondheid. Ook spreekt zij haar dankbaarheid uit ten opzichte van het Nederlandse publiek en zijn belangstelling voor *Het Huis Lauernesse* en andere romans van haar hand. In vergelijking met de narede uit 1840 is dit slotwoord opvallend anders van toon, met name de laatste alinea:

Moge Lauernesse mijne toekomstige lezers **meer** geven dan ik zelve er in heb kunnen leggen, want, zij de gave zwak, de Gever is Groot. Hem de eer, met den psalmist zal ik dan mogen zeggen: “Ik zal niet sterven, maar leven en ik zal de werken des Heeren vertellen!”

Een groot werk des Heeren, ofschoon door zwakke, zondige menschen volbracht, is ondanks alles:

DE HERVORMING

(Toussaint 1885: 538)

De voornaamste conclusie die ik kan trekken uit de peritekst is dat het oorspronkelijke nawoord nauwelijks blijkt geeft van religieuze inspiratie van Toussaint, in tegenstelling tot het slotwoord dat zij 1885 toevoegde. Het verdwijnen van het motto kan in dit opzicht als een signaal van toenemende protestante religiositeit gezien worden, al heeft wellicht ook de uitgever, dominee J.P. de Keyser, druk uitgeoefend.

¹³⁶ Reeser meldt dat de hieraan voorafgaande derde druk in feite behoort tot de tweede druk: het is een restpartij die in 1851 is aangekocht door J.H. Gebhard & Co en P.N. van Kampen. Deze uitgave heeft dus nog wel het motto (Reeser 1985: 443).

2.4.2 Epitekst

Eind 1838 schreef Toussaint in een brief aan Johanna Blok dat zij een voorstel van Beyerinck had ‘dat ontzaggelijk veel hoofdbreken zal moeten kosten’ (Toussaint 1838B), waarmee zij duidde op het vinden van bronnen, wat in Alkmaar een probleem was. Toen ze eenmaal bronnen tot haar beschikking had, maakte dat haar niet onverdeeld gelukkig. Haar vriend J.P. Hasebroek meldde op 29 april 1840 aan Potgieter dat Toussaint ‘als de gevangene van zijn bevrijding van dien dag spreekt, waarin zij met Lauernesse gereed zal zijn’; hij wijt dit aan het keurslijf waarin zij gedwongen is (Hasebroek 1999: 99-100). Volgens Reeser bedoelde Hasebroek hiermee de dwang van de *Gids*-kritiek om naar haar voorschriften¹³⁷ te werken (Reeser 1962: 95). Toussaints eigen woorden geven inderdaad aan dat ze moeite heeft met het bronnenmateriaal dat de geschiedenis van de Hervormde Kerk in Nederland beschrijft. In een brief aan Potgieter schreef ze in 1840:

sinds een paar weken gaat het er goed meê, zoudt Gij mij gelooven? Goed wil zeggen redelijk gauw, niet mooi, ik zal wel nooit iets moois schrijven en zeker wel ditmaal niet, daar Ypey en Dermout en allerlei dergelijke naarheden mij telkens lam maken, daar ik aan alle kanten tusschen texten en geschiedenis zit ingesloten, maar het zal nu toch eenmaal afkomen; als ik nog maar 3 weken wel mag blijven, dan drijf ik al die boeken de deur uit en de pen aan 't andere eind van de kamer en de Reformatie is af en ik wil nooit den naam van Luther meer hooren noemen (Bosboom z.j.).¹³⁸

In zijn dagboek vermeldde Willem de Clercq¹³⁹ op 14 december 1840 naar aanleiding van een bezoek van Toussaint dat zij zeer weinig van Luther wist en dat ze getroffen was van hetgeen hij haar daarvan toonde. Uit zijn opmerkingen valt op te maken dat Toussaint niet erg bezig was met het geloof:

Zulk eene ziel haar eenigen aardschen troost af te nemen en uit de verbeeldingswereld weg te jagen, eer zij Christus nog heeft, dat kan ik niet [...] (Pierson 1889: 217).

¹³⁷ In de recensie van *De Graaf van Devonshire* eist Potgieter ‘Studie’ (Potgieter 1838: 664).

¹³⁸ Toussaint plaatst in haar ondertekening het jaartal 1839; Reeser stelt dat dit een vergissing moet zijn en dateert de brief op 6 juli 1840 (Reeser 1962: 331 noot 243).

¹³⁹ Willem de Clercq (1795-1844) was ‘drager bij uitstek van de piëtistische reveil-idealen’ (Knuvelde, 1968: 459).

Deze bronnen bevestigen wat de peritekst toont: Toussaint had tijdens het schrijven van *Het Huis Lauernesse* geen bijzondere belangstelling of genegenheid voor Luther en de geschiedenis van de Hervorming. Ook haar eigen woorden in de narede van de eerste druk over het zich ‘voegen naar een uitgedrukt verlangen’ weerklinken hier.

Het Huis Lauernesse werd positief ontvangen. Vrienden en bekenden van Toussaint schreven elkaar over het werk: Hasebroek, Van Lennep en Beets waren vol lof.¹⁴⁰ P.T. Helvetius van den Berg echter waarschuwde Potgieter bij het lezen van zijn commentaar op de roman van Toussaint niet voor een open raam te staan ‘de schrik en verontwaardiging deden u ligt voorover vallen’ (Helvetius van den Berg: 1841). Hij mist emotionele betrokkenheid van Toussaint en vindt veel onnatuurlijks in de karakters; hij is echter een uitzondering. Toussaint wachtte met ongeduld op een bespreking in *De Gids*, maar die bleef uit.¹⁴¹ De enkele officiële kritieken waren lovend. In *De Vaderlandsche Letteroefeningen* spreekt de recensent bewondering uit voor de manier waarop Toussaint de geloofsijver, de dwalingen, verdeeldheden in families en zowel onedele als edele drijfveren schetst. Het werk ademt een geest van onpartijdigheid en verdraagzaamheid, stelt de recensent, die toch ook van mening is dat het werk een ‘voortreffelijk zedekundig leerboek, ook door de uitmuntende redeneringen’ (anoniem 1843-I: 329). Commentaar levert hij op de ‘kunstgrepen’ in twee hoofdstuktitels: ‘Een hoofdstuk dat ook wel overgeslagen kan worden’ en ‘De dood der jonkvrouw van Lauernesse’. De daarin beschreven schijndood van Ottelijne vindt hij een van de ‘aardigheden’ die niet stroken met de stemming waarin de lezer gebracht zal zijn door het gelezene (anoniem 1843-I: 331). Hoewel bij deze recensent de religieuze aspecten van *Het Huis Lauernesse* zijn persoonlijke voorkeur lijken te hebben, besteedt hij toch ook de nodige aandacht aan de manier waarop de personages neergezet zijn, de stijl en het historische karakter van de roman.

¹⁴⁰ Hasebroek 1840: CXIII; Reeser 1962: 98; Bosboom Nz zij: 12.

¹⁴¹ Het feit dat *Het Huis Lauernesse* niet gerecenseerd is in *De Gids* kan te maken hebben met het religieuze karakter van het werk. Reeser zet uiteen dat de persoonlijke relatie tussen Bakhuizen van den Brink, die na verschijning van de tweede druk van *Lauernesse* de opdracht tot bespreking kreeg, van invloed kan zijn geweest, maar ook citeert hij nadrukkelijk Huet die in de (religieuze) onafhankelijkheid van Toussaint een oorzaak ziet van een verwijdering tussen haar en de *Gids*-redactie (Reeser 1962: 122-123). Zie ook Dyserinck 1911: 53,

Te Winkel 1927: 69-70 en Knuvelde 1973: 348-349. Mathijssen wijst erop dat er ook sprake zou kunnen zijn van ‘een zekere hoffelijkheid voor de vrouwen’ (Mathijssen 2004: 236).

Deze aspecten van het werk verdwenen in de loop der tijd in de besprekingen echter naar de achtergrond. Busken Huet lijkt de toon te zetten door in 1864 Toussaint juist met betrekking tot *Het Huis Lauernesse* te typeren als ‘de regtzinnig geloovige christin van de protestantsche schakering’ (Busken Huet 1864: 289); hij stelt dat Toussaint al haar geloof en liefde gelegd heeft in de figuur van Gideon Florisz, die weliswaar pas in later werk ten tonele gevoerd wordt, maar die herkenbaar is in talloze andere romanpersonages, ook in Paul:

Omstreeks 1520, meer dan zestig jaren voor Leycester's komst hier te lande, heette hij Paul van Mansfelt, was hij de beschermeling van den Utrechtschen vikaris Van Heerte, had hij kennis aan Johannes Pistorius, den pastoor van Woerden, en oefende hij als officieus biechtvader een beslissenden invloed uit op de gevoelens en de lotgevallen van de jonkvrouw van Lauernesse (Busken Huet 1864: 291).

Huets conclusie is dat Toussaint de historische roman dienstbaar maakt aan haar geloofsijver, wat ten koste gaat van onder meer de geloofwaardigheid van het verhaal. Een argument hiervoor ziet hij in de ‘misplaatste scherts’ van de auteur, wanneer zij de schijndood van Ottelijne toelicht: de historisch-romantische vorm, het verhaal, is slechts ‘een bekleedsel, en bijna slechts een masker’ (Huet 1864: 297). In de slotzin van zijn artikel noemt Huet Toussaint ‘eene *femme de parti*’; zijns inziens was zij dat al ten tijde van het schrijven van *Het Huis Lauernesse* (Huet 1864: 310).¹⁴² Deze opvatting van Huet maakte school.

2.4.3 Literatuurgeschiedenissen en -studies

In het voetspoor van Busken Huet beargumenteren Berckenhoff, Dyserinck, Kalff, Koopmans, Basse, Te Winkel, Bouvy, Reeser en Knuvelder in respectievelijk 1886, 1911, 1912, 1912, 1920, 1927, 1935, 1962 en 1973 de stelling dat in *Het Huis Lauernesse* de geloofsopvattingen van Toussaint centraal staan en vooral zijn vormgegeven in de denkbeelden van Paul van Mansfelt. ‘Een dankbare dochter dier Hervorming’ (Dyserinck 1911: 57) geeft zichzelf ‘in hare overtuigdheid als Christin’ (Kalff 1912: 293) en schetst ‘een verjeugdigen beeld van hetgeen eenmaal jong en schoon was geweest en wat zij zelve zoo vurig liefhad’ (Te Winkel 1927: 69). Koopmans is de eerste die erop wijst dat het gedachtegoed van Paul geënt is op dat van Melanchton: verzoenend, lieflijk. In 1935 brengt

¹⁴² Deze uitspraak is overigens niet meer terug te vinden in latere drukken, in bijvoorbeeld *Litterarische Fantasien en Kritieken* zijn van de studie over Toussaint de laatste 75 regels weggelaten (Busken Huet zj, tweede deel: 95-96).

Bouvy dit geloof in verband met het Réveil. Ze citeert K. Groot¹⁴³ en koppelt aan zijn definitie de denkwijze die zij ziet in het werk van Toussaint:

‘Wie die Erweckungsbewegung in Deutschland will das Réveil in Holland das Geistesleben, alle Wissenschaft und Kunst, vom Standpunkt des Christentums abschätzen. Das Fundament alles Denkens und Handelns soll der Offenbarungsglaube sein. Wenn Wissenschaft und Kultur sich mit diesem Glauben nicht vertragen, dann ist mit ihnen etwas nicht in Ordnung. Tatkräftiges Christentum ist Erstes und Letztes: im Staat, in der Gesellschaft, in der Kirche, in der Kunst.’ Zo dacht men dus in de tijd van het Réveil en zo dacht blijkbaar óók Mevr. Bosboom-Toussaint, want haar werk getuigt van die gedachte (Bouvy 1935: 262).

Een argument hiervoor ontleent Bouvy aan Busken Huet: Paul van Mansfelt en talloze andere romanpersonages zijn dragers van de idee van de historie als geschiedenis der verlossing. Zij benoemt het niet-formalistische, milde orthodoxe protestantisme zoals Huet dat interpreteert in Toussaints werk als ‘de idee van het Réveil’ (Bouvy 1935: 266). Reeser nuanceert de invloed van het Réveil ten tijde van het ontstaan van *Het Huis Lauernesse* door die te verbinden met Toussaints onbeantwoorde liefde voor dominee Hasebroek: ‘een verloving met Bakhuizen van den Brink brengt haar terug in het rationalistische kamp’. Toussaints verhouding tot het Réveil typeert hij als volgt: ‘geen invloed, wel affiniteit’ (Reeser 1962: 309 noot 77). Hij stelt dat men voortdurend merkt dat de schrijfster achter de woorden van de zachtmoedige Paul en Ottelijne staat; een opvatting die gedeeld wordt door Knuvelder:

Deze op Melanchton geïnspireerde idealen, die zozeer harmoniëren met de opvattingen van het reveil – dat bij behoud van de leer vooral de nadruk legde op het beleven van de christelijke liefde tot de evenmens – deze liefelijke en liefderijke geest die in de eerste hervormingstijd naar haar inzicht beleefd werd, houdt Toussaint haar lezers voor als de ideale, de navolgenswaardige (Knuvelder 1973: 350).

De verbinding met het Réveil lijkt nu een gegeven; behalve door historisch letterkundigen, wordt Toussaint ook door bijvoorbeeld Elisabeth Kluit in haar studie *Het Protestantse Réveil in Nederland en Daarbuiten, 1815-1865* in enkele

¹⁴³ Groot, K. Die Erweckungsbewegung in Deutschland und ihr literarischer Niederslag als Gegenstück zu dem holländischen Réveil Amsterdam 1933.

alinea's ondergebracht bij het Réveil (Kluit 1970: 417). Een enkele keer, in publicaties uit religieuze hoek, wordt de nuance gezocht en gaat men in op Toussaints al dan niet behoren tot de Réveil-kring.¹⁴⁴

Zich veelal baserend op bovengenoemde studies wijzen veel auteurs van literair-historische werken¹⁴⁵ op de belangrijke plaats van het evangelisch christendom in het werk van Toussaint en ziet een aantal van hen *Het Huis Lauernesse* als de roman waarin Toussaint voor het eerst haar religieuze opvattingen onder woorden bracht. Zij bestempelen het geloof tot de eigenlijke inhoud, het verhaal dient ter illustratie. Calis bijvoorbeeld schrijft:

In haar belangrijkste boek 'Het Huis Lauernesse' (1840) laat ze zien hoe God steeds weer in de menselijke geschiedenis ingrijpt (Calis 1992: 88).

en op dezelfde pagina in een omkaderd stuk 'korte inhoud': 'Het boek is een pleidooi voor een vredelievend christendom.' Enkele historisch letterkundigen, bijvoorbeeld Kralt (1999) en Van den Berg en Couttenier (2009) leggen meer nadruk op de geschiedkundige aspecten van de historische romans of de psychologie van de personages. Joke van der Wiel besteedt uitgebreid aandacht aan de historiciteit van Toussaints werk, maar presenteert haar ook als 'een religieus sterk geprofileerde auteur' (Van der Wiel 1999: 278). In een recente publicatie presenteert Lotte Jensen *Het Huis Lauernesse* als een historische roman met een duidelijk hervormde geloofsboodschap: uit Toussaints opmerking in een brief aan Da Costa¹⁴⁶ concludeert zij dat lezers geacht werden de historische ontwikkelingen op de eigen tijd te betrekken (Jensen 2008: 22).

Slechts twee wetenschappers zijn min of meer tegendraads. M.A. Schenkeveld-van der Dussen besteedt meer aandacht aan de lotgevallen van de personages dan aan hun godsdienstige opvattingen, zij legt het accent dus op het *verhaal*. Ze wijst

¹⁴⁴ J. de Gier bijvoorbeeld beargumenteert in *Theologia Reformata* dat de rol van de Gids-redactie van meer betekenis is dan die van het Réveil, maar ook hij stelt het geloof centraal in *Het Huis Lauernesse* en citeert een passage waarin de verteller het Evangelisch Christendom zoals Paul dat predikt, uiteenzet, een passage 'die ongetwijfeld het gevoel van de schrijfster weergeeft' (De Gier 1988: 345).

¹⁴⁵ Als voorbeelden noem ik hier historisch letterkundigen van zowel het eerste als het tweede echelon, in chronologische volgorde: Ter Laan (1952), De Vooys (1971), Lodewick (1984), Van Klink (1991), Calis (1992), Gerritsma (1995), Anbeek (1999), Van Boven (2006), Braggaaar (2006), Van den Berg en Couttenier (2009).

¹⁴⁶ Jensen citeert Toussaint: 'bij het maken van Lauernesse heb ik begrepen dat zelfs een roman zijn invloed kan hebben en ik weet ook dat men over 1585 sprekende vrij wat kan zeggen dat nog in 1843 van toepassing is' [geciteerd uit een brief van Toussaint aan Da Costa, in Reeser 1962:158] (Jensen 2008: 22, noot 19).

in 1996 namelijk op een ‘inconsistentie’ in *Het Huis Lauernesse* in een commentaar op Toussaint en

haar visie op de hervorming als ‘een groot werk des Heeren’ zoals ze het in de narede van *Het Huis Lauernesse* noemt, terwijl de roman eigenlijk niets te zien geeft dan verscheurdheid in personen en families (Schenkeveld-van der Dussen 1996: 81).

Ze gaat echter voorbij aan het feit dat er tussen het schrijven van de roman en het slotwoord – ze citeert uit het slotwoord van 1885 en niet uit de narede van 1840 – 45 jaar zijn verstreken. Marita Mathijssen noemt *Het Huis Lauernesse* een emancipatieroman, waarbij ze wijst op de keuzes die Ottelijne maakt (Mathijssen 2007: 5-6).

2.4.4 Conclusie

Naar aanleiding van het bovenstaande kan ik dus stellen dat het gros van de historisch letterkundigen in navolging van Busken Huets de essentie van *Het Huis Lauernesse* ervaart in de *vertelling*, de verwoording van de gebeurtenissen. Behalve voor de hand liggende tekstinterne argumenten daarvoor, is er ook een buitenliteraire verklaring te vinden. Mijns inziens zijn in de loop van de jaren de opvattingen van Toussaint veranderd en de interpretaties van *Het Huis Lauernesse* lijken nog tijdens haar leven, maar zeker daarna, daaraan aangepast te zijn. In de epitekst en literatuurgeschiedenissen en -studies is een groeiende nadruk te zien op datgene wat de verteller meedeelt. Vanaf Busken Huets verhandeling in 1864 worden steeds vaker de door personages geventileerde geloofsopvattingen en de beschouwingen van de verteller daarover (de *vertelling*) gezien als de essentie van de roman. Huets woorden dat het verhaal slechts ‘een bekleedsel’ is, lijken in de loop der tijd aan overtuigingskracht te winnen. Naar mijn mening is dat onterecht. De oorspronkelijke peritekst geeft immers weinig aanleiding tot meer aandacht voor de *vertelling* dan voor het *verhaal*: uit het motto en de narede blijkt eerder het omgekeerde. Een motto dat verwijst naar al het kwade dat voortkomt uit Luthers leer en een verwijzing naar verdraagzaamheid en begrip in de narede beklemtonen dat in deze roman de invloed van de Hervorming op het burgerlijk en huiselijk leven der Nederlanders centraal staat. Het *verhaal* – met name de karakterisering – toont wat die invloed is, welke keuzes de personages maken en op basis waarvan. Die keuzes worden niet louter en alleen ingegeven door religieuze overwegingen zoals die uiteengezet worden in de *vertelling*.

Terzijde: het slotwoord van 1885 kan gezien worden als bewijsgrond bij de opvatting dat Toussaint (bij nader inzien) de roman vooral zag als een mogelijkheid om te evangeliseren en dat de kern ervan gevormd wordt door een pleidooi voor het protestantisme. Als tegenargument kan ik aanvoeren dat dit slotwoord begint met de woorden ‘Moge Lauernesse mijne toekomstige lezers *meer* geven dan ik zelve er in heb kunnen leggen [...]’, een zinsnede die reminiscenties opwekt aan het motto van *Lord Edward Glenhouse*: ‘Maer denckt meer dan gij leest, en leest meer dan er staet’ (zie 1.8.2.3). Hoewel de intentie van de uiting anders lijkt dan die bij *Glenhouse*, kan ook zij opgevat worden als een argument voor de stelling dat Toussaint zich bewust is van de mogelijkheden van de individuele lezer.

Dat in *Het Huis Lauernesse* godsdienst een belangrijke rol speelt, valt niet te ontkennen, maar de gedachte dringt zich op dat datgene wat men in het latere werk en in de correspondentie van Toussaint ziet, haar evangelisch christelijke overtuiging, met terugwerkende kracht van toepassing wordt verklaard op deze roman uit 1840. Een voorbeeld hiervan is Jensens argument voor de actualiteit van *Het Huis Lauernesse* in de negentiende eeuw: zij stelt dat het (protestantse) geloof werd aangewezen als een van de fundamenten waarop de natie gebouwd was.

In *Het Huis Lauernesse* is mijns inziens de *vertelling* met de vele religieuze beschouwingen niet belangrijker dan het *verhaal*. Door Toussaint als de auteur van de roman uit 1840 gelijk te stellen aan de Toussaint van vele jaren later heeft men in het werk een betekenis gelegd, die misschien wel aan te wijzen is, maar die beslist niet de enige ideologie in de roman is. Naar mijn mening laten de peritekst uit 1840 en de vroege epitekst zien dat van een evangeliserende bedoeling geen sprake is, wat in overeenstemming is met de narratologische analyse waaruit blijkt dat juist in het *verhaal* de hoofdzaak van *Het Huis Lauernesse* gelegen is. Er zijn meer argumenten voor deze stelling.

2.5 Het verhaal

De traditionele term ‘plot’¹⁴⁷ is in de moderne narratologie grotendeels vervangen door ‘verhaal’. In de volgende paragrafen gebruik ik ‘plot’ specifiek voor de intrige, de verwikkeling in het *verhaal* die bepaald wordt door de ontwikkeling van de protagonist.

¹⁴⁷ E.M. Forster introduceerde het onderscheid tussen ‘story’ (*geschiedenis*) en ‘plot’ (*verhaal*), (Herman en Vervaeck 2005: 19).

2.5.1 De plot in het vrouwenverhaal

De feministische narratologie noemt de ontplooiing van een persoonlijkheid een typisch voorbeeld van een plot: streven naar doelgerichte ontwikkeling, persoonlijke groei en zelfbeschikking is een veel voorkomende plotstructuur. Zo'n plot kenmerkt zich door wat algemeen gezien wordt als 'mannelijk' verlangen: individuele ontplooiing en dominantie, te bereiken door middel van avonturen en ondernemingen. Daarmee vergeleken lijken verhalen met een vrouwelijk hoofdpersoon nauwelijks een plot te bevatten: ze beschrijven een leven of zijn grotendeels beschouwend (Herman en Vervaeck 2005: 144). Illustratief hierbij is het voorbeeld dat Aagje Swinnen geeft in *Het slot ontvlucht*, een studie over de 'vrouwelijke' Bildungsroman in de Nederlandse literatuur. Zij wijst op de opvatting die Marcel Möring in een artikel in *Vrij Nederland* aanhangt: de Bildungsroman gaat altijd over de manwording van jongens en nooit over meisjes die vrouw worden. Hij vermoedt dat de ontwikkeling van vrouwen een minder schokkend proces is dan die van mannen, waardoor die geen plot oplevert. Volgens hem bestaat er geen 'vrouwelijke' Bildungsroman (Swinnen 2006: 11-12).

De Bildungsroman ontstond tegen het einde van de achttiende eeuw in Duitsland en gaat in essentie over het evenwicht tussen maatschappelijk functioneren en individuele bevrediging. De protagonist bereikt 'completion through enlightenment', wat inhoudt dat hij zijn rol in de samenleving naar behoren vervult. Het genre is dus 'a particularly apposite embodiment of bourgeois capitalistic values' uit het midden van de negentiende eeuw (Childs and Fowler 2006: 18).

Ook Swinnen definieert de Bildungsroman als een roman waarin de ontwikkeling van het hoofdpersonage het handelingsverloop bepaalt; die ontwikkeling wordt gekenmerkt door een samenspel van innerlijke kwaliteiten en verwachtingen van buiten (Swinnen 2006: 15). Zij wijst daarbij echter op het in de achttiende eeuw ontstane systeem dat op basis van biologische verschillen de maatschappelijke uitsluiting van de vrouw legitimeert. Dit twee-seksen-systeem – uiteengezet door Thomas Laqueur in *Making Sex* – bepaalde in hoge mate het denken over mannelijkheid en vrouwelijkheid. Swinnen ziet dus ook in narratieve structuren een geseksueerd karakter:

Het ideaal van de 'gebildete' vrouw in de tweede helft van de achttiende eeuw berust op de veronderstelling dat vrouwelijkheid een statisch gegeven is, die de vervolmaking van het mannelijke geslacht ten goede komt. [...] De vrouwelijke personages in de *Bildungsroman* zijn niet meer

dan incarnaties van mannelijke verlangens en angsten, of exponenten van ‘die imaginierte Weiblichkeit’ (Swinnen 2006: 16).

Het gevolg hiervan is dat voor vrouwelijke protagonisten in de vroegste, veelal door mannen geschreven romans slechts één plotstructuur mogelijk is, met twee denkbare uitkomsten: het liefdesverhaal met een positief einde – integratie in de maatschappij door een huwelijk – of met een negatief einde: de dood. Onveranderlijk een plot waarin de vrouw, ook al is zij protagonist, een objectpositie houdt: een vrouw in de ‘statische rol van prototypische vrouwelijkheid’ (Swinnen 2006: 18), passief dus. Zij is het doel van het streven dat in het *verhaal* beschreven wordt. De feministische opvatting dat een narratieve tekst als proces gezien kan worden, biedt echter de mogelijkheid om de schrijvende vrouwen van de negentiende eeuw in een subjectpositie te zien: schrijven, vertellen en lezen zijn vormen van verlangen naar bijvoorbeeld communicatie, begrip en autoriteit (Herman en Vervaeck 2005: 145). Toch blijft ook dat nieuwe ‘vrouwenplot’ gekluisterd aan de vanzelfsprekendheid van de mannelijke plotstructuur: voor vrouwelijke protagonisten een onvermijdelijke keuze tussen huwelijk of dood.

Negentiende-eeuwse auteurs deden veel moeite om in werken met een vrouwelijke protagonist *Bildung* en het liefdesverhaal te scheiden. Sommige vrouwenverhalen uit deze periode laten in het midden van het *verhaal* een combinatie zien van een zich ontwikkelende heldin en de uiteindelijke oplossing. Het midden van een *verhaal* met zo’n vrouwenplot heet een ‘quest plot’: een door belemmeringen langzaam vorderende, doelgerichte zoektocht, een strijd gericht op zelfverwerkelijking. Soms staat deze queeste in het kader van een grotere ideologie met betrekking tot geloof of vaderland. Toch is er vrijwel altijd een tegenstelling tussen zoektocht en liefde en eindigt het werk traditioneel: met de onderdrukking van de eigen vrouwelijke ontwikkeling in een huwelijk of in de dood. Zo’n romaneinde valt te verklaren door erop te wijzen dat het huwelijk voor de vrouw de enige mogelijkheid was om bijvoorbeeld de familiebanden losser te maken en om te gaan met seksualiteit. Als een vrouw daar verkeerd mee omging, overtrad zij de sociale conventies en in de literatuur wordt dit bestraft met een kosmische sanctie: de dood. In veel negentiende-eeuwse romans is de dood het negatieve alternatief van het huwelijk: als een vrouw zich niet aan de conventies houdt, zich niet wettelijk, economisch en seksueel aan banden wil laten leggen, dan sterft zij. Aan een dergelijk romaneinde voorbijgaan, betekent afwijken van de dominante mannelijke plots voor vrouwen en nieuwe verhaalstructuren bedenken. De term hiervoor is ‘writing beyond the ending’ (DuPlessis 1985: 3-16).

Swinnen zet dit door DuPlessis geïntroduceerde begrip in als criterium voor de typering van de vrouwelijke Bildungsroman: het traditionele einde moet vervangen zijn door ‘schrijven voorbij het einde’ (Meijer 1996: 52). Daarnaast geldt de vrouwelijke subjectiviteit als criterium: in de *geschiedenis* bijvoorbeeld moeten het streven van de vrouwelijke protagonist en haar verzet tegen de maatschappelijke eisen centraal staan. In het *verhaal* dient de vrouw subject van focalisatie te zijn. Deze criteria leidden tot vier mogelijke invullingen van de vrouwelijke Bildungsroman in de Nederlandse literatuur. Een eerste type beschrijft de ontwikkeling van de protagonist tot huisvrouw, echtgenote en moeder, waarbij ze beproefd wordt en zich uiteindelijk schikt in haar beperkingen. Een tweede ontwikkelingstype wordt gekenmerkt door een spirituele zoektocht: ‘die innerlijke vlucht is een bewustzijnsproces dat zich karakteriseert door een beweging naar binnen toe, vaak met de dood tot gevolg’ (Swinnen 2006: 237). Een derde invulling van de vrouwelijke Bildungsroman is wat Swinnen noemt de ‘Künstlerroman’: centraal staat het conflict tussen de kunstenaarsambitie van de vrouw en de verwachtingen die men van haar heeft als vrouw en moeder. Tot slot een laatste invulling van de Bildungsroman: de ontwikkeling tot maturiteit van een meerderjarige vrouw, vormgegeven in maatschappelijke zelfontplooiing. Swinnen illustreert deze ontwikkelingstypen met vier casestudies die zij verbindt met andere werken uit het globale corpus van teksten waarin de ontwikkeling van een vrouwelijke hoofdpersoon gethematiseerd wordt, verdeeld over de periode 1782 – 1994. Haar conclusie met betrekking tot het corpus:

Het is een evidentie dat hoe verder we in de tijd vorderen, er des te meer ontwikkelingsmogelijkheden ontstaan voor de vrouwelijke hoofdpersonages. Die toename aan mogelijkheden correspondeert met de overgang van realisme naar (post)modernisme en de doorbraak van de emancipatiebeweging, die nieuwe ‘vrouwelijke’ ontwikkelingsverhalen denkbaar, dat wil zeggen geloofwaardig, heeft gemaakt. Door de geschiedenis van de ‘vrouwelijke’ *Bildungsroman* heen doet zich dan ook een verschuiving voor die wordt gekenmerkt door een langzame, maar gestage verwijdering van de ‘femininity text’.¹⁴⁸ Tussen mijn eerste casestudy *Sara Burgerhart* en de drie overige romans ligt een duidelijke

¹⁴⁸ Swinnen definieert de ‘femininity text’ als een omgeving of een tekst die vrouwen terugdringt in objectposities en bijgevolg slechts een uiterst beperkt aantal geloofwaardige ‘vrouwelijke’ endings voorschrijft (Swinnen 2006: 236).

breuk. De teleologie van de huwelijksplot heeft in de twintigste eeuw immers grotendeels afgedaan (Swinnen 2006: 237).

De casestudy voor het eerste type Bildungsroman wordt gevormd door *Historie van Mejuffrouw Sara Burgerhart* van Wolff en Deken en aan deze roman koppelt Swinnen als corpusuitbreiding *Majoor Frans* van Toussaint. Deze roman toont volgens haar de doorwerking van de prototypische ontwikkeling tot huisvrouw, echtgenote en moeder, maar slaat ook nieuwe wegen in. In het verhaal wordt Majoor Frans gekarakteriseerd als een onconventionele jonge vrouw die nooit wil trouwen, onder meer omdat ze onafhankelijk wil blijven (Swinnen 2006: 72). Na een vergelijking met *Sara Burgerhart* concludeert Swinnen dat in *Majoor Frans* de vrouwelijke protagonist geen subjectpositie heeft, feitelijk geen stem en dat ‘het romaneinde wordt gekenmerkt door Francis’ “awakening to limitations” (Swinnen 2006: 74). Deze roman van Toussaint wordt dus ingedeeld bij de werken met een traditioneel einde.

Tussen de eerste casestudy *Sara Burgerhart* en de drie overige romans ziet Swinnen een duidelijke breuk: de tweede casestudy (*Dood van een non* van Maria Rosseels, uit 1961) ‘staat op de rand van de overgang van het huwelijksideaal naar de formulering van een alternatief’ (Swinnen 2006: 237). Naar mijn mening is dit alternatief, een romaneinde dat niet bepaald wordt door de huwelijksplot, maar door een eigen keuze van een vrouw, ruim honderd jaar eerder al te vinden in romans van Toussaint, in werken die niet bekend staan om hun ‘vrouwenplot’. In *Het Huis Lauernesse* bijvoorbeeld zie ik de vlucht naar een innerlijke wereld en in *De bloemschilderes Maria van Oosterwijk* de problematiek van de vrouwelijke kunstenaar.

2.5.2 De plot in Het Huis Lauernesse

De receptiegeschiedenis van *Het Huis Lauernesse* toont dominantie van geloofsopvattingen, met daarnaast het belang van het werk als historische roman. Men beoordeelt de roman nog al eens als langdradig: de karakterisering en de rechtlijnigheid van de plot waardeert men, maar vrijwel unaniem wijst men op een overdaad aan uiteenzettingen en beschouwingen (zie 2.4.2 en 2.4.3). Twee elementen uit de plotstructuur trekken algemeen de aandacht: in de eerste plaats de schijndood van Ottelijne (hoofdstuk 25) en daarnaast hoofdstuk 18 dat als titel heeft ‘Een hoofdstuk dat ook wel overgeslagen kan worden’. Beide wekten soms verontwaardiging: Busken Huet bijvoorbeeld verwijt Toussaint dat zij ‘bij den lezer het geloof vernietigt in hare kunst en hem jammerlijk ontuchtert’ (Busken

Huet 1864: 298), wat hij verderop in zijn betoog aanvoert als argument voor de ondergeschiktheid van het *verhaal*. Behalve dat Toussaint erg veel vertellerscommentaar in de roman verwerkte, doorbrak zij kennelijk de verwachtingen die men koesterde ten aanzien van een geslaagde plot: die waarin literaire en sociale conventies met elkaar overeenstemmen.

Zoals gezegd: centraal in achttiende-eeuwse romans met een vrouwelijke protagonist staat de liefdesplot; de vrouwelijke auteurs in met name de negentiende eeuw veranderden ‘het mannelijk gecodeerde scenario’ op subtiele wijze (Swinnen 2006: 20). In negentiende-eeuwse literatuur waarin vrouwelijke helden een rol spelen, zijn de zoektocht en de liefde met elkaar verbonden, maar tegen het einde van de roman is de ontwikkeling van de vrouw onverenigbaar met een succesvolle verkeringsstijd, verloving of huwelijk. Dit betekent het einde van de zoektocht voor vrouwen: elke plot, elke verwikkeling met betrekking tot de zelfverwerkelijking blijkt in dienst te staan van de huwelijksplot en wordt daarin opgenomen (DuPlessis 1985: 6). Ook in *Het Huis Lauernesse* zie ik de teleologie van de huwelijksplot: de relatie tussen Ottelijne en Aernoud staat centraal. De verhouding tussen Aernouds zuster Johanna en Jan van Woerden verloopt niet zonder problemen en tenslotte wordt tevens spanning veroorzaakt door de huwelijksperikelen van Aafke en Laurens. In eerste instantie beantwoordt Ottelijne aan de eisen die in de traditionele ‘femininity text’ gesteld worden aan vrouwen: voldoen aan de sociale en literaire conventies (Swinnen 2006: 19). Deze zestiende-eeuwse jonkvrouw is vrouwelijk op een manier die negentiende-eeuwers waarden: ‘de buigzame teedere’ (Toussaint 1840B-I: 65) heeft een voorspelbare rol en karakter. Zelfs haar uiterlijk voldoet aan de eisen: zij is blond en blauwogig (Mathijsen 2004: 231). Ze is erfgename van uitgestrekte bezittingen, dus een gewilde partij en haar keuze voor de burger Aernoud stuit dan ook op protesten.¹⁴⁹ Hun verloving is echter gebaseerd op liefde en ze krijgt ook de zegen van haar oom, de bisschop van Utrecht. De echte problemen ontstaan wanneer Paul de nieuwe leer komt verkondigen en Ottelijne daar gevoelig voor blijkt: haar ontwikkeling veroorzaakt een relatiebreuk. Hier zijn elementen aanwezig van wat Swinnen presenteert als een tweede type van de vrouwelijke Bildungsroman, gekenmerkt door een spirituele zoektocht. Zij haalt Marianne Hirsch aan die in *The Voyage In. Fctions of Female Development* (1983) uiteenzet dat in de negentiende-eeuwse vrouwelijke Bildungsroman in de ontwikkeling van de vrouwelijke protagonist drie metamorfosen zijn aan te wijzen. De eerste, door Swinnen als ‘wedergeboorte’

¹⁴⁹ Tot op zekere hoogte is hier sprake van onconventioneel gedrag, maar haar vader heeft haar het recht gegeven over haar hand te beschikken: er is dus patriarchale goedkeuring.

vertaalde transformatie is die op jonge leeftijd: een door isolement (vaak ziekte) veroorzaakte mogelijkheid tot scholing. De tweede bestaat uit acceptatie van de traditionele vrouwenrol ten dienste van de man (die haar ontwikkeling niet op prijs stelt) en de derde transformatie tenslotte is die van een radicale keuze voor innerlijk leven (Swinnen 2006: 111).

In *Het Huis Lauernesse* zie ik in de ontwikkeling van de vrouwelijke protagonist deze drie metamorfosen. Ten eerste is Ottelijne goed opgeleid. Opmerkelijk is dat niet zijzelf haar educatie direct aan isolement door ziekte te danken heeft, maar haar moeder wel. Deze moeder, Jolente, is zwak van gestel, gehandicapt en lelijk, zodat zij nauwelijks kansen op een huwelijk heeft.

Onder zulke vooruitzichten moest zij zich eene afwisseling zoeken van de gewone onbeduidende bezigheden en levenswijze der andere vrouwen. Zij wendde het oog zoekend rond; en zag de wetenschappen dáár, de schoone kunsten, als troostende zusters eener ziel, die behoefte heeft aan afleiding (Toussaint 1840B-I: 139).

Zij trouwt met een van haar leermeesters, maar overlijdt kort na Ottelijnes geboorte, waarna het meisje enerzijds dankzij de concurrentie tussen grootvader en vader, anderzijds dankzij haar intellectuele vader opgroeit tot ‘een tweede Laura Cereti’ (I: 142).¹⁵⁰ Als Ottelijne veertien jaar oud is, sterft haar vader en is haar grootvader dement, maar haar educatie wordt voortgezet in een kring van geleerde vrienden van haar vader. Door het gemis van directe familie is er op een bepaalde manier ook sprake van isolement; Ottelijne ontwikkelt zich anders dan andere vrouwen en zij realiseert zich:

‘Ik ben niet als die anderen.’ Zij had veel vóór op vele vrouwen van haren tijd, en niet ééne van wie haar omringden, stond met haar gelijk in kennis, in geestbeschaving, in gevormd oordeel, in opgeklaarde denkwijze (Toussaint 1840B-I: 137-138).

Ze is zich bewust van ‘haren vrouwenwaarde’, maar is zeer bereid om zich te voegen naar Aernoud: ze is buigzaam en teder, ‘de vrouwelijke vrouw’, ‘die liever offer wil zijn dan godin’ (I: 65). Deze tweede transformatie toont Ottelijne als schuchtere vrouw, die zich vastklampt aan haar vriend en bemoediging zoekt (I: 66-67), bedeesd naast hem staat (I: 99), zich laat ‘redden’ uit een omgeving

¹⁵⁰ Met *Laura Cereti* wordt waarschijnlijk verwezen naar Laura Cereta, een in 1469 in Italië geboren vrouwelijke humanistische geleerde. Zij publiceerde over kwesties van godsdienst, politiek en moraal.

waarin Aernoud schadelijke invloeden bespeurt (I: 115), een kostbare sjerp voor hem borduurt (I: 176, 182) en spijt heeft van het feit dat ze haar gedachten voor hem heeft verborgen (I: 183). Ottelijne aanvaardt duidelijk de conventionele vrouwenrol. Ottelijnes derde transformatie, de keuze voor een innerlijk leven, toont opvallende overeenkomsten met die van de vrouwelijke protagonist van Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1797-1796), een werk dat vrij algemeen gezien wordt als een prototypische Bildungsroman (Swinnen 2006: 13). Hirsch vindt in dit werk vooral de derde transformatie van belang – de radicale keuze voor innerlijk leven – en noemt het levensverhaal van ‘die schöne Seele’ uit *Wilhelm Meisters Lehrjahre* ‘the most forceful, almost emblematic illustration of how female development is channeled inward’ (Hirsch 1983: 26). Goethes protagonist verbreekt haar verloving om haar innerlijke leven veilig te stellen, zoals ook Ottelijne dat doet; ‘die schöne Seele’ vindt echter daarin steun bij haar moeder, terwijl Ottelijne geen moeder heeft. ‘Die schöne Seele’ wordt beïnvloed door mannelijke mentoren (Swinnen 2006: 112); iets wat ik ook zie in *Het Huis Lauernesse*. Op Ottelijne wordt bijvoorbeeld ingepreacht door de alom gerespecteerde Vicaris, vader Boudewijn van Heerdte, die haar herhaaldelijk ‘mijne dochter’ noemt. Hoewel hij bevriend is met Erasmus en bewondering koestert voor Melanchton staat hij op het standpunt dat de eenheid der Kerk bewaard dient te blijven en, belangrijker nog, dat vrouwen zich niet moeten bezighouden met religieuze beschouwingen.¹⁵¹ Hij verwoordt het spanningsveld dat er voor vrouwen bestaat tussen de eigen aspiraties en de verwachtingen die de omgeving koestert:

O! om Gods wil, Ottelijne! waag het geluk op deze wereld, en uwe hoop voor eene toekomstige, niet aan een onzeker misschien!... Spreek, Ottelijne! zegt dat verschil tusschen een' monnik en de Kerk u zoo veel, ziet gij daarin zoo veel voordeel voor u, om al het genot uwer prille jongheid, al de vreugde uwes levens, elke wereldsche eer, de zaligheden van het echtelijk heil met een' geliefden gemaal, de wenschelijke aangenaamheid van moeder te zijn, alles, alles! er voor te geven? (Toussaint 1840B-I: 239)

Hij dringt aan op een keuze:

Kies nu, Ottelijne! want gij staat op het scheidspunt van uwen levensweg, gij moet terug gaan of voorwaarts: eene enkele schrede terug, leidt u naar geluk en rust en vrede en heil; de andere, die voorwaarts gaat, jaagt u in

¹⁵¹ Zie bijvoorbeeld Toussaint 1840B-I: 224-225).

onrust, in ellende, in al wat vreeselijk is, verder, altijd verder! altijd dieper tot aan het eind! (Toussaint 1840B-I: 240).

Tegenpool van deze mentor is Paul van Mansfeld: zoals de ‘Schöne Seele’ gesteund wordt door haar moeder vindt de moederloze Ottelijne houvast bij de jonge prediker.¹⁵² De voor Ottelijne moeilijke keuze tussen haar eigen ontwikkeling en de maatschappelijke verwachtingen omtrent huwelijk en moederschap – zij is de enige erfgename van Lauernesse – leidt tot een inwaartse vlucht: de derde transformatie. In het *verhaal* is deze transformatie aanwezig in de spirituele queeste van Ottelijne, die de oorzaak is van de breuk met Aernoud, maar die ook voert tot een vrijwel onmogelijke keuze wanneer het slot volgens Theresia bedreigd wordt vanwege de overtuiging van de jonkvrouwe:

Kan de dochter der Lauernessen, de laatste van haren stam, de éénige, het huis harer vaders verlaten? de bezitting, door ieder der voorouders vermeerderd, prijs geven aan de hebzucht van wie er naar grijpen wil, en als eene slechte deerne dolen gaan en teren op der vreemden gastvrijheid? Moet zij niet waken voor het goed, haar ongeschonden aanvertrouwd, om ongeschonden na te laten aan wie haar de naasten zijn? (Toussaint 1840B-II: 277)

Deze harde keuze ‘tusschen de beide noodlottige kanten’ (II: 277) leidt uiteindelijk tot het afstand doen van Lauernesse, waarmee Ottelijne kiest voor een afscheid van het wereldse. Wat ik hier zie, raakt aan wat Hirsch constateert ten aanzien van ‘die schöne Seele’: ‘her spiritual growth is a physical death; the independence and self-determination she gains is bought at the expense of relationship and community’ (Hirsch 1983: 32). Dat zo’n beweging naar binnen toe vaak de dood tot gevolg heeft, blijkt ook uit de analyses van Swinnen (Swinnen 2006: 237). In *Het Huis Lauernesse* heet het hoofdstuk dat direct aansluit op de zinsnede waarin Ottelijne kiest voor de Hervorming en afstand doet van haar bezit ‘De dood der jonkvrouw van Lauernesse’. Het beschrijft Ottelijne op haar doodsbed en later in de grafkelder van het slot, om na een aantal pagina’s over te gaan tot haar opstanding:

Mijne lezeressen hebben die uitkomst verwacht; met de ondervinding van 1000 en....? romans vóór zich, konden ze op zoo iets verdacht zijn, en ik

¹⁵² Opmerkelijk is dat op talloze plaatsen de ‘vrouwelijkheid’ van Paul benadrukt wordt: onmiddellijk bij de introductie van dit personage worden zijn trekken beschreven als ‘bevallig en zacht, tot vrouwelijke weekheid toe’ (I: 2). Telkens opnieuw wordt zijn ‘vrouwelijkheid’ geaccentueerd; op de functie hiervan ga ik in hoofdstuk 5 in.

durf hopen, dat ze genoeg goeden dunk van mij hadden, om mij niet voor de onhandige te houden, die hare heldin laat sterven in het XXV^{ste} Hoofdstuk, daar het boek eerst met het XXX^{ste} eindigt. Geloof mij, ik had Ottelijne niet opgegeven, al had ik olifanten of hippopotamussen laten aanrukken, juist bij tijds, ter harer redding, of een' enkelen paladijn de wonderen laten doen, die zeven en dertig anderen te zamen naauw verrigten konden; al zou ik er beesten op hebben laten afrigten, of zevenarmige menschenrassen voor uitvinden..... en die dood, die niets meer was dan een lange diepe slaap, heeft, hoop ik, niemand verschrikt; maar tegelijk ook, hoop ik, door niemand verdacht te worden van op dien schrik gerekend te hebben; zoo die in mijn doel lag, had ik nog wel een ander middel gevonden om dien aan te jagen. Slechts heb ik mijne Jonkvrouw bestemd andere lasten te dragen, dan die haar op Lauernesse drukken konden, en daartoe moest de list der hebzucht het middel geven (Toussaint 1840B-II: 292-293).

Het is dit fragment dat de aandacht trok van Busken Huet, dat hem 'op pijnlijke wijze' deed gevoelen dat het verhaal slechts een 'bkleedsel' is, dat Toussaint 'het geloof vernietigt in hare kunst' (Busken Huet 1864: 297-298). Ook Ton Anbeek stelt in zijn studie *De schrijver tussen de coulissen* dat 'door deze blik in de keuken de werkelijkheidsillusie (voor zover aanwezig) volkomen wordt verstoord' (Anbeek 1978: 29). Hij voert in zijn onderzoek naar vertelwijzen in negentiende-eeuwse literatuur *Het Huis Lauernesse* op als demonstratieobject: het type roman waartegen de laatnegentiende-eeuwse 'objectieve' auteurs zich afzetten, een 'oude' roman dus. Hij voert argumenten aan voor de representativiteit van *Het Huis Lauernesse*, maar zijn bewijsvoering levert ook vraagtekens op met betrekking tot onder meer de hierboven aangehaalde vertellersintrusie, de bewustzijnsvoorstelling en de karakterisering. Hij merkt op dat verdere studie mogelijk meer klaarheid zal kunnen brengen (Anbeek 1978: 32). Ik doe een poging helderheid te verschaffen: in mijn tegendraadse lezing van *Het Huis Lauernesse* ga ik in op de verschillende kwesties die Anbeek aansnijdt, op deze plaats besteed ik aandacht aan zijn commentaar op de schijndood van Ottelijne.

Er is dus een verteltechnische kwestie: een vorm van reflexiviteit doordat de tekst naar zichzelf verwijst, waardoor de werkelijkheidsillusie wordt verstoord. Hoewel in de jaren 1810-1860 de reflecties van een verteller tot de innerlijke structuur van de roman behoorden en het doel hadden de werkelijkheid op een subjectieve wijze weer te geven, was destijds de belangstelling niet in de eerste

plaats op verhaal-technische aspecten gericht. De enige bedoeling van de verteller is de lezer mee te nemen in zijn gedachtewereld: ‘de werkelijkheid zodanig te verwerken dat ze op het verstand en het gemoed van de lezer in-werkt’ (Van Gorp 1970: 81). Zonder al te lang stil te staan bij de rol van de verteller in de negentiende-eeuwse roman, wijs ik hier op het verschil tussen zijn commentaar op personages of de handeling en commentaar op het vertellen zelf. Inmengingen van de eerste soort kunnen een illusieversterkend effect hebben, doordat de verteller klaarblijkelijk geen invloed heeft op personages of gebeurtenissen. Er is sprake van een epische illusie: de lezer is zich bewust van het feit dat hij een weergave van de gebeurtenissen meemaakt, de vertelsituatie, inclusief commentaar, is onderdeel van de illusie. Een gevolg kan zijn dat de lezer ervan overtuigd wordt dat de gebeurtenissen ook in werkelijkheid hebben plaatsgevonden.

Metanarratieve intrusies daarentegen werken vaak illusieverstorend: als werkelijkheid en fictie tegenover elkaar gezet worden, kan dat bij de lezer het besef veroorzaken dat er een verschil is tussen de werkelijkheidspretentie van het werk en de literaire aard ervan. Een tekst die zich expliciet richt op zijn eigen wezen en mogelijkheden en het creatieve proces onderzoekt, zoals het hierboven geciteerde vertellerscommentaar doet, is strijdig met het zich verplaatsen in een andere werkelijkheid (Mulder 1992: 152-158). Het hierboven geciteerde vertellerscommentaar doorbrak dus de verwachtingen: een verteller die op deze manier de epische illusie verstoort, die ‘verklaart een truc [...] te hebben uitgehaald, en die meedeelt over nog wel andere foefjes te beschikken’ (Anbeek 1978: 29), past niet in het beeld van de prototypische verteller in de negentiende-eeuwse historische roman zoals Van Gorp en Anbeek dat presenteren. De kritiek van de recensent in *De Vaderlandsche Letteroefeningen* (anoniem 1843: 331), van Busken Huet (zie 2.4.2) en Kalff (1912: 294), bevestigt dit.¹⁵³ Met deze zelfde ‘truc’ doorbreekt Toussaint de conventies met betrekking tot de plotstructuren van de ‘femininity-text’ of zelfs van de vrouwelijke Bildungsroman uit de negentiende eeuw: het geijkte romaneinde voor de vrouw die zich verzet, wordt in *Het Huis Lauernesse* terzijde geschoven. Ottelijne maakt eigen keuzes. Door het conflict tussen innerlijke drijfveren en maatschappelijke eisen komt ze klem te zitten en sterft, maar ze blijkt toch door te kunnen leven. Dit heeft gevolgen voor de geloofwaardigheid van de plot: het traditionele einde wordt opgebroken.

¹⁵³ Het verstoren van de werkelijkheidsillusie is weliswaar een van de procedés die horen bij de romantische humorcultus, maar ook al zou in *Het Huis Lauernesse* slechts sprake zijn van zo’n plagende, alwetende verteller dan blijft nog gelden dat de ‘oude’ Ottelijne sterft en de ‘nieuwe’ opstaat. Zie Jongejan 1933:128.

Dat hier sprake is van ‘writing beyond the ending’ als bewuste narratieve strategie, is misschien wat teveel gezegd. Wel meen ik te kunnen stellen dat het doorleven van Ottelijne voor een lezer consequenties heeft: enerzijds kan het *verhaal* uiteindelijk gezien worden als onwaarschijnlijk en in combinatie met de beschouwende gedeelten bestempeld als ondergeschikt aan een religieuze boodschap. Anderzijds kan de focus komen te liggen op de subjectpositie van Ottelijne en kan *Het Huis Lauernesse* gezien worden als een Bildungsroman over een spirituele zoektocht, waarin de protagonist niet alleen de drie transformaties doormaakt, maar waarin zelfs sprake is van een positief einde in de zin van een lang leven in ‘zedelijke vrijheid’, waarbij ze ‘geëerd en geliefd’ werd (II: 428, 436-437). Ottelijne doet afstand van haar huis, van haar adellijke titel: de jonkvrouw sterft. Als ongebonden vrouw maakt ze een radicale keuze voor een ander leven, gericht op spirituele ontwikkeling.

2.5.3 De plot in *Het Huis Lauernesse* – conclusies

In *Het Huis Lauernesse* bevinden zich elementen van het type Bildungsroman dat gekenmerkt wordt door een spirituele zoektocht. De protagonist maakt de drie transformaties door: Ottelijne wordt door isolement in staat gesteld zich te scholen, zij accepteert op een gegeven moment de traditionele vrouwenrol als de verloofde van Aernoud, maar kiest uiteindelijk voor een innerlijk leven. De keuze wordt bemoeilijkt door de invloed van mannelijke mentoren en de zware keuze tussen conventionele verwachtingen en eigen aspiraties. De dood die traditioneel volgt op een dergelijke vrouwelijke ‘Bildung’ blijft uit: via een bijzondere vertellersintrusie wordt de lezer duidelijk gemaakt dat Ottelijne blijft leven. De verwachtingen worden dus in dubbel opzicht doorbroken: zowel de werkelijkheidsillusie als het gebruikelijke romaneinde wordt terzijde geschoven. Deze interpretatie, waarin het *verhaal* in *Het Huis Lauernesse* als Bildungsroman van Swinnens tweede type – de spirituele zoektocht – de ontwikkeling van Ottelijne weergeeft, hecht minder belang aan de *vertelling*. Mijns inziens is de essentie van de roman gelegen in het *verhaal*; een tegendraadse lezing van het werk kan verdere argumenten leveren voor deze stelling.

2.6 *Het Huis Lauernesse* tegendraads gelezen

De in de narratologische analyse van *Het Huis Lauernesse* geconstateerde verschillen tussen *vertelling* en *verhaal*, de ontwikkelingen in de paratekst en de aanwezigheid van kenmerken van een ‘vrouwenplot’ in deze roman van Toussaint zijn aanleiding voor een tegendraadse lezing van *Lauernesse*. Ik ga hierbij uit van

een opvatting die afwijkt van die van een meerderheid van de critici en historisch letterkundigen. Toussaints uitgangspunt – het verbeelden van de invloed van de Hervorming op het burgerlijk en huiselijk leven – en de samenhang in het *verhaal* tussen religieuze opvattingen en niet-religieuze factoren sturen mijn interpretatie van Ottelijnes godsdienststrijd als een strijd voor vrijheid. De aanvankelijke, traditionele huwelijksplot verandert gaandeweg in een vrouwelijk ontwikkelingsverhaal, terwijl de *vertelling* de nadruk blijft leggen op het geloof.

Zoals gezegd bestaat ongeveer tweederde van *Het Huis Lauernesse* uit verteller-tekst, waarin een niet te verwaarlozen gedeelte vertellerscommentaar over drie specifieke onderwerpen: het geloof, het schrijven en de vrouw. Mijn vraag is of in een tegendraadse lezing van de *vertelling* aanwijzingen te vinden zijn die het *verhaal* bevestigen, met andere woorden of in de *vertelling* ook de notie ‘vrijheid’ te vinden is. Na tegendraadse aandacht voor de *vertelling*, ga ik opnieuw in op het *verhaal* en omdat daarin de religieuze controverse tussen Aernoud en Ottelijne centraal lijkt te staan, concentreer ik me in eerste instantie op deze personages en hun opvattingen. Daarna onderzoek ik hoe enkele andere personages omgaan met bepaalde waarden, om vervolgens aandacht te besteden aan vrouwen in de marge van het *verhaal*. Steeds is de idee van vrijheid en verdraagzaamheid de centrale notie in mijn benadering.

2.6.1 De *vertelling*: intrusies met betrekking tot het geloof

In *Het Huis Lauernesse* heeft zowel het vertellerscommentaar als de gedachte-weergave van de personages het geloof als voornaamste onderwerp. In dit gedeelte van mijn tegendraadse lezing wil ik vooral de aandacht richten op de vertellers-intrusies, omdat de sprekende personages als subject van focalisatie in principe op het narratologische niveau van het *verhaal* thuishoren.

Bijna de helft van intrusies in *Het Huis Lauernesse* heeft zoals gezegd het geloof tot onderwerp. De verteller predikt bijvoorbeeld een ‘Christendom zonder stelsels; het Christendom, dat slechts éénen Heer kent en verder alleen broeders;’ (Toussaint 1840B-I: 156). Het is deze opvatting van het Christendom die door Knuveldeur gezien wordt als de essentie van Toussaints geloof (Knuveldeur 1973: 349-350); ze komt in vrijwel dezelfde bewoordingen voor in een brief uit 1843 van de auteur aan Willem de Clercq (Van Hall 1912: 555). In de intrusies zie ik zeer geregeld expressieve elementen: het gevoel van de verteller wordt erin gelegd. Een voorbeeld waarin de verteller spreekt over een prediker die alles inzet om het ware geloof te verkondigen:

van den heiligsten naam tot het walgelijkste scheldwoord; van den Hemel der Christenen af tot hun handwerksgereedschap toe: alles maakte hij tot het zijne, alles mengde hij door een tot gelijkenis of tot beeld, tot verheffing of tot smaad. Niet vreemd dus, dat zijn gemengd gehoor met onverflaauwde aandacht aan hem geboeid bleef, want hij sprak de taal, die ze begrepen en die zij zagen; de taal, die zij zelve zouden gesproken hebben, zoo zij zijne taak op zich hadden genomen: want hij sprak de taal der 16^{de} eeuw voor de menschen van 1525; hij was hen niet meer vooruit, dan volstrekt noodig was om hen te leiden; hij begreep hunne behoeften aan de zijne; ook sprak hij meer *tegen* sommige instellingen der Pauselijke Kerk, dan *vóór* het groote beginsel van het zuivere Evangelie; meer van afschuw tegen geloofsvijanden, dan van liefde jegens geloofsbroeders; meer van strijd, dan van vrede; meer van opstand tegen kerkelijken dwang, dan van berusting in 's Hemels raadsbesluit; meer tegen de misbruiken van 'het Papendom' zoo als hij het noemde, dan tegen de gebreken en ondeugden, die toen reeds inslopen in de nieuwe Evangelische gemeente! en het was goed, dat hij zoo sprak: men was nog in de dagen van het afbreken en de opbouw zou later wel volgen; zoo lang de kudde nog niet goed was afgezonderd, kon men nog zoo weinig doen voor hare reiniging (Toussaint 1840B-II: 376).

Dit soort religieuze verzuchtingen nodigt niet direct uit tot kritische lezing, maar bij analyse blijkt dat het accent behalve op liefde gelegd wordt op verdraagzaamheid, op geloofsvrijheid. Veelal opgenomen in lange zinnen, vallen de aansporingen niet meteen op, maar ze zijn er in aanzienlijke aantallen, zeker in de expressieve vertellerscommentaren die soms bestaan uit enkele subjectieve bewoordingen.¹⁵⁴ Een tweetal duidelijke voorbeelden:

Een Christelijke zin had bij die nieuwe hervormden vergoelijkende liefde moeten werken en verdraagzaamheid. Maar we weten het, ze waren nog niet ver gevorderd, en daarenboven, enkele hoogverlichten mogen het zoetklinkende woord 'verdraagzaamheid' in de rij hunner deugden optellen en beoefenen, voor de menigte is het een *woord*, de menigte brengt het niet in toepassing, de geest der menschen *is* niet verdraagzaam (Toussaint 1840B-II: 125).

¹⁵⁴ Zie o.m. Toussaint 1840B-I: 73, 103-104, 113-114, 123; Toussaint 1840B-II: 41, 53-54, 72, 77, 147, 174, 195, 241, 243, 250, 253-254, 332, 346-347, 363, 371, 392-393, 428, 437.

Ik wenschte, dat wij, Hervormden, als we ons noemen, regtvaardiger waren voor de Roomsch-Katholijken, zoo vaak er van hervorming de rede is: men veroordeelt ze te veel; men beklagt ze niet genoeg; men ziet niet met genoeg medelijden op hunne kwelling; men eert niet genoeg hunne overtuiging; men denkt zich niet ernstig genoeg in, in hunne kwelling; men onthoudt ze niet slechts de gloriekroon van het martelaarschap, maar in plaats daarvan drukt men ze de narrenkap der bespotting op den schedel: dat moet *anders* worden, zoo waarachtig de liefde het kort begrip is van geheel het Evangelie. Mogt ik in Aernoud medegevoel voor hen hebben opgewekt! (Toussaint 1840B-II: 410-411)

Steeds wordt het recht op de eigen geloofskeuze beklemtoond, in commentaar op een gebrek aan verdraagzaamheid, in een afwijzen van geloofsdwang, omdat die lijnrecht tegenover de liefde staan. Het gaat steeds om een geloof

dat geen anderen vijand leert haten dan de zonde; dat Christendom, dat voor alle standen is en voor iederen tijd. Want dat is toch wel deszelfs heerlijkste eigenschap, dat het altijd meer gewaardeerd zal worden, naarmate de menselijke beschaving in kennis vordert en het beter begrijpt; want dat is stompzinnige blindheid, die kinderachtige hoog-moed op wetenschap en vrijgeesterij, die zich verheft boven de openbaring Gods: de meest waarachtig verlichte en de meest helderziende wijze zal ook altijd de beste Christen zijn (Toussaint 1840B-I: 156).

Aan de hand van verschillende onderwerpen – zijn afkeer van starre leerstelsels¹⁵⁵, zijn mededogen met protestante en katholieke martelaren¹⁵⁶, zijn voorkeur voor de milde Melancton boven de felle Luther¹⁵⁷, zijn spijt om de vernietiging van de Maria-verering¹⁵⁸ – spreekt de verteller expliciet, in fatische en expressieve intrusies zijn voorkeur uit voor geloofsvrijheid en verdraagzaamheid.

2.6.2 De *vertelling*: metanarratieve intrusies

De kwesties die Ton Anbeek naast zijn commentaar op de volkomen verstoring van de werkelijkheidsillusie noemt (zie 2.5.2), die hij ongewoon vindt of niet direct te verklaren, zijn de openingspassage van de roman, de nuances die bepalend zullen

¹⁵⁵ Zie Toussaint 1840B-I: 155, 317; Toussaint 1840B-II: 77, 358, 379.

¹⁵⁶ Zie Toussaint 1840B-II: 68, 300-301, 358-359, 410.

¹⁵⁷ Zie Toussaint 1840B-I: 24, 153-154; Toussaint 1840B-II: 20, 29, 76, 226.

¹⁵⁸ Zie Toussaint 1840B-II: 57-58, 118.

blijken voor het verdere verhaalverloop en de karakterisering die tegen een eerder gegeven beeld ingaan. In een tegendraadse lezing zijn deze kwesties minder opmerkelijk of onverklaarbaar. Zo luidt de eerste zin van *Het Huis Lauernesse*:

Nooit heb ik regt begrepen waarom men lange inleidingen schrijft, om tot een eenvoudig romantisch verhaal te komen. Ik zie niet in, waarom lezer en schrijver met elkander eene lange reeks van volzinnen moeten doorworstelen, eer de een hooren en de ander spreken mag. Ik begin altijd liefst het eerst met hetgeen ik te verhalen heb: wat noodig is te weten en aangenaam, moet het verhaal zelf kunnen leeren (Toussaint 1840-I: 2);

Hierna weidt de verteller zeventien regels lang uit over de zonsopgang en de overeenkomst met het licht van de openbaring. Anbeek noemt dit ‘Multatuliaans raffinement’, maar hij plaatst zelf ook meteen vraagtekens bij zijn uitspraak (Anbeek 1978: 23). Mijns inziens kan hier sprake zijn van een eerste signaal dat de lezer alert moet zijn; dat de *vertelling* wellicht een bepaald doel dient, terwijl er ook een (ander) verhaal verteld wordt. De verteller start namelijk zijn ‘eenvoudig romantisch verhaal’ toch met zo’n overbodige inleiding, waarmee hij lijkt te willen zeggen [ik parafraseer]: ‘ik *vertel* op conventionele wijze, maar let op: daarna mag ik spreken en moeten jullie horen’ en dan moet het *verhaal* zelf kunnen leren ‘wat noodig is te weten’. Verder erkent Anbeek ‘enig raffinement’ in de karakterisering van met name Aernoud en Ottelijne (Anbeek 1978: 26). Opmerkelijk vindt hij de manier waarop de verteller ingaat tegen door hemzelf gegeven beelden door bijvoorbeeld in een metanarratieve intrusie begrip te vragen voor de katholieke Theresia en zelfs te pleiten voor een rechtvaardige beoordeling van de katholieken, waarbij de lotgevallen van Aernoud als argument dienen. ‘De omslag is zo radicaal dat het bijna mogelijk is deze zin als ironie te lezen’, meent Anbeek (1978: 34). Er is echter geen sprake van een omslag wanneer de controversale katholiek – protestant die in de *vertelling* de aandacht vraagt, wordt losgelaten en vervangen door de gecombineerde noties vrijheid en verdraagzaamheid die in het *verhaal* centraal staan en die ook te vinden zijn in de *vertelling* (zie 2.6.1).

Mijn stelling dat juist het *verhaal* in *Het Huis Lauernesse* de voornaamste denkbeelden laat zien, wil ik verder beargumenteren met de bijzondere manier waarop de verteller via metanarratieve intrusies de aandacht vestigt op ‘de roman’, op het *verhaal*. Hij zegt veel aandacht besteed te hebben aan de lotgevallen van personen en daardoor het grotere geheel van het tijdperk van de Hervorming wellicht tekort gedaan te hebben. Vandaar dat de laatste zin van hoofdstuk XVII luidt: ‘Het zal noodig zijn, dat wij nu onze schade gaan inhalen’ (II: 62).

Onmiddellijk daarop aansluitend volgt het hoofdstuk ‘dat ook wel kan worden overgeslagen’ (II: 63). Het bevat een uiteenzetting van zo’n vijftien pagina’s over de oorzaken van de Hervorming, met in de eerste alinea’s eenzelfde ‘Multatuliaanse’ kunstgreep als hierboven vermeld. Het slot van het hoofdstuk is een gecombineerd metanarratieve-expressieve intrusie:

... maar gaat het u niet, mijne lezers! als mij, wie het duizelt in het hoofd en wie het schemerig wordt voor de oogen bij dien blik op het groote en algemeene, dien ik niet vermijden mogt? Hij geeft een gevoel, als van wie op een' toren staat, en die te veel tegelijk ziet, om goed te kunnen zien..... daarom, ik bid u, volgt mij weder naar de laagte naar den roman (Toussaint 1840B-II: 78).

De verteller speelt hier in mijn optiek met het belang van het soort beschouwingen dat hij in dit hoofdstuk (XVIII) ten beste geeft: door zijn inleiding op de informatie (‘Het zal noodig zijn’), de titel van het hoofdstuk (‘Een hoofdstuk, dat ook wel kan worden overgeslagen’) en door in het slot met zijn vergelijking met een letterlijk beeld (‘op een' toren’) de connotatie van de figuurlijke betekenis op te roepen. De ‘hoge’ beschouwing tegenover de ‘lagere’ roman: dat dit gezien kan worden als ironie is af te leiden uit de openingszinnen van de roman waarin de verteller stelt tot ‘een eenvoudig romantisch verhaal’ te willen komen.¹⁵⁹ Verderop spreekt hij zijn aversie voor beschouwingen nogmaals en nu rechtstreekser uit naar aanleiding van het grote twistpunt (katholiek versus protestant) tussen Paul en de Vicaris:

De controvers valt niet in onzen smaak, en, zoo wij hopen, ook niet in dien onzer lezers; gelukkig ook behoort zij niet tot het plan van dezen *roman*, anders zouden wij elkander hier en elders moeten pijnigen met staaltjes van theologische disputen, die voor niemand hier van nut zouden zijn en voor allen zekerlijk tot verveling. Wij vertellen liever [...] (Toussaint 1840B-II: 148).

De intertekstuele verwijzingen in *Het Huis Lauernesse* maken deel uit van de *vertelling*. Hoewel ze niet direct metanarratief te noemen zijn, zie ik ze in mijn tegendraadse benadering wel als vertellerscommentaar: door de implicaties van de

¹⁵⁹ Dyserinck meldt dat hoofdstuk XVIII geschreven zou zijn door Bakhuizen van den Brink (Dyserinck 1911: 53), die tijdens haar werk aan het tweede deel van de roman Toussaint van advies diende m.b.t. de historische achtergronden. Reeser deelt deze mening niet: op basis van de stijl van het hoofdstuk gaat hij ervan uit dat Toussaint de informatie van Bakhuizen in eigen woorden heeft weergegeven (Reeser 1962: 98-99, 308 noot 75).

gekozen verwijzingen zijn deze op te vatten als expressieve intrusies. Een voorbeeld is te vinden in het eerste hoofdstuk waar vermeld wordt dat herbergiersdochter Stijntje haar woord gegeven heeft aan Krelis Louwen en dus geen oogje heeft op Paul. Krelis Louwen is een figuur uit de gelijknamige klucht uit 1715 van Pieter Langendijk, waarvan de volledige titel *Krelis Louwen of Alexander op het poëtenmaal* luidt. Het thema van deze klucht is de tegenstelling tussen schijn en wezen, uitgewerkt in een context van standsverschillen: Krelis Louwen wordt in een schijnwereld wijsgemaakt dat hij Alexander de Grote is. De moraal van het verhaal houdt in ‘dat mensen van een lage komaf, als ze de kans krijgen, de ergste tirannen worden’ (Smit 2000: 79). Omdat de verteller later met betrekking tot Aernouds hoop op goede vooruitzichten door een huwelijk met Ottelijne juist een vergelijking met Alexander de Grote inzet, is het maar de vraag of het gebruik van de naam Krelis Louwen toeval is. De overeenkomst tussen Aernoud en Krelis, die beiden met Alexander de Grote in verband gebracht worden, is namelijk opvallend:

om van hunne mindere, dat hij was, meer te worden dan huns gelijken, hun meerdere ... misschien wie wist...wie kan de juiste grens bepalen, waar de dromen van een' eierzuchtige blijven stuiten! waar is de Alexander, die zich niet veel liever eene nieuwe wereld ter verovering heeft gedroomd, dan tevreden te zijn met de bekende, die vóór hem lag? (Toussaint 1840B-II: 50)¹⁶⁰

Ook een citaat uit het lied van Hans Sachs heeft dezelfde implicatie: de verteller benadrukt met juist deze keuzes de eierzucht van Aernoud. Hier zie ik in de *vertelling* verwijzingen naar de thematiek van het *verhaal*. In het kader van mijn tegendraadse lezing van het *verhaal* ga ik er in 2.6.4 verder op in.¹⁶¹

¹⁶⁰ Hier is dus sprake van een paradigmatische relatie, zoals die in hoofdstuk 1 uiteengezet is.

¹⁶¹ Andere intertekstuele verwijzingen die te maken hebben met de positie van Aernoud zijn ook te vinden, zie bijv. Toussaint 1840B-I: 97, 178; Toussaint 1840B-II: 161, 191-192. Het feit dat Aernoud ‘Heer van Viterbo’ is, kan een verwijzing zijn naar ‘gevangenschap’: in de Italiaanse stad Viterbo werd de methode om een paus te kiezen door een opgesloten groep geestelijken (het Conclaf) voor het eerst toegepast. In *Het Huis Lauernesse* laat Aernoud Ottelijne opsluiten in een klooster in de hoop dat zij haar ‘ketterse’ gedachten zal afzweren (Toussaint 1840B-II: 195-196).

2.6.3 De vertelling: gendergerelateerde intrusies

Hoewel gendergerelateerd vertellerscommentaar in deze roman minder voorkomt dan intrusies die te maken hebben met het geloof of met het schrijven is het in het algemeen zeer direct en valt daarom op. Waar de verteller de narratee rechtstreeks aanspreekt over de positie van de vrouw, blijkt een bepaalde opvatting. Een tweetal voorbeelden:

Vijf monniken [...]. Zij plaagden Stijntje; zij deden het met die aanmatigende gemeenzaamheid, met die hinderlijke aanrakingen, waarmede ook nu nog vaak in onze dagen menig laaghartige man dienende vrouwen en herbergmeisjes bejegent, hetzij dan om aardig te schijnen, hetzij dan om eene meerderheid te toonen, welke zóó ten minste gelijkstelling wordt (Toussaint 1840B-I: 9).

Hebt uwe hersenschimmen lief, gij vrouwen! als ze teleurstellingen worden betaald gij ze zeker duur: maar hebt gij ze dan toch niet genoten? (Toussaint 1840B-I: 273)

De verteller ziet de vrouw als kwetsbaar, maar zeker niet zwak: zij weet wat zij wil en heeft zo haar manieren om haar doel te bereiken¹⁶². Waarom een vrouw soms haar toevlucht moet nemen tot oneerlijkheid verklaart de verteller op steeds feller wordende toon:

en eene lievelingsluim opgeven.... doet eene vrouw dat? Het was veel beter te veinzen. Ottelijne deed het. Men veroordeele haar niet te zeer! Zij deed het uit liefde en uit zwakheid, zoo als meest altijd de vrouw veinst. Men beschuldigt haar te veel, men beklaagt haar niet genoeg, men ontleedt haar niet genoeg, men doet haar niet genoeg regt, waar het die onoprechtheid geldt. Echt vrouwelijke vrouwen zijn te zwak en te liefhebbend, om zich niet somtijds te verbloemen. De vrees een hart te verliezen, waaraan zij zich gehecht hebben met al de levenskracht van haar aanzijn, doet haar wel eens tot kunstgrepen de toevlugt nemen, die haar dat hart minder waardig maken. Ze weten de mannelijke borst minder week, minder ontvangbaar voor nieuwe indrukken, en meer vasthoudend voor de reeds ontvangene. Bij gevolg griffelt zich de kwetsing er dieper in, en wordt er min vlugtig uitgewischt. Bij gevolg minder verzoenlijkheid bij de belediging, minder teêrheid bij het berouw, over het geheel een gemis van plooibaarheid, bij

¹⁶² Zie bijvoorbeeld Toussaint 1840B-I: 7, 138, 241 en Toussaint 1840B-II: 173, 184, 353.

veel lichtgeraaktheid van opvatting. Moeten zij, de meest zwakken, de meest zwakken, de meest lijdenden, de meest liefhebbenden, niet eindigen met zich te plooijen, te wringen, te kronkelen en te vermommen? Veinzerij, noodlottige toevlugt der vrouw, door de mannen verafschuwd, door de mannen geëischt; onzuiver vlies, dat het vloeibaar zilver overdekt; morsig wier, dat de reine bron bezwaddert! zoude het niet wel de moeite waard zijn, dat men u afschuimde en wegschoof, om te zien, uit welk eene schoone ader van liefde gij zijt ontsprongen? (Toussaint 1840B-I: 144-145)

De lichtgeraaktheid en starheid van de man ziet hij als oorzaken van de veinzerijen van de vrouw, ‘door de mannen verafschuwd, door de mannen geëischt’. Aangezien deze tirade in de context van de verhouding tussen Ottelijne en Aernoud staat en even eerder al gemeld is hoe ‘ligt kwetsbaar’ zijn fierheid is (I: 138) zie ik zeker in deze fatische intrusie aanleiding om te stellen dat bij een tegendraadse lezing van *Het Huis Lauernesse* ook in de *vertelling* aanwijzingen te vinden zijn voor een interpretatie waarin Ottelijnes strijd niet een louter religieuze is.

2.6.4 Het *verhaal* van Aernoud en Ottelijne

Zoals gezegd is mijn uitgangspunt voor de tegendraadse lezing onder meer de aanwezigheid van een vrouwenplot in *Het Huis Lauernesse*. De tegenstelling tussen Aernoud en Ottelijne bestaat niet alleen in hun religieuze denkbeelden: uit talloze details¹⁶³ blijkt het grote verschil tussen hen. Jonkvrouwe Ottelijne wordt door de verteller gepresenteerd als een aantrekkelijke partij voor een aanstaande, waarschijnlijk adellijke, echtgenoot: ‘den kostbaren buit’, ‘een schonen prijs’ (I: 20). Zij houdt echter van de burger Aernoud, wiens plechtigheid en ernst haar amuseren: ‘met eenen naauwmerkbaaren glimlach’ ziet ze naar hem op (I: 30), met een helder besef van haar eigen kracht en lachend om de mening van anderen (I: 33). Aernoud is zich van het standsverschil tussen hen zeer bewust en stelt zijn eisen:

Ik ben stroef, ernstig, somber, nadenkend; ik weeg blikken, ik tel woorden! en zie, zoo een blik, een woord, eene daad van u het mij herinnerde, dat gij tot mij waart nedergedaald, Ottelijne! het ware voor altijd gedaan met ons beider geluk (Toussaint 1840B-I: 33).

¹⁶³ Dit betreft details op het niveau van het *verhaal*, maar ook op het niveau van de *geschiedenis* en de *vertelling*, omdat ze slechts in samenhang te begrijpen zijn. In bovenstaande tegendraadse lezing van de *vertelling* heb ik me, zoals gezegd, geconcentreerd op de *vertellerscommentaren*.

De aantrekkingskracht tussen beiden is groot, de verschillen worden weggekust en Aernoud eist een onderpand van haar woord, maar Ottelijne weigert hem de trouwring van haar moeder met de woorden ‘op haren echt rustte geen zegen’ (I: 83). Ottelijnes moeder, Jolente, leed onder de onverdraagzaamheid van haar vader en haar echtgenoot ten opzichte van elkaar. Aanvankelijk was ook die liefde groot en het huwelijk gewenst (I: 139-140), maar uiteindelijk was Jolente slachtoffer van de twee mannen die haar leven bepaalden. Ottelijnes schertsende reactie op de sierlijk bewerkte ketting die Aernoud haar omhangt, is in deze context veelzeggend: ‘gij legt mij nu reeds eene keten op?’ (I: 84). Hoe zij zich tegen haar zin aanpast, blijkt uit haar verlegenheid als ze zich verontschuldigt tegenover haar gasten over het ontbreken van muziek, omdat ‘sommigen’ daar niet van houden (I: 99). Paul brengt de oplossing, hij zingt een lied van de Duitse dichter Hans Sachs:

Het waren de roerende ontboezemingen van een' man, die gevoelt hooger te staan dan zijn lot hem plaatste, van den handwerksman, die lijdt onder zijn' geest (Toussaint 1840B-I: 107).

Hier wordt Aernoud gespiegeld: de burger die al zijn leven lang lijdt onder het gevoel niet op waarde geschat te worden. ‘Hij wilde *worden* wat hij niet was geboren. Daartoe moest hij veel zijn van zich zelve, omdat hij niets was door het lot’ (II: 46). Zijn fanatisme in het geloof is, zoals ik in 2.3 uiteen heb gezet, verbonden met zijn eerzucht, waardoor Ottelijne, zijn dreigement indachtig, in eerste instantie niet tegen hem in durft te gaan. Zij veinst onverschilligheid ten aanzien van het hervormde gedachtegoed en Aernoud accepteert dit: ‘dát was juist de gerustheid, die hij noodig had. Later zoude hij het immers in zijne magt hebben, haar tot beter oordeel te brengen;’ (I: 136). Ettelijke keren wordt de machtspositie van Aernoud vermeld: hij laat Ottelijne voorlopig haar onverschilligheid, want ‘Het verbod wekt altijd op tot overtreden;’ (I: 148).¹⁶⁴ Niet alleen in geloofszaken wil hij heersen:

Als burger moest hij den adellijken trots wantrouwen, als man moest de hoogheid der vrouw hem beledigen; eene angstige zorg voor zijne regten moest hem de hare meer doen achterzetten dan zoo zij zijne gelijke ware geweest, of de lagere, die hij tot zich had opgeheven (Toussaint 1840B-I: 172).

¹⁶⁴ In de latere uitgave van Ewings [1885] is dit ‘altijd’ vervangen door ‘soms’ (105).

Hiertegenover staat Ottelijne die religieuze onverschilligheid veinst om Aernoud te sparen – ‘Ze waren het dus volkomen eens, en wel uit zeer verschillende oogmerken;’ (I: 136). Zij heeft alle vertrouwen in zijn redelijkheid: ‘wat schaadde het, zoo ze hare eigene denkbeelden had in het stuk van godsdienst, ze zou er hem niet te minder om liefhebben!’ (I: 151).

Opmerkelijk is de woordkeus van de verteller met betrekking tot de ‘draagband’ die Ottelijne zal borduren voor haar kersverse verloofde (I: 31); wanneer Aernoud dit object ontvangt, noemt de verteller het de ‘sjerp’. Erbij gevoegd is een brief waarin Ottelijne melding maakt van een verandering die te maken heeft met haar geweten (I: 176). Aernoud vreest het ergste en na de bevestiging van zijn vermoedens door pater Luciaan vindt de bediende ‘een brief en een sluijer’ verscheurd (I: 181). Op het moment dus dat er duidelijkheid ontstaat, is er niet langer sprake van een ‘draagband’ of ‘sjerp’, maar van een (verscheurde) *sluier*, een term die herhaaldelijk gebruikt wordt in een context waarin iets verborgen wordt.¹⁶⁵ Ottelijnes geheim is ontsluitend en treedt in de plaats van het kunstig geborduurde geschenk aan haar verloofde. Zij zelf blijft geloven in de mogelijkheid van godsdienstvrijheid: ‘ieder zoude denken en doen naar zijne overtuiging;’ (I: 184). Aernouds furieuze reactie laat haar achter

als iemand, wien een bang nachtspook op de legerstede houdt nedergedrukt, en die afwachten moet, tot hij is ontwaakt. Zij zou ook ontwaken! (Toussaint 1840B-I: 191)

Deze laatste zinsnede is veelzeggend, vooral in het licht van een eerdere opmerking van de verteller: ‘Goede Ottelijne! zij stelde zich haren Aernoud voor, zoo als zij hem *wilde*, en niet zoo als hij *was*’ (I: 183).¹⁶⁶ Op zijn beurt benadert de vicaris haar met ‘de taal van het gezag, de taal van den meerdere, en van den wijzere, die weet, dat hij blindelinge geloofs-toestemming eischen kon’ (I: 236), maar Ottelijne blijft sterk, al is het zwijgend: ‘De Jonkvrouw zag veel te helder, om niet te weten, dat er vele drogredenen heen liepen door deze rede, dat er meer spitsvondig vernuft in lag dan duidelijke bewijzen [...]’ (I: 238). Terwijl er in Aernoud een verharding plaatsvindt, blijft Ottelijne mild in geloofszaken: aan het sterfbed van vrouw

¹⁶⁵ Zie bijvoorbeeld Toussaint 1840B-I: 48 waar Paul openheid betracht en geen ‘sluijer’ werpt over zijn verleden; Toussaint 1840B-I: 137 waar Ottelijne een ‘sluijer’ heeft geworpen tussen haarzelf en Aernoud door geheimen voor hem te hebben en Toussaint 1840B-I: 155 waar gesproken wordt van de ‘sluijer’ die de katholieke Kerk wierp over de waarheden die het Evangelie geeft.

¹⁶⁶ De cursivering is van Toussaint.

Reiniersz bijvoorbeeld voegt haar stem zich niet in het koor dat roept: ‘Geen priester! geen priester hier!’ (I: 314) Haar moed en sterke wil worden genoemd (II: 42) en steeds weer worden haar onafhankelijkheid en vrijheidsliefde benadrukt, bijvoorbeeld als zij nieuwe huwelijksaanzoeken afwijst: ‘vrijmagtige meesteresse harer daden, onafhankelijk, door vermogen en rang’ (II: 43).¹⁶⁷ Ottelijne maakt weliswaar keuzes die worden ingegeven door haar geloof, maar haar sterke wil en onafhankelijkheidsstreven staan centraal: zij eist de vrijheid om haar eigen geloof te kiezen. Aernoud daarentegen blijft op het standpunt staan dat zij zich aan hem moet aanpassen en terugkeren naar de katholieke Kerk. Hoewel hij zich realiseert dat zijn aanpak niet juist was: ‘ik had de woorden moeten weten, waarmede men eene vrouw wint en overhaalt’ (II: 199) en spijt betuigt, ziet hij haar als een ‘zwak rijksen’ (II: 203) dat beter zijn vrouw kan worden, want:

‘ik ben de gelijke der Edelen geworden; nooit zal ik twintig voorvaderen tellen met gekroonde wapenschilden, maar ik zelf, ik alleen, ben de stamvader van mijn adellijk geslacht, dat luisterrijk genoeg aanvangt, om tot het hoogste te klimmen. Ik ben Spaansch Hidalgo; de Heer Koning gaf mij den ridderslag te Madrid, de eereketen zijner gunst, en genoeg inkomsten, om mijn' rang op te houden met eere. Men noemt mij ridder van St. Jacob en Heer van Viterbo! Als Nederlander verzaak ik mijn vaderland niet; maar ik ben een aangenomen zoon van Spanje, en Spanje heeft getracht mij te vergoeden, wat ik in Nederland verloor. Aernoud Bakelsze bestaat niet meer; vergeten zij met hem, wat jammer hem heeft gedrukt! de vrouw van Lauernesse sterve als hij en vergeten zij met haar de dolingen harer jeugd en eenzaamheid, en de vrouw van Viterbo vange een nieuw leven aan met eenen gemaal, wiens naam reeds haar beschermt tegen verdenking, wiens magt haar veiligen zal tegen onheil en wiens liefde haar het leven zoet zal maken en zalig. Wilt gij dat, Ottelijne! wilt gij een einde maken aan ons beider lijden?’ begon hij, op éénmaal weêr den toon van innemende teêrheid hervattende, waaruit hij trapsgewijze vervallen was tot dien van strenger ernst, en tegelijk haar digter naderende: ‘Wilt gij dat, Ottelijne? wilt gij vergevend zijn en zachtmoedig en u voegen naar mijne bede?’ (Toussaint 1840B-II: 205-206)

Uiteindelijk blijkt hij niet in het minst veranderd: hij heeft haar gered en ‘ik heb regt op uwe dankbaarheid’ (II: 209); ‘ik eisch mijn loon, gij zijt het mij schuldig’

¹⁶⁷ Zie ook Toussaint 1840B-II: 123, 195, 249, 271, 277, 308, 399, 408.

(II: 210) Wanneer Ottelijne haar standpunt uiteenzet, grijpt hij in: ‘zijne hand sloot haar hevig den mond’ (II: 213). Gemengde gevoelens bevangen Ottelijne, niet onverdeeld positief (verrassing, schrik, ontzetting, liefde, toorn, vrees, ongenoegen en medelijden), maar als blijkt dat Aernoud deel uitmaakt van de Inquisitie is haar verwarring voorbij. Ottelijne gaat haar eigen weg en wanneer zij Aernoud bijstaat tijdens zijn sterven, blijkt nogmaals hoezeer zij hecht aan de vrije keuze: zij laat een priester voor hem roepen.

Mijns inziens blijkt bij tegendraadse lezing door het leggen van andere accenten hoezeer de controverse tussen Aernoud en Ottelijne bepaald wordt door de tegenstelling eierzucht en macht versus vrijheid en verdraagzaamheid.

2.6.5 Het *verhaal* van Aafke en Laurens

Aafke, een aantrekkelijke jonge vrouw heeft een zachtere aard dan haar zuster Johanna en broer Aernoud; ze heeft de huiselijke deugden van haar moeder geërfd en in navolging van haar moeder, van Johanna, van Ottelijne en niet in de laatste plaats ‘omdat Laurens het wilde en noodig achtte’ (II: 241) wordt ook zij hervormd. Ze is minder ontwikkeld dan haar oudere zuster, heeft geen behoefte om zelf de Bijbel te lezen en ze heeft altijd vroom haar katholieke plichten vervuld: zij heeft geen kritiek op haar Kerk. Ze mist de eredienst, beschouwt haar huwelijk als niet kerkelijk ingezegend en haar oudste kind als niet gedoopt. Haar twijfel ten aanzien van het nieuwe geloof groeit, wat leidt tot een verslechtering van de relatie met Laurens. Hoewel Aafke gepresenteerd wordt als een onontwikkelde vrouw die onder invloed staat van een sluwe priester, waardoor ze zaken verbergt voor haar echtgenoot, zie ik ook een opmerkelijke beschrijving van deze Laurens:

Laurens Cornelisz, die eene handelsreis door Noord-Braband volbragt had, na den dag, waarop wij hem zagen in de vergadering der Lutheranen te Woerden, trad nu, na maanden lange afwezendheid, zijne woning binnen.

In Holland, dat toen reeds begon te worden en, zoo wij hopen, altijd blijven zal het eigendommelijke vaderland van huiselijke gezelligheid en huiselijk geluk, dat er beter, dan in ieder ander Land, begrepen werd; het Land, dat het spreekwoord: ‘eigen haard is goud waard’ heeft uitgevonden, dat oneindig veel uitdrukt voor lieden, die de waarde van het goud zoo goed wisten en die zeggen durfden: ‘Oost-West t’huis best;’ in een’ tijd, toen Oost en West Eldorado's en Edens moesten zijn voor een handel- en goudlievend volk zoo als zij; in Holland had en heeft het toetreden van den Heer des huizes aan eigen' haard na eenig afzijn iets belangwekkend

karakteristieks. Op zijn gelaat ligt iets vergenoegds en blijmoedigs, als gewerd hem nu de ware belooning voor inspanning of arbeid. De voldaanheid van zijn' blik, de rustige gulheid van zijnen glimlach, de vastheid van zijnen gang, het vrijë en losse van zijne gebaren, de vrolijke haast, waarmede hij voortspoedt, drukken uit, dat hij terug gaat nemen, wat hij uit noodzaak heeft ontbeerd en dat hij ontberende heeft hoog geschat.

Van de andere zijde wordt den komende bewezen, hoe zeer hij welkom is. Elk lid van zijn huisgezin, dat zijne bezigheid staakt, om hem te zien en het eerst zijnen groet te ontvangen, of den hunnen toe te roepen; zijne kinderen, die met vrolijk gejoel om hem dringen; zijne vrouw, die allen wegweert en met blijde drift zich neêrwerpt aan zijn hart, hare regterhand drukt in zijne slinke, het hoofd rusten laat in zijnen arm, die haar omvat; die vertrouwelijk voorhoofd en lippen prijs geeft aan zijnen hartigen welkomstkus; zijne vrouw, die soms eenen traan heeft in het oog en altijd eenen glimlach op de lippen, die ieder offer ten beste heeft voor haar kind, en die toch zijnen eersten blik niet gunt aan haren zoon, die wel tien woorden tegelijk zou willen spreken, om hem te schielijker meê te deelen, wat zijn belang kan wekken of zijne vreugd, en waaraan hij zijne aandacht geeft, tegelijk met het luisteren naar de vragen der kleinen om hem.

Maar toen Laurens Cornelisz op zijnen drempel wederkeerde, gewerd hem niet die ontvangst, die het hart zoo goed moet doen, en waarop hij zoowel regt had als een ander; want hij had ook een huisgezin, ook kinderen en ook eene gade, die hij tot vriend was en steun, die hij een rustig en zoet lot had bereid, toen zij wees was en als verlaten stond van de haren; eene gade, die hij gekozen had uit opregte en trouwe liefde, zonder bijoogmerk of belangzucht; die de zijne was geworden in den bloei harer jeugd, na een rond en eerlijk aanzoek, met toestemming van hare moeder en van haar zelve; want hij was een braaf en degelijk man, die achting verdiende en liefde waard was, en die alle deugden bezat, welke hem hadden moeten maken tot den afgod van zijn gezin; en ook op zijn gelaat lag die glimp van welgemoede blijdschap, die den zijnen aangenaam moest wezen, schoon niet zoo gansch onvermengd, als wij het ieder hoofd des huisgezins wenschen (Toussaint 1840B-II: 217-219).

Er is mijns inziens onmiskenbare ironie te vinden in deze beschrijving van de 'Heer des huizes' en de nadrukkelijke opsomming van alles wat blijkbaar voorwaarden voor huwelijksgeluk zijn, die ervoor moeten zorgen dat een man 'den

afgod van zijn gezin' wordt. Er zijn overeenkomsten met het gedicht 'Tehuiskomst' van Hendrik Tollens, dat representatief is voor 'huiselijke poëzie' en dat door Ellen Krol als volgt is getypeerd:

In het ontroerende 'Tehuiskomst' schetst Tollens hoe de vader 's avonds na het werk als de jongsten al in bed liggen, ('goedenavond hartelijk wijf') zijn *finest hour* beleeft als hij alle bedjes langsgaat om te troetelen, en een praatje met de kinderen te maken (Krol 2001: 101).

Laurens beleeft dus niet dit vadersgeluk, maar gezien het *verhaal* is dat niet geheel onlogisch. In de vrij kort op bovenstaande vertellerstekst volgende weergave van een religieus getinte discussie tussen Aafke en Laurens staan twee verwijzingen naar een gebrek aan verdraagzaamheid. Laurens heeft bijvoorbeeld commentaar op Paul, die harder zou moeten optreden tegen 'die verblinde vijanden van de reine leer' (II: 226) en met betrekking tot Aafkes geloofstwifels vergeet hij 'dat zij dat zij niet zoo als hij had gekozen uit vrijen wil en met oordeel des ondersheids' (II: 243). Aafke krijgt 'een' meester en een' opzichter', haar 'schreden werden geteld, hare gangen beperkt, verdachte vrienden nooit tot haar gelaten; in haar eigen huis was zij geene vrijë meer' (II: 363). Een verhuizing naar Antwerpen, waar meer vrijheid zou zijn voor Luthersens, wordt tegen haar wil voorbereid. Als Aafke in haar wanhoop een einde wil maken aan haar leven verhindert Vicaris Boudewijn van Heerde dat en hij spreekt haar moed in. Ook Laurens overtuigt hij van Aafkes recht op gewetensvrijheid in geloofszaken; de kinderen zullen goed worden opgevoed tot zij zelf een geloofskeuze kunnen maken.

Het gezond oordeel van Laurens, zegepralend over bekrompen' godsdienstzin, leerde hem het noodige van *wederzijdsche* verdraagzaamheid begrijpen, in eene maatschappij, die altijd de beide beginsels in zich zou blijven vereenigen (Toussaint 1840B-II: 371).

Hier is dus sprake van een oecumenisch huwelijk avant la lettre. Hoewel Aafke tamelijk onontwikkeld is en Laurens dictatoriale trekken vertoont, is in hun relatie plaats voor geloofsvrijheid en verdraagzaamheid.

2.6.6 Vrouwenverhalen

Naast Ottelijnes geschiedenis wordt van een drietal andere vrouwen het levensverhaal weergegeven en bij alle drie is de vrouw onvrij, soms zelfs slachtoffer van een of meer mannen, tot zij sterft of zich van hen losmaakt. In de eerste plaats is daar Ottelijnes moeder, de in 2.5.2 geïntroduceerde Jolente, die de

inzet is van de strijd tussen haar vader en haar echtgenoot. Van de moeder van Paul, Maria van Bourgondië, wordt eveneens in een ingebed verhaal van een kleine twintig pagina's (II: 94-112) het levensverhaal verteld: haar positie als wees en ongewenst familielid, zonder schoonheid en zonder bruidsschat. Haar broer, Philips van Bourgondië, brengt het bedeesde, onderworpen meisje in contact met zijn vriend Karel van Egmond en zij voelen zich tot elkaar aangetrokken. Als Karel terugkeert uit de oorlog – de Franse vrouwen hebben hem opgevoed in de liefde, de mannen in de haat – zijn de verschillen tussen hen groter dan ooit, maar

hoe had zij dien man in het aangezicht durven zeggen, dat hij haar nog meer vrees inboezemde dan liefde! in het diepste geheim werden zij priesterlijk verloofd, en toen Karel wegtrok, om zich een hertogdom te verwerven en hun openlijk huwelijk voor te bereiden, verliet hij reeds zijne *vrouw* (Toussaint 1840B-II: 101).

Na de zoveelste strijd wil hij Maria, 'die zijne slavine was en zijne zuster; zijn kind en misschien de moeder van zijn kind; de schoone rank, die zijn' fieren stam zoude sieren' (II: 103), bij zich hebben en ontdekt tot zijn schrik en woede dat zij in een klooster is ingetreden. Uit eigen vrije wil, zo benadrukt de verteller, ontvlucht zij de verwaarlozing en desinteresse van de familie waarin zij gedoogd wordt en de verloofde over wie ze slechts verhalen van wreedheid en gewelddadigheid hoort, de man die de vader is van het kind dat ze verwacht. Het is opmerkelijk dat in dit ingebedde verhaal Maria geen enkele maal subject van focalisatie is: de verteller geeft haar gedachten en gevoelens weer. Hoewel hij soms een kritische toon aanslaat, is er steeds begrip voor Maria te bespeuren, gebaseerd op wat zij ondervonden heeft.¹⁶⁸ Ook in Johanna zie ik een vrouw die vanuit pijnlijke liefdeservaringen een geloofskeuze maakt. De trotse tweelingzus van Aernoud verliest haar hart aan een jongeman die vooral belangstelling heeft voor de zaak die Johanna bestiert, hij is uit op 'de voordeelen, die Johanna's genegenheid hem waarborgde' (I: 166). Nadat hij het bedrijf voor een zacht prijsje heeft kunnen overnemen, verbreekt hij de verloving, een verbitterde Johanna achterlatend. Ze neemt niemand in vertrouwen en gaat geheel op in haar nieuwe, Lutherse geloof. Als zij de (gewezen) priester Jan van Woerden leert kennen en zijn verlangen naar een vrouw bespeurt, is ze bereid met hem te trouwen. Zij zal het offer brengen: 'mij ten offer te geven, volbrengende Gods wil, zonder aanzien van menschen, en niet uit eigen zinnelijkheid [...] kalm en boven de togten verheven' (II: 135). De

¹⁶⁸ Zie Toussaint 1840B-II: 108.

lichamelijke aantrekkingskracht die zij toch ook gaat voelen, ziet ze als argument om van het huwelijk af te zien: ze moet immers voor God kiezen. Ottelijne probeert haar van gedachten te doen veranderen:

‘Dat is verbijstering, ’ sprak zij, ‘die u het hoofd verward en opzet tegen uwe eigene natuur. Door zulker vroomheid is de Heer niet gediend; een geloof, dat zóó strijdt tegen de menschelijkheid, is geen gezond geloof. Wat is der vrouwen eerste pligt, dan haren man lief te hebben en hem aan te hangen? (Toussaint 1840B-II: 137)

Er wordt niet veel verteld over het huwelijksleven van Johanna; bij de marteldood van haar echtgenoot is ze getuige, bleek, maar geestdriftig en bezielde (II: 358).

Drie vrouwen die elk te lijden hebben van een man in hun leven: Jolente sterft al jong, Maria en Johanna kiezen voor een innerlijke vlucht. In elk van de drie *verhalen* zijn aspecten aanwezig van de drie transformaties die Swinnen bestempelt als kenmerkend voor het vrouwelijke ontwikkelingsverhaal: scholing dankzij isolement, aanpassing aan de conventionele vrouwenrol en uiteindelijk een inwaartse vlucht en/of de dood. Hiermee passen deze ingebedde *verhalen* voor een deel in de traditie van een vrouwenplot.¹⁶⁹

Drop presenteert in zijn bespreking van Toussaints historische werk een motief dat volgens hem frequent erin voorkomt: de ongelukkige liefde, waarbij de smart veelal wordt gesublimeerd door een verdiept geloofsleven. Het duidelijkste voorbeeld noemt hij de verhouding tussen Ottelijne en Aernoud. Daarnaast ziet hij in veel werken veelal ongelukkig aflopende liefdesgeschiedenissen die over het algemeen de handeling constitueren (Drop 1972: 174). Het is verwonderlijk dat hij hier als voorbeelden uit *Het Huis Lauernesse* Aafke en Laurens en Johanna en Jan de Bakker geeft; binnen deze beide relaties is namelijk nauwelijks sprake van een ongelukkige liefde of sublimering van verdriet. Het omgekeerde is eerder aan de orde: het geloof leidt tot verdriet. Bij Aafke en Laurens is het geen ongelukkige liefde die tot verdieping van het geloofsleven leidt: de strijd om het geloof verwijdert hen van elkaar. Wanneer Aafke de vrijheid heeft om binnen haar huwelijk met een hervormde man haar katholieke geloof te belijden, blijft de relatie in stand. Johanna bekeert zich weliswaar onder invloed van haar verdrietige liefdeservaringen, maar binnen de relatie met Jan de Bakker lijdt zij vooral vanwege haar opvatting dat zij als gelovige vrouw geen lichamelijke liefde mag voelen voor een man.

¹⁶⁹ Jolente en Maria zijn geen van beiden subject van focalisatie, waardoor deze twee ingebedde verhalen niet aan alle eisen van het vrouwelijke ontwikkelingsverhaal voldoen.

Ik zie dus ingebedde verhalen waarin – ook in de optiek van Drop – de betekenis van het geheel weerspiegeld wordt, alleen keer ik in mijn tegendraadse lezing oorzaak en gevolg zoals Drop die geeft, om: niet de ongelukkige liefde leidt tot geloofsverdieping, maar geloofsopvattingen leiden tot verdriet. Het motto van *Het Huis Lauernesse* - Dit compt meest al ‘tsamen wt Luthers Doctryne – zegt in feite hetzelfde; ‘Dit’ verwijst namelijk naar ‘Alle quaet’ (zie ook 2.4.1).

2.6.7 Voorlopige conclusie

Een tegendraadse lezing van *Het Huis Lauernesse* levert verdere argumenten op voor de stelling dat deze roman niet slechts een kapstok is voor religieuze ideeën zoals gesteld door Busken Huet en vele anderen na hem, maar dat juist in het *verhaal* de essentie van het werk is te lezen.

In 2.5.2 en 2.5.3 heb ik gesteld dat het *verhaal* elementen bevat die aantonen dat het werk een ‘vrouwenplot’ heeft: traditionele elementen als de huwelijksplot, maar vooral kenmerken van een vrouwelijke Bildungsroman. Een tegendraadse lezing toont eens te meer aan dat dit in de personages duidelijk zichtbaar is. De vrouwen worden weliswaar gerepresenteerd op een manier die past bij de contemporaine opvattingen over de vrouw, maar juist de tegenstelling hard-zacht tussen Aernoud en Ottelijne brengt ook de controversale onvrijheid-verdraagzaamheid met zich mee. Ottelijne strijdt voor zelfbeschikking, aanvankelijk met ‘traditioneel’ vrouwelijke middelen als veinzen, maar steeds openlijker uit zij haar opvattingen over vrijheid en verdraagzaamheid. Aernoud daarentegen verzet zich tegen haar onafhankelijkheid: zijn eerzucht dwingt hem zich te handhaven via de katholieke Kerk en via een vrouw die zich onderwerpt aan zijn gezag. Ook in de andere vrouwenverhalen in *Het Huis Lauernesse*, die van Jolente, Maria en Aafke, zie ik ongelijkwaardige relaties tussen mannen en vrouwen die voor de vrouwen kunnen leiden tot aanpassing, de dood of een inwaartse vlucht. De spiegeling van het verhaal van Ottelijne is het meest opvallend in het verhaal van Aafke, dat ver naar het einde van de roman toe geplaatst is, voorbereid door de spiegelteksten over Jolente en Maria. Aafke wordt nadrukkelijk gepresenteerd als conventioneel, herkenbaar voor een lezer die waarde hecht aan de eigenschappen van de Hollandse huisvrouw (die zij van haar moeder erft), maar het is juist Aafke die door kan leven op een wijze die zij zelf kiest: met een geloofsopvatting die bij haar past. Hier zie ik in feite iets van ‘writing beyond the ending’, een vrouw die over haar eigen lot beschikt, zonder inwaartse vlucht.

In de *vertelling* blijken bij tegendraads lezen sommige intrusies aan te sluiten bij wat het *verhaal* toont: een keuze voor een geloof zonder leerstelling, een keuze voor verdraagzaamheid, zoals die door vrouwen als Ottelijne en Aafke nagestreefd wordt. Een groot deel van het verstellerscommentaar in *Het Huis Lauernesse* heeft te maken met het geloof, het vertellen op zich en de relatie tussen man en vrouw. In bepaalde intrusies zie ik een bevestiging van mijn opvatting dat in deze roman niet zozeer het Lutherse geloof gepropageerd wordt, maar dat de verteller een visie op geloof toont die gekenmerkt wordt door vrijheid en verdraagzaamheid. In de metanarratieve intrusies treedt de verteller soms ontregelend op door tegen zijn eigen opvattingen in te gaan, waarmee hij tot op zekere hoogte zijn eigen positie ondermijnt. Ook de ironie waarmee hij bepaalde onderdelen van de *vertelling* benadert, kan gezien worden als een signaal dat in *Het Huis Lauernesse* meer speelt dan de geloofskwestie op zich. Er is in ruime mate sprake van intertekstualiteit in de zin van verwijzingen naar cultuurbronnen¹⁷⁰, een enkele keer is er een bijzondere relatie te leggen, die mijns inziens bijdraagt aan een interpretatie die het belang van het *verhaal* benadrukt. Gendergerelateerde intrusies geven blijk van een bepaald man- en vrouwbeeld. De verteller neemt hier duidelijk stelling en zijn commentaar ondersteunt wat in het *verhaal* zichtbaar wordt: het essentiële verschil tussen Aernoud en Ottelijne.

Een tegendraadse lezing bevestigt dat de centrale idee van *Het Huis Lauernesse* te vinden is in het *verhaal* waarin de ontwikkeling van Ottelijne centraal staat en laat zien dat de *vertelling* bijdraagt aan de ideologie: zonder vrijheid en verdraagzaamheid is liefde onmogelijk.

2.7 De vrouwenplot in het oeuvre van Toussaint

H.L. Berckenhoff stelde in een herdenkingsartikel over Toussaint dat de ‘hartader’¹⁷¹ van haar romans te vinden is in de vrouwen, zowel in haar vroege als in haar latere werk, wat hij toelichtte met vrouwen als Elisabeth en Ottelijne die ‘eigen lust en liefde verloochenen als gewichtiger belangen of hooger beginselen dit eischen’ (Berckenhoff 1886: 332). Deze belangen en beginselen zijn in Berckenhoffs publicatie voor vrijwel alle romanfiguren van Toussaint

¹⁷⁰ In de meeste gevallen wordt slechts een naam genoemd, als bijvoorbeeld Erasmus, Julius II, Job, Pilatus, Esopus, Hildebrand waarbij een relatie met de context te leggen valt.

¹⁷¹ ‘De hartader van Mevr. Bosbooms romans heeft men altoos te zoeken in de vrouwen, die zij schildert en hierin verloochent zich hare sekse niet. Zelfs waar hare bedoeling om den man de eereplaats in te ruimen het onmiskenbaarst is, blijkt de vrouw ten laatste toch de meerdere te zijn’ (Berckenhoff 1886: 329).

onlosmakelijk verbonden met haar ‘evangelisch apostolaat’, wat voor hem betekent dat ook de maatschappelijke inzichten verbonden zijn met het bestaande gezag (Berckenhoff 1886: 336-337). Ook Schenkeveld-van der Dussen en de haren huldigen in *Met en zonder lauwerkrans* dit standpunt (Lauwerkrans 1997: 877).

Zonder uitgebreid in te gaan op de thematiek van elk afzonderlijk werk, wil ik hier stellen dat in het oeuvre van Toussaint de *verhalen* vrijwel altijd vrouwen tonen, die in een objectpositie in conflict zijn met de mannen om hen heen en die in een subjectpositie of als subject van focalisatie hun mening daarover kenbaar maken. Het is niet louter religie wat hen beweegt. De vrouwelijke ontwikkeling zoals Toussaint die in haar werk presenteert, verloopt vaak volgens de kenmerken van de *Bildungsroman* van het eerste type, waarin de protagonist zich uiteindelijk schikt in haar beperkingen. Geheel prototypisch zijn de verhalen echter niet: meer dan eens heeft de vrouwelijke hoofdpersoon een bepaalde mate van (financiële) vrijheid weten te bedingen. Daarnaast is er werk in het oeuvre van Toussaint dat te interpreteren valt als een verhaal waarin een vrouwenplot zichtbaar is: we volgen de queeste van een of meer vrouwen, een gestaag vorderende zoektocht, met te overwinnen hindernissen, gericht op vrijheid tot het maken van eigen keuzes. Een aantal van deze novellen en romans is te typeren als vrouwelijke *Bildungsroman* van het tweede type, waarin de protagonist uiteindelijk kiest voor zelfbeschikking, soms in de vorm van een inwaartse vlucht.

Voor het gehele oeuvre, zowel het kleinere werk als de romans, geldt, dat de strijd van de vrouw te duiden is als een elementair aspect van het *verhaal*; daarnaast zie ik vaak een of meer vrouwenplots in de vorm van een *mise en abyme*. Hierop ga ik in hoofdstuk 3 in.

2.7.1 Ter illustratie: de vrouwenplot in kleiner werk

In het vroege werk van Toussaint, bijvoorbeeld *Eene moeder* (1837), *De Echtgenooten van Turin* (1838) en *Lord Edward Glenhouse* (1840) is in de woorden van de verteller te vinden wat van een vrouw verlangd wordt: gevoeligheid, bevalligheid, beschaving, eenvoud en opofferingsgezindheid. De verteller geeft dus de bekende stereotypen, maar op verhaalniveau wordt de vrouw ook intern gefocaliseerd of in een subjectpositie gepresenteerd.

Aan de oppervlakte lijkt Toussaint zich te conformeren aan de heersende cultuur¹⁷², bij nadere beschouwing van de representaties valt op dat wat in ander contemporair werk voor vrouwen bij uitstek leidt tot verderf – voorhuwelijkse seks, buitenechtelijke zwangerschap, een of meerdere minnaars – in haar werk slechts de afhankelijke positie van de vrouw belicht. Niet alle protagonisten maken een ontwikkeling door in de zin van een zoektocht die gericht is op zelfverwerkelijking, maar er is ook niet altijd sprake van integratie in de maatschappij door een huwelijk of – een negatief einde – de dood. Bijvoorbeeld Anaïs, in *Eene moeder*, staat haar kind af en trekt zich terug in een klooster.¹⁷³ De goed opgeleide Moïna is in een belangrijk deel van *De Echtgenooten van Turin* subject van focalisatie en zij laat zien dat de gelijkwaardige verhouding tussen man en vrouw zoals die in haar huwelijk bestaat een uitzondering vormt. Ze wijst onder meer op haar eigen positie als enig kind en haar negatieve gevoelens ten opzichte van haar aanvankelijke verloofde, die haar behandelde als zijn lijfeigene. Opmerkelijk is dat dit werk eindigt met een verslag van hoe Moïna ontvoerd en bijna vermoord wordt door Gianettino, de man met wie zij aanvankelijk verloofd was. Reeser stelt dat deze geschiedenis behoort tot het pure melodrama, dat historisch en cultureel gelokaliseerd wordt aan het begin van de negentiende eeuw (Reeser 1962: 66). In het melodrama wordt inderdaad een overdreven verhaal verteld, dat overeenkomsten heeft met de werkelijkheid, maar waarin ook datgene wat onder die banale werkelijkheid ligt, wordt getoond, namelijk de waarheid (Brooks 1976: 1-2). Zo beschouwd, wordt in de geschiedenis van Moïna en Gianettino de positie van de vrouw duidelijk gemaakt: bedreigd door een man die haar beschouwt als zijn rechtmatig bezit. Dat Toussaint dit verhaal laat eindigen met het volgende fragment lijkt mij geen toeval. Het wordt ingeleid met een overpeinzing over de behoefte aan ontsnapping aan aardse kleinheden, om dan te stellen:

Een geoefend romanlezer heeft dit laatste natuurlijk overgeslagen; hij weet nu reeds, dat Moïna [...] niet bemerkte had, hoe haar geleider al rasscher en rasscher voortspoedde, [...] ‘want dit uur is het uur van uw dood’ (Toussaint 1838A: 432-433).

¹⁷² Dat Toussaint de literaire conventies goed kende, blijkt uit het begin van *Het model van Pierre Mignard* (1846) waarin zij in de eerste regels op badinerende wijze het einde van de novelle – ‘zij trouwden en leefden [...] gelukkig’ weggeeft, opdat geen enkele lezeres haastig hoeft te kijken ‘of zij elkander nog kregen’ (Toussaint 1846A: 317).

¹⁷³ Het is discutabel of hier sprake is van een inwaartse vlucht, omdat er eerder gemeld is dat ‘de troost van den godsdienst’ Anaïs vreemd bleef (Toussaint 1837C: 311).

De ervaren lezer weet dus hoe het werkt: aanpassing of de dood. Ook Horatia's *geschiedenis* in *Lord Edward Glenhouse* past in de geijkte vrouwenplot: het *verhaal* eindigt positief met een hereniging van het echtpaar Glenhouse, hoewel de beschrijving van dit weerzien vraagtekens kan oproepen, omdat Lord Edward in eerste instantie zijn vrouw niet ziet. Hij moet op haar opmerkzaam gemaakt worden door de arts die het hele proces van verzoening begeleid heeft.

In later 'klein' werk, meestal geschreven voor almanakken, is er veelal sprake van een traditionele huwelijksplot, maar er zijn vrijwel steeds verwijzingen naar de manieren waarop vrouwen beperkt worden in hun keuzes en mogelijkheden. Enkele voorbeelden: in *Nacht in een armstoel* (1849)¹⁷⁴ is Antoinette pagina's lang subject van focalisatie: zij berust in haar huwelijk, maar merkt wel op dat het haar is aangekondigd 'niet als iets, waarbij men mijne toestemming noodig achtte, maar slechts als iets, waarvan men mij kennis gaf' (Toussaint 1849D: 32). De verteller besluit het verhaal met haar te benoemen als gelukkige jonge vrouw, in plaats van 'slachtoffer van eene familie-overeenkomst'; Antoinettes echtgenoot blijkt namelijk haar jeugdliefde te zijn (45). In *Eene familie-legende uit de zestiende eeuw* (1856)¹⁷⁵ zet de verteller uiteen hoe twee adellijke dochters zonder veel inspraak uitgehuwelijkt worden op een wijze die destijds normaal was 'en wellicht zelfs nog in den onzen': met vooral aandacht voor alle materiële voordelen en 'convenances' (1856: 303). En dan een intrusie:

Van de lezeressen eener novelle mag men eenige meerdere belangstelling hopen op zoo teeder punt, en het is daarom, dat wij haar eindelijk in aanraking zullen brengen met de jonkvrouw zelve (Toussaint 1856: 303).

Net als in *Het Huis Lauernesse* staat in deze novelle de strijd tussen katholiek en hervormd centraal en ook hier zijn het de vrouwen die een subjectpositie veroveren, die hun eigen keuzes willen maken en die maatregelen nemen om dat doel te bereiken. In een bijdrage aan de almanak *Aurora* is een ik-verteller aan het woord; deze neemt het in *Herinnering aan eene beroemde vrouw* (1849) op voor Anna-Maria van Schurman¹⁷⁶ wier keuze voor het geloof en terugtrekking uit de wereld hij verdedigt tegen degenen die in deze keuze een blijk van dwaasheid zien. De verteller respecteert in deze beschouwing Van Schurmans overtuiging, maar

¹⁷⁴ Reeser geeft aan dat dit verhaal wellicht in 1844 al geschreven is (Reeser 1962: 277).

¹⁷⁵ Geschreven voor de Almanak voor het Goede en Schoone 1856.

¹⁷⁶ De naam van deze geleerde vrouw wordt door Toussaint op deze wijze geschreven naar het voorbeeld van de door haar gewaardeerde historicus G.D.J. Schotel (zie Toussaint 1872: 'Eenige Aantekeningen' bij *De Hertog van Alba enz.* 's-Gravenhage: Charles Ewings z.j. , 465).

vindt het geen gelukkige keuze: het zou stichtelijker geweest zijn, zo stelt hij indien ze ‘in de wereld ware gebleven’ (1849C: 449). In een inwaartse vlucht ziet hij blijkbaar weinig heil. Dit is dezelfde gedachte die expliciet aan de orde komt in *Twee doopzusters* uit 1839.

Wat ik dus steeds zie, is belangstelling voor de positie van vrouwen in de samenleving, via protagonisten in een subjectpositie. Wanneer het *verhaal* eindigt met een huwelijk, is dat niet per definitie een ‘happy end’; het is vaak de ‘awakening to limitations’ van het eerste type vrouwelijke Bildungsroman (Swinnen 2006: 74) en ook de inwaartse vlucht van het tweede type wordt niet altijd met instemming begroet. De verteller is hierin ambivalent. In het grotere werk is dit niet anders.

2.7.2 Ter illustratie: de vrouwenplot in romans

In vrijwel alle romans van Toussaint is in de traditionele huwelijksplot nagenoeg altijd ook een *verhaal* te lezen over vrouwelijke ontwikkeling. Van *De Graaf van Devonshire* (1837) tot aan *Langs een omweg* (1877) wordt verteld hoe vrouwen hun eigen ideeën proberen te realiseren. Met wisselend succes weliswaar: Elisabeth in de eerstgenoemde roman is een voorbeeld van ‘writing beyond the ending’, Regina, protagonist in de laatstgenoemde, lijkt zich daarentegen te schikken zich in haar beperkingen als echtgenote. In de romans is zowel sprake van vrouwen die slachtoffer zijn van de mannen om hen heen¹⁷⁷ als van vrouwen die sterk en eerezuchtig zijn.¹⁷⁸ De romaneindes zijn of traditioneel waarbij de vrouwelijke ontwikkeling stopt bij het sluiten van een huwelijk¹⁷⁹, of voorbeelden van ‘Bildung’ in de vorm van een inwaartse vlucht.¹⁸⁰ Slechts een enkele maal is er sprake van zelfontplooiing.¹⁸¹ De dood als onvermijdelijk einde voor vrouwen die sociale conventies overtreden, is een enkele keer te vinden in een mise en abyme (hierover in hoofdstuk 3.)

¹⁷⁷ Zie bijvoorbeeld Diana in *De prinses Orsini* die door haar vader geheel van de buitenwereld wordt afgeschermd en in *Frits Millioen* Claudine die op verzoek van haar vader om financiële redenen al dan niet ingaat op huwelijksaanzoeken.

¹⁷⁸ Zie bijvoorbeeld Lady Margaret (Fabian) in *De vrouwen van het Leycestersche Tijdvak* en Loyse en haar dochter Madeleine in *De verrassing van Hoey*.

¹⁷⁹ Zie bijvoorbeeld Maria in *Eene kroon voor Karel de Stoute* en Diana in de gelijknamige roman.

¹⁸⁰ Zie bijvoorbeeld Anna in *Engelschen te Rome*, Ada Rueel in *De vrouwen van het Leycestersche Tijdvak* en Yolande in *Mejonkvrouwe de Mauléon* (m.b.t. Yolande: zie ook hoofdstuk 3).

¹⁸¹ Zie bijvoorbeeld Emerentia Sonoy in *De vrouwen van het Leycestersche Tijdvak* en prinses Orsini in de gelijknamige roman.

In al deze plots zijn aanwijzingen te vinden voor een onorthodox genderbewustzijn in de manier waarop vrouwen zich in een subjectpositie verzetten tegen de heersende opvattingen en daarnaast in de uitspraken van vrouwen als subject van focalisatie. Zij spreken zich uit over het verlangen om eigen keuzes te maken, ook de vrouwen die zich uiteindelijk schikken in het voor hen blijkbaar bestemde lot. Lavinia in *Media Noche* (1852) bijvoorbeeld vecht (tevergeefs) voor haar rechten:

Ja moeder, het is zoo, ik ga wegen, die niet passen aan mijn vaders dochter... ik ga wegen, die niet recht zijn en die mogelijk ten afgrond voeren. En het is mijne moeder, die ik daarin medesleep, omdat ik mij op geene andere hulp vertrouwen durf. Maar van dit alles hebben *zij* de meeste schuld, die mijn lot hebben willen regelen naar hun wil, en niet naar hetgeen mijne behoefte kon zijn (Toussaint 1852: 133-134).

Ook Violante in *Graaf Pepoli* (1860) verzet zich:

‘O mijne vrijheid, mijne dierbare vrijheid!’ riep zij in geestdrift, - ‘Tolomeo, zoo gij dat voor mij ondernemen durft – mij vrij te maken – zult gij in waarheid mijn vriend zijn; maar helaas! dat is een droom, een ijdele waan! – [...] de dochter der Morosini’s werd reeds gekluisterd in de wieg – en voor het leven En waarom, en aan wien?’ (Toussaint 1860: 140)

Vaak is de verteller ambivalent. Hij toont begrip voor de vrouwelijke protagonist, maar benadrukt dat haar opvattingen en gedrag afwijken van de conventies en maakt geen bezwaar tegen haar bestemming. Om bij bovenstaande voorbeelden te blijven: hij lijkt tevreden met het lot van Lavinia die ‘roekeloos had gespeeld [...] met haar levensgeluk’ (Toussaint 1852: 467) en dat van Violante ‘zij had met alle hare begoochelingen gebroken en zij had vrede’ (Toussaint 1860: 449). Op talloze plaatsen zijn intrusies te vinden waarin de verteller, zoals gezegd, al dan niet begrip toont voor een vrouw, maar ik zie naast ontelbare uitspraken in de trant van ‘zooals wij reeds gezien hebben’ ook uitingen van onzekerheid. Hij geeft geregeld aan niet precies te weten wat de vrouwelijke protagonist voelt of denkt, zodat de lezer dat zelf kan invullen.¹⁸² Soms stelt hij duidelijk de conventies niet te waarderen, in *Media Noche* bijvoorbeeld presenteert hij zijn vrouwelijke protagonist, niet ‘als een

¹⁸² De verteller wendt onzekerheid of onwetendheid voor. Enkele voorbeelden: Toussaint 1843: 126, 196, 233, 263; Toussaint 1846: 365, 421, 453, 493; Toussaint 1852: 71-72, 132, 213, 430; Toussaint 1860: 77, 150, 160, 175; ook in Toussaints *De Bloemschilderes Maria van Oosterwijk* (zie 2.7.3).

model van volmaakte oprechtheid, zoomin als van volmaakte deugd', maar als een vrouw met innerlijke kracht en met een karakter 'dat iets meer natuurlijks had, dan de gemanierde vormen die men haar opdrong, toelieten' (Toussaint 1852: 213-214). In *Engelschen te Rome* worden daarnaast de literaire conventies becommentarieerd:

Het spijt ons, zoo wij Orsina niet schilderen kunnen als de vlekkelooze romanheldin, die, als door eene plotselinge ingeving ingelicht, op eens eenen dwazen hartstocht verzaakt, om eene deugdzame liefde te beantwoorden, dan, wij zijn afkeerig van die ongerijmde, denkbeeldige volmaaktheid, waarmede zoo menig romanschrijver zijne lezers reeds zoo vaak heeft misleid [...]; (Toussaint 1839C: 123)¹⁸³

Zoals Ottelijne in *Het Huis Lauernesse* streven vrijwel alle vrouwelijke personages in het oeuvre van Toussaint vrijheid na: vrijheid in de vorm van een individuele geloofs- of partnerkeuze. Voor de negentiende-eeuwse Francis en Regina, protagonisten uit twee eigentijdse romans van Toussaint, ligt het accent op financiële onafhankelijkheid: zij trouwen ondanks hun aanvankelijke (al dan niet 'geëmancipeerde'¹⁸⁴) verzet, maar houden nadrukkelijk de beschikking over een eigen fortuin.¹⁸⁵

2.7.3 Ter illustratie: de plot in De bloemschilderes Maria van Oosterwijk

In veel werk van Toussaint is dus de essentie ervan te vinden in het *verhaal* en daarin is vrijwel steeds sprake van een vrouwenplot. Mijns inziens zijn in het oeuvre van Toussaint niet alleen het eerste en tweede type van de vrouwelijke Bildungsroman te vinden, maar ook het derde: de 'Künstlerroman'. Kenmerken hiervan zijn duidelijk te herkennen in *De bloemschilderes Maria van Oosterwijk* (1862) en met een analyse van deze novelle wil ik met een tweede voorbeeld illustreren dat Toussaint auteur is van vrouwelijke Bildungsromans, zich dus distantieert van de traditionele 'femininity text'. Daarnaast is van dit kleinere werk duidelijk aan te tonen dat ook hier het *verhaal* belangrijker is dan de *vertelling*, terwijl interpretaties tot nu toe het omgekeerde opleverden. Deze novelle is steeds

¹⁸³ Zie ook het slot van dit werk: Toussaint 1839C: 284-285.

¹⁸⁴ Van der Wiel ziet in romans als *Majoer Frans* een relatie met actuele strijdpunten van de vrouwenbeweging (Van der Wiel 1993: 502-504).

¹⁸⁵ Financiën zijn vaker een belangrijk, aan vrouwelijke ontwikkeling gerelateerd element in de plot bij Toussaint: in hoofdstuk 5 kom ik erop terug.

gelezen als een verhaal waarin de huwelijksplot centraal staat: de kunst kan indien nodig dienen als troost in het geval van het ontbreken van een echtgenoot.¹⁸⁶ Ik geef eerst een analyse van het werk en zal daarna wijzen op enkele tegendraadse details.

De bloemschilderes Maria van Oosterwijk (1862) wordt door Reeser, wiens opvatting ik beschouw als die van een traditionele lezer, gezien als ‘een van haar verfijnde scheppingen’:

Over het gehele verhaal ligt een glans van sereniteit en stille weemoed. Tot tweemaal toe brengt Maria het offer van een grote liefde aan haar diepernstige levensopvatting, zonder daarbij een natuurlijke opgewektheid te verliezen. Eerst staat zij uit overigens onberaden zusterliefde Hendrik van Assendelft af aan de oppervlakkige Adriana; later verbieden met meer recht strenge, aan het huwelijk gestelde eisen haar zich over te geven aan de liefde van de schilder Willem van Aelst [...]’ (Reeser 1985: 153).¹⁸⁷

Naar mijn mening is de plot van *De bloemschilderes Maria van Oosterwijk* wezenlijk anders dan de conventionele huwelijksplot en kunnen hierin aspecten van het derde type van de vrouwelijke Bildungsroman herkend worden: de vrouwelijke ‘Künstlerroman’.

Aagje Swinnen haalt in haar onderzoek Linda Huf aan die vijf distinctieve kenmerken van de vrouwelijke ‘Künstlerroman’ beschrijft.¹⁸⁸ Huf staat op het standpunt dat in dit type Bildungsroman de vrouwelijke kunstenaar mannelijke trekken vertoont. Daarnaast ervaart de vrouwelijke protagonist het onverzoenbare conflict tussen kunstenaarschap en het traditionele vrouwelijkheidsideaal. Zij wordt vervolgens met deze controversie geconfronteerd in een tweede, bij uitstek vrouwelijk personage en ondervindt tegenwerking van mannelijke personages. Haar worsteling ten slotte met innerlijke twijfel en schuldgevoel over haar

¹⁸⁶ Ook in *Het Huis Lauernesse* staan hier en daar uitspraken van de verteller over de vrouw en de literatuur, bijvoorbeeld over Jolente, die weinig hoop heeft op een huwelijk (zie 2.5.2.) en over Johanna, nadat zij door haar verloofde in de steek is gelaten (Toussaint 1840B-I: 170).

¹⁸⁷ Huet las het als het verhaal van een zoveelste ‘Gideon’ (Busken Huet 1864: 292) en ook Bouvy benadrukt Maria’s opofferingsgezindheid (Bouvy 1935: 118).

¹⁸⁸ Huf, Linda *A portrait of the Artist as a Young Woman. The writer as Heroine in American Literature* New York: Frederick Ungar Publishing Company, 1983. Swinnen is overigens van mening dat Hufs opsomming haar kracht verliest wanneer die als een checklist gehanteerd wordt bij de analyse van individuele werken. Ook is Huf volgens Swinnen niet bij machte te illustreren hoe een vrouwelijke ‘Künstlerroman’ zich tegelijkertijd inschrijft en onttrekt aan een literaire traditie (Swinnen 2006 146-147).

‘onvrouwelijke’ verlangens is de voornaamste belemmering voor een werkelijke ontplooiing van haar talent (Swinnen 2006: 147). Volgens Swinnen gaat Huf uit van een ‘oververeenvoudigd ideaal van de oorspronkelijke “mannelijke” variant’ (Swinnen 2006: 147); ik verbind echter Hufs karakteristieken met de door Hirsch en Swinnen genoemde drie transformaties die aanwezig zijn in de ‘inwaartsevlucht-plot’. Ik zie in *De bloemschilderes Maria van Oosterwijk* scholing dankzij isolement (de eerste transformatie), acceptatie van vrouwelijke tradities (de tweede transformatie) en zelfbeschikking in de vorm van keuze voor innerlijk leven (de derde transformatie) gecombineerd met de bovengenoemde vijf kenmerken van de vrouwelijke ‘Künstlerroman’. Daarmee is dit werk mijns inziens zeker te duiden als een vrouwelijke Bildungsroman van het derde type.

In *De bloemschilderes Maria van Oosterwijk* staat niet een specifiek vrouwelijke kunstopvatting centraal en de novelle beschrijft evenmin de artistieke ontwikkeling van de kunstenaar. Dit zou ertoe kunnen leiden dat het werk, behalve als een werk met een vrouwenplot, gezien wordt als een representant van de mannelijke kunstenaarsroman, waarin de kunstenaar geplaatst wordt in de positie van de geniale buitenstaander met ‘vrouwelijke’ trekken, hier toevallig in een vrouwelijk personage. Ik zie echter aanwijzingen dat het wel degelijk gaat om de invloed van gender op de mogelijkheden van een kunstenaar. De topos ‘art for heart’s sake’¹⁸⁹, volgens Swinnen duidelijk aanwezig in de door haar onderzochte werken, is namelijk afwezig in *De bloemschilderes Maria van Oosterwijk*. Hier weigert de protagonist haar kunst in te ruilen voor een echtgenoot. Bovengenoemde spanningsvelden maken ook hier een belangrijk deel uit van de plot: Maria van Oosterwijk wordt geconfronteerd met de tegenstelling tussen haar vrouw-zijn en haar kunstenaarschap en met de verschillende manieren waarop zijzelf en Willem van Aelst hun creativiteit vormgeven. Daarnaast zijn de karakteristieken die Huf toekent aan een vrouwelijke ‘Künstlerroman’ alle aantoonbaar in *De bloemschilderes Maria van Oosterwijk* en ook is aannemelijk te maken dat het werk voldoet aan een literaire traditie en zich tegelijkertijd daaraan onttrekt.

Ten eerste vertoont de vrouwelijke kunstenaar, in tegenstelling tot de gefeminiseerde mannelijke kunstenaar, ‘mannelijke’ trekken. Van Maria wordt verteld dat men haar prijst om haar eenvoud, bescheidenheid en zedigheid (Toussaint 1862: 255), typisch vrouwelijke eigenschappen, maar er wordt aan toegevoegd dat zij ‘een vaste, onafhankelijke geest’ bezit, die even verderop

¹⁸⁹ Hiermee bedoelt Swinnen dat de vrouwelijke protagonisten ‘hun ambitie zonder gewetensconflict op de lange baan’ schuiven (Swinnen 2006: 147).

‘mannengeest’ genoemd wordt (255-256).¹⁹⁰ Hoewel de verteller bij voortdurend Maria’s vrouwelijkheid beklemtoont en zij dus niets heeft van een ‘tomboy’ (Swinnen 2006: 147), krijgt haar ‘mannengeest’ een duidelijk accent. Van de mannen met wie Maria een relatie aangaat, ook degenen die geen kunstenaar zijn, worden daarentegen traditioneel ‘vrouwelijke’ aspecten benadrukt: Hendrik ‘eerder vrouwelijk week dan mannelijk vast’ (283), Willem ‘bedorven kind’ (313) en een derde figuur ‘overladen met linten, strikken en kanten [...] als een bonte vlinder’ (274).¹⁹¹ Als tweede kenmerk van de vrouwelijke ‘Künstlerroman’ geldt de tweestrijd van de vrouwelijke artiest, die moet kiezen tussen haar vrouwelijkheid en haar kunstenaarschap. Dit aspect is aanwezig in Maria: het dilemma waarvoor zij zich geplaatst voelt, is dat van de keuze tussen de kunst of de man. Ettelijke malen wordt in de honderd pagina’s van de levensbeschrijving vermeld dat Maria weinig tot niets voelt voor het huwelijk omdat zij zich aan de kunst wil wijden. Zo spreekt Maria zelf zich onomwonden uit over dit verlangen, bijvoorbeeld als zij hoort dat ze bekend staat als een vrouw die zich te goed acht voor elke man: ‘Ah, zoo! legt men het dus uit, ’ viel Maria in, ‘dat ik mijne vrijheid wil behouden’ (336).¹⁹² Geregeld ook is dit de boodschap van de verteller, die er zo zijn bedenkingen bij heeft en in zijn commentaar wijst op haar jeugdige onervarenheid.¹⁹³ Vrouw en kunstenaar worden tegenover elkaar gesteld, een aantal keren zelfs letterlijk in een formulering als deze, naar aanleiding van het einde van haar eerste liefdesgeschiedenis:

Met die ure, met het huwelijk harer zuster was het eerste tijdperk harer jeugd als geëindigd, als afgesloten voor de jonkvrouw; naar het uiterlijke ook ving een ander voor haar aan. De kunstenaar zou meer op den voorgrond treden [...] (Toussaint 1862: 304).¹⁹⁴

Ook de frequentie waarmee de beide termen, ‘vrouw’ en ‘kunstenaar’, voorkomen, geeft informatie: aanvankelijk wordt Maria vaker aangeduid als ‘de jonkvrouw’ – soms zo’n 25% meer – wat vermoedelijk te maken heeft met de manier waarop de man in kwestie haar wil zien. Waar Hendrik, de eerste geliefde, in het verhaal voorkomt, wordt Maria nauwelijks als ‘de kunstenaar’ betiteld: hij leert Maria immers in de rustige, huiselijke kring ‘kennen en waarderen, zoals hij

¹⁹⁰ Zie ook Toussaint 1862: 259, 267, 276, 308, 349.

¹⁹¹ Zie verder Toussaint 1862: 272, 317, 329.

¹⁹² Zie ook Toussaint 1862: 260, 269, 291, 340.

¹⁹³ Zie bijvoorbeeld Toussaint 1862: 266, 276-277, 292, 308, 361 2x, 262 (2x).

¹⁹⁴ Zie ook Toussaint 1862: 254, 270, 272, 281, 291, 344, 352 waar telkens ‘vrouw’ en ‘kunstenaar’ in oppositie verschijnen.

het nimmer de kunstnares zou hebben gedaan' (272). Pas wanneer de kunstschilder Willem van Aelst verschijnt (316), neemt ook de frequentie van 'de kunstnares' toe en ontstaat er een evenwicht in het gebruik van de twee termen.

De gespletenheid van Maria blijkt uit de manier waarop deze vrouwelijke kunstenaar zich inzet om het geluk van haar jongere zuster te waarborgen: als vervangster van de overleden moeder ziet zij het als haar taak 'het weeke kind, zoo ontvankelijk voor indrukken' (295) te beschermen.¹⁹⁵ Zij offert zichzelf op door Hendrik aan haar zuster Adriana te koppelen. Maria's dualistische wezen wordt eveneens duidelijk, wanneer zij de zieke Hendrik gaat verplegen, omdat Adriana niet aan de gevaren van besmetting blootgesteld mag worden:

en zoo sloeg dan de kunstnares in de ziekenkamer haar zetel op en oefende het edele ambt der ziekenoppaster (Toussaint 1862: 296).

Maria's zorgzaamheid wordt opnieuw zichtbaar in de manier waarop zij haar tweede liefde tegemoet treedt. Omdat hij een zeer ongeregeld leven leidt, komt hij aan werken niet toe en Maria stelt zich ten doel hem te steunen, ter wille van zijn kunst: 'Men hecht zich aan hetgeen men redt! Maria beschouwde Van Aelst van nu aan als haar patiënt' (353).¹⁹⁶ Ook deze relatie loopt op niets uit en Maria neemt tenslotte na de dood van Hendrik en Adriana de zorg op zich voor hun zoontje, 'waaraan [zij] zich volkomenlijk had toegewijd' (361). Maar

Toch niet met verzaking van hare kunst – integendeel, die bleef zij beoefenen met verdubbelde vlijt, maar altijd met de bijgedachte aan het weesje, dat op later leeftijd behoefte kon hebben aan de stoffelijke hulpmiddelen, die zij zorgzaam wist te vergaren. [...] Waarom zou ze nu trouwen, zij had immers een zoon! [...] Waarheid is ook dat zij zich zóó kalm, zóó vast en zóó vrij op den voet had weten te stellen waarop zij voortaan in 't maatschappelijk leven wilde geplaatst zijn, op den voet eener onafhankelijke vrouw, die niets wacht van de wereld, maar er ook niets meer van vreest, dat zij zich met het meeste gemak bewoog overal waar zij verscheen, en door elk werd beschouwd als een exceptioneel wezen, welks handel en wandel boven alle opspraak verheven waren, dat niemands verwondering wekte en waarvoor zelfs de laster den mond sloot (Toussaint 1862: 361-362).

¹⁹⁵ Zie ook Toussaint 1862: 260, 262, 278, 290, 293, 300, 301, 303, 360.

¹⁹⁶ Zie ook Toussaint 1862: 322, 324, 349.

Voor het onoplosbare conflict tussen opoffering en ambitie heeft Maria schijnbaar een oplossing gevonden; later ga ik hier verder op in. Op deze plaats wijs ik nog op de tweede ‘transformatie’ die Maria doormaakt: acceptatie van de traditionele vrouwenrol ten dienste van de man (die haar ontwikkeling niet op prijs stelt).¹⁹⁷

Een derde kenmerk van de vrouwelijke ‘Künstlerroman’ is de confrontatie van de protagonist met een tweede vrouwelijk personage, een verpersoonlijking van Goethes ‘Ewigweibliche’ uit *Faust* (Swinnen 2006: 147). Hierover kan ik kort zijn: Adriana, de jongere zuster van Maria, wordt geïntroduceerd als ‘het blonde bruidje, met haar fijnen, ranken hals en bijna doorzichtige blankheid’ (258), ‘zinnebeeld van de blanke onschuld en lieflijkheid [...] een rozenknopje, een gesloten leliekelk, die zich langzaam en zachtkens ontplooidde onder den zonnegloed zijner liefde [...]’ (262). Geregeld wordt zij ‘het lieve kind’ genoemd en zo wordt ze ook behandeld: het tere, zwakke meisje moet ontzien worden, vandaar dat Maria het besluit neemt om Hendrik aan de verliefde Adriana te gunnen. Hendrik laat zich troosten door het ‘allerliefst jong meisje dat hem trachtte te behagen’ (283) en uiteindelijk begint hij zelfs naar ‘eene standplaats te verlangen om dat lieve kind, als zijn vrouwtje in zijne eigene pastorie te zien leven en zweven’ (294). Dat het huwelijk niet erg gelukkig is, wordt geweten aan het feit dat Adriana de ernst van het leven nog niet volledig heeft begrepen, maar zodra zij moeder is geworden, is haar geluk volledig. Zij schrijft haar zuster; ‘nu kon zij moedertje spelen [...] “Dit was het geweest wat haar ontbroken had,” schreef zij verder, “nu bleef haar niets meer te wenschen overig.”’ (351). Helaas lijdt zij evenals Hendrik aan de tering en na zijn dood gaat het steeds slechter met haar: ‘Eer het jaar om was bezweek zij onder de smarte waarvan zij niet getroost wilde zijn’ (361). Het lijdt geen twijfel: Adriana is een incarnatie van het ‘vrouwelijke’, mooi, fragiel, een kindvrouwtje dat na de dood van haar man niet lang meer leeft.

In tegenstelling tot dit derde kenmerk van de vrouwelijke ‘Künstlerroman’ is de vierde karakteristiek niet meteen te herkennen in *De bloemschilderes Maria van Oosterwijk*. Mannelijke personages die niet de rol van mentor op zich nemen, maar juist de ontwikkeling van de vrouwelijke kunstenaar belemmeren, lijken er in eerste instantie niet te zijn. Behalve Maria’s vader waardeert immers ook Hendrik haar talent, evenals collega Willem van Aelst die haar adviezen met betrekking tot

¹⁹⁷ De eerste door Hirsch en Swinnen genoemde ‘transformatie’, een door isolement veroorzaakte mogelijkheid tot scholing, heeft Maria doorgemaakt dankzij afwezigheid van de (overleden) moeder en een vader die zich opsluit in zijn studeerkamer. Deze man wordt overigens op ironische wijze beschreven met een nadruk op de zinloosheid van zijn studie die ‘zijne prediking des zondags noch meer duidelijk, noch bijzonder vruchtbaar maakte’ (Toussaint 1862: 284-285).

haar werk geeft. In zijn latere liefdesverklaring doet hij echter een beroep op haar waarbij hij steeds meer verwachtingen formuleert, waarop Maria hem onderbreekt (332). Willem benadrukt echter zijn behoefte aan steun (339, 341) en dringt er bij Maria op aan van haar ‘onvrouwelijk levensplan’ (340) af te zien. Zij verwijt hem dan ‘mij ongelijk te maken aan mij zelve’ (342). Wanneer Maria vervolgens informeert naar zijn financiële situatie, lijkt het erop dat zij toch ingaat op zijn voorstel. Vanwege de tamelijk verborgen verbanden citeer ik hier uitgebreid:

‘Sinds er dan... al is ’t nog zoo in de verte, van een hijlik sprake is, begrijpt gij wel dat eene juffer van mijn leeftijd, die gewoon is op hare eigene zaken toe te zien en hare eigene belangen te regelen, weten wil hoe de man die hare hand vraagt zich toelegt op zijn werk, of hij daarin getrouw is en ijverig op zulke wijze, dat hare toekomst met de zijne wel is verzekerd.’

Van Aelst staarde haar aan terwijl zij sprak, met oogen wijd geopend van verbazing. Hij was geschokt niet slechts, maar geërgerd, dat de kunstnaares, de jeugdige vrouw zich dus belangzuchtig en berekenend toonen kon bij een onderhoud, waarin *hij* alle berekening had willen verzaken, om alleen de taal van de hartstocht te spreken, en ook daarop een antwoord te verkrijgen; toch moest hij zelf nu het eerst antwoorden en wel op die zonderling prozaïsche vraag. Ook sprak er ontzuivering en zelfs wat ironie uit hetgene hij haar toevoegde: ‘Gij vreest dat ik bij ongeregeld werken niet in het onderhoud van de huishouding zal kunnen voorzien? Wees zonder zorge! Ik ben wel niet met een geldzak om den hals geboren zooals de rijkelui’s kinderen, maar toch..... mijne ouders zijn in goeden doen en ik ben hun eenige zoon. Ik ben daarbij de erfgenaam van mijn oom, die zich door zijne kunst een redelijk vermogen heeft verworven, en ik heb zelf in het buitenland vrij goede zaken gedaan; het een bij het ander genomen zou ik van heden afaan kunnen leven zonder een penseel in de verf te dopen..... Zoo gij besluiten kunt mijne vrouw te worden, zult gij naar ’t u belooft voor de kunst leven of al uw tijd aan de huiszorge wijden; maar ons brood zullen wij hebben in de ruimte, al verkocht ik geen enkele schilderij.....’ (Toussaint 1862: 343-344).

De nogal onverwachte verandering in Maria’s standpunt, haar opmerkelijke vraag en Willems nadrukkelijke verbazing daarover kunnen gelezen worden als tactiek van Maria: zij ontlokt hem in wezen uitspraken over het kunstenaarschap. Zijn

gebrek aan ambitie en neiging om zich te verliezen in uitspattingen met zijn bentgenoten zijn haar bekend; de manier waarop hij haar nu de mogelijkheid biedt om te kiezen voor het huishouden toont dat hij ook haar niet helemaal serieus neemt in haar aspiraties. Zijn slotzin bevestigt dit: ‘al verkocht ik geen enkele schilderij...’; over Maria’s werk spreekt hij niet eens. Deze attitude van Willem kan gezien worden als een die niet bijdraagt aan Maria’s ontwikkeling als kunstenaar, een houding zelfs die, gezien alles wat hij van haar verwacht ten aanzien van zijn functioneren, wellicht belemmerend gaat werken.

Zonder diep in te gaan op de theoretische achtergronden van ‘kunstenarschap’, schets ik hier hoe in *De bloemschilderes Maria van Oosterwijk* Maria en Willem van Aelst getekend worden met een bepaald kunstenaarskarakter. Zoals Christien Franken aangeeft in *Multiple Mythologies* (1997) is de opvatting dat er twee tradities bestaan in kunstenaarsromans:

the Sacred Fount tradition, which regards life and experience as inspirational sources of art, and the Ivory Tower tradition, which regards artists as outsiders and places art above life. Both traditions are determined by the opposition art-life; both emphasize the uniqueness of artists, the first by assuming that artists have to live more intensely than other people, the second by assuming that artists are geniuses, god-like creators looking down on the world (Franken 1997: 35).

Dat in beide tradities de definitie van kunstenaar alleen geldig is voor een mannelijke artiest is bijna vanzelfsprekend: een historische analyse van de term ‘genius’ toont aan dat deze refereert aan en een beschrijving is van mannen en hun geestelijke, visuele of fysieke producten en capaciteiten (Franken 1997: 37). De verteller in *De bloemschilderes Maria van Oosterwijk* is duidelijk:

Die mannengeest waarvan van der Palm zegt, dat hij der teederste vrouwen eigendom kan zijn zonder het echt vrouwelijk karakter te misvormen, zou haar te stade komen; want het voorhoofd door den Genius der kunst met zijn stralenkrans omgeven, is vaak terzelfder ure gestempeld om getroffen te worden door de bliksemschichten van den rampspoed, of aangewezen om zich te groeven onder de bitterste zielesmart en de pijnlijkste beproeving. En geen wonder, groote gaven hebben heiliging noodig, en hoe zal die verkregen worden zonder een doorgaan van de diepten die naar boven voeren? Om van geen geniale lijdens uit vroegere eeuwen of uit den

vreemde te spreken: onze Rembrandt, onze Vondel, onze Bilderdijk, onze Da Costa, ze hebben allen geleden, geleden naar het harte [...].

Het hoofd van Maria van Oosterwijk was niet omgeven met dien luisterrijken straalkrans van 't genie; zij had slechts een bevallig talent [...] (Toussaint 1862: 256).

Aan het einde van de novelle geeft de verteller aan dat Maria's talent gelouterd is door haar verdriet en dat haar smaak erdoor verfijnd en veredeld is (362): zo voldoet zij feitelijk aan wat Franken citeert van G.J. Goldberg¹⁹⁸: 'nineteenth-century portraits of the artist as morally and socially responsible people' (Franken 1997: 39). Maria is dus geen 'outsider', maar een 'insider': zij ervaart het leven als inspiratiebron en functioneert ook maatschappelijk. Dit in tegenstelling tot de trotse Willem van Aelst, met zijn losse zeden, overmoed, nurkse aard (314), die het werk – als hij wilde – nauwelijks moeite kostte: 'dan tooverde hij met het penseel' (315). Hij bevindt zich in de ivoren toren van de kunstenaar en laat zich niet aanspreken op de verantwoordelijkheden, waarop Maria hem nadrukkelijk wijst. Zij probeert hem te 'bekeren'. Deze schets van Maria past in de opzet van de verteller om Maria's 'verborgen levensstrijd' (254) te plaatsen in het kader van haar liefdesleven en niet in dat van haar kunstenaarschap: een vrouw met een aardig talent, maar vooral met 'gaven van hart en gemoed' (256).

Aan deze bevinding wil ik het vijfde en laatste distinctieve kenmerk van de vrouwelijke 'Künstlerroman' koppelen: de innerlijke schuld en twijfel van de vrouw met ambitie. Zoals ik hierboven heb gesteld: het conflict tussen opoffering en ambitie lijkt voor Maria niet onoplosbaar. Zij kiest voor de kunst en heeft een prettig leven waarin zij haar affectie kwijt kan aan haar neef, waarin ik de derde 'transformatie' (een radicale keuze voor innerlijk leven) herken. De verklaring van de verteller voor Maria's evenwicht heeft echter niet zozeer met haar artisticeit te maken als wel met haar religiositeit. Van meet af aan benadrukt hij dat niet haar uiterlijke leven (dat volgens hem na te lezen is bij kunstbeschrijvers als Houbraken), maar het 'diepere innerlijke [...] stof kan opleveren voor nadenken en medegevoel' (253). Zijn slotzin is veelzeggend:

Doch Maria van Oosterwijk had gestreefd naar een onvergankelijken lauwer, waarbij ze dien der kunst met een kalm glimlachje kon zien verdorren (Toussaint 1862: 365).

¹⁹⁸ Golberg G.J. 'The Artist-Novel in Transition.' In: *English Fiction in Transition* 4/3, 1961: 12-27.

Het zou gemakkelijk zijn nu te constateren dat er geen werkelijk conflict bestaat tussen de vrouw en de kunstenares en dat het hier een plot betreft waarin het geloof centraal staat. Dit is wat Busken Huet, Bouvy en Reeser zien. Twee argumenten, zichtbaar in de *geschiedenis*, het *verhaal* en in de *vertelling*, weerspreken echter deze opvatting en tonen dat het wel degelijk kan gaan om een vrouwelijke ‘Künstlerroman’.

Bij analyse van de kardinale functies in de geschiedenis valt op te merken dat Maria in subjectpositie steeds dezelfde keuze maakt: zij wijst de mannen af.¹⁹⁹ In het geval van Hendrik lijkt haar situatie duidelijk: ze offert zich op. In het geval van Willem lijkt zij slachtoffer van zijn gebrek aan doorzettingsvermogen. Goedbeschouwd echter voert Maria welbewust de regie: Hendrik (ver)leidt zij via opmerkingen over de kwetsbaarheid, de vrouwelijkheid van Adriana; Willem stelt zij voorwaarden waarvan onmiddellijk duidelijk is dat hij er niet aan kan voldoen. Het hierboven geciteerde fragment waaruit Maria’s zorg om haar (financiële) toekomst en Willems verbazing daarover blijkt, is mijns inziens een signaal van haar tactiek: ze test hem, lijkt hem als aanstaand echtgenoot te accepteren, waardoor ze de professionele contacten met hem kan voortzetten (‘Zij had veel van Willem van Aelst geleerd’, 362), maar weet vrijwel zeker dat ze uiteindelijk haar vrijheid zal behouden. Een man als Willem, van wie steeds vermeld wordt dat het hem ontbreekt aan zelfbeheersing (‘bedorven kind’ etc.²⁰⁰), zal het niet kunnen opbrengen om een jaar lang dagelijks vanaf zeven uur ’s ochtends aan het werk te zijn. Dat weet Maria, blijkens de woorden over haar toezegging: ‘[...] het zal zoo ver niet komen, geloof mij’ (351). Dat Maria kiest voor de kunst, is helder op momenten waarop zij een subjectpositie inneemt en haar standpunten inzake haar kunst in de directe rede verwoordt, maar nog duidelijker wellicht op die momenten dat zij bepaalde zaken *niet* uitspreekt.²⁰¹ Op geen enkele plaats in de *vertelling* spreekt Maria zelf over haar gevoelens voor Hendrik of Willem. Op verhaalniveau zie ik in de focalisatie hetzelfde: ‘de ontdekking: dat Maria hem liefhad!’ (297) bijvoorbeeld, is geheel voor rekening van Hendrik zelf. Het vijfde en laatste

¹⁹⁹ Een huwelijksaanzoek van jonker van Koningsfeld, dat zij afwijst omdat ze er niet voor voelt ‘om in eene familie te komen die mij met den nek zoude aanzien, en mij mogelijk wel de oefening der konste tot een verwijt maken, de konste die mijn lust is en mijn leven!’ (Toussaint 1862: 260), laat ik hier buiten beschouwing, omdat het ook in het verhaal weinig aandacht krijgt. Het bevestigt overigens wel mijn stelling.

²⁰⁰ Zie ook Toussaint 1862: 315, 316, 322, 325, 329, 330, 337, 338.

²⁰¹ “Spaar mij het antwoord, Hendrik, het zal mij zwaar vallen en uvermoeien.....” [...] ‘Toen zeide zij hem alles wat in haar harte, in haar hoofd was omgegaan [...]’ (Toussaint 1862: 303).

kenmerk van de vrouwelijke ‘Künstlerroman’, twijfel, is dus minder aanwezig dan de overige vier: Maria kiest weloverwogen voor de kunst, zonder veel aarzelingen of schuldgevoel.

De rol van de verteller is in dit kader aandacht waard. In zijn intrusies positioneert hij zich zodanig dat hij afstand lijkt te nemen van de opvattingen van de protagonist. Ettelijke keren is te lezen hoe de verteller na een uitspraak van Maria het woord neemt om haar woorden toe te lichten.²⁰² Hier lijkt mij sprake van manipulatie. Ik zie een verteller die een protagonist presenteert van wie hij in zijn intrusies een beeld schetst dat past binnen de contemporaine verwachtingen: Maria, die zich vanuit haar religieuze overtuiging opoffert voor het geluk van haar zuster en die later haar verweesde neefje op verantwoorde wijze opvoedt.²⁰³ Soms echter wil de verteller geen standpunt innemen en laat keuzes aan de lezer, om vervolgens toch te interpreteren²⁰⁴:

Of er in een hart als dat van Maria van Oosterwijk in de gedachte van nieuwe zelfverloochening niet eene zoetheid lag, die haar deed heenzien over het gevaar er aan verhecht; [...] Wij durven ’t niet uitwijzen, maar zeker is het [...] (Toussaint 1862: 350-351).

Laat ons hare innerlijke gesteldheid trachten te leeren kennen, door de uiterlijke verschijnselen die wij kunnen waarnemen. De schilderes voelde des anderen daags enigen spijt [...] (Toussaint 1862: 353).

De verteller stelt iets niet te weten en verklaart vervolgens er zeker van te zijn; spijtgevoelens zijn niet uiterlijk waarneembaar: dit soort kunstgrepen, gecombineerd met de ‘distancing’ vertelwijze zie ik als aanwijzingen dat een lezer de waarschuwing van de verteller aan het begin van de novelle serieus dient te nemen. Daar wijst hij erop dat hij de biografie van Maria’s neef gebruikt als bron en excuseert zich bij voorbaat voor een eventuele vertekening van de figuur van Maria van Oosterwijk. Hij vertelt iets na, waardoor (opnieuw!) vertekening kan optreden: het is bijvoorbeeld de vraag of de intrusies van de verteller zijn of van de dominee, naverteld door de verteller.

²⁰² Zie Toussaint 1862: 269-270, 276-277, 291-292, 304, 310, 361-362.

²⁰³ Herwaardering van de huiselijke waarden ; zie Streng 1997: 39-64 en eventueel de kunstenaar als moreel en maatschappelijk verantwoord handelend persoon; zie Franken 1997: 39

²⁰⁴ Franken pleit ervoor ‘ambivalentie’ in te zetten als kritisch instrument bij het lezen om daarmee aandacht te hebben voor de fragmentatie en complexiteit van het dagelijks leven (Franken 1997: 266).

Vanwege deze constructie, de ambivalentie van de verteller en zijn ‘distancing’ vertelwijze kies ik voor de optie van bewuste ambiguïteit. Hiervan uitgaande zie ik in een ‘tegendraadse’ lezing veelbetekenende details, die extra argumenten kunnen zijn voor de opvatting dat *De bloemschilderes Maria van Oosterwijk* duidelijk aspecten toont van een vrouwelijke ‘Künstlerroman’. Wanneer ik niet meega in de interpretatie dat Maria zich uit christelijke motieven opoffert, zie ik duidelijk de keuzes van een vrouw die haar kunst op de eerste plaats stelt.

2.7.3.1 *De bloemschilderes Maria van Oosterwijk: enkele tegendraadse details*

De manifeste stellingname in de novelle – Maria als christelijke jonkvrouw die na ernstig twijfelen de juiste keuzes maakt door zich op te offeren voor anderen – wordt aangetast door de ambivalentie van de verteller die op ‘distancing’ wijze de positie inneemt van iemand die slechts een levensgeschiedenis navertelt. Een enkele keer toont hij zijn onzekerheid ten aanzien van de protagonist; meer wordt duidelijk uit bepaalde details en ‘versprekingen’. Zo antwoordt Maria opgelucht (‘verruimd’) op Hendriks conclusie dat een huwelijk tussen hen niet juist zou zijn (302); spreekt zij van de periode na de breuk ‘als van het genoegelijkste tijdperk haars levens’ (309) en hecht zij sterk aan de betiteling van Geertje als haar ‘leerlinge’, niet haar ‘dienstmeisje’ (335). Ze houdt Geertje voor ‘zich fier te houden jegens den voornaamsten man die met haar spotten wil’ (323) Opmerkelijk is het aantal keren dat Maria met ironie haar mannelijke bewonderaars toespreekt: zesmaal wordt dit nadrukkelijk door de verteller erbij vermeld²⁰⁵, vele malen meer blijkt de spot uit haar woorden.

De verteller, die in zijn commentaar Maria’s gevoel voor met name Hendrik accentueert, ‘vergist’ zich enkele keren. Bijvoorbeeld wanneer Maria een portretje van Hendrik aan Adriana schenkt, refereert de verteller daar later aan met de woorden: ‘waarvan het haar, zoals wij zagen, zoo zwaar viel afstand te doen’ (303). Een lezer die dit nagaat, vindt nergens iets terug van moeite of spijt, eerder van spot. Maria heeft namelijk het door een ander geschilderde portretje voorzien van een ‘krans van bloemen’ waardoor men ‘om de waarheid te zeggen, de hoofdfiguur voor het ornament overzag!’ (263-264). Ook bagatelliseert hij Maria’s door hemzelf eerder juist beklemtoonde verdriet om de breuk met Hendrik: ‘op een leeftijd als de hare is de smart nog als de dauw in den zomerochtendstond – onder

²⁰⁵ Zie Toussaint 1862: 275, 276, 328, 330, 331, 332.

de eerste blijde zonnestrallen trekt die op' (308). Tot slot: Maria heeft zo haar bedenkingen over het huwelijksgeluk. Zij vraagt zich af 'of zij bij zulk eene nuchtere alledaagschheid van het leven wel haar geluk zou hebben gevonden en het antwoord was dan meestal ontkennend' (309). Sterker nog: zij kan zich niet van een zacht hoofdschudden onthouden als ze leest dat Adriana niets meer te wensen heeft, nu ze moeder is geworden (351).

In de plot van *De bloemschilderes Maria van Oosterwijk* kan dus een vrouwelijke Bildungsroman herkend worden: deze novelle toont zowel de kenmerken van het tweede als het derde door Swinnen onderscheiden type. Maria maakt de drie 'transformaties' door en van de vijf door Swinnen met betrekking tot de vrouwelijke 'Künstlerroman' aangehaalde distinctieve kenmerken zijn er vier eenvoudig aan te wijzen. Het vijfde en laatste kenmerk van de vrouwelijke 'Künstlerroman', is minder sterk vertegenwoordigd: Maria's twijfels lijken namelijk eerder een toevoeging van de verteller dan aanwezig in het personage zelf. Bepaalde aspecten van de *geschiedenis*, het *verhaal* en de *vertelling* laten zien dat de protagonist feitelijk haar keuze heeft vaststaan. Er is geen sprake van dat zij haar kunst inruilt voor de liefde.

Het optreden van een 'distancing' verteller, die enerzijds afstand neemt van Maria's opvattingen, anderzijds de lezer waarschuwt voor vergissingen van de biograaf, die inderdaad zichtbaar worden bij een tegendraadse lezing, kan verklaard worden vanuit het fenomeen dat ook is waar te nemen in *De Graaf van Devonshire*. Ik lees een *vertelling* die past binnen de contemporaine cultuur: een 'femininity-text' met een traditionele protagonist. In die *vertelling* echter wordt het *verhaal* zichtbaar van een vrouw die zich manifesteert op een non-conformistische wijze: een vrouw die kiest voor het kunstenaarschap. Op deze manier voldoet het werk aan de literaire conventies en onttrekt zich tegelijkertijd eraan.

2.7.4 Het verhaal bij Toussaint – conclusies

Zowel *Het Huis Lauernesse* als *De bloemschilderes Maria van Oosterwijk* heeft een plot waarin eigenschappen van de vrouwelijke Bildungsroman te herkennen zijn. Tweemaal een plot dus waarin de ontwikkeling van een vrouw centraal staat en ook tweemaal een *vertelling* die veelal gelezen is als een pleidooi voor het ware geloof. In mijn optiek is er in deze werken een expliciet verschil tussen de *vertelling* en het *verhaal*: er is in beide werken sprake van een verteller die de religie beklemtoont en een *verhaal* waarin een vrouw gedreven wordt door een bepaalde – niet per definitie religieuze – opvatting. Hoewel de conventionele huwelijksplot in beide verhalen aanwezig is, kiezen beide protagonisten voor een

leven waarin zij hun eigen weg kunnen gaan. De conclusie die ik verbind aan de analyse van de plot in deze beide werken, is dat bij Toussaint het *verhaal* meer is dan een kapstok voor een religieuze boodschap. Het *verhaal* toont een andere werkelijkheid dan de *vertelling*, niet alleen in *Het Huis Lauernesse* en *De bloemschilderes Maria van Oosterwijk*, maar in het gehele oeuvre van Toussaint.

De lezer kan in het oeuvre van Toussaint voortdurend verwickelingen volgen rondom vrouwen die met of zonder goedkeuring van de verteller hun weg zoeken. De nadrukkelijk aanwezige verteller leidt af van de plot, maar zijn ambivalente houding in de *vertelling*, inclusief ondersteuning of tegenspraak door de bewustzijnsweergave van de personages, biedt de lezer ruimte voor een eigen interpretatie van het *verhaal*. In weerwil van de onmiskenbare aanwezigheid van ‘een overdaad van beschouwingen en uiteenzettingen’ die erop gericht lijkt een geestelijk ideaal uit te drukken (Knuvelde 1973: 350-351), biedt elk werk van Toussaint een plot waarin, wanneer de lezer de focus verlegt van de *vertelling* naar het *verhaal*, vrouwelijke ontwikkeling een rode draad is.

2.8 Besluit

Het Huis Lauernesse wordt algemeen gezien als een roman waarin Geertruida Toussaint voor het eerst haar evangelisch Christendom onder woorden brengt. Vooral de historie van Ottelijne en Aernoud illustreert de invloed van de Hervorming op het burgerlijk en huiselijk leven der Nederlanders. In de *vertelling* ligt de nadruk op de antithese katholiek – hervormd, vooral door een zeer uitgebreide bewustzijnsweergave van de verschillende geloofsaanhangers. In het *verhaal* wordt echter duidelijk dat religieuze opvattingen samenhangen met complexe maatschappelijke en emotionele factoren, waardoor de werkelijke tegenstelling geformuleerd kan worden als het verschil tussen vrijheid en onvrijheid. Terwijl de vroege paratekst weinig blijkt geeft van evangeliserende bedoelingen, leggen in de loop van de tijd historisch letterkundigen zozeer de nadruk op het betogende aspect van de roman dat het verhalende ervan nauwelijks meer aandacht krijgt. In de plot van *Het Huis Lauernesse* ligt echter een bijzondere verhaalstructuur verborgen: er is sprake van een voor de negentiende eeuw nieuwe ‘vrouwenplot’, die afwijkt van de dominante mannelijke plotstructuren en feitelijk ook van conventionele vrouwenplots met een ‘happy end’. De traditionele functie van de vrouw als ‘object’ is vervangen door de vrouw als ‘subject’ en er is tot op zekere hoogte sprake van ‘writing beyond the ending’: Ottelijne eist religieuze vrijheid, maakt transformaties door en zoekt uiteindelijk haar persoonlijke ontwikkeling in een innerlijke wereld. Daarmee is *Het Huis Lauernesse* te duiden

als een vrouwelijke Bildungsroman. Een ander type vrouwelijke Bildungsroman is Toussaints *De bloemschilderes Maria van Oosterwijk*, waarin de problematiek van de vrouwelijke kunstenaar centraal staat. Ook in deze *vertelling* benadrukt de verteller de religie en is het *verhaal* te interpreteren als de verbeelding van de manier waarop een vrouw haar keuzes maakt.

Tegendraadse lezingen en aandacht voor het optreden van de verteller, met name voor zijn ambivalentie, leveren argumenten voor de stelling dat er in beide genoemde werken een expliciet verschil bestaat tussen de *vertelling* en het *verhaal*. De *vertelling* is veelal een betoog in het kader van geloofsopvattingen en bepaalde conventies; het *verhaal* toont andere waarden, waarvan het recht op zelfbeschikking de belangrijkste is.

In het gehele oeuvre van Toussaint is de vrouwelijke ontwikkeling een belangrijk element in het *verhaal*: naast vrouwen in een ondergeschikte positie zie ik vrouwen in subjectpositie en als subject van focalisatie die uitdrukkelijk streven naar keuzevrijheid. Het lijkt er sterk op dat Toussaint haar lezers diezelfde vrijheid gunt door de manier waarop zij de verteller inzet: de lezer kan zijn *vertelling* volgen of kan zich richten op het *verhaal* en dan andere accenten leggen.