



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.

3 Ordeningsprincipes bij Toussaint

Mejonkvrouwe de Mauléon (1847)

3.1 Inleiding

Tussen 1844 en 1855 werkte Geertruida Toussaint aan de *Leycester*-romans, maar ze wisselde dit groot opgezette historiografische werk af met almanakkenwerk als *Lasthenia* (1846) en *Richard Leeuwenhart op Cyprus* (1847). Voor *de Gids* schreef zij *Diana* (1846) en voor een serie boekjes in klein formaat, vooral bestemd voor dames, *Mejonkvrouwe de Mauléon*. Vanwege het beoogde publiek maakte uitgever Koenraad Führi bezwaar tegen het gegeven dat in deze roman van Toussaint een ongehuwde vrouw zwanger wordt; hij verzocht de auteur de situatie te veranderen (Reeser 1962: 227). Toussaint stemde met tegenzin toe. *Mejonkvrouwe de Mauléon* geeft nu het verhaal van Yolande Desvieux die haar verloving met Jacques Bossuet verbreekt omwille van zijn kerkelijke carrière. Zij blijven echter met elkaar verbonden door hun petekind, geboren uit een geheim huwelijk tussen Yolandes nicht Loïse en Henry des Secousses.

Wanneer Toussaint haar historische roman *Mejonkvrouwe de Mauléon* heeft geschreven, is niet precies vast te stellen. Historisch letterkundigen als J.M.C. Bouvy vinden de periode van schrijven van belang in verband met de vraag of Toussaints relatie met Reinier Bakhuizen van den Brink of die met Johannes Bosboom een inspiratiebron voor deze roman was. Najaar 1846 verbrak zij haar verloving met Reinier Bakhuizen van den Brink, waarna de relatie met de schilder Bosboom zich verder ontwikkelde. Deze kwestie is kenmerkend voor de manier waarop door historisch letterkundigen naar dit werk gekeken wordt.²⁰⁶

Contemporaine critici hadden geen bijzondere belangstelling voor *Mejonkvrouwe de Mauléon*. Rond 1847 ging met betrekking tot het werk van Toussaint de aandacht vooral uit naar *De Graaf van Leycester in Nederland*: naar aanleiding van dit eerste deel van de *Leycester*-cyclus woedde destijds een historiografische discussie over Toussaints opvattingen inzake de positie van Leycester in Nederland en de houding van de Staten van Holland. Ook later werd de *Leycester*-trilogie veelal als haar hoofdwerk gezien²⁰⁷ en was er relatief weinig aandacht voor *Mejonkvrouwe de Mauléon*.

²⁰⁶ G. Knuvelde stelde aan de hand van een door de uitgever K. Führi gedateerd en gesigneerd titelblad vast dat het boek uitkwam in 1847 en niet in 1848, zoals het titelblad vermeldt; het is dus geschreven in 1846 of begin 1847 (Knuvelde 1959: 103).

²⁰⁷ Hierover meer in hoofdstuk 4.

In 1935 analyseerde Bouvy het werk en constateerde dat het afwijkt van Toussaints grote historische romans: het doel ervan is niet een historische periode uit te beelden, maar een ‘hartsgeschiedenis’ te geven (Bouvy 1935: 98). Verhalen over liefdesrelaties ziet zij vaker in de romans van Toussaint, maar die geven dan ‘uiting aan de hoofdidee, waardoor de conceptie van het hele werk gedragen wordt’ (Bouvy 1935: 98).²⁰⁸ De liefdesgeschiedenis in *Mejonkvrouwe de Mauléon* daarentegen staat volgens Bouvy op zichzelf en geeft het beeld van een onzelfzuchtige liefde. Ze staat op het standpunt dat Toussaint wellicht iets uit haar persoonlijk leven heeft verwerkt in de roman: niet de ondervinding als zodanig, maar de ervaring die zij ermee opdeed. Volgens Bouvy bestaat er een relatie tussen ‘het zelf doorleefde en het vinden van een eigen weg’ en het verminderen van ‘het aangeblazene, het opgeschroefde der hevige situaties en het pathetische van de personen, dat onder invloed der romantiek haar vroegere verhalen zo kenmerkte’ (Bouvy 1935: 114). Ook W. Drop analyseerde *Mejonkvrouwe de Mauléon*. Hij ziet eveneens in de roman een liefdesgeschiedenis, die niet ten dienste staat van de centrale idee.²⁰⁹ Evenals Bouvy verbindt hij dit gegeven met de structuur van het werk, maar hij trekt een andere conclusie. Drop ziet in romans als *Mejonkvrouwe de Mauléon*, waarin de centrale idee niet bepalend is, elementen van de ‘avonturenroman’²¹⁰; juist die romantische aspecten waarvan Bouvy opmerkt dat ze minder voorkomen. Waar zij opmerkt ‘het geheel wordt stiller, meer levenswaar’ (Bouvy 1935: 114), ziet hij overeenkomsten met de ‘wild-romantische’ Arabella-geschiedenis in *De Graaf van Devonshire*, al is *Mejonkvrouwe de Mauléon* ‘minder sensationeel gekleurd’ (Drop 1972: 271). Beiden zien echter deze roman op basis van zijn structuur als afwijkend van Toussaints overige werk.

Ik wil nagaan in hoeverre *Mejonkvrouwe de Mauléon* afwijkt van het gros van Toussaints historische romans. Is het terecht dat er in de receptie en de literatuurgeschiedenissen- en studies ingegaan wordt op de eventuele persoonlijke betrokkenheid van Toussaint? Via een narratologische analyse hoop ik op het spoor te komen van de wijze waarop Toussaint de historische stof verwerkt in een *verhaal*. De informatie die deze analyse oplevert, zet ik af tegen specifieke kenmerken van Toussaints historisch werk om aan de hand daarvan over te gaan tot

²⁰⁸ Bouvy ziet in Toussaints oeuvre de geschiedenis weergegeven als ‘een geschiedenis van bevrijding van het kwaad en van een groei naar een hoger vorm’ (Bouvy 1935: 263).

²⁰⁹ Drop formuleert de centrale idee als volgt: ‘de historie als heilsgeschiedenis en de manifestatie daarin van het goddelijke al-bestuur’ (Drop 1972: 275).

²¹⁰ Avonturenromanelementen: een reis, eventueel na een conflict met de oudere generatie, de liefde, vaak voor een vrouw die in moeilijkheden verkeert, de ontsluiting van een geheim, de redding van de geliefde, gevangenschap, ontvluchting etc. (Drop 1972: 27-29).

een tegendraadse lezing van *Mauléon*. Tot slot wil ik op basis van mijn bevindingen *Mejonkvrouwe de Mauléon* plaatsen in het oeuvre van Toussaint.

De samenvatting van het werk door W. Drop laat ik ook in dit hoofdstuk voorafgaan aan mijn analyse van de roman.²¹¹

3.2 Drops samenvatting van *Mejonkvrouwe de Mauléon*

Deze roman begint mediis in rebus. Op Mauléon, een klein kasteel niet ver van Parijs, heeft zich jonkvrouwe Yolande Desvieux gevestigd. Ze leeft er zeer teruggetrokken en ingetogen en laat zich slechts weinig met haar adellijke burens in. Dit, gevoegd bij geheimzinnige bezoeken van mensen in hofkoetsen, maakt dat er – buiten haar weten – veel over haar wordt geroddeld. Een enkele keer neemt ze een invitatie aan, en zo zien we haar op een feest waar een zekere ridder Des Secousses grote belangstelling voor haar toont, een belangstelling die ze niet beantwoordt. Op dit feest ontmoet ze ook een jonge petit-abbé, de zeer wereldse St. Hyacinthe, die haar de komst van een onbekende aankondigt. De volgende dag bezoekt St. Hyacinthe, die haar nicht en petemoei noemt, haar met een tweeledig doel. In de eerste plaats komt hij haar vragen toch gehoor te geven aan de smeekbeden van Des Secousses om hem te ontvangen; dit weigert ze. In de tweede plaats stort hij zijn hart uit: hoezeer zijn geestelijke ‘waardigheid’ hem tegenstaat, hoe hij ernaar haakt als een jong edelman en officier te kunnen leven. Hij vraagt haar, om haar invloed bij de bisschop van Condom (Bossuet), die samen met haar als zijn voogd optreedt, aan te wenden om hem uit de geestelijke stand te verlossen. Om de jonge abbé te verklaren waarom dit onmogelijk is, vertelt Yolande hem zijn voorgeschiedenis, die ten nauwste met de hare verweven is. Om dit verhaal levendiger te maken vertelt mejuffrouw Toussaint het direkt, dus niet door de mond van Yolande.

Yolande Desvieux dan, is op nog zeer jeugdige leeftijd door een huwelijkskontraat bestemd tot toekomstige echtgenote van Jacques Bossuet; dit huwelijk is een hartenwens van beide vaders. Yolande koestert grote liefde voor Jacques; hij van zijn kant heeft haar weliswaar lief, maar het vooruitzicht eens in de provincieplaats Dijon de rechtersplaats van

²¹¹ De manier waarop Drop *Mejonkvrouwe de Mauléon* interpreteert, blijkt uit zijn samenvatting van het werk; dat er andere accenten gelegd kunnen worden, zal duidelijk worden uit mijn tegendraadse lezing.

Yolande's vader te zullen bekleden, benauwt hem. Er is namelijk een brandende eerezucht in hem, naast een buitengewoon talent vooral op het gebied van de welsprekendheid. Zijn leermeesters in Parijs zien dit scherp en ze houden hem voor, dat hij alleen in de Kerk een mogelijkheid zal vinden zijn gaven te ontplooiën en zijn eerezucht te bevredigen. Hij aarzelt en weet geen andere oplossing dan de keuze aan Yolande over te laten. De abt, die president is van het kollege waaraan hij studeert, vergezelt hem naar Yolande en hij suggereert het jonge meisje, Jacques op eigen initiatief aan de Kerk af te staan. Hij doet haar inzien, wat er in de jonge man leeft en wát zijn grote gaven zijn; en zij begrijpt hem langzamerhand. Bovendien heeft ze al eerder iets geraden van wat er in Jacques omgaat. De abt spekeleert op haar onbaatzuchtige liefde en op haar zelfrespekt door haar te zeggen dat hij van hãàr dit offer durft te vragen. Inderdaad treedt ze terug en ze overtuigt Bossuet, die zich ondanks zijn smart eigenlijk wil laten overtuigen, dat het zo beter is. Haar verdere leven geeft haar de voldoening de grootheid van Bossuet te zien, terwijl ze in het geloof kracht vindt. Als jaren later Bossuet benoemd is tot goeverneur van de dauphin, stelt hij haar voor, ontheffing te vragen van zijn geestelijke waardigheid en haar alsnog te huwen. Yolande weigert echter en zegt, dat het beter zò is; het offer moest niet tevergeefs gebracht zijn... De geheimzinnige bezoeken, die haar gebracht worden, zijn die van Bossuet, die haar regelmatig komt opzoeken.

Naast en dóór deze geschiedenis heen loopt een tweede, waardoor de verhouding tot St. Hyacinthe en de ridder Des Secousses wordt bepaald. Ten tijde van Yolande's verloving leefde haar nichtje Loïse bij haar in huis; ook zij werd verliefd op Jacques. Om afleiding voor haar ongelukkige liefde te zoeken had dit nichtje op een gemaskerd bal toegegeven aan de flirtation van een zeer knappe, onbekende edelman. Deze had haar meegevoerd, half ontvoerd eigenlijk, naar zijn kasteel en een – later onwettig gebleken – huwelijk met haar gesloten. Het blijkt, dat hij Hugenoot is en zelf zijn afstamming niet kent, terwijl hij in Engeland is opgevoed. Door bepaalde verwikkelingen moet hij zeer spoedig overhaast vluchten, en Loïse keert, in verwachting zoals spoedig blijkt, naar het huis van Yolande's vader terug. Na de geboorte van haar zoontje sterft ze, en Bossuet en Yolande, die juist als aanstaande echtgenoten gescheiden zijn, treden als peter en meter op en ontfermen zich over het jongske, dat

natuurlijk niemand anders is dan St. Hyacinthe. Daarom is voor hem een carrière als officier uitgesloten...

Yolande geeft evenwel de nasporingen naar zijn vader niet op, en ze vermoedt, dat deze ook van zijn kant pogingen doet om Loïse terug te vinden. Daarom bezoekt ze regelmatig gemaskerde bals, een eigenaardigheid die de tongen des te meer in beweging brengt. De ontknoping komt, als na het gesprek met St. Hyacinthe een uitnodiging voor een gemaskerd bal komt, waar eigenlijk een intrige van Des Secousses achter zit. Deze is namelijk niemand anders dan de vader van St. Hyacinthe; inmiddels heeft hij door een wonderlijke en gevaarlijke samenloop van omstandigheden zijn afkomst ontdekt, en nu zoekt hij naar het meisje dat hij destijds aan de ellende had prijs gegeven. Als hij hoort van de verschijningen van Yolande op gemaskerde bals en ook verdere nasporingen doet, krijgt hij de overtuiging, dat Yolande destijds zijn 'echtgenote' is geweest. Op romantische wijze volgt de ontknoping, waardoor St. Hyacinthe zijn vader en deze dus zijn zoon terugvindt. Bovendien geeft Bossuet aan het souper na het bal een uiteenzetting, waardoor Yolande geheel wordt gerehabiliteerd. In een panoramisch view lezen we hoe ze verder leefde, tot lang na Bossuet's dood, steeds vroom, en gericht op het eeuwige leven (Drop 1972: 268-270).

3.3 Narratologische analyse

De roman *Mejonkvrouwe de Mauléon* heeft een niet-chronologisch karakter en meerdere met elkaar verbonden verhaallijnen, waardoor bespreking van geïsoleerde aspecten uit de *vertelling*, het *verhaal* en de *geschiedenis* wellicht niet meteen een helder beeld van de roman oplevert. Beginnen met de *geschiedenis* kan zorgen voor een snel overzicht van de gebeurtenissen, maar dat gaat ten koste van inzicht in de aanpak van Toussaint. Ik begin ook in dit hoofdstuk met de *vertelling*, de tekst die ook de onbevengene lezer voorgeschoteld krijgt. Zo ontstaat namelijk een beter zicht op de manier waarop de auteur de informatie presenteert en hoe zij via de verschillende tekstniveaus haar roman structureert.

3.3.1 Vertelling

In *Mejonkvrouwe de Mauléon* presenteert de (extradiëgetische, heterodiëgetische) verteller in de eerste alinea het werk als gebaseerd op historische grondslag, maar met betrekking tot de karakters van de personages als ‘mijne verdichting’ (Toussaint 1847: 1).²¹² Zijn betrouwbaarheid moet blijken uit zijn duidelijke zichtbaarheid in de tekst: hij geeft talloze malen zijn meningen, die hem kenmerken als een ontwikkeld persoon met compassie voor zijn medemensen, een kritische blik (ook ten aanzien van zichzelf) en acceptabele denkbeelden. Bijvoorbeeld:

God beware de jeugd, die zich zelve niet weet te bewaren, en houde van haar weg de verzoeking die zij niet weet door te staan! Het is daarom noodig, dat de ouders niet enkel den geest en het lichaam hunner kinderen sieren en verrijken met al de gaven van kennis en schoonheid, met al de vroomheid, zelfs die eene gezegd volmaakte opvoeding er aan kan geven; (Toussaint 1847: 96).²¹³

De verteller verantwoordt en becommentarieert zijn keuzes:

En Yolande begon eene geschiedenis, die wij niet mede aanhooren zullen, omdat wij liever eenige jaren in haar leven zullen teruggaan, om aan het gebeurde de dorheid van een verhaal te ontnemen, en daarvoor de levendigheid der voorstelling terug te geven (Toussaint 1847: 39).²¹⁴

Verder benadrukt de verteller in eveneens metanarratieve intrusies dat hij fictie schrijft: ‘Schreven wij iets anders dan eene novelle, wij zouden onderzoeken [...]’ (206). Zelfs wanneer het gaat om Bossuet laat hij een eindoordeel liever aan ‘historieschrijvers [die] beter dan ik van hem getuigen kunnen’ (209).²¹⁵

²¹² Mijn citaten uit *Mejonkvrouwe de Mauléon* zijn afkomstig uit de uitgave van Charles Ewings, 's-Gravenhage z.j.; deze komt vrijwel overeen met de eerste druk van Fuhri. Ik zie slechts enkele kleine verschillen, bijvoorbeeld in de naam van het zusje van Yolande: in de eerste uitgave heet zij ‘Marianne’ (1847A: 190), in de latere ‘Mariette’ (1847: 131). In de heruitgave van 1982 stelt Wiske Uytterlinde-Maris eveneens dat de druk van Ewings slechts afwijkt op ondergeschikte punten (Toussaint 1982: 31). De druk van Ewings is gebruikt voor alle latere uitgaven. Evenals bij *De Graaf van Devonshire* vermeld ik bij de citaten het jaartal van de eerste uitgave, vanwege mijn chronologische benadering.

²¹³ Zie andere voorbeelden van sententies: Toussaint 1847: 2, 3, 4, 6, 11, 12, 17, 19, 22, 24, 42, 43, 60, 103, 132, 134, 189.

²¹⁴ Zie ook Toussaint 1847: 16, 17, 22, 24, 43, 54, 172.

²¹⁵ Zie verder Toussaint 1847: 7, 143, 196.

Hij probeert zijn lezers in zijn *vertelling* dus te overtuigen van zijn geloofwaardigheid en dekt zich tegelijk in tegen eventuele verwijten van historici door te wijzen op het fictionele karakter van het werk en bovendien een verantwoording van zijn genre te geven:

waartoe zou de roman dienen, zoo deze niet die uitgeworpen schakels²¹⁶ weer opzocht en aaneenhechte, en waartoe de poëzie, zoo zij niet meer verbeelding had en niet meer warm gevoel dan de andere, waar ze zich ook vrijer voelt als deze, niet eeuwig ingeklemd als zij tussen jaartallen en datums? (Toussaint 1847: 129).

Het doel van de verteller is de lezer een overtuigend beeld te geven van het karakter van mejonkvrouwe de Mauléon, ‘bijna vergeten door de geschiedenis’ (128), maar daarmee ook van de man naast haar, Bossuet. Hij doet dit door zijn personages direct te karakteriseren (zie hiervoor 3.3.2), maar ook door geregeld aan de bewustzijnsweergaven van die personages, hun woorden in de directe rede, zijn interpretatie toe te voegen. Een enkele keer komt de vrije indirecte rede voor.

In *Mejonkvrouwe de Mauléon* is sprake van meerdere vertellers: de extradiëgetische, heterodiëgetische van het primaire *verhaal*, een intradiëgetische, homodiëgetische verteller (Loïse) die de eigen lotgevallen weergeeft en een intra-intradiëgetische verteller²¹⁷, de jongeman over wie Loïse spreekt. Ook hij verhaalt uitgebreid over zijn verleden.

Deze personagegebonden vertellers vertellen dus elk hun eigen *verhaal*, dat ingebed is in het primaire *verhaal*. Voor een schematische hiervan, zie volgende pagina.

²¹⁶ De verteller ziet de geschiedenis als een onmetelijke keten van schakels, waarvan zij een enkele soms laat vallen (Toussaint 1847: 129).

²¹⁷ Een verteller van het derde niveau: de intradiëgetische verteller praat over een figuur die zelf ook weer een verhaal begint te vertellen (Herman & Vervaeck 2005: 88).

| | |
|--|--|
| <p>Primaire verhaal 1 – 39 Verteller presenteert Yolande Desvieux als Mejonkrouwe de Mauleon. Zij geeft St-Hyacinthe de voorgeschiedenis; verteller verhaalt dit aan de lezer</p> | <p>Primaire verhaal 145 – 211 Verteller geeft het verdere verloop van de geschiedenis</p> |
| <p>Eerste inbedding terugblik 39 – 64 Verteller over jeugd Yolande Desvieux en haar nichtje Loise: het huwelijkscontract</p> | <p>Eerste inbedding terugblik 84 – 144 Verteller over levensloop Yolande tot verhaaltijden</p> |
| <p>Tweede inbedding 64 – 70 Loise vertelt haar geschiedenis: de ontmoeting met Henry des Secousses</p> | <p>Tweede inbedding 79 – 83 Loise vertelt haar geschiedenis: de scheiding van Henry des Secousses</p> |
| <p>Derde inbedding 71 – 77 Henry des Secousses vertelt zijn geschiedenis: de gedwongen scheiding tussen zijn ouders</p> | |

3.3.2 Verhaal

De introductie van de personages geschiedt via een tamelijk uitgebreide typering door de primaire verteller, waarbij zowel uiterlijk als innerlijk aan bod komt. Mejonkvrouwe de Mauléon, Yolande Desvieux, wordt steeds gepresenteerd als een stille, blijmoedige, godvruchtige vrouw, die haar lot accepteert en haar leven op voorbeeldige wijze leidt.²¹⁸ Van haar verloofde Jacques Bossuet worden in eerste instantie karakteristieken genoemd die hem tonen als een intelligente, trotse en edele figuur; hij krijgt dan ook de metaforische ‘adelaarsblik’ toebedeeld (54) die, zoals in *De Graaf van Devonshire*, een positieve connotatie kan hebben. In de loop van het verhaal echter benadrukt de verteller negatieve eigenschappen als egoïsme en ijdelheid:

‘Gij kunt mij dus opgeven?’ vroeg hij met dien strijd tusschen ijdelheid en zelfzucht, waarvoor hij man was en man van genie vooral, die bedorvene kinderen der maatschappij, zoo haast zij niet hare stiefkinderen zijn (Toussaint 1847: 124).

Ook op andere plaatsen noemt de verteller expliciet het egoïsme van Bossuet. Diens bewustzijnsweergave raakt een enkele keer inderdaad aan zelfzucht²¹⁹, maar er kan ook iets anders gelezen worden: waar Jacques Bossuet spreekt over zijn dilemma is ook keuzevrijheid aan de orde. Zijn aarzelingen met betrekking tot een huwelijk met Yolande verwoordt hij door te wijzen op de beperkingen die ermee gepaard gaan: als opvolger van zijn schoonvader (het eigenlijke doel van het huwelijkscontract) ziet hij zijn leven ‘reeds van het begin tot het einde vooruit berekend’ (89) en hij vreest ‘dat ik verstikken zou in die engte’ (89). Er zijn voor hem twee mogelijkheden: voldoen aan de eisen van zijn (schoon)vader of aan die van zijn moeder. Het zijn tegenstrijdige verlangens voor de toekomst van de zoon: een huwelijk met Yolande Desvieux met daarbij een baan als jurist, óf zijn ongewoon talent inzetten ten behoeve van de Kerk. De keuze lijkt gemaakt

want mijne moeder zal er nooit in slagen, mijn vader te overtuigen, en al ware dat zoo, alles is nu immers met mijnheer Desvieux vastgesteld en bepaald? (Toussaint 1847: 92)

²¹⁸ Er is sprake van een consequente presentatie; zie Toussaint 1847: 3, 4, 5, 6, 11, 13, 20, 63, 87, 122, 123, 127, 154, 161.

²¹⁹ Voor vertellerstekst zie Toussaint 1847: 120, 153, 192; voor bewustzijnsweergave Toussaint 1847: 92, 119, 125.

Toch twijfelt hij ook waar het een kerkelijke carrière betreft: ‘mag ik dat alles opgeven voor eene roeping welke wellicht tot mijne ziel is ingekomen door de stem van anderen;’ (121) en wanneer hij Yolande Desvieux opnieuw een huwelijk voorstelt, komt dit voort uit plichtsgevoel: ‘dat vreeselijke huwelijkscontract’ (155) dat hij nog steeds op zich voelt drukken.

De focalisatie is dus van belang: Jacques Bossuet als subject van focalisatie geeft blijk van een onzekerheid, zowel met betrekking tot Yolande Desvieux als tot de Kerk. Ik zie dan een andere man dan de zelfbewuste, getalenteerde kerkdienaar die vooral macht ambieert, zoals hij door de verteller meestentijds gekarakteriseerd wordt. Yolande als subject van focalisatie bevestigt grotendeels wat de verteller over haar te berde brengt. Door haar in een objectpositie te brengen en de observaties van andere verhaalpersonages te geven, creëert de verteller een tegenstelling tussen zijn visie (en vermoedelijk die van de meeste lezers) en die van mensen in haar omgeving. Deze tegenstelling beklemtoont de uitzonderingspositie waarin Yolande Desvieux zich bevindt: die van jonge, ongehuwde, zelfstandige vrouw. Haar uitingen daarover ‘Ik wil leven in de wereld, Jacques; ik zal geen huwelijk aangaan en ik zal niet ongelukkig zijn [...]’ (26) passen in het beeld. Deze positie is raadselachtig, omdat het *verhaal* niet chronologisch is. Yolandes situatie wordt duidelijk gemaakt in een eerste ingebed verhaal: zij vertelt haar petekind St. Hyacinthe wat zich in het verleden heeft afgespeeld. Opmerkelijk is dat de verteller hier ingrijpt: ‘om aan het gebeurde de dorheid van een verhaal te ontnemen’ (39) houdt hij zelf het woord en geeft een uitgebreide terugblik die ruim honderd pagina’s beslaat. Deze pauze in het primaire *verhaal* vormt de essentie van de *geschiedenis*. In deze eerste inbedding komen nog twee vertellers aan het woord, die elk hun historie vertellen. In de tweede inbedding vertelt Loïse over haar avontuur met Henry des Secousses en deze figuur vertelt in de derde inbedding zijn versie ervan. Een analyse van de *geschiedenis* laat zien wat er aan de hand is.

3.3.3 Geschiedenis

In dit hoofdstuk staan de bouwstenen waarmee de *geschiedenis* wordt omgezet in een *verhaal* centraal. Daarom besteed ik hier extra aandacht aan de abstracte constructie die uit de concrete tekst afgeleid moet worden en ga na wat er precies gebeurt met de verhaalfiguren om zo een beeld te geven van de manier waarop Toussaint de informatie ordent. In *Mejonkvrouwe de Mauléon* krijgt de lezer een verslag van de gebeurtenissen rondom een aantal personages. Er zijn vijf met elkaar verweven verhaallijnen: die van Yolande Desvieux, Jacques Bossuet, Loïse,

Henry des Secousses en St. Hyacinthe. Ik geef de gebeurtenissen weer door elke verhaallijn geïsoleerd en in chronologische volgorde kort samen te vatten:

Henry des Secousses is een kind uit het huwelijk tussen een Franse katholieke edelman en een Engelse protestante jonge vrouw, die gescheiden leven. Na zijn jeugd in Engeland reist hij naar Frankrijk, waar hij Loïse ontmoet en verliest, moeizame jaren doormaakt en na een ontmoeting met Yolande Desvieux ontdekt dat hij een zoon heeft, Jacques Loïs de St. Hyacinthe.

Yolande Desvieux is door middel van een verlovingscontract verbonden met haar buurjongen Jacques Bossuet. Yolande wordt echter na enkele jaren door abt de Navarrois ervan overtuigd dat Jacques geroepen is tot het priesterschap, waarna zij haar verloofde zijn vrijheid geeft. Ze wordt peettante van het kind van haar nicht Loïse. Na een periode in het mondaine leven van Parijs, waar zij een huwelijksaanzoek krijgt van de ridder Des Secousses, keert ze zich af van alle wereldse vermaken. Ze weigert een nieuw huwelijksaanzoek van Jacques Bossuet, omdat ze aanvoelt dat dat meer uit plichtsbesef dan uit liefde voortkomt. Ze ontmoet op een gemaskerd bal Des Secousses weer en vertelt hem de lotgevallen van Loïse en laat hem kennismaken met zijn zoon. Yolande wordt honderd jaar oud.

Jacques Bossuet is niet helemaal gelukkig met het voor hem uitgestippelde pad; zijn moeder en haar Jezuïeten-biechtvader hebben geprobeerd hem te overtuigen van een grootste toekomst in de Kerk. De verloving met Yolande wordt verbroken en hij wordt dankzij zijn schitterende talenten aartsdeken van Metz en later bisschop van Condom. Hij overweegt de Kerk te verlaten, omdat hij gouverneur wordt van de dauphin en omdat hij twijfelt aan zijn roeping. Hij vraagt Yolande opnieuw ten huwelijk.

Loïse, Yolandes nicht en huisgenootje, krijgt op een gemaskerd bal contact met een ‘ridder Tancred’, door wie ze zich laat ontmaskeren en meevoeren. Deze Henry vertelt haar zijn levensverhaal, zij sluiten een geheim huwelijk en kort daarna verdwijnt Henry, bedreigd door de katholieke Kerk die aanspraak maakt op het pas verworven landgoed. Loïse keert uiteindelijk terug naar huis en blijkt zwanger te zijn. Loïse baart een zoontje – Jacques Loïs St. Hyacinthe – , van wie Yolande en Jacques peter en meter worden. Loïse overlijdt en het kind gaat naar een min.

Wanneer St. Hyacinthe zeventien jaar oud is, hebben zijn peetouders voor hem een kerkelijke carrière op het oog, omdat op die manier zijn afkomst er niet toe doet. Hij woont als petit abbé in Parijs, in het huis van markiezin de Kerouailles. Hij

bezoekt Yolande, hoort zijn familieverhaal en ontmoet zijn vader. Daarna verlaat hij de Kerk en trouwt met Catherine, zijn nichtje.

Een analyse van de *geschiedenis* laat iets opvallends zien: in wezen speelt zich een aantal malen hetzelfde af. De kardinale functies behelzen steeds keuzes die te maken hebben met ambitie en conventie. De kardinale functies in de historie van protagonist Yolande zijn het huwelijkscontract, de verloving, het verbreken van de verloving en de loopbaan van St. Hyacinthe. Een actantiële systematisering toont hier als ‘zenders’ in feite steeds dezelfde drijfveren: eigenbelang en conventie. Immers het contract dient vooral de beide vaders, de verloving beantwoordt aan het plichtsgevoel van Jacques Bossuet en het verbreken ervan is een gevolg van kerkelijke ambitie, Henry des Secousses vraagt Yolande Desvieux ten huwelijk omdat ze is ‘als hij zich had voorgesteld als ideaal van vrouwenwaarde’ (138) en tot slot wordt de kerkelijke loopbaan van St. Hyacinthe vooral ingegeven door het streven zijn onconventionele achtergrond te verbergen.

In de eerste sequenties vervult Yolande de rol van ‘helper’, maar er vindt een opzienbarende ommekeer plaats. De abt de Navarrais die haar ervan komt overtuigen dat Jacques Bossuet voorbestemd is voor een schitterende carrière in de Kerk, benadrukt op listige wijze de zwakte van de jongeman en de kracht van Yolande Desvieux: zij zal hem los kunnen laten, juist omdat ze hem niet liefheeft als een ‘*allegaagsche vrouw* haar *allegaagschen man*’ (111). Yolande stemt toe.

Dat dit een cruciaal gedeelte van de *geschiedenis* is, blijkt uit de setting²²⁰: het beslissende gesprek speelt zich af in een dicht pijnboomwoud, in het halfduister, onder dreigende luchten en op het ogenblik dat Yolande Desvieux haar besluit genomen heeft, breekt een enorm onweer los.²²¹ Wanneer de storm is uitgewoed – in beide betekenissen²²² – realiseert Yolande zich haar vrijheid:

zij was meesteres geworden van een hartstocht die haar had beheerscht, dat was zooveel als meesteres geworden te zijn van zich zelve en met een vaster gang en met moediger blik het leven door te gaan (Toussaint 1847: 127).

²²⁰ Overigens ook op het niveau van het *verhaal* blijkt het belang van dit gedeelte: de pagina’s 98-128 geven een vrijwel scenische weergave van de gebeurtenissen.

²²¹ Geertje Mak wijst erop dat onweer ook metaforisch opgevat kan worden als de verplaatsing van energie (Mak 1997: 185).

²²² ‘Storm’ kan behalve op de letterlijke storm en Yolandes emoties ook nog slaan op de heftige reactie van vader Desvieux (Toussaint 1847: 127).

Juist na dit betekenisvolle element in de setting van de roman vervult Yolande niet meer de actantiële rol van ‘helper’ in het verwezenlijken van door eigenbelang of conventies ingegeven ‘objecten’. Een element uit de *vertelling*, een intertekstuele verwijzing, versterkt het effect van Yolandes besluit: ‘en het was als in Ada: Toen, toen verhief de *vrouw* zich weder!’ (Toussaint 1847: 128). Dit wordt overigens wel verbonden met haar geloof door de mededeling dat haar ziel zich ophief tot God. Yolande Desvieux heeft nu de rol van ‘subject’, waarbij opvalt dat zij uitdrukkelijk kiest voor een zelfstandig leven: ze weigert de huwelijksaanzoeken van Henry des Secouses en van Jacques Bossuet, als die haar veel later weer vraagt en ze zorgt voor de uiteindelijke ontknoping van een aantal raadsels rondom de afkomst van St. Hyacinthe. Ze leeft weliswaar (volgens de verteller) als non, maar treedt niet in een klooster in, omdat ze de bruid van Christus niet kan en wil zijn. Tot haar honderdste jaar leeft zij op de manier die ze zelf verkiest, zoals ze tegen St. Hyacinthe verklaart als ze met betrekking tot een huwelijk aangeeft ‘Ik zie volstrekt niet waartoe dat noodig zou zijn’ (26).

De kardinale functies in de gebeurtenissen rondom Loïse hebben te maken met de keuzes die ze maakt. Op een gemaskerd bal ontmoet zij een aantrekkelijke vreemdeling, door wie ze zich laat ontmaskeren, dus compromitteren; dientengevolge vertrekt zij met hem naar een voor haar onbekende plaats. Daar treedt ze met hem in het huwelijk. Hier is emotie de ‘zender’ en Loïse is ‘subject’:

Ik heb ja gezegd, hernam Loïse; juist dat zonderlinge, dat duistere verleidde mijn avontuurlijken geest, juist die afwisseling van een onrustig en woelig leven scheen mij wenschelijk, scheen mij noodig; daarbij kwam nog die gedacht dat ik zulk een arm en eenzaam leven door mijne liefde zou kunnen vervullen en vervroolijken, en zoo zeide ik hem, dat ik moed genoeg had en liefde genoeg om die worsteling met het lot aan te vangen aan zijne hand (Toussaint 1847: 77-78).

De grootste ‘tegenstander’ blijkt de kerkelijke conventie te zijn. In de kardinale functies die betrekking hebben op Henry des Secouses zijn geloofsopvattingen de ‘zenders’: puriteins en hugenoots. Steeds bevindt Henry zich in de rol van ‘object’, tot hij in subjectpositie zijn onafhankelijkheid nastreeft en dan Loïse ontmoet. In haar geschiedenis wordt duidelijk hoe kerkelijke antitheses opnieuw fungeren als ‘tegenstander’: deze keer staan katholiek en hugenoots tegenover elkaar, waardoor Henry moet vluchten en Loïse alleen komt te staan.

Deze herhaling in de *geschiedenis* die steeds te maken heeft met de Kerk, is in het *verhaal* vooral vormgegeven in de inbeddingen: zowel het *verhaal* van Yolande

als dat van Loïse en dat van Henry toont dezelfde antithese, namelijk (kerkelijke) conventies tegenover persoonlijke vrijheid. En niet alleen in de inbeddingen, maar ook in het primaire *verhaal* speelt de Kerk een belangrijke rol in de levens van Jacques Bossuet en van St. Hyacinthe: zij zijn beiden in een objectpositie geplaatst tegenover ‘subjecten’ die handelen vanuit religieuze, ambitieuze of conventionele drijfveren, alle ingegeven door de katholieke Kerk.

3.3.4 Conclusie

Naar aanleiding van deze narratologische analyse constateer ik dat in *Mejonkvrouwe de Mauléon* een belangrijke tegenstelling gevormd wordt door de Kerk en het individu. De levens van Jacques Bossuet, St. Hyacinthe, Henry des Secousses (en zijn ouders) en daarmee van Yolande Desvieux en Loïse worden sterk beïnvloed door de Kerk.

In de *geschiedenis* zie ik in de eerste plaats de spiegeling in de gebeurtenissen waarin de personages slachtoffer zijn van tijd- en plaatsgebonden (religieuze) conventies. Daarnaast zijn er de actants: als ‘zender’ fungeert veelal conventie. Met Loïse in subjectpositie loopt het slecht af, dus wanneer de rol van Yolandes Desvieux verschuift van ‘helper’ naar ‘subject’ zorgt zij ervoor dat de historie zich niet kan herhalen. Zoals ik eerder heb opgemerkt in hoofdstuk 2 over het *verhaal* bij Toussaint en de vrouwenplot krijgt Yolande hiermee trekken van een protagonist in een vrouwelijke Bildungsroman met kenmerken van een spirituele zoektocht, bijvoorbeeld de inwaartse vlucht (zie 2.7.2).

Ook het *verhaal* geeft argumenten. Het tijdsverloop bijvoorbeeld laat zien dat Yolandes besluit essentieel is: het gesprek met de abt en de confrontatie met Jacques Bossuet, die bij elkaar niet veel meer dan twee uur geduurd zullen hebben, krijgen ruim 22 pagina’s verteltijd, terwijl vergelijkbare kardinale functies als de aanzet tot het huwelijkscontract of het avontuur van Loïse niet meer dan tien pagina’s innemen. Yolandes afwijzing van het tweede huwelijksaanzoek van Jacques Bossuet, in feite een herhaling van de redeneringen in het tweede deel van de eerste inbedding, beslaat daarentegen opnieuw zo’n dertien pagina’s: haar keuze voor vrijheid, voor de onconventionele positie van zelfstandige vrouw, wordt hierdoor sterk geaccentueerd. De karakterisering van de personages zet de lezer op een bepaald spoor: Yolande Desvieux als de geloofsheldin die zich opoffert voor de egocentrische Jacques Bossuet. Ik heb gewezen op de ongerijmdheden tussen de karakterisering (egoïsme) van Jacques en zijn bewustzijnsweergave (vrijheidsstreven) als hij subject van focalisatie is. Met betrekking tot Yolande zijn er op *verhaal*niveau geen inconsequenties aan te wijzen.

In de *vertelling* zie ik eveneens aanwijzingen voor de genoemde tegenstelling tussen (kerkelijke) conventies en het individu. Nadat Yolande gekozen heeft voor ‘wat zij zelve als het zwaarste offer had aangenomen: hare vrijheid’ (127), benadrukt de verteller dat zij, nu de orkaan voorbij is, omgeven wordt door ‘een zacht harmonisch geruisch’: de angst is voorbij en ‘zekerheid geeft altijd herstel’ (128). Het bijzondere accent echter dat onmiddellijk na Yolandes besluit gelegd wordt door ‘en het was als in Ada: Toen, toen verhief de *vrouw* zich weder!’ (128) geeft voor mij aan dat hier niet alleen sprake is van kerkelijke conventies: de keuzes die Yolande maakt, hebben ook te maken met haar positie als vrouw. Een argument hiervoor zie ik in het feit dat in de tekst van Toussaint het woord ‘vrouw’ gecursiveerd is, terwijl het dat in het oorspronkelijke werk van Beets niet is. Zowel Hanneke Stamperius als Wiske Uyterlinde-Maris gaat ervan uit dat Toussaint verwijst naar het gelijknamige gedicht van Beets uit 1840, al komt in *Ada van Holland* deze regel niet letterlijk voor (Toussaint 1981: 196; Toussaint 1982: 198). In *Guy de Vlaming* (1837) staat hij echter wel: ‘Maar ras verhief de Vrouw zich weder’ (Beets 1837: 28). Toussaint was blijkbaar getroffen door deze regel en niet door het gedicht als zodanig; ook daarom zie ik in deze verwijzing met cursivering, een bewijs voor mijn aanname dat het Toussaint gaat om de *vrouw* in conflict en niet om de christin.

De narratologische analyse van *Mejonkvrouwe de Mauléon* laat dus *verhalen* zien die wijzen op een thematiek van controverses, van tegenstellingen tussen conventie en vrijheid. Argumenten hiervoor vind ik in de *geschiedenis*, het *verhaal* en de *vertelling* waarbij ik de tegenstelling tussen Kerk en individu vanwege de opvallende intertekstuele verwijzing in de *vertelling* wil preciseren tot de antithese conventie-vrijheid, die ik ook in hiervoor door mij geanalyseerd werk van Toussaint aan de orde gesteld zie. In *Mejonkvrouwe de Mauléon* zie ik de ingebedde verhalen als spiegelteksten die weergeven waar de essentie van de roman gezocht kan worden.

Ik wil nu eerst kort nagaan wat Toussaint zelf heeft gecommuniceerd over *Mejonkvrouwe de Mauléon* en wat critici en historisch letterkundigen erover zeggen, om daarna in te gaan op de manier waarop in deze roman de informatie (de *geschiedenis*) geordend wordt. Hoe treedt de verteller op? Welk *verhaal* krijgt de lezer voorgeschoteld via bijvoorbeeld spiegelteksten en motieven? Evenzo wil ik dit onderzoeken in andere romans van Toussaint. Mijn veronderstelling is dat in de ordeningsprincipes van *Mejonkvrouwe de Mauléon* en van andere werken aanwijzingen te vinden zijn voor Toussaints onorthodoxe opvattingen.

3.4 Paratekst

Op deze plaats wil ik bezien wat Toussaint zelf over *Mejonkvrouwe de Mauléon* schreef, omdat de gang van zaken rondom de uitgave van de roman consequenties had voor de structuur van ervan. Zoals gezegd heeft de auteur op verzoek van uitgever Führi de geschiedenis van Loïse als ongehuwde moeder veranderd: ze heeft een aantal pagina's toegevoegd, met daarin het geheime huwelijk en zijn consequenties.²²³ Dat ging niet van harte, zoals blijkt uit een brief aan mevrouw Groen van Prinsterer, waarin ze stelde dat men 'alles wat uit Frankrijk komt gretig verzwel[g]t, zonder narekenen, maar om een goed doel, een vrije vorm, een hardiesse van eene vrouw niet overziet'. Over het resultaat was ze niet tevreden:

ik ben er nu in geslaagd de zaak iets meer onwaarschijnlijk te maken en dus de kieschheid mijner lezers te sparen ten kosten van mijn eigen gezond verstand. Nu het zij zoo ik geef toch niet veel om dit werkje en in Leyc II hoop ik met Gods zegen en hulp mij in volle kracht en subjectiviteit te toonen (Toussaint 18/19 april 1847; geciteerd in Reeser 1962: 231).

Ook aan mevrouw Van der Hoeven, wier dochter overigens Loïse heette, schreef ze: 'Daar ik het nu toch veranderd heb zal ik het U maar niet ter lezing zenden. Mooier is het er niet door geworden' (Toussaint 1847B).

Er zijn nauwelijks recensies van *Mejonkvrouwe de Mauléon*: zoals ik eerder opmerkte, werden in de jaren 1846-1850 de gemoederen vooral bezig gehouden door de discussie rondom het eerste deel van de *Leycester*-cyclus. Een korte bespreking in het 'Bibliographisch Album' van *De Gids* is gunstig, al wordt er melding gemaakt van 'onwaarschijnlijkheden' in de episode van Loïse en Henry (anoniem 1848B: 256). Vrienden en bekenden van Toussaint die zich over *Mauléon* uitlieten, waren positief.²²⁴

In besprekingen ervan door historisch letterkundigen zijn er enkele aspecten van de roman die vrij algemeen genoemd worden: de protestants-christelijke geloofs-overtuiging die in vergelijking met eerder werk nadrukkelijker aanwezig is, de geslaagde psychologische tekening van de personages en de eventuele persoonlijke

²²³ Een nieuwe uitgave van 1850 bij Gebroeders Kraay, Amsterdam is niet anders dan die van Führi; wel is deze uitgave voorzien van een portretje van een jonge vrouw, afgezien van witte manchetten geheel in het zwart gekleed, met een dunne zwarte sluier over het blonde haar gedrapeerd. Op haar borst hangt aan een parelketting een groot kruis. Deze afbeelding voldoet precies aan de beschrijving van Yolande zoals die in het eerste hoofdstuk gegeven is.

²²⁴ Nicolaas Beets in een brief aan Toussaint (15-2-1848); P.J.Veth in *De Gids* van februari 1848.

betrokkenheid van Toussaint bij wat als voornaamste onderwerp van *Mejonkvrouwe de Mauléon* gezien wordt: een verbroken verloving. Ten tijde van het schrijven van deze roman brak zij immers met Bakhuizen van den Brink. Ook de latere oordelen zijn veelal lovend: Busken Huet stelt dat ‘velen hun hart verpand [...] hebben aan *Mejonkvrouwe de Mauléon*’ (Busken Huet 1864: 307).²²⁵ Kalff en Knuvelder zien deze roman als ‘haar beste werk uit dezen tijd’ (Kalff 1912: 298); ‘*De Mauléon* is een meesterwerk’ (Knuvelder 1973: 358). Bouvy, Reeser en Drop prijzen de roman, vooral de karakterontwikkeling en de structuur waarbij zij positief zijn over de niet-chronologische presentatie van de gebeurtenissen.

Kritiek is er eveneens: de tweede en derde inbedding worden niet door ieder gewaardeerd. Reeser noemt de verhaallijn van Loïse een ‘ongeïnspireerd bedenkfel’, hoewel hij de duistere aantrekkingskracht van Henry des Secousses op Loïse vergelijkt met die van Bakhuizen op Toussaint (Reeser 1962: 231); Voor Bouvy daarentegen heeft deze romantische intrige, ‘hoe bizar ook’, waarde, omdat zij tegenover de geschiedenis van Yolande geplaatst kan worden en dan toont hoe de harmonie van haar onzelfzuchtig leven in tegenstelling is met de ellende van Loïse en Henry (‘een avonturier en zwerver, die aan de Kerk ontrouw was geworden’), die zich aan Kerk en wet niet stoorden (Bouvy 1935: 107). Zij is de enige die een duidelijke, zedelijke, interpretatie geeft van dit ingebedde *verhaal*. Drop ziet in deze episode slechts een avonturenromanmotief (Drop 1972: 270).

Twee twintigste-eeuwse heruitgaven van *Mejonkvrouwe de Mauléon* zijn voorzien van inleidingen waarin, na Bouvy, voor het eerst vrouwen hun licht laten schijnen over het werk. In 1981 stelt Hannemieke Stamperius dat de roman bijzonder zorgvuldig in elkaar is gezet: alles is erop gericht om de lezer te overtuigen van de deugdzaamheid van Yolande. Het hekelen van de maatschappij die een jonge zelfstandige vrouw tot verdachte maakt, heeft volgens Stamperius alleen zin als in de roman ‘volstrekt aannemelijk wordt gemaakt dat Yolande nimmer de minnares van Bossuet is geweest’; indien zij dat wel was geweest zou ze ‘voor Toussaint als heldin niet interessant zijn geweest’ (Toussaint 1981: VIII).²²⁶ Stamperius zet uiteen hoe de opbouw van het verhaal het doel heeft de lezer zelf zijn standpunt te laten bepalen over de deugdzaamheid van de heldin en hoe zo’n roman over een deugdzame vrouw toch spannend wordt. De kwaliteit van de roman ligt voor Stamperius dus voornamelijk in de structuur ervan, maar evenals Bouvy, Reeser en Drop kent zij aan de tweede en derde inbedding geen bijzondere waarde toe.

²²⁵ Huet zelf gaf echter de voorkeur aan de *Leycester*-cyclus.

²²⁶ Deze stelling wordt door Stamperius niet beargumenteerd.

In 1982 neemt Wiske Uyterlinde-Maris met betrekking tot de structuur van *Mejonkvrouwe de Mauléon* min of meer hetzelfde standpunt in. Zij bespreekt slechts twee verhaallagen, heden en verleden, die zij ‘verhaalstrengen’ noemt en zij oordeelt: ‘Curieus is wel dat we binnen die tweede verhaalstreng aantreffen, wat ons daarvoor bespaard was gebleven: een lange monoloog’ (Toussaint 1982: 14). Ook zij plaatst de structuur van de roman geheel in het kader van de spanningsbogen. Ze noemt de roman een bewijs van de moed en de onafhankelijkheid van Toussaint, die het waagde ‘de zwakke kanten van de grote, gevierde man Bossuet overtuigend te laten zien’ en ziet overeenkomsten tussen Jane Eyre²²⁷ en Yolande Desvieux:

Beide vrouwen zijn uiterst sterk van geest en nemen een beslissing die zij als de enig mogelijke ervaren: het leven naast de man die ze liefhebben op te geven. Beide mannen worden op vakkundige wijze van hun voetstuk gehaald en tot menselijke proporties teruggebracht (Toussaint 1982: 30).

Wat Uyterlinde-Maris hier op inhoudelijke gronden opmerkt over *Mejonkvrouwe de Mauléon* heeft geen effect gehad op de laattwintigste-eeuwse opvattingen over deze roman: zelfs in het grote overzicht van vrouwenliteratuur *Met en zonder lauwerkrans* (1997) onder redactie van Riet Schenkeveld-van der Dussen wordt hij niet genoemd. In andere recente literatuurgeschiedenissen wordt *Mejonkvrouwe de Mauléon* alleen genoemd of kort samengevat in een overzicht van de werken van Toussaint. Van Boven en Kemperink (2006) bijvoorbeeld gebruiken de roman als illustratie bij hun uiteenzetting over het begrip ‘verbeelding’, zonder op het werk zelf in te gaan. De jongste ‘grote’ literatuurgeschiedenis van Van den Berg en Couttenier (2009) acht *Mejonkvrouwe de Mauléon* een van de ‘minder geslaagde romans’ en gaat er ‘stilzwijgend’ aan voorbij (Van den Berg 2009: 238).²²⁸

Het is opmerkelijk dat met alle belangstelling voor de karakterisering van de personages en de structuur van deze roman die deze ondersteunt de interpretatieve aandacht voor Yolande Desvieux nooit verder is gekomen dan haar deugdzaamheid. Feitelijk herhalen vrouwen als Stamperius en Uyterlinde-Maris, die nota bene publiceerden tijdens de tweede feministische golf, de traditionele standpunten: *Mejonkvrouwe de Mauléon* als een knap geconstrueerde roman over

²²⁷ Jane Eyre; hoofdpersoon in het gelijknamige werk van Charlotte Brontë, eveneens uit 1847, waarin de relatie tussen Jane en Mr. Rochester wordt beschreven.

²²⁸ Schenkeveld-van der Dussen stelt dat in deze literatuurgeschiedenis Toussaint gepresenteerd wordt als ‘de uitzondering die de regel bevestigt’ en noemt de manier waarop aan andere vrouwelijke auteurs van de negentiende eeuw voorbijgegaan wordt ‘een ontoelaatbare omissie’ (Schenkeveld-van der Dussen 2009: 299).

een vrouw die zich opoffert voor een zelfzuchtige man. De betekenis van Yolande als alleenstaande vrouw is ook hun ontgaan. Dit is des te opvallender omdat ook zij, evenals vrijwel alle historisch letterkundigen die *Mejonkvrouwe de Mauléon* bespreken, melding maken van Toussaints al dan niet persoonlijke betrokkenheid bij de thematiek van deze roman.²²⁹ Mijns inziens is in de structuur van de roman een verwijzing te vinden naar de situatie van Geertruida Toussaint als alleenstaande vrouw en haar opvattingen daarover.

3.5 Ordeningsprincipes

In zijn studie naar de verschijningsvormen van de Nederlandse historische roman in de negentiende eeuw concludeert Drop dat het meest voorkomende type de historische ideeënroman is, een roman waarvan aard en structuur worden bepaald door de manier waarop de auteur tegenover de stof staat (Drop 1972: 139). De meeste van de door hem besproken romans van Toussaint vallen onder deze definitie. In een korte slotbeschouwing over het werk van Toussaint wijst hij op een zekere wetmatigheid in de structuur ervan en stelt dat in werken waarin de centrale idee²³⁰ *niet* bepalend is, avonturenromanelementen zichtbaar zijn. Hieruit concludeert hij dat in Toussaints historische romans de idee een beslissende invloed heeft op de structuur ervan (Drop 1972: 275).

Ook ik ben van mening dat Toussaint de historische roman gebruikt om bepaalde opvattingen uit te dragen, maar bestrijdt de stelling van Drop dat de centrale idee religieus van aard is. Aan de hand van die religiositeit maakt Drop met betrekking tot de romanstructuur een tweedeling in Toussaints oeuvre²³¹; wanneer ik echter deze centrale idee vervang door die van onorthodoxe genderopvattingen zie ik overeenkomsten in de structuur van *al* haar historische romans. Ik keer Drops stelling om: niet de idee heeft een beslissende invloed op de structuur van de roman, maar Toussaint zet de structuur van haar romans in om haar denkbeelden weer te geven. Zij geeft een *geschiedenis* weer en ordent de informatie – vertelt het *verhaal* – op een specifieke wijze waardoor de lezer haar

²²⁹ De verbroken verloving is overigens zo intrigerend dat ze zelfs genoemd wordt als een auteur niet precies weet hoe de vork in de steel zat of niet op *Mejonkvrouwe de Mauléon* ingaat. Van den Berg bijvoorbeeld laat Bakhuizen *na* een verbroken verloving overhaast het land verlaten (Van den Berg 1993: 460). Lotte Jensen ziet in Ottelijne en Aernoud in *Het Huis Lauernesse* (geschreven in 1840) de relatieproblemen van Toussaint en Bakhuizen weerspiegeld (Jensen 2008: 181).

²³⁰ De manifestatie van het goddelijke in de geschiedenis (zie ook 3.1).

²³¹ Overigens wijst Drop ook op een continuïteit in het oeuvre: het streven naar psychologische verklaring (Drop 1972: 275).

ideeën kan ontdekken. In dit onderzoek gebruik ik de term ‘ordeningsprincipes’ voor bepaalde aspecten van de tekst: elementen die de opbouw (mede)bepalen en waaruit een lezer betekenis kan afleiden.²³² In het werk van Toussaint zijn dat vooral de vertelinstantie, de spiegeltekst en de verhaalmotieven. Elk van deze begrippen zal ik nader toelichten en nagaan in *Mejonkvrouwe de Mauléon*.

3.5.1 Vertelstrategieën in de negentiende eeuw

De vertelinstantie was in de negentiende eeuw veelal een verteller die boven de ruimte van het vertelde staat en die de lezer bij de hand neemt om hem door het verhaal te leiden (Van Boven 1999: 191-192). Ook Toussaint zette in het algemeen zo’n extradiëgetische heterodiëgetische verteller in.

Over de manier waarop een negentiende-eeuwse verteller de lezer benadert, heeft Robyn Warhol met betrekking tot Victoriaanse romans opmerkelijke conclusies getrokken. Zij onderzocht voor haar *Gendered interventions. Narrative discourse in the Victorian Novel* interventies: plaatsen waar het verhaal stilvalt en de verteller uitlegt, evalueert of de materialen van de tekst becommentarieert. Warhol constateert op basis van een analyse van vertellerscommentaren dat er sprake is van twee gendergerelateerde vertelstrategieën, ‘engaging’ en ‘distancing’, die werk van respectievelijk vrouwelijke en mannelijke auteurs domineren. Een ‘distancing’ vertelwijze wordt onder meer gekenmerkt door de concrete benamingen van de narratee²³³ (‘mevrouw Zus, mijnheer Zo’), directe aansprekingen in de vorm van de derde persoon (‘men’, ‘de lezers’) de mate waarin ironie voorkomt door bijvoorbeeld een verkeerd reagerende narratee op te voeren (met wie de lezer zich niet zal willen identificeren) en het benadrukken van de fictionaliteit van de personages, waardoor de verteller laat zien dat fictie een spel is. Een ‘engaging’ vertelwijze vermijdt specifieke namen voor een aangesproken persoon en gebruikt ‘lieve lezer’ of ‘u’, benadrukt gemeenschappelijke ervaringen door het gebruiken van ‘wij’, vermijdt ironie en probeert de lezer te overtuigen van de echtheid van de personages. Het doel van de ‘engaging’ verteller is de lezer over te halen om zich te verplaatsen in de personages.

²³² Ik leen de term van Van Boven en Dorleijn die ‘ordeningsprincipe’ gebruiken in het kader van het *verhaal*, waarbij ze doelen op de manieren waarop de gebeurtenissen worden geordend in termen van fabel en sujet (hier *geschiedenis* en *verhaal*) (Van Boven 1999: 236-266).

²³³ Zoals er steeds een verteller is, zo is er ook altijd een aangesprokene, iemand tot wie de verteller zich richt. Deze aangesproken persoon hoeft overigens niet altijd expliciet aanwezig te zijn in de tekst (Herman & Vervaeck 2005: 28-29).

Het voornaamste verschil tussen de beide vertelstrategieën is dus de mate van gerichtheid op het tot stand brengen van saamhorigheid. Warhol stelt dat het doel van de vrouwelijke auteur in de negentiende eeuw was via vertellerscommentaar de band tussen aangesproken persoon en lezer te versterken om zo invloed uit te oefenen op de wereld buiten het gezin. Warhol plaatst de narratologische analyse van een tekst nadrukkelijk in de historische context ervan en houdt daarbij rekening met de omstandigheden waarin de tekst is geproduceerd. Deze omstandigheden kunnen leiden tot het hanteren van een strategie van de andere sekse.

De vraag of Warhols bevindingen in hun totaliteit ook opgaan voor de Nederlandse negentiende-eeuwse literatuur is slechts te beantwoorden na een diepgaand onderzoek. In dit kader wil ik volstaan met een steekproef, waarin ik twee mannelijke en twee vrouwelijke tijdgenoten van Toussaint heb betrokken.

De roos van Dekama van Jacob van Lennep en *De schaapherder* van Jan Frederik Oltmans, gepubliceerd in respectievelijk 1836 en 1837, kennen beide een extradiëgetische verteller die weliswaar spreekt van ‘wij’, maar die daar slechts zichzelf mee bedoelt. Met de aangesproken persoon in *De roos van Dekama* kan niet elke lezer zich identificeren: ‘sommige onzer lezers’, ‘Aan hen, die de geschiedenis des Vaderlands beoefend hebben, ‘onze bescheidene lezers’ en veelvuldig als ‘men’ of ‘iemand’.²³⁴ Ook de narratee in *De schaapherder* bestaat uit ‘men’, ‘den lezer’, ‘den mensch’, ‘eenige schoone lezeressen van dit werk’.²³⁵ In beide werken wordt het fictionele karakter ervan benadrukt door mededelingen over de opbouw van het verhaal.²³⁶ Enkele belangrijke kenmerken van de ‘distancing’ vertelwijze zijn dus te herkennen in deze werken van Van Lennep en Oltmans: vrij specifieke aansprekingen, narratees in de derde persoon en het accent op de keuzes die de verteller maakt. Daarnaast wordt het literaire karakter van de werken benadrukt door de motto’s die elk hoofdstuk sieren: fragmenten uit werk van schrijvers als Vondel en Tollens.

In *Aardenburg*, de in het vorige hoofdstuk besproken roman over burgerzin, staatsvorm en huwelijk van Petronella Moens (1816) is de verteller eveneens extradiëgetisch, maar hier worden de lezers op persoonlijke wijze aangesproken met ‘lieve lezer’ en ‘mijn lezers’; nergens is er sprake van ‘men’ of ‘ieder’. De verteller doet uitdrukkelijk zijn best de aangesproken persoon te overtuigen van

²³⁴ Zie Van Lennep 2003: 23, 39, 337, verder onder meer 16, 23, 26, 48, 124, 134, 162, 296.

²³⁵ Zie Oltmans 1979: 10, 33, 34, 47.

²³⁶ Zie m.b.t. *De roos van Dekama* Van Lennep 2003: 23, 39, 62, 118, 134, 223, 336; voor *De schaapherder* Oltmans 1979: 25, 47, 158, 174, 229.

zijn 'ware' verhaal en sympathie te kweken voor zijn personages. Ook deze verteller doet uitspraken over de structuur van de roman, maar op geheel andere wijze dan de vertellers van Van Lennep en Oltmans. Hij verontschuldigt zich vooral voor de overvloed aan informatie die de narratee te verwerken krijgt, hij geeft er echter bij aan dat deze noodzakelijk is om begrip te krijgen voor de personages. Eenmaal spreekt de verteller over de eventuele fictionaliteit van Aardenburg 'zij moge dan wezenlijk zijn, of slechts een kind der verbeelding', maar ook deze uitspraak past in het streven dat de hele vertelwijze karakteriseert: de lezer aanmoedigen tot identificatie met de personages.²³⁷ Ook de intradiëgetische verteller in *Elize* (1839) van Elisabeth Hasebroek, toont aspecten van een 'engaging' vertelwijze: zij wil voortdurend de lezer ervan overtuigen dat de reacties van de vrouwen in het verhaal universeel zijn. Opmerkingen als 'Eddy was schoon! Welk meisje weet dit niet en begeert, dit wetend geen bewondering?' (Hasebroek 2004: 85) benadrukken de overeenkomsten tussen de lezeressen en de personages.²³⁸ Hier en daar worden echter specifieke narratees genoemd ('de een of andere deelnemende lezeres', 198) en ook is er sprake van literaire verwijzingen, van 'distancing' elementen dus.²³⁹

Dat in een werk dat duidelijk gericht is op herkenning en identificatie toch 'distancing' elementen te herkennen zijn, wordt benoemd als een literaire vorm van 'cross-dressing' (Warhol 1989: 20). Vrouwelijke Engelstalige auteurs als Harriet Beecher Stowe en George Eliot gebruikten zowel 'engaging' als 'distancing' strategieën. Door te reflecteren op het waarheidsgehalte van de roman betreden zij het mannelijk terrein van de 'distancing' strategie; daarnaast proberen zij de aanwezigheid van zichzelf en die van de lezers te waarborgen door directe aansprekingen. Zij schreven dus op de manier waarop zij mannen hoorden spreken: persoonlijk, met directe aansprekingen van een publiek, de manier waarop 'men [...] could exert moral and political influence directly from pulpits, lecture halls, or parliamentary seats' (Warhol 1989: 167). Daarvoor gebruikt bijvoorbeeld Stowe drie basisinterventies: het op 'distancing' wijze, in de derde persoon, refereren aan een lezer ('veel van mijn vrouwelijke lezers'), het gebruiken van tussenvormen tussen 'engaging' en 'distancing' die specifiek gericht zijn tot een bepaalde groep narratees ('u, edelmoedige heren, christenen van deze wereld') en zinsneden

²³⁷Zie ook Moens 2001: 47, 52, 55, 69, 72, 98, 109; ook is er geregeld sprake van tussenwerpsels en uitroepen als 'ach' en 'o' (zie bijv. p.111, 122, 130).

²³⁸Zie ook Hasebroek 2004: 56, 61, 65, 82, 102, 105, 123, 147, 188.

²³⁹De inleiders Schenkeveld en Schenkeveld-van der Dussen noemen onder meer Von Salis, Camphuyzen, Van Lodesteyn, Van Alphen, Hugo, Byron en Jean Paul (Hasebroek 2004: 36).

gericht tot de lezer ('you'), niet tot een fictieve narratee gecreëerd door of in de tekst. Eliots verteller in *Adam Bede* hanteert een 'engaging' vertelwijze door openlijk toe te geven dat de personages en gebeurtenissen niet altijd overeen zullen komen met de ervaringen van de lezer en door rekening te houden met de mogelijkheid van ongeloof bij de lezer. Hiermee creëert ze een band met hem. Op 'distancing' wijze bouwt ze echter ook een theoretisch essay in waarmee de lezer afstand neemt van het verhaal en zijn verhouding tot de werkelijkheid beschouwt.

Het expliciet afstand nemen van de 'engaging' vertelwijze en overgaan tot de 'distancing' is het gevolg van de beperkingen van de vrouwelijke 'engaging' vertelwijze: de boodschap is dat wat de lezer voelt voor de personages getransformeerd zou moeten worden in gevoel voor werkelijke mensen. Zo dwingt Eliot de lezer te erkennen dat de relatie die hij ervaart met de personages, de verteller en de auteur (opgebouwd door de 'engaging' vertelwijze) een noodzakelijk verband heeft met mensen en ervaringen in zijn eigen leven. Het inzetten van 'distancing' ofwel mannelijke strategieën dient dus het vrouwelijke doel een emotioneel effect te bewerkstelligen (Warhol 1989: 101-133).

Deze 'cross-dressing' is ook te herkennen in het werk van Moens en Hasebroek, maar bij hen staat, evenals bij de Engelstalige negentiende-eeuwse vrouwelijke auteurs, de vertrouwelijkheid tussen verteller en aangesproken persoon en/of lezer meer centraal dan in het werk van mannelijke tijdgenoten als Van Lennep en Oltmans.²⁴⁰ Het lijkt er dus op dat ook voor de Nederlandse literatuur uit de vroege negentiende eeuw geldt dat vrouwelijke auteurs meer dan mannelijke gericht zijn op het betrekken van de lezer bij de gebeurtenissen met het doel herkenning en identificatie te veroorzaken.

3.5.1.1 De verteller in *Mejonkvrouwe de Mauléon*

De extradiëgetische, heterodiëgetische verteller fungeert in *Mejonkvrouwe de Mauléon* als externe focalisator, die de personages zowel extern als intern focaliseert en hij karakteriseert de personages op directe wijze. Hij benadert de lezer op voornamelijk 'engaging' wijze, bijvoorbeeld wanneer hij de buitenissige kleding van Yolande becommentarieert middels een vergelijking en daaraan toevoegt: 'hoe wij glimlachen zouden.... ik het eerst – ik moet eerlijk zijn'

²⁴⁰ *Elize* wordt door de recensent in *De Gids* – vermoedelijk Bakhuizen van den Brink (Hasebroek 2004: 40) – als typisch vrouwelijk ervaren, ondanks 'distancing' elementen in de vertelwijze. In dit kader noemt hij behalve de vrouwelijke stijl ook de intenties van Hasebroek: haar doel is de lezers haar godsdienstige ideaal voor te stellen 'opdat wij het als ideaal erkennen zouden' (B. 1839: 533). De 'engaging' elementen domineren kennelijk.

(Toussaint 1847: 12). Hij gaat uit van de kennis van zijn lezers (7) en spreekt van ‘onze’ Kerk (128). Eenmaal spreekt hij ‘mijne lieve lezeressen’ aan (143).

Door niet alleen een ‘engaging’ vertelwijze, waarmee hij een band schept met zijn lezers, te hanteren, maar ook (mannelijke) ‘distancing’ strategieën te hanteren, presenteert hij zich op een manier die de contemporaine lezer gewend was van vertellers. Immers ‘In Western literary systems for the past two centuries [...] discursive authority has, with varying degrees of intensity, attached itself most readily to white, educated men of hegemonic ideology’ (Lanser 1992: 6). Hij geeft bijvoorbeeld zijn opvatting over de historische roman en maakt duidelijk dat zijn vertelling fictie is: ‘Schreven wij iets anders dan eene novelle, wij zouden [...]’ (206).²⁴¹ Ook etaleert hij zijn kennis door te verwijzen naar bijvoorbeeld Cats (42), Beaumarchais (132), Ranudo de Colobrados (172) en Vondel (196). De door Toussaint ingezette heterodiëgetische, extradiëgetische verteller, die behalve vrouwelijke ook mannelijke vertelstrategieën hanteert, is vertrouwd: de lezer is dus geneigd zich door hem te laten leiden.

In *Mejonkvrouwe de Mauléon* wordt het standpunt van de verteller genuanceerd door personages die als subject van focalisatie hun visie geven. Omdat de verteller zich op het niveau van de *vertelling* bevindt en de focalisatie een aspect van het *verhaal* is, is het van belang na te gaan hoe verteller en focalisator zich tot elkaar verhouden. Met andere woorden: hoe structureert Toussaint de informatie over de personages?

De verteller doet zijn relaas op een bepaalde manier: hij presenteert zichzelf als focalisator, maar geeft ook het woord aan anderen. Hoewel de vertellerstekst in *Mejonkvrouwe de Mauléon* in principe primair blijft, zijn er in deze roman gedeeltes waarin de personagetekst vrijwel onafhankelijk lijkt: een verteller op het tweede niveau is dan zo lang aan het woord, dat de lezer geneigd is de oorspronkelijke (extradiëgetische, heterodiëgetische) verteller te vergeten. Dit is aan de orde wanneer Loise langdurig en vrijwel uitsluitend subject van focalisatie is (61-71, 79-83); haar gesprekspartner Yolande krijgt weliswaar hier en daar via een *inquit*-formule het woord en reageert dan zonder uitzondering als de voorgewende lezer²⁴²: belangstellend en verwonderd. In het deel waarin Henry des Secousses optreedt als subject van focalisatie (71-77) wordt hij in het geheel niet onderbroken. Het is opmerkelijk dat in een roman waarin de verteller zo duidelijk

²⁴¹ Zie ook Toussaint 1847: 1, 39, 43, 143, 196.

²⁴² Met ‘voorgewende lezer’ bedoel ik de lezer die geïmpliceerd wordt door de tekst: met een bepaalde ideologie en houding, die grotendeels overeenkomen met die van de verteller van het eerste niveau.

aanwezig is, op bepaalde momenten het woord (vrijwel) exclusief aan een personage wordt gegeven. Uyterlinde-Maris ziet dit als spanning wekken: de lezer weet nu immers net zo veel of weinig als Yolande (Toussaint 1982: 14). Zij gaat echter voorbij aan het feit dat nergens anders in de roman de vertellerscommentaar (bijna) geheel achterwege blijft, ook niet op plaatsen waar eveneens sprake is van een ongewisse uitkomst en waar de personagetekst prominent is, zoals in het deel waar de abt de Navarrois Yolande probeert over te halen om Jacques Bossuet een carrière in de Kerk te gunnen (103-117).²⁴³ Juist omdat Uyterlinde-Maris constateert dat in Toussaints werk een veelheid aan dialoog afgewisseld wordt met verhalende en beschouwende gedeelten is haar verklaring dat de lange monoloog ‘curieus’ is en gericht op het opwekken van spanning (Toussaint 1982: 14) mijns inziens te mager. Volgens mij is er meer aan de hand: de verteller, die zijn lezers wil meenemen in zijn visie, wordt terzijde geschoven. Nagenoeg ononderbroken vertelt Loïse haar ervaringen en zij geeft het woord aan Henry, die op zijn beurt zonder interrupties weergeeft wat hem is overkomen. Het valt niet te ontkennen dat deze personageteksten afhankelijk blijven van de vertellerstekst (de primaire geschiedenis en de eerste inbedding), maar het geheel ontbreken van vertellerscommentaar in juist deze achttien pagina’s is een opvallend element in de ordening van de informatie. Mieke Bal wijst naar aanleiding van een concrete voorbeeldtekst erop dat het terugtreden van een verteller opgevat kan worden als een teken:

The narrator of the piece could tell the story in this way because s/he had, for whatever reasons, sympathy for the intimidated woman. The narrator’s reticence, which turns the narrative into a virtually dramatic text, is part of that sympathy: the narrator turns the narration over to the embedded speakers, presumably to empower the woman to get to create her victorious point herself (Bal 2004: 63).

Dit is wat in *Mejonkvrouwe de Mauléon* gebeurt wanneer Loïse (en na haar Henry) het woord krijgt: zij geeft haar eigen interpretatie van de *geschiedenis*.

Een tweede, verwant structurelement is de waarneembaarheid van het vertelde. Steeds wanneer een personage zich uit, is er een ander personage aanwezig: de uiting is waarneembaar. In de eerste ‘hij-romans’ van de negentiende eeuw²⁴⁴

²⁴³ In dit gedeelte is er ook veel meer dialoog dan in het deel waarin Loïse haar ervaringen vertelt aan Yolande.

²⁴⁴ Bijvoorbeeld romans van Willem Kist, Adriaan Loosjes en Bruno Daalberg (Sicking 1982: 290).

waren soliloquia gemeengoed: vertellers die een inkijk wilden geven in het innerlijk van een personage, lieten hem via een alleenspraak of ‘zelfgesprek’ uiting geven aan wat hem bezig hield. Ook in de historische romans die vanaf 1830 verschenen, vindt bewustzijnsweergave plaats door middel van hardop in of tegen zichzelf praten: informatie die de verhaalhandeling ondersteunt en extra gegevens van de verteller inhoudt. Als afgezwakte vormen zijn er fragmenten waarin de directe weergave van gedachten en gevoelens is voorzien van een aanduiding als ‘dacht hij’. Van een innerlijke monoloog is in dit stadium nog geen sprake, ook niet in historische romans met een duidelijke psychologische inslag. Daarvoor zijn de formuleringen van de bewustzijnsweergave te weloverwogen; bovendien zijn de betreffende fragmenten vaak tussen aanhalingstekens geplaatst, waardoor men ze zou kunnen opvatten als letterlijke omzettingen van alleenspraken (Sicking 1989: 294-297).

Over Toussaint merkt Sicking op dat zij in zowel historische als niet-historische romans binnen de vertellerstekst gebruik maakt van de vrije indirecte rede, een vorm waarin de overgang van verteller naar bewustzijnsweergave van een personage zonder indicaties als aanhalingstekens of inquit-formule plaatsvindt, een techniek die pas door de Tachtigers op grote schaal gebruikt werd. Toch betoogt hij:

Maar zelfs voor de meest ‘moderne’ aanpak die Bosboom-Toussaint heeft gevolgd, geldt dat de bewustzijnsweergave ondergeschikt is gebleven aan de uiterlijke verhaalhandeling en aan de morele en levensbeschouwelijke opvattingen van de auteur, waarbij waardeoordelen niet ontbreken (Sicking 1989: 301).

Voor *Mejonkvrouwe de Mauléon* geldt dat er geen alleenspraken in voorkomen, maar wel nogal wat afgezwakte vormen ervan wanneer de verteller zorg draagt voor de bewustzijnsweergave van personages. Hier is inderdaad sprake van een conventioneel verband met de verhaalhandeling en opvattingen van de verteller.²⁴⁵ Daarnaast geven veel dialogen een bewustzijnsweergave in de directe rede, waaraan de verteller dan zijn interpretatie toevoegt. Een enkele keer zie ik de vrije indirecte rede.

Mijn opvatting is nu dat er twee interpretaties van de *geschiedenis* mogelijk zijn: een interpretatie van de verteller, duidelijk door hem verwoord en een interpretatie die te vinden is in de pure monologen of dialogen en de enkele uitingen die in de

²⁴⁵ Ik wil niet zoals Sicking hier verteller en auteur gelijk stellen aan elkaar.

vrije indirecte rede geformuleerd zijn. Het feit dat er geen soliloquia voorkomen in deze roman wijst erop dat de door de verteller aangegeven fictionaliteit genuanceerd kan worden, omdat steeds wanneer een personage gevoelens of gedachten uit, een ander personage aanwezig is: de uitingen zijn waarneembaar. Niet-waarneembare uitingen (als soliloquia) kunnen opgevat worden als een indicatie van fictionaliteit, die bovendien effect hebben op de machtsverhoudingen in een verhaal. Uitingen die niet waargenomen worden door een of meer personages geven de lezer informatie, die andere verhaalpersonages onthouden wordt, waardoor de visie van de focalisator (i.c. de verteller) doorslaggevend wordt (Bal 2004: 43-46, 149-154). Hiervan is in *Mejonkvrouwe de Mauléon* geen sprake: de bewustzijnsweergave van personages geeft geen aanleiding tot twijfel aan de realiteit van het verhaal en de vertellerstekst is duidelijk te onderscheiden van de personagetekst. Dit laatste is niet het geval bij de vrije indirecte rede: het is een mengvorm van persoons- en vertellerstekst, die de lezer vaak voor interpretatieproblemen stelt, de vraag wiens opvattingen aan de orde zijn, is immers lastig te beantwoorden (Van Boven 1999: 216). Als ik naga op welke plaatsen in *Mejonkvrouwe de Mauléon* vrije indirecte rede voorkomt²⁴⁶, dan blijken de ervaringen van Yolande en Loïse centraal te staan:

want was het hem gegaan als haar, was zijne ziel slechts eene weerspiegeling van de hare, dan kon hij immers niet weer beminnen, net zo min als zij? (Toussaint 1847: 139)

En de eer der doode moest toch gespaard blijven! (Toussaint 1847: 143)

Zeventien jaar had zij gezocht wat zij *nu* meende gevonden te hebben [...] en wat had zij al niet geofferd aan die eene zaak, die toch de zaak van eene andere was, maar die zij zich had aangetrokken met al den ernst van een plicht! (Toussaint 1847: 181)

hij zou hun toch van deze laatsten gezwegen hebben als van een kinderlijke zwakheid. Een avontuur van een gemaskerd bal! hoe ze gelachen zouden hebben! wie hunner had er geen gehad op die wijze, wie hunner wist er

²⁴⁶ Van Boven benadrukt de complexiteit van de erlebte Rede: niet altijd zijn de drie meest genoemde taalkundige kenmerken (spreektaalelementen, bepaalde combinaties van bijwoorden van tijd met de o.v.t. en het tijdloze praeteritum) aanwezig (Van Boven 1999: 218-219). Mijns inziens is in de hier geciteerde fragmenten de vertelsituatie diffuus: de persoonlijke taalsituatie van het personage is vermengd met de onpersoonlijke taalsituatie van de verteller, zoals Bal de vrije indirecte rede definieert (Bal 2004: 50).

niet altijd vele te vertellen, waarbij zijn roman een kindersprookje werd (Toussaint 1847: 203).

In alle vier de fragmenten wordt gerefereerd aan de geschiedenis van Loïse en de gevolgen daarvan voor Yolande, St. Hyacinthe en Henry.

In *Mejonkvrouwe de Mauléon* vertelt de verteller dus een *verhaal* waarin hij het woord geeft aan personages die met elkaar van gedachten wisselen en hun visie op de gebeurtenissen verwoorden. Vrijwel voortdurend geeft de verteller aanvullende informatie, toelichting en algemene waarheden die voor een band met de lezer moeten zorgen: hij interpreteert.²⁴⁷ Overigens kan in het optreden van de verteller enige ambivalentie bespeurd worden in bijvoorbeeld de verwijzing naar *Ada van Holland*, maar de kans dat de lezer Yolandes gedrag ziet als ziet als identiek aan dat van de zich opofferende Ada is groot, door de context waarin de verteller de verwijzing plaatst.²⁴⁸ De lezer wordt echter de mogelijkheid tot een eigen interpretatie geboden doordat de bewustzijnsvoorstelling van de personages op cruciale momenten vrijwel steeds in de directe rede wordt weergegeven, in het bijzijn van andere personages, waardoor de invloed van de verteller als enige focalisator wordt beperkt. In twee ingebedde verhalen verdwijnt de verteller in feite uit beeld. Loïse vertelt haar ervaringen en geeft het woord aan Henry: zij beiden verwoorden ongehinderd hun belevenissen. De verteller ventileert zijn mening ook, maar pas in later stadium: ‘de rampzalige moest *moeder* worden’; ‘God beware de jeugd, die zich zelve niet weet te bewaren’ (96). De enige plaatsen waarop vertellerstekst en personagetekst niet duidelijk van elkaar te onderscheiden zijn, betreffen hetzelfde onderwerp: de ervaringen van Loïse en Henry en de gevolgen ervan voor Yolande.

Toussaint structureert de informatie dus doordacht: de verteller geeft zijn visie op de *geschiedenis*, maar los daarvan wordt de kern ervan weergegeven door de personages die haar ondervonden hebben. De lezer kan een keuze maken: laat hij zich leiden door de ‘engaging’ strategie van de betrouwbare verteller of volgt hij de personages die de andere kant van het *verhaal* vertellen? Die andere kant wordt in *Mejonkvrouwe de Mauléon* ook getoond in de inbeddingen.

²⁴⁷ Voor deze sententies zie bijvoorbeeld Toussaint 1847: 2, 3, 4, 6, 11, 19, 60, 96, 103.

²⁴⁸ Ada van Holland blijft haar afwezige echtgenoot trouw, ook al houdt zij van een ander. De verwijzing staat in de context waarin Yolande haar verloofde Jacques een carrière in de Kerk gunt.

3.5.2 Ingebedde teksten

De narratologie onderscheidt verschillende vertelniveaus: zodra er een afwisseling is tussen vertellerstekst en personagetekst is er sprake van een primaire en een ingebedde tekst, waarbij er vanuit wordt gegaan dat de vertellerstekst in de formele hiërarchie het hoogst staat. Er wordt onderscheid gemaakt tussen narratieve en niet-narratieve inbeddingen, waarbij de maatstaf is of er een *verhaal* verteld wordt. Zoals Mieke Bal stelt: de criteria die gelden voor narratieve teksten gaan ook op voor narratieve inbeddingen. Er is in zo'n inbedding eveneens sprake van twee typen woordvoerders: een met een functie in de *geschiedenis* (acteur) en een die geen functie heeft in de *geschiedenis* (verteller). Net als de primaire tekst kent de inbedding drie lagen: de *vertelling*, het *verhaal* en de *geschiedenis* en datgene wat de narratieve ingebedde tekst inhoudt ofwel toont aan de lezers, is een serie met elkaar verbonden gebeurtenissen, gepresenteerd op een specifieke manier (Bal 2004: 9). De relatie tussen de primaire tekst en de inbedding kan blijken wanneer de lezer de inbedding samenvat en op die manier de symbolische functie ervan vaststelt. Er is een aantal mogelijke verbanden tussen primaire en ingebedde teksten: de inbedding verklaart de primaire *geschiedenis*, de inbedding verklaart en bepaalt de primaire *geschiedenis* of de inbedding vertoont overeenkomsten met de primaire *geschiedenis*. De functionaliteit van de inbedding hangt samen met de intensiteit van de relatie met de primaire *geschiedenis*: een verklarende inbedding, die geen invloed heeft op het verloop van de primaire *geschiedenis* is minder van belang dan een inbedding die deze wel beïnvloedt, zeker wanneer zij uitgebreider is en/of op een bijzondere manier, bijvoorbeeld stapsgewijs²⁴⁹, wordt gepresenteerd:

Consequently the structure of narrative levels becomes more than a mere story-telling device; it is part of the narrative's poetics, and needs to be understood for the narrative to be fully appreciated (Bal 2004: 54).

Een andere vorm van intensiteit bestaat uit de analogie die gevonden kan worden in de primaire *geschiedenis* en de inbedding, waarbij het aantal gemeenschappelijke termen in de samenvatting van de beide *geschiedenissen* als criterium geldt. Indien er sprake is van duidelijke gelijkenis kan de inbedding opgevat worden als een teken voor de lezer.

²⁴⁹ Het voorbeeld dat Mieke Bal hierbij geeft, is *Van oude mensen de dingen die voorbijgaan* van Louis Couperus, waarin de inbeddingen fragmentarisch zijn en er bovendien sprake is van wisselende focalisatieposities.

Bal wijst erop dat hierbij de plaats van de inbedding van belang kan zijn: geplaatst aan het begin van de primaire tekst kan de inbedding het einde van de *geschiedenis* voorspellen. Om hierbij voor de lezer de spanning vast te houden, kan de overeenkomst gemaskeerd zijn. De gelijkenis is dan slechts te achterhalen door te abstraheren, waardoor overeenkomsten pas duidelijk worden wanneer de primaire *geschiedenis* bekend is. De spanning is bewaard gebleven, maar het voorspellend effect van de inbedding is verdwenen. Omgekeerd kan ook: de *geschiedenis* van de ingebedde tekst verbergt de overeenkomst niet, waardoor de voorspelling zichtbaar is. Dit hoeft niet ten koste te gaan van de spanning: er kan namelijk een ander soort spanning ontstaan als de lezer meer weet dan een personage. Wanneer een inbedding meer naar het einde van de primaire tekst geplaatst is, benadrukt zij in retrospectief de universele betekenis van het geheel: ‘This more general sense [...] lifts the whole narration to another level’ (Bal 2004: 59). Hiermee krijgt de lezer een aanwijzing hoe de tekst gelezen zou kunnen of moeten worden.

Inbeddingen die overeenkomsten vertonen met de primaire *geschiedenis* zijn dus te definiëren als een vorm van herhaling. Deze herhaling wordt ook wel ‘mise en abyme’ genoemd (‘in de afgrond geplaatst’). F.W. Korsten omschrijft dit begrip als een ‘structuur van in elkaar passende elementen’ die ook wel wordt aangeduid als het ‘Droste-effect’: de verpleegster op het bekende cacaoblikje houdt in haar handen eenzelfde blikje met daarop een verpleegster die een cacaoblikje vastheeft etc. (Korsten 2002: 203).²⁵⁰ Zoals ook Bal betoogt: deze vorm van herhaling is een structuurmiddel om bijvoorbeeld kunstwerken in al hun complexiteit te doorgronden, door heen en weer te gaan van klein naar groot. Dan kan blijken dat een kleiner element het grote op betekenisvolle wijze reflecteert: er wordt iets aan de orde gesteld dat in de rest van het kunstwerk steeds terugkeert waardoor deel en geheel met elkaar in verband gebracht worden en waarin uiteindelijk de betekenis van het geheel gezocht kan worden. Korsten benadrukt dat om te kunnen spreken van een mise en abyme de passages ‘omkaderd’ moeten zijn: duidelijk begrensd (Korsten 2002: 203-207). Bal wijst er echter op dat het fenomeen ‘mise en abyme’ vooral in de heraldiek voorkomt, in grafische afbeeldingen; in literatuur is de eindeloze herhaling problematischer: ‘What is put into the perspective of infinite regress is not the totality of an image, but only a part of a text, or a certain aspect’ (Bal 2004: 58). Vandaar dat zij kiest voor de term ‘spiegeltekst’.

²⁵⁰ Korsten noemt Emmanuel Kant die het begrip ‘mise en abyme’ uitlegt met een verwijzing naar de St.-Pieter in Rome: een kathedraal die als geheel niet of nauwelijks te overzien is en die slechts ‘gezien’ kan worden door eerst de kleinere onderdelen te beschouwen en die dan te plaatsen in het kader van het grotere geheel (Korsten 2002: 203).

In *Mejonkvrouwe de Mauléon* komt de mise en abyme in de definitie van Korsten tweemaal voor: de isoleerbare passages waarin Loïse en Henry des Secousses elk hun ervaringen vertellen. De benadering van Mieke Bal heeft mijn voorkeur, omdat ik behalve deze te begrenzen reflecties veel elementen van ‘kleine’ spiegeling zie in deze roman.

3.5.2.1 Spiegelteksten in *Mejonkvrouwe de Mauléon*

Het primaire *verhaal* van *Mejonkvrouwe de Mauléon* wordt onderbroken door een lange terugblik die gezien kan worden als een ingebed *verhaal* met een verklarende functie. In die eerste inbedding zie ik een tweede (64-70) waarin Loïse aan het woord is en daarin komt een derde voor waarin Henry des Secousses als intra-intradiëgetische verteller optreedt en zonder onderbrekingen zijn voorgeschiedenis verwoordt. De inbeddingen zijn volledig isoleerbaar, door hun onderbreking van de chronologie van het primaire *verhaal*; daarnaast worden de vertellers van de tweede en derde inbedding niet of nauwelijks onderbroken door de primaire verteller. De functie van deze tweede en derde inbedding is het verklaren en bepalen van de primaire *geschiedenis*, evenals de eerste voornamelijk als verduidelijking van de positie van St. Hyacinthe. Ze zijn duidelijk ‘omkaderd’: zij reflecteren dus ook in de striktere opvatting van Korsten de betekenis van het geheel. Zoals ik in de narratologische analyse (3.3) aangaf: in de tweede en derde inbedding wordt de liefde van een paar gedwarsboemd door religieuze onverdraagzaamheid, waardoor de lezer tweemaal een alleenstaande moeder (Henry’s moeder en Loïse) aantreft in het *verhaal*. Henry groeide op zonder vader, St. Hyacinthe zelfs zonder ouders.

Ik wijs op de spiegeling: zowel in het primaire *verhaal* als in de inbeddingen is sprake van religieuze dwang. In het primaire *verhaal* voelt St. Hyacinthe geen religieuze opdracht, hem knelt de soutane ‘als een mantel van lood’ (31)²⁵¹, maar hij wordt door zijn omgeving ervan overtuigd dat er voor hem geen andere mogelijkheden zijn: bij een kerkelijke loopbaan worden er geen vragen gesteld over ‘de hindernis zijner geboorte’ (142). Een gevolg is dat hij en zijn geliefde, Cathérine, aanvankelijk ook gescheiden worden. In de eerste inbedding wordt Jacques Bossuet door zijn moeder en door zijn docenten geprest tot een loopbaan in de Kerk (92), hij wordt meegevoerd ‘als ware die een zwak kind zonder hoofd of zonder wil’ (127) en spreekt zelf van een roeping die ‘toch niet luide tot mij sprak’ (150). De tweede inbedding herhaalt met betrekking tot Loïse de geschiedenis van

²⁵¹ Zie ook Toussaint 1847: 28, 30, 33, 34, 35, 36, 146, 166.

Henry, zoals hij die in de derde inbedding vertelt: zij zijn beiden slachtoffer van (religieuze) intolerantie. De drie inbeddingen verklaren, bepalen en spiegelen dus de primaire geschiedenis: behalve de verbinding tussen de diverse gebeurtenissen zorgt de herhaling ook voor een accentuering van de nadelige gevolgen van (religieuze) conventies en onverdraagzaamheid. Het verhaal van Henry (slachtoffer van intolerantie) wordt immers herhaald in het verhaal van Loïse (slachtoffer van intolerantie); diezelfde religieuze dwang veroorzaakt de breuk tussen Jacques en Yolande, het stel dat op zijn beurt St. Hyacinthe vanwege de conventies dwingt tot een kerkelijke loopbaan. Wanneer ik let op de plaats van de inbeddingen valt op dat in het oorspronkelijke manuscript van *Mejonkvrouwe de Mauléon* – de ongecensureerde versie die nooit uitgegeven is – de tweede en derde inbedding het hart van het werk gevormd zouden kunnen hebben: p.64-84 van 145.²⁵² Op p.145 van de roman die wel is gepubliceerd staat immers: ‘Ons blijft nog over de tegenwoordigheid van den ridder des Secousses te verklaren [...]’; daar begint het gedeelte waarvan Toussaint zegt: ‘ik heb nu een gansche historie van een geheim huwelijk opgeraapt, die wel 60 pag. plaats neemt [...]’ (Toussaint 1847B). Zo bezien stonden in die eerste versie de *verhalen* van Loïse en Henry centraal in de roman, zoals ze in de schematische weergave van de romanstructuur nog steeds centraal staan (zie 3.3.1). Of er sprake is van een prospectieve of een retrospectieve functie van de inbeddingen is moeilijk te zeggen vanwege het niet-chronologische karakter van het werk en is mijns inziens voor deze roman ook niet zozeer van belang. Er is zonder meer sprake van een mise en abyme: een ingesloten, relatief klein fragment weerspiegelt het geheel op zo’n manier dat het leidt tot reflectie over de betekenis van het geheel. Van klein naar groot: ingebedde teksten van respectievelijk zes (Henry), negentien (Loïse) en ruim honderd pagina’s (Yolande en St. Hyacinthe) in een primair verhaal van 211 bladzijden, waarin uiteindelijk St. Hyacinthe en vooral Yolande zich ontworstelen aan de conventies.

In de structuur van *Mejonkvrouwe de Mauléon* zie ik een essentiële aanwijzing voor de betekenis van de roman: vanuit de derde inbedding ontwikkelt zich via de tweede en de eerste de historie van Yolande Desvieux, die naar aanleiding van de lotgevallen van Henry des Secousses en Loïse haar eigen *geschiedenis* bepaalt. Zoals Mieke Bal aangeeft, ook een verhaalpersonage kan de spiegeltekst als een teken interpreteren:

²⁵² Deze nummering gaat uit van de Ewings-uitgave; in de eerste druk van Führi is de pagina-indeling ietwat anders, maar de redenering van de inbeddingen in het hart van de roman blijft gelden.

In this way she may find out the course of the fabula in which she is herself engaged. Thus the actor can influence the fabula's outcome. She can take fate into her own hands (Bal 2004: 59).

In dit laatste ligt mijns inziens de betekenis van *Mejonkvrouwe de Mauléon*.

3.5.3 Motieven

In de Inleiding heb ik uiteengezet dat motieven belangrijke betekenisdragende elementen in een literair werk zijn, die zich zowel in de *vertelling*, het *verhaal* als in de *geschiedenis* kunnen bevinden. Doordat de lezer aan bepaalde, zich herhalende verhaalelementen betekenis toekent, worden deze elementen – de motieven – een vorm van spiegeling die de diverse tekstniveaus met elkaar verbindt en daarmee bijdraagt aan de interpretatiemogelijkheden van het geheel. Waar spiegelteksten de primaire *geschiedenis* verklaren, bepalen of reflecteren en op die manier het grotere geheel ordenen, zijn motieven kleine(re) elementen die vooral in het *verhaal* en de *vertelling* voorkomen. Door hun repetitieve karakter vormen zij schakels in het geheel, te vergelijken met kralen van een gebroken ketting: de lezer dient ze op te sporen en te rijgen tot een snoer. Pas wanneer de lezer de ‘kralen’ met elkaar verbindt, met andere woorden de samenhang ziet, krijgen de elementen voor hem een functie in de *vertelling*, het *verhaal* of de *geschiedenis* en zijn ze niet meer weg te denken bij het interpreteren van het geheel. Eenmaal ontdekt blijken ze een wezenlijk bestanddeel van (een van) de tekstniveaus te zijn en in die hoedanigheid onderdeel te zijn van de manier waarop de informatie geordend is.

Sandra Gilbert en Susan Gubar bespreken in hun onderzoek naar de negentiende-eeuwse vrouwelijke auteur gendergerelateerde motieven bij talloze schrijfsters, onder wie Jane Austen, Charlotte Brönte en George Eliot. Zij constateren verrassende overeenkomsten in het literaire werk van vrouwen die vaak geografisch, historisch en psychologisch ver van elkaar verwijderd waren. Negentiende-eeuwse vrouwelijke auteurs hadden in het algemeen aandacht voor ruimtebeperkingen: gevangenschap, ontsnappingen, sluiers, spiegels, schilderijen, standbeelden, ladekasten, kisten (geldkisten, juwelenkistjes) die alle staan voor opgesloten zijn, voor beperkingen (Gilbert en Gubar 2000: 85). Deze motieven wijzen met elkaar op de betekenis van het geheel, die in het *verhaal* te vinden is als een zoektocht naar de eigen vrouwelijke identiteit. Zoals duidelijk werd in hoofdstuk 2 zijn herhalende elementen in het *verhaal* i.c. de vrouwenplot onder meer de opvoeding en scholing van meisjes, een ineffectieve of afwezige moeder,

vrouwelijke machteloosheid als gevolg van financiële regelingen en de neiging tot veinzen bij vrouwen die (nog) geen eigen identiteit vinden. In de *geschiedenis* zien Gilbert en Gubar bij zelfs de meest behoudende negentiende-eeuwse vrouwelijke auteurs onafhankelijke (vrouwelijke) personages die de beperkende patriarchale structuren proberen te vernietigen: niet de heldin, maar een ‘waaninnige’ vrouw die in de loop van het verhaal gestraft zal worden (Gilbert en Gubar 2000: 77). Op deze manier grijpen de motieven in de drie tekstniveaus in elkaar: van klein naar groot, van concreet naar abstract(er). In samenhang structureren ze het geheel.

Ook bij Geertruida Toussaint is een aantal van de hier genoemde motieven te vinden, zoals te zien is in onder meer *De Graaf van Devonshire* en de vrouwelijke Bildungsromans *Het Huis Lauernesse* en *De Bloemschilderes Maria van Oosterwijk*.²⁵³ Hieruit leid ik af dat zij deel uitmaakte van de groep negentiende-eeuwse vrouwen met een ‘female impulse to struggle free from social and literary confinement through strategic redefinitions of self, art, and society’ (Gilbert & Gubar 2000: XII).²⁵⁴

3.5.3.1 Motieven in *Mejonkvrouwe de Mauléon*

In *Mejonkvrouwe de Mauléon* zie ik enkele duidelijke motieven. De notie ‘conventionaliteit’ en daarmee samenhangende onvrijheid is nadrukkelijk aanwezig in het *verhaal*, met daarnaast een concreet motief dat ik ‘kwaadspreken’ zal noemen. Verder is er sprake van een aantal gemaskerde bals. Over onvrijheid wil ik kort zijn: hierboven is uitgewerkt hoe in het primaire verhaal en in de inbeddingen geworsteld wordt met vrijheid van denken en handelen. Soms gaat het specifiek over de (on)vrijheid van vrouwen. Yolandes ‘afwijking van de gezette vormen’ (5) door als ongehuwde vrouw zelfstandig te wonen, is verdacht; jonge meisjes worden ‘verborgen in de kloosters’ (8). Yolande zelf is zeer resoluut ‘Ik wil leven in de wereld [...] ik zal geen huwelijk aangaan en ik zal niet ongelukkig zijn’ (26).²⁵⁵ Yolande wordt in het fragment over de meisjes als kleine kinderen

²⁵³ Bijvoorbeeld de beschrijving van het boudoir van Arabella (zie 1.6.2), de sluiers in *Het Huis Lauernesse* (zie 2.6.4), het veinzen in *Lauernesse* (zie 2.6.3) en in *De bloemschilderes* (2.7.3.1).

²⁵⁴ Behalve in overeenkomstige motieven, zie ik ook in structurering in de vorm van spiegelteksten een blijk van verwantschap met andere vrouwelijke auteurs. Aan de hand van de opmerking over Jane Austen: ‘In each of her novels a seduced-and-abandoned plot is embedded in the form of an interpolated tale told to the heroine as a monitory image of her own more problematic story’ (Gilbert & Gubar: 2000: 119) constateer ik een duidelijke overeenkomst tussen Austen en Toussaint, die voor zover ik heb kunnen nagaan het werk van Austen niet kende.

²⁵⁵ Voor gelijksoortige uitlatingen van Yolande: zie 3.3.

gezien als ‘eene echte vrijbuiteres, die geene partij spaart’ (42) en de nicht van Henry’s moeder (van wie hij het landgoed erft) wordt door haar familieleden gehaat om haar vrijzinnige denkwijze (74). Het zijn dus de vrouwen die zich ontworstelen aan de onvrijheid.²⁵⁶

Yolandes onconventionele houding wordt regelmatig rechtstreeks in verband gebracht met een veroordeling door anderen, een tweede motief. In de eerste zes pagina’s bespreekt de verteller elfmaal de opinie van haar omgeving, waarbij hij benadrukt dat zij werd ‘berispt, gemord en gehegeld’ (2) en ‘weder geschimpt, gemord en gehegeld’ (2). Hij is scherp over kwaadsprekende personages:

O! het is merkwaardig hoeveel stof er te vinden is tot berisping en wantrouwen over alle daden der menschen, als er op die wijze naar gezocht wordt; het is merkwaardig vooral na te gaan, hoe bij zulke gelegenheid de stompzinnigste zoekers de scherpzinnigste vinders worden (Toussaint 1847: 2).²⁵⁷

Op talloze plaatsen wordt ‘de innerlijke onbeschaafdheid van beschaafde menschen’ (19) beklemtoond, hoewel de verteller aangeeft niet het oogmerk te hebben ‘de hatelijke ondeugden waarvan de samenleving wemelt, te ontleden en tentoontestellen’ (24). Al de roddel en achterklap heeft te maken met positie van Yolande: een alleenwonende jonge vrouw, die men op een bepaald moment gaat verdenken van ongehuwd moederschap.²⁵⁸ Aanvankelijk is zij zich niet bewust van het gepraat, later probeert ze zich ertegen te wapenen: ‘Daarom leef ik in de wereld [...] en ik leef er zoals ik wil, en wat zegt mij haar oordeel?’ (162). Binnen dit kader is ook de motivering die de verteller geeft voor het vertellen van dit verhaal veelzeggend: Frankrijk dankt de grote Bossuet aan een jonge vrouw die ‘de prooi [is] geworden van miskenning en laster’ (128), vandaar dat hij deze afgeworpen schakel van de geschiedenis oppakt.

Een derde motief heeft te maken met het verhaaldegeven dat Yolande op zoek is naar de vader van St. Hyacinthe en hem verwacht te vinden op een gemaskerd bal, omdat Henry en Loïse elkaar ook ontmoet hebben op een carnavalsbal. Enkele malen bezoekt zij in vermomming dergelijke bals, overigens zonder werkelijk deel te nemen aan het feest (133). De ontknoping van de raadsels – de ridder Des Secousses blijkt Henry te zijn – wordt ingeleid op een bal waar Yolande

²⁵⁶St. Hyacinthe krijgt ook de vrijheid; hij is weliswaar een man, maar met nadrukkelijk androgyne trekken. In hoofdstuk 5 wordt dit besproken.

²⁵⁷Zie ook Toussaint 1847: 6.

²⁵⁸Zie Toussaint 1847: 2-6, 27, 95, 130-131, 134, 139, 144, 146, 162, 174, 194, 207.

uitgenodigd met de boze opzet om haar te beschamen en ‘de gevaarlijke tooveres uit onzen cirkel te bannen’ (171). Tot frustratie van de organisatoren blijft Yolande onherkenbaar, omdat er talloze andere vrouwen zijn in dezelfde vermomming die evenmin dansen. Het hoe en waarom van dit staaltje van solidariteit, vermoedelijk georganiseerd door St. Hyacinthe, is niet echt uitgewerkt, maar daarom niet minder sprekend: verzet van enkele vrouwen uit de Parijse hofcirkel tegen de behandeling van een vrouw die ooit een van hen was. Ook met betrekking tot anderen is het begrip ‘masker’ te vinden in de roman: St. Hyacinthe noemt de voor hem verplichte kleding van geestelijke een ‘carnavalspak’ en zijn positie in de Kerk een belachelijke ‘maskerade’ (33), Mariette, het jongere zusje van Yolande, voelt zichzelf groot en wil *dus* ook deelnemen aan carnaval en een masker dragen (50): blijkbaar is de maskerade een aspect van de wereld der volwassenen. De herhaalde scherpe veroordelingen in de *vertelling* van degenen die kwaadspreken over wat zij niet begrijpen, degenen die de schijn ophouden, spreken boekdelen. De ‘booze slang van den laster’, ‘de Hydra’ (132) wordt steeds in verband gebracht met de afwijzing van Yolandes onconventionele leefwijze door personen die zich anders voordoen dan zij zijn.²⁵⁹ Mariette en vader Desvieux worden ‘slechte tooneelspelers’ genoemd, omdat ze in ‘de bedrijven van hun leven’ (131), geen aandacht hebben voor hun medespelers of voor de toeschouwers. Ook vrouwen kunnen zich gedragen als ‘coquette’ of ‘toneelster’, wat negatief geduid wordt (139). In de historie van Loïse en Henry staat het ontmaskeren centraal: zij vreest dat de aantrekkingskracht die ze voor elkaar hebben, zal verdwijnen op het ogenblik dat hij haar ‘onbelemmerd konde gadeslaan’ (65) en toch laat zij zich door de ridder ontmaskeren, in de wetenschap hem daarmee rechten te geven. Dat ‘ontmaskeren’ hier metaforisch gebruikt is voor seksueel contact is af te leiden uit de context waarin sprake is van ‘eeden van liefde en trouw, niet anders dan of wij voor het altaar hadden gestaan’ en ‘wij waren daar samen, ongemaskerd in een hartstochtelijk gesprek’ (68). De vlucht, vanwege ‘een toestand als de uwe’ (69) en

²⁵⁹ Bijvoorbeeld de barones de Vancy die wilde doorgaan ‘voor eene zachte naïve vrouw’, ‘een jong meisje’ (6-7) of de markiezin de Sombreville die halve rouw draagt, want ‘zij is eene bruinet en het zwart staat haar goed’ (8); ook mevrouw des Arçons hield ‘de overdrevenste aanspraken vast van eene vrouw van adel’ en ‘hechte zich ook nog met wanhoop aan die der schoonheid, al was ze vijftig jaar en grootmoeder’ (173).

het gegeven dat er vanaf hier sprake is van ‘verloofde’ en ‘bruid’ wijzen eveneens op het maskeren van seksualiteit.²⁶⁰

3.5.4 Ordeningsprincipes in *Mejonkvrouwe de Mauléon* – conclusies

De structuur van *Mejonkvrouwe de Mauléon* wordt grotendeels bepaald door de manier waarop de verteller zijn relaas vormgeeft: op voornamelijk ‘engaging’ wijze vertelt hij de geschiedenis van Yolande Desvieux, waarbij hij in een lange terugblik de gebeurtenissen verklaart. Daarbij geeft hij in cruciale passages voor langere tijd het woord aan anderen en verdwijnt naar de achtergrond. Ook in de overige gedeelten van het werk is de vertellerstekst duidelijk te onderscheiden van de personagetekst en blijken er interpretatieverschillen te zijn: personages ervaren de zaken soms anders dan de verteller.

Toussaint gebruikte viermaal de vrije indirecte rede (139, 143, 181, 203): alle vier de keren heeft de formulering betrekking op de ervaringen van Loïse. Diezelfde historie vormt het hart van de ingebedde tekst, de terugblik. De verhalen van Loïse en Henry blijken spiegelverhalen te zijn waarin (religieuze) conventies en intolerantie, centraal staan. Deze onvrijheid zie ik opnieuw gespiegeld in de ervaringen van Jacques en St. Hyacinthe.

Ook de motieven benadrukken het belang van vrijheid. Op allerlei niveaus speelt in *Mejonkvrouwe de Mauléon* de vermomming: de setting (*geschiedenis*) wordt soms gevormd door gemaskerde bals, personages dragen al dan niet letterlijk maskers (*verhaal*) en ze worden ‘toneelspelers’ genoemd (*vertelling*). Het masker is op te vatten als metafoor. Marita Mathijsen heeft in *De gemaskerde eeuw* (2002) duidelijk gemaakt hoe maskrades en vermommingen in de negentiende-eeuwse literatuur uitingen zijn van de dubbele moraal. Maar, zo stelt zij: ‘maskers kunnen even noodzakelijk zijn en evenveel laten zien als het ware gezicht’ (Mathijsen 2002: 17). Toussaint gebruikte in *Mejonkvrouwe de Mauléon* de maskers letterlijk, maar zij gebruikte vermommingen ook metaforisch. Niet alleen in het *verhaal* inzake de ‘ontmaskering’ van Loïse, maar ook met betrekking tot de religieuze verplichtingen van St. Hyacinthe en zeker waar het de ‘*convenances*’ (6) betreft. Waardering wordt uitgesproken voor een wat stijve dame ‘want zij is wat zij vertoont en zij *is* wat zij zijn moet’ (8).

Zichzelf kunnen zijn, in vrijheid kunnen kiezen, zich niet laten leiden door conventies: dat is wat naar voren komt als ik naga hoe Toussaint in *Mejonkvrouwe*

²⁶⁰ Het feit dat Toussaint op verzoek van de uitgever het verhaal veranderd heeft en er een geheim huwelijk tussen Henry en Loïse heeft ingevoegd, is een buitentekstueel gegeven, dat overigens wel mijn interpretatie bevestigt.

de Mauléon accenten legde door de informatie op een bepaalde manier te ordenen. Een conventionele verteller die wordt aangevuld (of tegengesproken) door personages, herhaalde spiegeling van de thematiek van onvrijheid en motieven die ditzelfde verband leggen. In deze roman is dus aantoonbaar sprake van een bepaalde ordening – door middel van de verteller, spiegelteksten en motieven – om beperkingen, met name van vrouwen, op de voorgrond te plaatsen. Dat ook het voornaamste concrete motief – het kwaadspreken – betrekking heeft op de situatie van een alleenstaande jonge vrouw geeft mij aanleiding te veronderstellen dat Toussaint ook haar eigen positie in de roman betreft. Uitspraken van Yolande als ‘Daarom leef ik in de wereld [...] en ik leef er zoals ik wil, en wat zegt mij haar oordeel?’ (162) zijn gemakkelijk in verband te brengen met wat Toussaint naar aanleiding van haar breuk met Bakhuizen aan Potgieter schreef, respectievelijk in juni en oktober 1846:

ik wil niemand [onleesbaar] zijn, daarvoor [onleesbaar] ik zeggen ben ik te goed en voel ik te veel dat ik mij zelve genoeg kan wezen. Sinds lang rekende ik voor mijne toekomst niet meer op hem (Bosboom Nz zj: 240-241).

Van hem gesproken. Ik heb de decisieve brief geschreven, het kon niet langer, hij ridiculiseerde mij door zijn gedrag en handelwijs en het diende nu nergens meer voor – ik vergeef het hem. Hij kan niet anders; in dit alles beklag ik niemand en regretteer niets dan de tobberijen die de arme moeder hierover weer hebben zal (Bosboom Nz zj: 50).

Reeser spreekt over ziekte en neerslachtigheid en ‘blikken van medelijden of van geheim leedvermaak’ die ze wenste te ontlopen (Reeser 1962: 202)²⁶¹ en duidt daarmee op het schandaal dat de verbroken verloving met Bakhuizen van den Brink veroorzaakte. Toussaint zelf echter schreef in december 1846 aan mevrouw Van der Hoeven over haar sociale leven:

èn uit smaak, en om te bewijzen dat ik vrij was, heb ik noch de bezoeken noch de vriendschap van volstrekt contrasterende personen vermijd [sic] [...] en zoo hoop ik het mijn leven door te houden, niets verwerpen maar alles heiligen, en ook iets voor smaak en uitspanning geven in een leven,

²⁶¹ Het is opmerkelijk dat Reeser hierbij passages citeert uit *Frits Millioen en zijne vrienden*, een roman uit 1868 waarin een vrouw lijdt onder het geklets over haar verbroken verloving.

dat in 't eind toch een *aardsch* leven is en geen wandelen op wolken zijn kan (Reeser 1962: 213).

In *Mejonkvrouwe de Mauléon* staat een vrouw centraal die zichzelf wil zijn, die haar eigen keuzes maakt en wier uitingen geen contrast vormen met die van Geertruida Toussaint in haar correspondentie uit dezelfde periode. Of daarmee gezegd kan worden dat in *Mejonkvrouwe de Mauléon* Toussaint haar eigen ervaringen verwerkt, betwijfel ik. Uit de roman blijkt door de manier waarop de informatie is geordend wel een duidelijke betrokkenheid bij de positie van vrouwen in de samenleving. In ander werk van Toussaint is dat niet anders, dus haar geëngageerdheid gaat dieper dan het biografische incident.

3.6 *Mejonkvrouwe de Mauléon* tegendraads gelezen

Mejonkvrouwe de Mauléon is in het algemeen nooit anders gelezen dan als een roman waarin het verhaal verteld wordt van een jonge vrouw die haar verloving verbreekt ten behoeve van de carrière van een groot geestelijke, waarbij het verdriet dat deze opoffering met zich meebrengt, zorgt voor een verdieping van haar eigen geloofsleven. De kwaliteiten van de roman worden hoofdzakelijk gezien in de karakterisering en de structuur, waarmee men vooral doelt op de niet-chronologische bouw van het verhaal. Commentaar is er op de Loïse-historie, die veelal gezien wordt als (al te) romantisch. Als het verhaal zo gelezen wordt, is een aantal elementen onwaarschijnlijk te noemen. De niet onderkende zwangerschap van Loïse bijvoorbeeld, door Uyterlinde-Maris bekritiseerd²⁶² en de vergaande opofferingsgezindheid van Yolande, door Drop als ongeloofwaardig ervaren. Hij noemt kort de mogelijkheid dat Yolande een 'eigen-belang' gehad heeft, maar schuift deze meteen terzijde en gaat uit van de idealisering van de Yolande-figuur, 'ten koste van de waarschijnlijkheid ervan' (Drop 1972: 272). Wanneer ik de opvatting over Yolande als zich opofferend ideaalbeeld en daarmee van Loïse als antimodel loslaat, blijkt het verhaal niet alleen minder onwaarschijnlijk te worden, maar blijken ook Uyterlindes kleinere kritiekpunten met betrekking tot bijvoorbeeld de metaforiek en Yolandes uiterlijk te weerleggen.

Naar aanleiding van mijn bevindingen met betrekking tot de manier waarop Toussaint de informatie ordende in *Mejonkvrouwe de Mauléon*, ga ik voor deze tegendraadse lezing uit van datgene wat door de structuur van het werk de nadruk krijgt. De afkeer van conventionaliteit en intolerantie die centraal staat in de

²⁶² 'Hier heeft de auteur toch de goedgelovigheid van haar lezeressen overschat' (Toussaint 1982: 19).

inbeddingen en die herhaald wordt in het primaire *verhaal* neem ik als uitgangspunt voor een tegendraadse lezing, waarbij ik een genderbewuste leeshouding inneem. Ik ga ervan uit dat Yolande zich niet opoffert, maar strijdt voor haar vrijheid en zie dan in *vertelling*, *verhaal* en *geschiedenis* ‘ondergeschikte’ elementen die argumenten zijn voor mijn interpretatie.

3.6.1 Vertelling

Zoals ik in 3.5.1.1 uiteen heb gezet is de verteller nadrukkelijk aanwezig, maar wordt in essentiële gedeelten, in de tweede en derde inbedding, het woord exclusief aan een personage gegeven.²⁶³ Desondanks zijn de opvattingen van de extradiëgetische, heterodiëgetische verteller over de ervaringen van die intradiëgetische vertellers, Loïse en Henry, duidelijk. Zijn uitleg en commentaar ontbreken in de rest van de roman vrijwel nergens, waardoor een beeld ontstaat van een verteller die de zich opofferende Yolande op een voetstuk plaatst en als goed christen de ‘rampzalige’ Loïse vergeeft. In de *vertelling* zijn echter ook tegendraadse elementen te vinden. Een voorbeeld van het op verholen wijze aan de orde stellen van macht als zodanig zie ik in de manier waarop mannelijke solidariteit beschreven wordt. Vader Desvieux vraagt Jacques bij hem te komen in zijn kabinet;

En hij zeide dat met dien zekeren goe dhartige glimlach om den mond en dat veelbeteekenende toeknippen van ’t oog, die van vader tot zoon, van oom tot neef, van schoonvader tot behuwdzoon, altijd de beteekenis hebben dat hem goede tijdingen wachten. Toch antwoordde Jacques eerbiedig, maar zonder die blijde voldoening, die zoons en neven bij zulk eene uitnoodiging gewoon zijn te toonen: [...] (Toussaint 1847: 60-61).²⁶⁴

Het gaat hier om de functie aan het Hof van Dijon, een ambt dat al sinds vier geslachten van vader op zoon overgaat, waarover de (zwakke) vader van Jacques opmerkt: ‘Erg genoeg! [...] want wie zegt u dat er allen gelijke roeping en gelijke geschiktheid voor gehad hebben?’ (44). De vraag naar de ‘roeping’ speelt ook met betrekking tot St. Hyacinthe en zowel Jacques als St. Hyacinthe heeft nauwelijks

²⁶³ Uyterlinde-Maris noemt dit ‘curieus’ en vindt dat de stilering hier ‘wel erg ver’ gaat (Toussaint 1982: 14).

²⁶⁴ In de eerste uitgave bij Fuhri staat in plaats van ‘blijde voldoening’, ‘warme drift’ (Toussaint 1847A: 88); een betekenisverschuiving kan ik hier niet in ontdekken. Het gaat om de functie die aanleiding is om Jacques en Yolande met elkaar te laten trouwen.

een andere keuze dan zich aan te passen aan de plannen van de vaders, die op het standpunt staan de zaken goed voor elkaar te hebben voor henzelf en hun ‘zonen’. De term ‘vaders’ wordt op diverse plaatsen gebruikt en ook hierin kan kritiek geproefd worden. ‘Vader Cats’ wordt geciteerd: ‘Een maagd die gooit met nat of groen, Die is het om een kus te doen’ (42) en daar wordt bij vermeld dat Jacques die symbolische taal even letterlijk opvat als de ‘oud-hollandsche zedendichter zelf’²⁶⁵, wat gezien de context duidelijk niet de bedoeling is.²⁶⁶ In een hierop aansluitende metanarratieve intrusie benadrukt de verteller bovendien het verschil tussen het jonge, zorgeloze meisje Yolande dat een periode is meegegaan in de plannen van de vaders en de dertigjarige vrouw Yolande, die zich onafhankelijk van hen opstelt. Deze vaders worden niet positief getekend: het beslissende verbond van de twee vaders veroorzaakt de ‘tranen der jonkvrouwen’ (52), Loïse vertrouwt haar biechtvader niet (84), de Jezuiten worden stelselmatig ‘de vaders’ genoemd (89, 90, 92, 97, 114) en de abt de Navarrois noemt Yolande ‘mijne dochter’ (113). Vooral de religieuze vaders zijn ‘vernuftig in wonderspreuken en spitsvondige redeneering’ (90)²⁶⁷, waarvan een uitgebreid voorbeeld te zien is in de manier waarop de abt Yolande overhaalt om Jacques los te laten. Schijnbaar onschuldig is de mededeling van de abt dat de moeder van Jacques de bedoelingen van de Jezuiten steunt:

Niemand nog is in het geheim van de veranderde plannen met Jacques dan de biechtvader zijner moeder, en door dezen weet ik dat mevrouw Bossuet deze verandering goedkeurt en sinds lang wenschte (Toussaint 1847: 114).

Het biechtgeheim geldt voor de vaders kennelijk niet.

De verteller lijkt vader Desvieux te ontzien: hij geeft niet het gesprek weer tussen Yolande en haar vader nadat deze op de hoogte is gesteld van de verbroken verloving. Enerzijds omdat er een herhaling van argumenten zou volgen, maar anderzijds vanwege de woede en het verdriet van de man, ‘gekrenkt in zijne

²⁶⁵ Als ik ervan uitga dat Cats in de negentiende eeuw bijna even populair was als in de zeventiende eeuw en de door hem gepropageerde deugden als voorbeelden voor de Nederlandse vrouwen golden (Leuker 1999: 532), dan voldoet de strijdbare Yolande (‘een echte vrijbuiteres’, 42) niet aan de eisen.

²⁶⁶ Jacques kust Yolande tot driemaal toe; haar reactie wordt slechts beschreven in termen van ‘boete’ en ‘tol’ (42, 43, 52).

²⁶⁷ Dat het hier niet specifiek gaat om katholieke vaders moge blijken uit het feit dat de verteller in *De vrouwen van het Leycestersche Tijdvak* vrijwel dezelfde formulering gebruikt voor de redeneringen van dominees uit de gereformeerde kerken. Hier combineert hij deze zelfs met ‘hatelijkheden’ (Toussaint 1849: 255).

ijdelheid', die door zijn dochter tot bedaren moet worden gebracht nu zijn hoop op eervolle rust is vervlogen. Deze worsteling, die Yolande met haar laatste krachten moet voeren, wil de verteller, zo benadrukt hij, niet weergeven, maar het egocentrisme van de vader maakt hij op deze manier zeer duidelijk.

Ook in intertekstuele verwijzingen in de *vertelling* zie ik aandacht voor de verhouding tussen mannen en vrouwen en de onvrijheid die dit voor vrouwen met zich meebrengt. Behalve 'vader Cats', is er de intertekstuele ridder 'Tancred': de vermomming van Henry tijdens het carnavalsbal. Ook deze is te verbinden met een vader. *Tancrede* (1765) is een treurspel van Voltaire over Tancrede en Amenaïde, wier leven bepaald wordt door oorlogshandelingen in en rond Syracuse. Het precieze verloop van de verwickelingen is binnen dit kader niet van belang; wel bijzonder zijn enkele elementen uit het toneelstuk die terug te vinden zijn in de roman van Toussaint.²⁶⁸ Zo is er de vader van Amenaïde die haar aanspoort zich te voegen naar de eisen van de tijd en die zich in zijn eer voelt aangetast wanneer zijn dochter ter dood wordt veroordeeld. Die veroordeling door de samenleving ervaart ook Amenaïde zelf als krenkend (Voltaire 1785: 31). Precies ditzelfde speelt in *Mejonkvrouwe de Mauléon* waarin een van de motieven de laster, het veroordelen van Yolande door de onwetende omgeving is (zie 3.5.3.1). Andere overeenkomsten zie ik in de vanzelfsprekendheid waarmee vaders beschikken over dochters als hulp en troost in de ouderdom²⁶⁹ en in de mannelijke solidariteit die een factor is in het kiezen van een huwelijkspartner.²⁷⁰ Opvallend is de manier waarop Amenaïde in de slotregels van het werk spreekt van 'vaaderstreken' en haar vader vervloekt (Voltaire 1785: 48). Er is dus door de naam 'Tancred' een aantal gemeenschappelijke elementen dat *Mejonkvrouwe de Mauléon* verbinden kan met *Tancrede* van Voltaire: de eis van vrouwelijke aanpassing en opoffering, een ongefundeerde veroordeling dankzij laster, mannelijke solidariteit en mannelijk egocentrisme, geconcentreerd in een vader. De naam 'Tancred' kan toeval zijn, maar eerder lijkt me dit een bewuste keuze van Toussaint, die Voltaires werk goed kende (Reeser 1962: 23) en die ook in ander werk gelijksoortige intertekstuele verwijzingen toepast. In *De Graaf van Devonshire* bijvoorbeeld het treurspel *Gaston en Bayard* van J.G. Doornik (1785), waarin ook een dochter klaagt over haar vader.²⁷¹

²⁶⁸ Toussaint waardeerde Voltaire: haar 'poëzieboek' toont behalve een motto van Voltaire hele scènes uit zijn toneelstukken; *Tancrede* wordt overigens niet genoemd (Reeser 1962: 20, 23).

²⁶⁹ Zie Voltaire 1785: 13 en Toussaint 1847: 127.

²⁷⁰ Zie Voltaire 1785: 38 en Toussaint 1847: 152.

²⁷¹ Natuur vereischt voor hem mijn liefde en rouw te gader en 't voegt mij niet dat ik bedenk voor welk een vader (Doornik 1785: 88).

In *Mejonkvrouwe de Mauléon* zijn er nog enkele passages die aanleiding geven tot een nadere beschouwing van de opvattingen van de verteller ten aanzien van vrouwen. Het nieuws van haar verloving ontvangt Yolande bijvoorbeeld met een ‘tevredenheid, die de goede vader haar aanrekende als deugd, als gehoorzaamheid’ (53). Het lijkt erop dat de verteller hier toch anders over denkt: hij beklemtoont haar zelfstandigheid. Later verwoordt hij in het kader van Yolandes opoffering – zij weigert het tweede huwelijksaanzoek van Jacques Bossuet – wat de kracht van vrouwen is:

Door de innerlijke overtuiging of door de vroegere ondervinding weet eene vrouw altijd, welke houding haar het meest verheft in de oogen van den man dien zij liefheeft, welke houding hij vordert [...] alleen door de ingeving van het hart, vindt zij de kracht om zich ten minste te toonen wat zij voelt te moeten zijn (Toussaint 1847: 154).

Deze formulering benadrukt mijns inziens dat een vrouw de schijn kan ophouden om een bepaald doel te bereiken. Wat dat doel is, stelt de verteller: Jacques behouden voor de Kerk. Dat Yolande wellicht een ander doel heeft, kan gezien worden in de ‘kristallen paalen’ die neerdruppen op haar mantel (118): de onlogische beeldspraak vestigt de aandacht op het adjectief. Wordt het Yolande nu allemaal (kristal)helder? De lezer kan een ander doel dan Jacques’ clericale succes vermoeden, vooral wanneer hij Yolande als subject van focalisatie kritisch volgt. Hiermee bevindt de lezer zich op het niveau van het *verhaal*.

Vooruitlopend op hoofdstuk 4 wil ik erop wijzen hoe in de *vertelling* te zien is hoe de retorische stijl ingezet wordt als het gaat over Yolandes berusting: als voorbeeld een samengestelde zin van 134 woorden met maar liefst zeventien persoonsvormen:

Op een avond zat zij peinzend en zich verdiepend in herinneringen, die haar reeds niet meer pijnlijk waren en die slechts aan hare ziel die zacht weemoedige stemming mededeelden, die wel opheft van de aarde en met een zoet heimwee doet verlangen naar de hemel, maar die toch niet de aarde doet haten om hetgeen men er mist, doch die den hemel doet zoeken om hetgeen men er vindt, die niet doet heen en weer jagen met de onrustige hartstochtelijkheid van wie eene vallei des jammers zou willen ontvluchten tot elken prijs, waar het brandt onder de voeten, maar die geduld neemt met hetgeen zij geeft, in de vaste hoop op het betere dat daarboven wacht – toen haar een bezoek werd aangediend en er twee

personen bij haar binnentraden, een man en eene vrouw; (Toussaint 1847: 147)

Ontegengesteld zijn er meer omslachtige formuleringen in dit werk²⁷², maar een wijdlopijge zin als deze, wekt de suggestie van een afstand tussen ‘zien’ en ‘zijn’, zoals Bouvy dat noemt, waarmee ze een geringere betrokkenheid van de auteur bedoelt. Deze zelfde breedvoerige stijl is te vinden in de laatste alinea’s van de roman, waarin de verteller uiteenzet wat de betekenis is van het bereiken van een hoge leeftijd: opnieuw lange zinnen waarin enumeratie, repetitio en antithese voorkomen. De kern ervan is dat het leven gezien moet worden als een voorbereiding op het leven na de dood. Gezien de retorische stijl van juist deze fragmenten vraag ik mij af hoe groot de betrokkenheid van Toussaint was bij wat de verteller accentueert als de moraal van het verhaal. Ik ben het eens met Bouvy dat in de stijl – een aspect van de *vertelling* – een aanwijzing gevonden kan worden voor wat Toussaint van belang vindt en dat is in *Mejonkvrouwe de Mauléon* dan niet in de eerste plaats het geloof.

3.6.2 Verhaal

Yolande wordt gekarakteriseerd als een krachtige vrouw die een ontwikkelingsproces doormaakt dat gekenmerkt wordt door een innerlijke vlucht, zoals die voorkomt in de vrouwelijke Bildungsroman. Van de door Swinnen genoemde drie metamorfosen (zie 2.5.2) ontbreekt de eerste: over de opleiding van Yolande wordt geen informatie gegeven. Wel wordt al snel duidelijk dat zij de vrijheid aankan (53). De tweede metamorfose is duidelijk aanwezig: zij accepteert de traditionele vrouwenrol als verloofde van Jacques. Tenslotte is er de radicale keuze voor innerlijk leven. Het beeld van deze protagoniste als zich opofferende vrouw, slachtoffer van Bossuets egoïsme, is grotendeels voor rekening van de verteller en verhaalpersonages uit haar directe omgeving die als focalisators optreden: ook zij zien Yolande als ‘engel’ en ‘heilige’ (32, 156, 158, 167).

Yolande als subject van focalisatie laat nauwelijks iets anders zien dan wat de verteller over haar te berde brengt, waardoor het de lezer duidelijk wordt dat het beeld dat de kwaadsprekende buitenwacht van haar heeft niet klopt. Zij is geen vrouw die verdacht kan worden van onfatsoenlijk gedrag: zij is de deugdzaamheid zelf. Yolande spreekt van moed en gelatenheid (20), het geloof als steun (27) en van berusting (37); wanneer echter vrijheid in het geding is, verandert zij. Ze eist

²⁷² De abt bijvoorbeeld is ook lang van stof, zijn uitingen bevatten echter meestal relevante informatie.

expliciet het recht op een zelfstandig leven als ongehuwde vrouw (26, 29, 161, 162) en dringt bijvoorbeeld aan op een vrije keuze voor St. Hyacinthe (164, 191). Zij verdedigt tegenover hem weliswaar de besluiten die genomen zijn, maar in haar formulering distantieert zij zich enigszins ervan: ‘*Men* heeft dit gedaan.[...]’ (33; cursivering van mij). Zij is trots en verzet zich tegen elke vorm van opoffering:

O! wel zeker begeer ik geen *offer* van hem; ik had zijne liefde begeerd, omdat ik hem de mijne had gegeven; waar deze hem niet het meeste is, waar er van een offer gesproken wordt als het de vraag is die te geven... waar men over rechten gaat spreken, terwijl ik op gevoel had gezien... daar trede ik terug, en zoo snel als mogelijk is, mijnheer! (Toussaint 1847: 108)

Er is dus toch een tegenstelling tussen Yolande als object en Yolande als subject van focalisatie. De volgens Uytterlinde-Maris ‘paradoxale details’ in Yolandes uiterlijk zijn wellicht ook te verklaren uit het verschil tussen object- en subjectpositie. Uytterlinde-Maris noemt het wonderlijke van rimpels in het voorhoofd dat toch ‘zoo effen en rustig als hoog en edel’ is, van gitzwarte ogen die zacht staan, ‘hoe koud ze ook schenen’ en ze wijst op de kleding die volkomen tegen de heersende mode in gaat (Toussaint 1982: 16-17). De verteller geeft echter ook aan dat de rimpels ‘nauw merkbaar’ zijn en ‘slechts de marmergladheid’ braken (11). Hier zie ik een kleine vingerwijzing naar het blanke voorhoofd van de ideale vrouw; bij Yolande echter doorsneden door denkrimpels. Haar omgeving ziet de zwarte ogen, die koud *schijnen*, maar zacht staan. Een laatste detail: haar zwarte ogen zijn niet in overeenstemming met die van de prototypische (blauwogige) onschuldige vrouw (Mathijssen 2004: 231). Het feit dat Yolande wel de vereiste blonde haren heeft (13), wijst er voor mij op dat het beeld van de zich opofferende heldin genuanceerd dient te worden. Yolandes uiterlijke verschijning weerspiegelt op meerdere manieren de unconventionaliteit, die zonder omwegen genoemd wordt met betrekking tot haar kleding, die een reden is voor spot. De tegenstelling tussen het beeld dat ‘men’ van haar heeft en het beeld dat de verteller de lezer geeft, kan naar aanleiding van onder andere deze marginale aspecten uitgebreid worden tot een tegenstelling tussen het beeld van de verteller en dat van de oplettende lezer.

Met betrekking tot Jacques Bossuet, bij wie het effect van het verschil in object- en subjectpositievrij snel opvalt (zie 3.3), levert de tegendraadse lezing vooral extra aanwijzingen op voor zijn hoogmoedige aard. In zijn jeugd al schreef hij tot verwondering van zijn vader preken, aanspraken en vermaningen (44). De abt

benadrukt zijn neiging tot overdrijving wanneer het gaat om zijn eigen positie (103). Ondanks het begrip dat de verteller toont voor Jacques' aarzelingen, die ook te maken hebben met keuzevrijheid, wordt de man toch vooral getypeerd met negatieve karakteristieken.²⁷³ Ook de andere mannelijke personages worden soms wat spottend gepresenteerd: de in wezen krachteloze vader ('Hij kwijnde nog twee jaren', 131), de verwijfde St.Hyacinthe (34) en Des Secousses die het morele onderspit delft in het gesprek met Yolande ('in schijn de zwakste', 180). Zij werpt hem letterlijk de handschoen toe, waarna hij - ook letterlijk - omvalt (182, 186). Deze sardonische presentaties kunnen opgevat worden als argumenten bij het aan de orde stellen van het machtsvraagstuk; ze komen overeen met die van figuren als Courtenay (*De Graaf van Devonshire*) en Laurens (*Het Huis Lauernesse*). Deze mannen, die ieder op hun beurt een vrouw in een keurslijf willen dwingen (respectievelijk Arabella en Aafke) worden spottend gepresenteerd²⁷⁴ en verliezen uiteindelijk de strijd.

3.6.3 Geschiedenis

De gebeurtenissen, de actants en de setting in *Mejonkvrouwe de Mauléon* zijn hiervoor al ter sprake gekomen: de spiegeling in de gebeurtenissen, de rolverdeling en de functie van de ruimte manifesteerden zich in de narratologische analyse. In een tegendraadse lezing is, behalve de hierboven genoemde confrontatie tussen Yolande en Des Secousses, nog een tweetal gebeurtenissen opmerkelijk.

Als Yolande en Loïse als jonge meisjes in de besneeuwde tuin spelen, valt Yolande op 'een glibberig paadje, gladgetreden en overijzeld' (40). Zij ('etherisch licht', 39) heeft de 'reine witheid' (39) blijkbaar verlaten en zich op het verkeerde pad begeven. Jacques ziet vanaf de bovenverdieping van het huis toe en snelt naar beneden, waar Loïse hem probeert tegen te houden. Hij springt echter over de afscheiding heen (41): hij overschrijdt de grens tussen de tuinen. Yolande probeert de opgelegde boete – een kus – letterlijk te ontlopen, wat mislukt. Dit kinderspel wordt een in ander daglicht gesteld door een passage waarin de achttienjarige Loïse centraal staat. Als Loïse huilend weggelopen is en Jacques haar zoekt, vindt hij haar bij

het kleine smalle voetpad waar eens Yolande was gevallen [...],
neêrgekniel of liever neêrgetuimeld bij het hek dat den eigendom van Mr.
Desvieux scheidde van zijns vaders woning. Loïse lag met den rug naar

²⁷³ Zie ook Toussaint 1847: 112, 158, 159.

²⁷⁴ Voor Courtenay zie 1.5.3.1 en 1.6.1; voor Laurens zie 2.6.5.

hem toegekeerd; zij kon hem dus niet zien, maar hij zag hoe hare fijne teëre vingers zich krampachtig samenklemden om de ijzeren staven (Toussaint 1847: 57).

Hetzelfde smalle pad, de accentuering van de afscheiding, de manier waarop Loïse aanvankelijk probeert te verhinderen dat Jacques het terrein van de meisjes betreedt en de beschrijving van hoe zij zich later vastklemt aan datzelfde hek: voor mij zijn het symbolen van de wijze waarop mannen zich indringen in het gebied van vrouwen.

Een tweede gebeurtenis is de zwangerschap van Loïse. Het gegeven dat zij zich niet bewust was van haar toestand en na ontdekking ervan door anderen na een ‘snijdenden kreet der wanhoop’ kalm en vriendelijk lachend reageert, is in besprekingen bekritiseerd, ook in de twintigste eeuw (zie Toussaint 1982: 19, 29). Hoe Loïse de omstandigheden ervaart, wordt alleen weergegeven door de verteller, die haar een ‘rampzalige’ noemt (96). Loïse staat op van de sofa en noemt de naam van Henry; zij is volgens de verteller een lijdende ‘wier waanzin zich alleen uitte door een toestand van volkomene tevredenheid en zachte blijmoedigheid’ (97). Ook is het zijn inschatting dat de getuigen liever ‘snerpende kreten van smart hadden gewenscht’ (97). Loïse is na haar lange monoloog nergens meer subject van focalisatie; in deze beschrijving van haar zwangerschap bevindt zij zich in een objectpositie. Die positie en het gegeven dat ze vrijwel onmiddellijk na de geboorte van haar zoon mentaal geheel hersteld is (129), zijn voor mij aanleiding tot twijfel aan de waanzin van Loïse. Mijns inziens is hier sprake van een verteller die beschrijft hoe men het moet zien: een ongehuwde vrouw die een zwangerschap draagt met tevredenheid en blijmoedigheid moet immers wel waanzinnig zijn? In de negentiende eeuw beschouwde men ongehuwd moederschap ongetwijfeld anders dan nu, maar dat Toussaint Loïse ongehuwd moeder liet worden in haar eerste versie van *Mejonkvrouwe de Mauléon* en haar bezwaren tegen de censuur van de uitgever zijn voor mij argumenten om te geloven aan een bewuste manoeuvre om te laten zien hoe de verteller de gebeurtenissen kleurt en er zijn eigen conventionele *verhaal* van maakt. De lezer kan zich door de eerdere ingebedde tekst waarin Loïse verteller is ervan bewust zijn dat ook hier Loïse een ander *verhaal* zou kunnen vertellen.

3.6.4 Voorlopige conclusie

Een tegendraadse lezing van *Mejonkvrouwe de Mauléon* waarin ik de controversale conventionaliteit-vrijheid als uitgangspunt heb genomen, levert extra argumenten

op voor de these dat de min of meer manifeste stellingname van de tekst – Yolande als zich opofferende heldin – wordt ondermijnd. Wat duidelijk werd in de narratologische analyse en in het onderzoek naar ordeningsprincipes wordt bevestigd: niet de opofferingsgezindheid, maar de onvrijheid van vrouwen neemt een belangrijke plaats in. Yolande streeft naar onafhankelijkheid.

In de *vertelling* zijn het vooral de metaforiek en de intertekstuele verwijzingen die een accent leggen op de machtverhoudingen; het *verhaal* laat in de karakterisering een tegenstelling zien tussen mannen en vrouwen, waarbij de mannen als zwak getypeerd worden. Bepaalde gebeurtenissen in de *geschiedenis*, vooral de spiegeling in Jacques' binnendringen in de tuin en de zwangerschap van Loïse, wijzen ook op de positie van vrouwen.

Mejonkvrouwe de Mauléon gaat dus in tegen traditionele genderopvattingen. In de ontstaanstijd van de roman, het midden van de negentiende eeuw, verwachtte de lezer van een historische roman een goed geschreven verhaal waarin behalve historiografisch min of meer juiste gegevens en een beeld van het werkelijke leven vooral een visie op de stof tot uitdrukking komt. Die visie wordt vrijwel steeds uitgedragen door een verteller, die maar al te vaak vereenzelvigd wordt met de auteur (Bemong 2007: 510-515). *Mejonkvrouwe de Mauléon* wijkt volgens Bouvy en Drop af van de visie die Toussaints oeuvre volgens hen domineert, waardoor de roman volgens Drop avonturenromanelementen heeft.

Zoals ik in 3.5 gesteld heb: ik keer Drops stelling om. Niet de centrale idee van het goddelijk al-bestuur zorgt ervoor dat de avonturenromanstructuur wordt 'overwonnen' (Drop 1972: 275), maar de manier waarop de ordeningselementen zijn ingezet, wijst op een centrale idee. De vrij algemeen van Bouvy overgenomen stelling dat de christelijke verlossing de leidende gedachte is in het werk van Toussaint vecht ik aan. In mijn optiek is *Mejonkvrouwe de Mauléon* een roman waarin de protagonist zich niet opoffert, maar zich realiseert dat zij een keuze kan maken. Vanaf het moment dat ze tot het inzicht komt hoe zij gemanipuleerd is, door zowel haar vader als door de abt de Navarrois en ziet hoe haar verloofde zich opstelt als 'een zwak kind zonder hoofd of zonder wil' (127) vervult zij niet meer de actantiële rol van 'helper' in het verwezenlijken van door eigenbelang of conventies ingegeven doelen. Yolande Desvieux heeft vanaf dat ogenblik de rol van 'subject', zowel in het primaire verhaal als in de eerste inbedding: ze weigert de huwelijksaanzoeken van Henry des Secousses en van Jacques Bossuet, als die haar veel later opnieuw vraagt, ze weigert in te treden in een klooster. Yolande kiest dus voor een zelfstandig leven. Het Loïse-verhaal kan mijns inziens niet afgedaan worden als tijdgebonden romantiek of een avonturenroman-motief zoals

Reeser en Drop het bestempelen. In dit *verhaal* wordt datgene verwoord wat slechts te doorgronden is wanneer het gepresenteerd wordt in het klein, waarna het in verband kan worden gebracht met het geheel. Het kleinere element spiegelt het grote: er wordt iets verteld dat in het geheel van de tekst herhaald wordt, dat significant is voor de interpretatie van het geheel. Ik zie in Loïse-verhaal geen romantische verwikkeling ten behoeve van de spanning of een religieuze strekking, maar de uitwerking van een visie op dwang en religieuze intolerantie die culmineert in Yolandes keuze, waarmee zij verkrijgt ‘als een begeerd goed, wat zij zelve als het zwaarste offer had aangenomen: hare vrijheid’ (127).

Orderingselementen als de verteller, spiegelteksten en motieven zijn in *Mejonkvrouwe de Mauléon* ingezet om in onderlinge samenhang in *vertelling* en *verhaal* aandacht te vestigen op de machtsverhoudingen tussen mannen en vrouwen en de onvrijheid van vrouwen. In de structuur van ander werk van Toussaint zie ik hetzelfde.

3.7 Orderingsprincipes in het historisch oeuvre van Toussaint

De opvatting van Bouvy en Drop dat *Mejonkvrouwe de Mauléon* gezien zijn visie en structuur afwijkt van de andere historische romans van Toussaint bestrijd ik: in het gehele oeuvre zijn parallellen te vinden in de manier waarop de *geschiedenis*, het *verhaal* en de *vertelling* zich tot elkaar verhouden.

Toussaint begon veelal met de historische component van het verhaal en bewerkte die op literaire wijze met bijvoorbeeld een verzonnen held, waarbij zij soms de feiten veranderde ten behoeve van het verhaal. Het is echter de verteller die de feiten interpreteert en aan de lezer voorlegt en mijn vraag is: hoe stuurt de auteur de verteller? De specifieke manier waarop in *Mejonkvrouwe de Mauléon* de informatie geordend is, is niet uitzonderlijk in het oeuvre van Toussaint: steeds wordt de *geschiedenis* gepresenteerd in een *verhaal* dat duidelijk een interpretatie van de verteller is, wat ook blijkt uit de *vertelling*. Een alternatieve interpretatie kan de lezer vinden door oog te hebben voor de ambivalentie van de verteller, voor de bewustzijnsweergave van de personages en voor spiegelteksten, waarbij de motieven een leidraad kunnen vormen.

3.7.1 Ter illustratie: de verteller in het oeuvre van Toussaint

Van Toussaint kan gezegd worden dat zij in het algemeen koos voor een extra-diëgetische, heterodiëgetische verteller: een tamelijk nadrukkelijk aanwezige gids die de lezer door het verhaal leidt. In vrijwel al haar werk is hij als ik- of wij-verteller aanwezig. Zoals ik eerder heb aangegeven, is bij Toussaint die verteller

nogal eens ambivalent door enerzijds afwijkende opvattingen of gedrag van personages te verklaren en er begrip voor te tonen en anderzijds juist dat (on)conventionele te benadrukken en te veroordelen. Juist wanneer de lezer *vertelling* en *verhaal* elk op de eigen merites beoordeelt, ontstaat er zicht op de rol van de verteller.

De auteur maakt op het niveau van de *vertelling* gebruik van een vertelinstantie die het woord voert en het afstaat aan personages, die elk met hun eigen bewustzijnsweergave ook informatie geven. In het *verhaal* dat de verteller vertolkt, karakteriseert hij personages, maar hij is meestal niet de enige focalisator: ook de personages kunnen figuren en handelingen weergeven, waardoor er een ander beeld van de gebeurtenissen (*geschiedenis*) kan ontstaan. Toussaint speelt met deze elementen, waardoor de extradiëgetische, heterodiëgetische vertellers in de verschillende romans niet zonder meer vergelijkbaar zijn, laat staan te identificeren met de auteur. Onderzoek van de verteller in een aantal romans toont aan dat hij soms een grotendeels ‘engaging’ vertelstrategie hanteert in bijvoorbeeld *De Graaf van Devonshire* en *Het Huis Lauernesse*. De romans *Mejonkvrouwe de Mauléon* en *De vrouwen uit het Leycestersche Tijdvak* bevatten elementen van beide vertelstrategieën en er is sprake van een overwegend ‘distancing’ vertelwijze in bijvoorbeeld *De Prinses Orsini*, *Diana*, *De Graaf van Leicester in Nederland*, *Een Leydsch student in 1593*, *Graaf Pepoli* en *De Bloemschilderes Maria van Oosterwijk*. De meer mannelijke vertelstrategie zou ingezet kunnen zijn om de lezer te verleiden tot een eigen interpretatie. De verteller laat de lezer steeds weten dat hij keuzes maakt, waardoor er in feite er sprake is van een strijd tussen *verhaal* en *vertelling* (Warhol 1989: 78) en ook de lezer iets te kiezen heeft. Wat de keuze voor een van beide vertelstrategieën bepaalde en of er wel sprake was van een bewuste keuze is moeilijk vast te stellen; wel constateer ik dat bij bovengenoemde romans de chronologische volgorde samenhang lijkt te vertonen met de overgang naar een meer mannelijke vertelwijze.

De vertelwijze hangt niet samen met het aantal vertellersintrusies: in beide categorieën is de verteller vrij nadrukkelijk aanwezig met uitleg, commentaar en zijn eigen opvattingen. Wel lijkt het erop dat de metanarratieve intrusies, inclusief de lezeraansprekingen, anders van toon zijn. Spreekt de verteller in *Het Huis Lauernesse* op vriendelijke of neutrale wijze tot zijn lezers om hen door het verhaal te loodsen (‘Het zoude wreed zijn, mijner lezeressen eene beschrijving te onthouden’; ‘Hebt uwe hersenschimmen lief, gij vrouwen!’ Toussaint 1840B-I: 251, 273), in *Een Leydsch student in 1593* maakt hij een badinerende indruk:

Bescheiden lezers, verdient nu eens die benaming, die u zoo dikwijls gratis wordt geschonken [...] (Toussaint 1858: 10).

In *De Delftsche wonderdokter* levert hij kritisch commentaar op de negentiende-eeuwse mentaliteit (Toussaint 1870-I: 20-21), op huismoeders die de kinderen overlaten aan ‘vertrouwde en toch helaas niet altijd betrouwbare dienstboden’ (I: 26) en op literaire modes:

Hunne ruwe uitingen van pret, hunnen vloeken, hunne verwenschingen van zich zelven en anderen, bij de minste aanleiding, verlangen wij op te vangen noch weer te geven, al is zulk realisme ook nog zoo in de mode (Toussaint 1870-I: 168).

Een aantal recensenten en historische letterkundigen ziet in dit soort uitingen van de verteller aanleiding om Toussaint een ‘belerende neiging’ toe te schrijven en zo’n roman te bestempelen tot ‘tendens-roman’ (Reeser 1985: 110, 218). In het educatieve gedeelte van de Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren²⁷⁵ wordt zelfs de – door de hedendaagse lezer vaak als irritant ervaren – negentiende-eeuwse verteller expliciet in verband gebracht met Toussaint:

Soms is de auctoriale verteller een zelfingenomen figuur die alleen maar het verhaal tegenhoudt. Bij mevrouw Bosboom-Toussaint is de auctoriale verteller hinderlijk: een excuus-Truus voor haar ellenlange uiteenzettingen over de godsdienst.

(www.literatuurgeschiedenis.nl/lg19de/thema/lg19059.html)

Dé verteller bij Toussaint, de spreekbuis van de auteur, bestaat echter niet. Aan de hand van *De Graaf van Devonshire*, *Het Huis Lauernesse* en *Maria van Oosterwijk* heb ik laten zien dat tussen de opvattingen van de verteller, zoals die geuit worden in de *vertelling* en datgene wat hij toont in zijn *verhaal* soms een wereld van verschil zit. In veel andere werken van Toussaint is dit niet anders. In de *vertelling* valt de ambivalentie van de verteller te bespeuren in zijn beeldspraak, intrusies of woordkeuze, waarbij een enkel woord soms een wereld van verschil maakt. Bijvoorbeeld in het fragment van *Diana* (1846) waarin het verlangen van Athenaïs

²⁷⁵ Literatuurgeschiedenis.nl is een project van de Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren, in samenwerking met auteursteams van de Universiteit Leiden, Universiteit Utrecht, de Radboud Universiteit Nijmegen en de Universiteit van Amsterdam (www.literatuurgeschiedenis.nl/lg/informatie/lgme074.html).

de Clairville, de nieuwe echtgenote van Diana's vader d'Aubigny, door de verteller wordt weergegeven:

die de grootschheid des levens niet koopen wilde ten koste van vrouwelijke waardigheid, en wier gansch aandoenlijk verhaal de onuitgesprokene bede bevatte: 'Geef mij achting, geef mij rust, geef mij veiligheid; wees mij een steun en een toevlugt, en ik erken u voor mijn' heer en meester; want ik heb u herkend als een' man van eer!' (Toussaint 1846: 473)

Let wel: de bede is 'onuitgesproken'.

In het *verhaal* wordt herhaaldelijk de door de verteller gegeven directe karakterisering onderuitgehaald wanneer een andere focalisator het woord krijgt of is de informatie zo complex dat de lezer keuzes zal moeten maken. Toussaint stuurt die keuzes via spiegelteksten en motieven, waardoor de lezer uiteindelijk ook de verteller kan positioneren.

3.7.2 Ter illustratie: spiegelteksten in het oeuvre van Toussaint

In het algemeen is de waardering voor de 'romantische' verhaalcomponenten, te vinden in de nevenintriges in het werk van Toussaint, niet groot: ze worden gezien als overdreven, niet-historisch en soms ronduit ongeloofwaardig. Drop ziet deze volgens hem op spanning gerichte delen vooral in werk waarin de 'historie als heilsgeschiedenis' niet centraal staat (Drop 1972: 275). Op basis hiervan constateert hij een structurele tweedeling in het oeuvre van Toussaint.

Wanneer ik nu deze religiegebonden grondgedachte terzijde schuif en vervang door de idee van gendergerelateerde onvrijheid, zie ik overeenkomsten in de structuur van een groot aantal werken uit zowel de vroege als de latere periode. In nogal wat romans van Toussaint komen namelijk ingebedde verhalen voor die aan de hand van wat een vrouw overkomt een bepaalde thematiek weerspiegelen: de thematiek van onvrijheid. In hoofdstuk 1 heb ik gewezen op de ingebedde historie van Eva en Francis Bealow (hoofdstuk IV van *De Graaf van Devonshire*): vooral Eva positioneert zich als krachtige vrouw die met haar zus het gezin Bealow onderhoudt en vader letterlijk en figuurlijk steunt. De plaats van deze inbedding, aan het begin van de roman, geeft haar een (verhulde) voorspellende functie: pas na lezing van de gehele roman wordt duidelijk hoe de ervaringen van Eva en Francis geplaatst kunnen worden in het geheel van vrouwenverhalen. De slotzin van de roman is aan de heldin van deze spiegeltekst gewijd: 'Eva bleef ongehuwd'. Een vrouw die zich wel inlaat met mannen kan slachtoffer worden, zo blijkt in *De Graaf van Devonshire* uit hoofdstuk IX, 'De minnares van Suffolk', opnieuw een

ingebbede tekst. De ‘romantische’ geschiedenis van Arabella toont als aparte verhaallijn, als ingebbede tekst, de positie van vrouwen. De intensiteit van deze spiegeltekst, die geleidelijk wordt ontvouwen en die het primaire *verhaal* beïnvloedt, benadrukt het belang van deze inbedding. De aandacht voor de positie van vrouwen wordt ook weerspiegeld in de ervaringen van Maria en aanvankelijk ook Elisabeth: zij zijn afhankelijk van de mannen om hen heen. In feite wordt de lezer in dit *verhaal* over de liefde tussen Courtenay en Elisabeth in de vijf hier genoemde grotere of kleinere verhaalelementen gewezen op de man-vrouwverhoudingen. Naar aanleiding van deze interpretatie van de spiegelteksten in *De Graaf van Devonshire* kan ik met betrekking tot Eva en Elisabeth ook een relatie leggen met vrouwelijke protagonisten uit ander werk van Toussaint zoals Ottelijne, Maria van Oosterwijk en Yolande Desvieux: het zijn allen sterke vrouwen die kiezen voor zichzelf.

In hoofdstuk 2 waarin *Het Huis Lauernesse* centraal staat, heb ik in het kader van de vrouwenplot gewezen op de talloze verhalen waarin de ontwikkeling van vrouwen, of de onmogelijkheid om zich te ontwikkelen, een belangrijk element is.²⁷⁶ In het grotere werk bevinden zich ingebbede *verhalen* die de thematiek van de (vrouwen)plot weerspiegelen: met betrekking tot *Het Huis Lauernesse* heb ik gewezen op de ervaringen van Jolente, Johanna en Maria van Bourgondië, driemaal een inbedding van respectievelijk drie, zeven en achttien pagina’s. Door hun plaatsen in deze roman, de eerste twee aan het begin, de derde in het midden, kunnen ze gezien worden als prospectief. Aafkes *geschiedenis* vindt haar afronding in een inbedding van tien pagina’s tegen het einde van de roman (hoofdstuk 28) en deze benadrukt de universele betekenis van het geheel: het recht op keuzevrijheid.

²⁷⁶ Anaïs in *Eene moeder*, Moïna in *De Echtgenooten van Turin*, Horatia in *Lord Edward Glenhouse*, Maria in *De bloemschilderes Maria van Oosterwijk*, Antoinette in *Nacht in een armstoel*: in dit kleinere werk staat de vrouw centraal.

De ervaringen van de vrouwen in de spiegelteksten in *Het Huis Lauernesse* tonen dus ook de thematiek van (on)vrijheid van vrouwen, zoals ik die in ander werk ook in ingebedde *verhalen* tegenkom.²⁷⁷

Ik ga hier kort in op twee romans uit het oeuvre van Toussaint: *De Prinses Orsini* (1843) en *Graaf Pepoli* (1860) waarin ook in spiegelteksten de essentie van de roman te vinden is. *De Prinses Orsini* is een historische roman waarvan het *verhaal* door Reeser 'ingewikkeld en gezocht' wordt genoemd, ook vanwege een inbedding die hij als een van de tekortkomingen van de roman ziet (Reeser 1962: 149-151). Juist in zo'n ingebedde tekst (Toussaint 1843: 337-393) wordt de opstelling van de machtige prinses Orsini verklaard: zij is een vrouw, die tweemaal ervaren heeft wat het betekent afhankelijk te zijn van een man en die nu weigert zich te onderwerpen aan een volgende echtgenoot. Het gevolg is dat de uit deze relatie geboren dochter Diana opgevoed wordt door haar vader tot een in zijn optiek 'ideale' vrouw: 'om in een' kleinen kring en een eigen huis, enkel onder vrienden en welwillenden, gelukkig te zijn en gelukkigen te maken' (446). In feite is Diana nu het negatief van haar moeder; spiegeling zie ik in de situatie dat zij op haar beurt afhankelijk is van de mannen om haar heen, haar vader en later haar echtgenoot.²⁷⁸

In *Graaf Pepoli* (1860) is een kleine, maar zeer fascinerende ingebedde tekst geplaatst aan het begin van de roman.²⁷⁹ Hierin wordt het *verhaal* verteld van de kunstenaar Michelangelo die alles in dienst van zijn kunst stelde, ook persoonlijke relaties als die met de jonge koninklijke weduwe Vittoria Colonna, die leefde voor de poëzie en de letteren. De functie van deze spiegeltekst is via overeenkomsten en verschillen tussen de protagonisten van dit gedeelte van het primaire *verhaal* (Minganti en Violante) en de protagonisten van de inbedding (Michelangelo en

²⁷⁷ In *De Graaf van Leycester in Nederland* bevindt zich de ingebedde geschiedenis van Marguerite de Laquaire, de vrouw van wie Reingoud eist dat ze zich voor hem opoffert (1846-II: 215-221). De roman *Diana* geeft het *verhaal* van Athenaïs de Clairville, jeugdig slachtoffer van dubbelhartige mannen om haar heen (Toussaint 1846: 446-468). In *Een Leydsch student in 1593* wordt in een inbedding van 45 pagina's de machtsstrijd tussen Graaf van Pallandt en zijn echtgenote Philippa-Sidonia beschreven (Toussaint 1858: 74-119). De roman *De vrouwen van het Leycestersche tijdvak*, met daarin de geschiedenis van Fabian compleet met aspecten als travestie, moord en zelfmoord, staat centraal in hoofdstuk 4.

²⁷⁸ De lotgevallen van Diana kan de lezer volgen in de roman *Diana* (1846), waarin ook een spiegeltekst (de geschiedenis van Athenaïs de Clairville, jeugdig slachtoffer van dubbelhartige mannen om haar heen) laat zien wat onderwerping met vrouwen doet (Toussaint 1846: 446-468).

²⁷⁹ Een tweede inbedding in *Graaf Pepoli* vertelt de historie van een vrouw die te vergelijken is met prinses Orsini: Leonora Santini (246-289).

Vittoria) de gevaren van conventionaliteit te tonen. Aan het einde van de roman wordt namelijk duidelijk gemaakt dat er sprake is van gemiste kansen: Minganti stelde zijn (zelfopgelegde) verplichtingen ten opzichte van Pepoli boven zijn kunst, hij liet zich leiden door conventies. Violante kreeg de gelegenheid niet om kunstenares te worden: zij moest haar leven wijden aan een echtgenoot. De lezer ontdekt dan dat de spiegeltekst zich op een bijzondere manier verhoudt tot het grotere geheel: de situatie van Minganti en Violante is namelijk het negatief van die van Michelangelo en Vittoria. Dat er sprake is van een spiegeltekst, moge blijken uit het feit dat de namen van de betrokkenen dezelfde initialen hebben: M en V.

3.7.3 Ter illustratie: motieven in het oeuvre van Toussaint

De motieven die zich manifesteren in *Mejonkvrouwe de Mauléon* zijn ook aan te wijzen in andere historische werken van Toussaint. Betekenisdragende elementen die ik niet genoemd heb in 3.5.3.1 komen hier aan de orde, omdat de verbanden pas duidelijk worden wanneer de herhaling van zo'n element in het gehele oeuvre en daarmee ook in *Mejonkvrouwe de Mauléon* zichtbaar wordt. Gemeenschappelijke kenmerken in de essentie van bepaalde gebeurtenissen, in de karakterisering, in de bewustzijnsweergave van de personages en in de intrusies van de verteller zijn aan te geven in de werken van Toussaint. Dit betekent dat de motieven te vinden zijn op het niveau van de *geschiedenis*, het *verhaal* en de *vertelling*.

Laat ik beginnen met het samenhangend geheel van conventionaliteit en onvrijheid waarop ik ook met betrekking tot *De Graaf van Devonshire* heb gewezen: als enkele voorbeelden de woorden van Arabella die 'meesteresse van haar wil' wenst te zijn, onder andere als eerste 'vrouw in gezantschap' (Toussaint 1837B: 63, 130) en de kameleonmetafoor die de verteller gebruikt om personen die zich al te zeer aanpassen te duiden (61, 119, 185).²⁸⁰ Opvallende felheid ontwikkelt de verteller in *Het Huis Lauernesse* wanneer hij spreekt over vrouwen die niet anders kunnen dan 'eindigen met zich te plooiën, te wringen, te kronkelen en te vermommen?' (Toussaint 1840B-I: 145). Ottelijne die, na zich aanvankelijk aangepast te hebben, haar eigen keuzes maakt en Aafke die eveneens na verloop van tijd liever sterft dan te veinzen, zijn voorbeelden van vrouwen die tegen de conventies ingaan: hun eigen woorden en die van de verteller geven dat op talloze plaatsen in de roman weer. In 2.7.2 ben ik ingegaan op de vrouwenplot in romans van Toussaint en heb

²⁸⁰ Ook in *Don Abbondio II* bijvoorbeeld wordt 'cameleon-natuur' denigrerend gebruikt om 'weekheid' van een personage aan te geven (Toussaint 1849B: 322).

voorbeelden gegeven uit historisch werk als *Engelschen te Rome*, *De Bloemschilderes Maria van Oosterwijk* en *Media Noche*; voorbeelden waarin de (ambivalentie van) de verteller, spiegelteksten en motieven in samenhang leiden naar een interpretatie waarin afkeer van conventies en onvrijheid centraal staat.

Veel in het werk van Toussaint voorkomende concrete motieven zijn kloosters, maskers en handwerken, elementen die op specifieke wijze conventies en onvrijheid uitbeelden.²⁸¹ Er is een geregeld uitgesproken afkeer van het kloosterleven.²⁸² In *Eene moeder* noemt Anais het klooster ‘de plaats die mij levend doodt’ (Toussaint 1837C: 307); in *De Echtgenooten van Turin* is sprake van dwang en eenzaamheid in kloosters (Toussaint 1838A: 408). Evident is in *Twee doopzusters* het medelijden met de jonge vrouw die tegen haar wil, met haar doopzuster mee, haar intrek neemt in het klooster:

O! het was haar aan te zien hoe pijnlijk een offer zij had gebragt, met zich te onderwerpen aan de eischen der menschelijke *convenances*. Die prikkelbaarheid van zenuwen, die bewegelijkheid van gemoed, die vatbaarheid voor indrukken en voor genot, dat ontvlambare, hartstogtelijke, ligt opgewonden zinnelijke, dat in haar lag, waren als zoovele marteltuigen, die zij tegen zich gekeerd zoude zien in deze stille, doodsche, koude, ledige eenzaamheid, die zij niet zich vermogt aan te vullen, dan met uitwendige godsdienst-betoon (Toussaint 1839B: 492).

Dat het meer gaat om dwang dan om de religieuze aspecten van het kloosterleven blijkt uit het vervolg van deze tekst, maar duidelijker nog uit een overeenkomstig fragment uit *De Graaf van Leycester in Nederland*. Hierin wordt weliswaar expliciet gesproken van ‘onwillige martelaars en martelaressen’ (Toussaint 1846-I: 411), maar ook van het klooster als rustplaats voor vrouwen,

voor de eenzamen, die op zekeren leeftijd zonder rouwe kunnen afstand doen van eene wereld, waar zij bespottung oogsten en hare belachelijkheden ronddragen (Toussaint 1846-I: 412).

²⁸¹ Er zijn ook letterlijke verwijzingen naar de conventies, waarbij het woord zelf, ‘convenances’, gebruikt wordt, bijvoorbeeld in *Media Noche* (Toussaint 1852: 44, 136, 162-163, 185, 200, 204).

²⁸² Zie behalve de hier gegeven voorbeelden Toussaint 1840B-II: 378; 1841: 303; Toussaint 1849B: 407; Toussaint 1852: 43, 136.; Toussaint 1858: 36. Ook in *Mejonkvrouwe de Mauléon* is deze specifieke invulling van onvrijheid te vinden: Toussaint 1847: 8, 38.

Maskerades en vermommingen vormen een met conventies verbonden motief dat talloze malen voorkomt in het oeuvre van Toussaint: letterlijk, zoals in *Mejonk-vrouwe de Mauléon*, maar vaker figuurlijk. Niet zelden wordt de maskermetafoor gebruikt om aan te geven hoe vrouwen hun doel kunnen bereiken: ‘only through ingenuity and indirection’ zoals Gilbert & Gubar aangeven (2000: 208). Ottelijne in *Het Huis Lauernesse* weet dat het soms beter is te veinzen²⁸³, al breekt zij uiteindelijk met de conventies en komt openlijk uit voor haar opvattingen. Violante in *Graaf Pepoli* voelt eveneens

dat het niet haar fiere moed was die haar goede wapenen in handen zoude geven bij dezen strijd, en dat vrouwelijke zachtheid het veiligste schild zoude zijn (Toussaint 1860: 176).

Ook emoties worden vaak verborgen: Maria’s houding in *De Graaf van Devonshire* is ‘niets meer dan een masker, door haar wil aan haar gevoel opgedrongen’ (Toussaint 1837B: 207-208); Johanna in *Het Huis Lauernesse* verbergt haar gevoelens, wat het gepraat over haar persoon, de laster, echter niet vermindert (Toussaint 1840B-I: 167-169). In *Lord Edward Glenhouse* ziet de lezer Horatia ‘moede getobt door de zelfvermomming’ als ‘de toneelspeelster achter de coulisses’ (Toussaint 1840A: 154). Hoofdstuk IX van *Engelschen te Rome* dat een liefde beschrijft die belemmerd wordt door religieuze, politieke en maatschappelijke factoren heeft als titel ‘Gelaat en masker’. De prinses de Chimay in *De vrouwen van het Leycesterse tijdvak* verbergt haar verdriet onder ‘het blanketsel der uiterlijke blijhartigheid [...]’ (Toussaint 1849: 131); in *Gideon Florensz* wordt dit nog eens benadrukt (Toussaint 1855-II: 232). Met betrekking tot vrouwen wordt het masker veelal gepresenteerd als iets noodzakelijks: een vrouw verbergt haar ware aard in verband met een doel dat ze op een andere wijze niet kan bereiken of om zichzelf te beschermen. Mannen dragen eveneens letterlijk en figuurlijk maskers, maar bij hen is er vaker dan bij vrouwen sprake van een kwalijk doel: in *De echtgenooten van Turin* bijvoorbeeld wordt Moïna op een gemaskerd bal door een man met een schitterend Turkenmasker meegevoerd en bijna gedood (Toussaint 1838A: 430). In *Eene Kroon voor Karel den Stouten* ontdekt de protagonist het ‘hoofsche masker’ (Toussaint 1841: 68) waarachter zich al degenen verschuilen die ‘niet waren wat zij schenen, en die schenen wat ze niet waren’ (51): mannen die staatkundige onderhandelingen bijwonen en op geen enkele manier betrouwbaar zijn. Dat Fabian in het politieke spel in *De vrouwen van het*

²⁸³ Toussaint 1840B-I: 135-138, 144; Toussaint 1840B-II: 173.

Leycesterse tijdvak aanvankelijk weigert mee te spelen in wat hij ‘mommerij’ en ‘narrenspel’ noemt (Toussaint 1849: 35) en vervolgens met overgave zijn rol speelt, is verrassend; tot de lezer erachter komt dat Fabian een vrouw is die geen andere mogelijkheden heeft om haar doel te bereiken dan een vergaande maskerade.

In vrijwel elke roman of novelle van Toussaint komen vrouwen voor die borduren of naaien, een motief dat eveneens de beperkingen van vrouwen illustreert. In haar studie naar vrouwentijdschriften in de achttiende en negentiende eeuw zet Lotte Jensen de traditionele opvattingen over handwerken uiteen. Vanaf de middeleeuwen was handwerken een geaccepteerde bezigheid voor vrouwen, een activiteit met ethische, kennisvermeerderende en financiële voordelen. Handwerkende vrouwen verrichten nuttig werk en zijn alleen al daardoor deugdzzaam: ledigheid is des duivels oorkussen. Daarnaast valt handwerken te combineren met cognitieve activiteiten als luisteren naar een voorlezing. Aan het eind van de achttiende en het begin van de negentiende eeuw werd het nut van handwerken ook financieel beargumenteerd: indien meisjes en vrouwen in hun eigen onderhoud zouden moeten voorzien, stonden handwerkvaardigheden daarvoor garant (Jensen 2001: 101-104). Ook de grootmoeder en tantes bij wie Geertruida Toussaint een deel van haar jeugd doorbracht, handwerkten om de kost te verdienen: ‘De grootmoeder, Geertje Toussaint geboren Talma, “dochter uit eene dusgenaamde patricische familie, weduwe van een vermogend industrieel, wiens vermogen echter door den druk der tijden zeer versmolten was” en haar dochters voorzagen met handwerken in hun levensonderhoud’ (Reeser 1962: 10).²⁸⁴ Geertruida handwerkte niet: ‘Daar zij niet van handwerken hield, mocht zij altijd in den huiselijken kring voorlezen, terwijl grootmoeder en de tantes zaten te naaien of borduren’ (Dyserinck 1911: 17).

Handwerken neemt in het oeuvre van Toussaint een bijzondere plaats in: het komt veel voor en vrijwel steeds staat het voor verveling, voor beperking. Door de personages of de verteller wordt er de draak mee gestoken, soms echter heeft het een dramatische lading. In *De Graaf van Devonshire* onderhouden Eva en Francis Bealow met borduurwerk het gezin waarvan zij deel uitmaken. De booswicht Benefield komt een sluier ophalen en randt Francis aan; zij verdedigt zich aanvankelijk met een kling, die hij haar echter kan ontwringen.

²⁸⁴ Reeser citeert hier uit kladaantekeningen die Toussaint maakte ten behoeve van haar ‘Levensherinneringen’ (Reeser 1962: 328-330).

Een geschikter verdedigingsmiddel had zij gevonden in hare scherpe borduurschaar, die wel hare vingers verwondde, maar ook de zijne, die om zoo te spreken, één was geworden met hare hand en die hij daaraan moeilijker had kunnen ontrukken dan het ijzer aan den magneet (Toussaint 1837B: 95).

Enkele andere staaltjes: Arabella bijvoorbeeld, die een sierlijke draagband voor de degen van haar broer borduurt en ‘een prachtschabrak’ voor zijn paard, vraagt een haar onwelgevallige huwelijkskandidaat om hulp bij het uitzoeken van een patroon (Toussaint 1837B: 51, 64). Ottelijne zal voor Aernoud die keizerlijk hopman is geworden ‘eenen kostbaren draagband stikken’ (Toussaint 1840B-I: 31), de draagband die op het moment dat Aernout hem ontvangt, ‘sluier’ wordt genoemd en staat voor de breuk tussen hen (zie ook 2.6.4). Yolande in *Mejonkvrouwe de Mauléon* knoopt een beurs voor haar verloofde (Toussaint 1847: 53), een passieve vrouw als Ada in *De vrouwen uit het Leycestersche Tijdvak* handwerkt met overgave (Toussaint 1850-I: 243, 245)²⁸⁵ en een ongelukkige vrouw als de ‘armelijke, stijve, onbehaaglijke werkster’ Honorine in *Het kanten Bruidskleed* is ‘naaister en borduurster’ van beroep (Toussaint 1842A: 238, 253). In *Het sterven van burgemeester Hoof*t beschrijft de verteller een koets, die ruim genoeg is om ten minste een kransje van twaalf dames in zich op te nemen, met breiwerk en al’ (Toussaint 1842: 15). Tot slot een veelzeggende zinsnede uit *De Prinses Orsini*: als de prinses inziet dat Diana door de opvoeding die ze van haar vader kreeg²⁸⁶ niet geschikt is om in de maatschappij te functioneren reageert ze met de opmerkelijke woorden: ‘En nu, Mijnheer d’Aubigny! open gindsche deur, gij vindt uw kind in het gebed of aan haar borduurwerk’ (Toussaint 1843: 567). Borduren, tapisserie maken en breien heeft dus in het historische werk van Toussaint vrijwel steeds een negatieve connotatie, verbonden met conventie en beperking.²⁸⁷ Een dramatische uiting van de enige manier waarop een vrouw zich nuttig lijkt te kunnen maken, zie ik in *De vrouwen uit het Leycestersche Tijdvak*, waarin Josina het hoofd van haar terechtgestelde echtgenoot weer aan zijn romp vastnaait: ‘ik begeerde, dat het diere hoofd weer zoude vastgehecht worden aan den bloedigen romp...’ (Toussaint 1849: 189).

²⁸⁵ Dit hoofdstuk draagt de ironische titel *Ada’s geluk*; in hoofdstuk 4 wordt erop ingegaan.

²⁸⁶ Zie Toussaint 1843: 257-258, 315, 317, 560, 568; Toussaint 1846: 298, 301, 303, 323, 352, 445, 474, 488.

²⁸⁷ Zie ook Toussaint 1843: 230, 1858: 230, 315; 1912: 511.

Soms is de manier waarop de afkeer van conventies en onvrijheid is vorm-gegeven tamelijk complex. Een voorbeeld daarvan is te vinden in de roman *Graaf Pepoli* waarin dit ‘grondmotief’ op een bijzondere manier verbonden is met concrete motieven. De protagoniste Violante is wars van conventionele betrekkingen en wil zich niet voegen naar een echtgenoot.²⁸⁸ Hierdoor ontstaat een machtsstrijd: de graaf ziet zijn verloofde als bezit waarover hij kan beschikken wanneer hij de tijd rijp acht en Violante verzet zich tegen zijn opstelling.²⁸⁹ De discussie waarin Pepoli spreekt van ‘*mijne rechten en uwe plichten*’ (162)²⁹⁰ – cursivering van Toussaint – is veelzeggend, vooral omdat deze zich afspeelt in een vertrek waarin alle meubelen ‘in zuiver Gothieken stijl bewerkt’ zijn (159). Op een (‘gothiek’) kastje staat het door Minganti geboetseerde model van Violante als Maria Magdalena.²⁹¹ Het is ‘een allerkunstigst gebeeldhouwd kastje, geschikt om kostbare manuscripten weg te sluiten’ (159). Opmerkelijk is dat dit kastje in deze sequentie viermaal wordt genoemd, driemaal met het adjectief ‘Gothiek’. Sandra Gilbert en Susan Gubar wijzen op objecten als sluiers en andere kledingstukken, maar ook op beelden en kastjes die in literair werk van vrouwen symbolisch zijn voor het leven van vrouwen die in zekere zin opgesloten zijn in de huizen van mannen. Er is immers steeds sprake van ‘heroines who characteristically inhabit mysteriously intricate or uncomfortably stifling houses [...] often seen as captured, fettered, trapped or even buried alive’ (Gilbert & Gubar 2000: 83-84). Dit is precies wat Violante overkomt in het paleis van graaf Pepoli: ‘zij had het ene klooster voor het andere verwisseld’ (63).

Behalve het saillante ‘Gothiek’²⁹² in de tekst van Toussaint, is ook de toevoeging ‘geschikt om kostbare manuscripten weg te sluiten’ opmerkelijk als ik opnieuw Gilbert en Gubar over vrouwelijke auteurs aanhaal: ‘Figuratively, such women

²⁸⁸ Zie bijvoorbeeld Toussaint 1860: 61, 124, 139, 219.

²⁸⁹ Zie Toussaint 1860: 62, 140, 162, 174, 186.

²⁹⁰ Op p.174 gebruikt Pepoli opnieuw deze formulering.

²⁹¹ Minganti beeldt haar af als Maria Magdalena, traditioneel symbool van de berouwvolle prostituee, veelal knielend of hurkend aan de voeten van Jezus. Het is veelzeggend dat juist voor deze vrouw gekozen is. In de laatste decennia heeft theologisch en feministisch onderzoek de beeldvorming van Maria Magdalena ingrijpend gewijzigd: haar actieve en intellectuele rol in de geschiedenis wordt onderkend en haar gemarginaliseerde positie is veranderd in die van een belangrijke apostel (Lehman 2007: 142). De keuze van Toussaint om Violante als Maria Magdalena te laten poseren zal echter gebaseerd zijn op het oude beeld.

²⁹² Hierover meer in hoofdstuk 6.

were [...] locked into male texts²⁹³, texts from which they could escape only through ingenuity and indirection' (2000: 83). Een voorbeeld van Toussaints techniek om te ontsnappen is de focalisatie: op dezelfde manier als in *Diana d'Aubigny* in de blik van Athenais erkenning en overgave leest (zie boven), zo ziet graaf Pepoli zijn wensen vervuld:

zij heeft geleerd zich te plooiën, omdat zij heeft geleden en gevoeld, omdat zij weet te dulden – en ook lief te hebben; is het niet zoo, mijne Violante? Zij antwoordde alleen door een blik, waarin hij de teederste instemming las (Toussaint 1860: 196).²⁹⁴

Standsbewustzijn, maskerades, machtsstrijd tussen man en vrouw, het kloosterleven, handwerken, sluiers en ladekasten; het zijn allemaal motieven die uiting geven aan het onderliggende thema van conventie en onvrijheid. Andere motieven die zich aandienen in het oeuvre van Toussaint, bijvoorbeeld eerzucht, dweepzucht, onzelfstandigheid en verveling, passen in dit complex. In de personages zijn talloze karakteristieken te vinden die als motieven dienen: zij geven een helder beeld van de waardering die Toussaint had voor onconventionaliteit en vrijheidsliefde. De tegenstand die personages met onorthodoxe opvattingen ondervinden, is terug te zien in het motief van laster: in veel romans is er nadrukkelijk sprake van roddel en achterklap.²⁹⁵ In hoofdstuk 5, waarin de personages centraal staan, ga ik er verder op in.

3.7.4 Ordeningsprincipes in het oeuvre van Toussaint – conclusies

De manier waarop Toussaint in haar historische romans de informatie ordende, vertoont ondanks de grote diversiteit aan onderwerpen een bepaald patroon. De gebeurtenissen worden in het algemeen door een extradiëgetische, heterodiëgetische verteller gepresenteerd: hij vertelt een *verhaal* met daarin meerdere vaak verhaallijnen. Bepaalde passages zijn te isoleren in de romans: het

²⁹³ Dit raakt aan wat Maaïke Meijer een cultuurtekst noemt: 'moeilijk te traceren conventies van representatie en cultureel ingeburgerde wijzen van zien en denken' (Meijer 1996: 26), maar er wordt ook gedoeld op het traditionele mannelijke plot waarin voor vrouwen slechts twee mogelijkheden zijn weggelegd: aanpassing aan de conventies of de dood; zie ook 2.5.1.

²⁹⁴ Zie ook Toussaint 1860: 201, 205, 230, 324.

²⁹⁵ Zie onder meer Toussaint 1843: 249, 253-254, 357, 362, 363, 373, 565; Toussaint 1846: 306, 307, 322, 334, 494; Toussaint 1850-I: 66, 75, 103; Toussaint 1858: 274; 1875: 53, 55, 60, 62, 64, 65, 69, 87, 88, 125, 175, 220, 264 277, 310; Toussaint 1877: 178, 184, 238, 273, 276, 278, 292, 361, 398, 405, 406.

zijn ingebedde verhalen die meer dan eens spiegelteksten blijken te zijn. In het gehele oeuvre van Toussaint zijn deze spiegelteksten aanwezig en juist door de herhaalde spiegeling, overeenkomsten op het niveau van primaire en ingebedde teksten, kan de interpretatie van het geheel vergemakkelijkt worden. Hanneke Mulder wijst er in haar studie over reflexiviteit echter op dat een *mise en abyme* ook de interpretatie kan bemoeilijken doordat er sprake is van een verschil tussen de teksten, dat de lezer op het spoor brengt van een nieuwe betekenis, hem ‘stimuleert tot kritische reflectie’ (Mulder 2002: 162). In het werk van Toussaint werken spiegelteksten soms als bevestiging van wat eerder duidelijk werd, maar er zijn ook discrepanties aan te wijzen tussen het *verhaal* van de extradiëgetische verteller en dat van een intradiëgetische verteller in een ingebedde tekst, verschillen die verder gaan dan de tegengestelde stemmen die normaliter in een historische roman klinken.

Toussaint brengt verbindingen aan tussen *geschiedenis*, *verhaal* en *vertelling* en tussen de verschillende *verhalen* door een tweede vorm van herhaling. Via motieven worden accenten gelegd die de lezer sturen in de richting van een bepaalde betekenis. Door het beklemtonen van elementen die de notie ‘onvrijheid’ bevatten, in alle drie de tekstniveaus, wordt de thematiek van de roman(s) duidelijk. De gebeurtenissen die vrouwen overkomen, de manieren waarop de vrouwelijke personages functioneren als ‘object’ of ‘subject’ en de setting waarin zich een en ander afspeelt hebben gemeenschappelijke kenmerken: er is sprake van dwang, strijd om de macht, gevangenschap.

In de karakterisering wordt vaak de nadruk gelegd op de tegenstellingen tussen ‘mannelijke’ en ‘vrouwelijke’ eigenschappen, waarbij onconventioneel gedrag van vrouwen meer dan eens als onvrouwelijk of dweepzuchtig getypeerd wordt. Wanneer echter een personage subject van focalisatie is, kunnen zijn observaties of bewustzijnsweergaven haaks op de karakterisering door de verteller staan. Deze contradicties worden in de loop van het verhaal minder gecompliceerd, doordat de motieven verbindende factoren zijn: zelfverloochening blijkt dan zelfbescherming te zijn, opstandigheid komt voort uit verveling en conventionaliteit blijkt te staan voor karakterloosheid.

Wanneer dit eenmaal opgemerkt is, blijkt geregeld ook de verteller ambivalent te zijn: hij hanteert in zijn *vertelling* beeldspraken die niet in overeenstemming zijn met de karakterisering in het *verhaal*, hij geeft subversief commentaar of intrigerende intertekstuele verwijzingen, gebruikt zowel ‘engaging’ als ‘distancing’ vertelstrategieën en lijkt de lezer uit te nodigen tot een eigen interpretatie. Zijn complexe informatie dwingt de lezer keuzes te maken: een lezer die, gestuurd door

spiegelteksten en motieven, steeds andere leeservaringen opdoet en nieuwe betekenissen ontdekt, ziet uiteindelijk ook de verteller als een instrument van de auteur.

Toussaint ordende de informatie in haar historische romans dus op typerende wijze: door het op een specifieke manier inzetten van vertellers en via spiegelteksten en motieven maakt zij de lezer bewust van de manier waarop ze de werkelijkheid representeert. Daarmee raakt zij aan de relatie tussen fictie en eigentijdse werkelijkheid, een relatie die zoals zij zelf aangaf ook te vinden moet zijn in historisch werk omdat ‘de gebeurtenissen van het heden mij wel ter harte gingen – en dat ik er mijne opinie over had, al was het niet die van iedereen’ (Toussaint 1857: XIV-XV). De werkelijkheid van fictionele vrouwen en op historische personen uit vroeger eeuwen gebaseerde vrouwelijke verhaalfiguren weerspiegelt de realiteit van vrouwen in de negentiende eeuw: een bewijsgrond hiervoor is het feit dat Toussaint in haar niet-historische werk overeenkomstige spiegelteksten en motieven gebruikte. Dit zal ik verder uitwerken in hoofdstuk 6.

3.8 Besluit

Met *Mejonkvrouwe de Mauléon* schreef Toussaint een geslaagde roman: in besprekingen wordt het werk algemeen gezien als een knap geconstrueerd verhaal, waarin de karakterontwikkeling een belangrijke plaats inneemt. Steeds beschouwt men de roman als een verhaal dat weergeeft hoe een jonge vrouw zichzelf wegcijfert in het belang van de kerkelijke carrière van een groot man en zelf troost vindt in het geloof. Het feit dat de auteur zelf vlak voor het schrijven van deze roman haar verloving verbrak, spreekt kennelijk tot de verbeelding: stevast worden er parallellen gezocht tussen Geertruida Toussaint en Yolande Desvieux of Reinier Bakhuizen van den Brink en Jacques Bossuet. Die overeenkomsten ziet men dan in het primaire *verhaal*; de ingebedde *verhalen* worden veelal beschouwd als spanningsverhogende of romantische extra's. Qua structuur ziet men *Mejonkvrouwe de Mauléon* als afwijkend: de centrale idee die het werk van Toussaint bepaalt, zou in dit werk niet te vinden zijn. In mijn optiek is juist in de structuur van de roman de essentie ervan te vinden: de wijze waarop de vertelinstantie, ingebedde teksten en motieven gebruikt worden, benadrukt wat van belang is, juist omdat al deze elementen dezelfde accenten leggen. Dezelfde manier van informatie ordenen is te vinden in een groot aantal van de historische romans van Toussaint en steeds blijkt het te gaan om conventies en onvrijheid, zodat mijn conclusie is dat er geen sprake is van een structurele tweedeling in het werk van Toussaint, zoals Drop op basis van een religiegebonden grondgedachte in het

oeuvre vaststelt. Een gendergerelateerde centrale idee maakt van het oeuvre een eenheid. Ook in niet-historisch werk zijn spiegelteksten en motieven te vinden die leiden naar een visie op de positie van vooral vrouwen: gebonden door conventies, onvrij. Hieruit meen ik te kunnen afleiden dat Toussaint in haar historisch werk ook een beeld schetst van haar eigen context: de historische roman als spiegel van de eigen tijd.²⁹⁶

Mejonkvrouwe de Mauléon kan opgevat worden als een historische roman waarin Toussaint de psychologie van de personages de meeste aandacht geeft en waarin omwille van de spanning de structuur niet rechtlijnig is. De focus valt dan op wat de verteller op bepaalde momenten wil belichten. Wordt echter die verteller gezien als een van de ordeningselementen, een instrument dat de auteur tot haar beschikking heeft om de informatie op een specifieke manier te presenteren, dan is *Mejonkvrouwe de Mauléon* een roman waarin op ingenieuze wijze een beladen onderwerp aan de orde gesteld wordt.

En daarmee is dit werk geen vreemde eend in de bijt van Toussaints historisch werk. Immers zoals in *De Graaf van Devonshire* en vele andere romans via de metaforiek op subversieve wijze een boodschap wordt gegeven en in *Het Huis Lauernesse* evenals in talloze andere werken de vrouwelijke ontwikkeling centraal staat, zo wordt in *Mejonkvrouwe de Mauléon* de structuur van het werk ingezet om een onorthodox genderbewustzijn te uiten in een schijnbaar traditionele historische roman. Afkeer van conventionaliteit en van onvrijheid zoals vrouwen die ervaren, is dan het thema van deze roman, zoals dat in ander werk eveneens te herkennen is in onder meer spiegelteksten en motieven. De persoonlijke ervaringen van Geertruida Toussaint kunnen haar geïnspireerd hebben tot een stellingname met betrekking tot de positie van alleenstaande vrouwen.

²⁹⁶ Zie hiervoor verder hoofdstuk 6.