



## 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.

## 5 Sekserepresentaties bij Toussaint

### *Majoor Frans* (1874)

#### 5.1 Inleiding

In 1873 ving Geertruida Toussaint aan met wat haar grootste succes genoemd wordt: *Majoor Frans*, een ‘novelle’ die per 1 januari 1874 in afleveringen in het tijdschrift *Nederland* begon te verschijnen en die na de eerste druk in 1875 binnen drie jaar vier herdrukken beleefde. Ook was er in 1875 al een Franse vertaling, eerst van gedeelten van het werk, gevolgd door een complete uitgave: *Le Major Frans. Scènes de la vie Neerlandaise* bij E. Plon et Cie 1875. Zweedse, Duitse en Amerikaanse vertalingen volgden in 1876 en 1880. In 1893 is de tekst tot toneelstuk bewerkt door C.M. Chrispijn en in 1916 is het verhaal verfilmd door Maurits Binger, met Lily Bouwmeester en Annie Bos in de rollen van respectievelijk de jonge en de oudere Francis.<sup>410</sup>

Naar aanleiding van *Majoor Frans* zijn er veel uitspraken gedaan over het werk als emancipatie- of anti-emancipatieroman en samenhangend daarmee over Toussaints positie binnen de vrouwenliteratuur. Zowel citaten van protagonist Francis Mordaunt en aanhalingen uit brieven van Toussaint, als feiten uit het persoonlijke leven van de auteur kunnen dienen als argumenten pro en contra, maar in de loop van de twintigste eeuw is de nadruk komen te liggen op Francis’ ‘ontbolstering onder invloed van de liefde tot een iets minder onafhankelijke, nog altijd pittige, maar echt vrouwelijke jonge vrouw’ (Reeser 1985: 245). Met andere woorden: op de capitulatie van Francis, waardoor Geertruida Toussaint door veel historisch letterkundigen gezien wordt als een vrouw die weinig op had met vrouwenemancipatie.

Sinds de jaren dertig van de twintigste eeuw lijkt in de literatuurgeschiedenis ten aanzien van *Majoor Frans* vaak voorbijgegaan te zijn aan het principe dat het moderne wereld- en mensbeeld niet als criterium kan dienen bij de interpretatie van historische teksten. Als voorbeeld een verwijt van Annie Romein-Verschoor, die van Toussaint zegt: ‘hoe vastgeroest is ze in die typisch 19<sup>de</sup> eeuwse preutsheid’ (Romein Verschoor 1935: 23). Onderzoek naar strategieën die vrouwen in het verleden inzetten om ruimte voor zichzelf en hun subjectiviteit te creëren, kan een ander beeld van een werk en een auteur opleveren (Brouns 1995: 202).

---

<sup>410</sup> Helaas laat de kwaliteit van de bewaard gebleven kopieën van de film dusdanig te wensen over dat vertoning ervan niet meer mogelijk is (<http://www.imdb.com>).

Mijn analyse van literair werk van Toussaint heeft op basis van de metaforiek, het *verhaal*, de ordeningselementen en de stijl duidelijk gemaakt dat er bij Geertruida Toussaint sprake is van een onorthodox genderbewustzijn. Historisch letterkundigen komen vaak op basis van het romanpersonage Francis Mordaunt tot een andere conclusie; De redactie van *Met en zonder lauwerkrans* stelt bijvoorbeeld: ‘de vrouwenemancipatie heeft nooit een belangrijke rol gespeeld in haar werk’ (Lauwerkrans 1997: 877). Daarom wil ik via een narratologische analyse van *Majoer Frans* nagaan hoe de protagonist geduid kan worden. Vervolgens zal ik aangeven wat ten tijde van het verschijnen van de roman acceptabel werd geacht en welke sekserepresentaties de contemporaine cultuur weerspiegelen om daarna in te gaan op de sekserepresentaties in *Majoer Frans*. Via een tegendraadse lezing wil ik laten zien dat deze onconventioneel zijn en dat dit geen uitzondering is in het werk van Toussaint. In mijn visie zijn Toussaints personages en de manier waarop zij zich manifesteren in hun contexten onderling vergelijkbaar, van Ottelijne in het tijdperk der Hervorming tot de emancipatiestrijd van Francis in 1875; van Courtenay in *De Graaf van Devonshire* tot Leopold in *Majoer Frans*.

In dit hoofdstuk kan ik niet, zoals in de voorafgaande hoofdstukken, gebruikmaken van een traditionele samenvatting van de hand van W. Drop, omdat de eigentijdse roman *Majoer Frans* in zijn onderzoek naar historische romans vanzelfsprekend geen plaats heeft. Ik citeer hier een samenvatting van *Majoer Frans* uit het *Prisma Uittrekselboek*, die decennialang gebruikt is door scholieren en die beschouwd kan worden als verslag van een traditionele leeswijze.<sup>411</sup>

## 5.2 Gerritsma's samenvatting van *Majoer Frans* in *Prisma Uittrekselboek*

De negenentwintigjarige Leopold (Leo) van Zonshoven deelt per brief aan zijn vriend, de advocaat Mr. Willem Verheyst, mee dat hij van zijn oudtante Sophie een grote erfenis gekregen heeft en vraagt hem om raad. Aan de erfenis is namelijk de voorwaarde verbonden, dat hij met het enige kleinkind van tante Sophies zuster Anna Marie moet trouwen (als dat enigszins mogelijk is), om haar zodoende toch het aandeel in de nalatenschap te bezorgen dat Sophie haar wegens verdeeldheid binnen de familie had moeten onthouden. Willem heeft van een vriend van zijn jongste broer gehoord, dat dat kleinkind, Francis Mordaunt een brutale

---

<sup>411</sup> Mijns inziens staat in deze samenvatting een aantal fouten, zoals de opmerking dat Rudolf degene is die om Francis naar het buitenland is vertrokken, het toegeven van Francis aan vrouw Jool en het alsnog ‘instemmen’ met een huwelijk.

heks is, die niet wil trouwen, omdat ze geen heer of meester boven zich duldt. Leopold wil toch eens poolshoogte gaan nemen in de buurt van kasteel 'De Werve', waar Francis woont, ook al omdat daar verschillende bezittingen uit de erfenis liggen (boerderijen, land en bos). Omdat Willem naar Indië vertrekt, belooft Leopold, dat hij zijn vriend door middel van brieven op de hoogte zal houden van de gang van zaken.

Op een dag ging Leopold naar het stadje Z. en vandaar naar landgoed 'De Werve'. Hij hoorde weinig goeds over Francis: ze zou een verhouding gehad hebben met een man, die daarna naar het buitenland vertrok en ze werd ervan beticht de dood van haar koetsier te hebben veroorzaakt, doordat de paarden die zij mende op hol sloegen. Leopold verdwaalde, ontmoette Francis en logeerde enkele weken op het landgoed. Hoewel Francis bepaald niet vrouwelijk gekleed ging, was ze een bekoorlijke jonge vrouw, met een goede ontwikkeling en veel 'esprit'. Oud-militair generaal Von Zwenken, zijn oud-oom en de grootvader van Francis, bewoonde met Francis en zijn oudgediende kapitein Rolf het zeer verwaarloosde huis, waarin een militaristische sfeer heerste. Von Zwenken betreurde het dat Francis geen opvoeding overeenkomstig haar stand had genoten. Hoewel hij en tante Sophie vijanden van elkaar waren geweest, had hij toch gehoopt dat Sophie haar achterlicht Francis in haar testament bedacht zou hebben. Francis had tante Sophie eens ontmoet bij een bezoek aan een Utrechtse arts en toen een gunstige indruk op haar gemaakt. Ze had de oude, excentrieke dame een eind vergezeld en van een groep brooddronken studenten bevrijd die haar had ingesloten. Leopold, die wist dat tante een paar maanden voor haar dood het testament had laten veranderen, begreep nu waarom Francis daar toch een plaatsje in kreeg. Hij vertelde Francis over zijn eigen levensomstandigheden: hij was onbemiddeld, kon zijn studie niet afmaken en was tot de 'noblesse besoigneuse' gaan behoren (de deftige mensen die van winstgevende ambten moeten leven). Francis was van mening dat grootvader zich veel te afhankelijk had gemaakt van kapitein Rolf, die geld bezat en niets liever deed dan zich te buiten gaan aan smulpartijen, waaraan grootvader maar al te graag meedeed. Verder waren beide mannen hartstochtelijke kaartspelers. In dit milieu moest Francis haar dagen doorbrengen. Zij had de leiding op 'De Werve' en Rolf had haar daarom schertsend de bijnaam Majoor Frans gegeven. Leopold waagde het na één dag op 'De Werve' tegen Francis te zeggen, dat hij de leiding in hun vriendschap op zich wilde nemen en zij verzette zich daar

niet tegen. Hij beseftte echter heel goed, dat hij haar nog lang niet volledig voor zich gewonnen had. De volgende dag, toen er een nieuwe voorraad lekkernijen werd gebracht, was Leopold er getuige van hoe soldatesk Francis kon optreden. Von Zwenken en Rolf namen haar de woede-uitbarsting erg kwalijk, maar erkenden dat ze haar te vroeg tot 'commandant' hadden bevorderd. Ook Leopold maakte haar verwijten over haar bruuske optreden; hij wilde vriendschap met Francis Mordaunt, niet met Majoor Frans.

Tijdens een wandeling met Von Zwenken hoorde Leopold dat 'De Werve' zwaar met hypotheek belast was en dat de omliggende landerijen niet meer in eigendom waren. De generaal gaf Sophie de schuld van alle ellende: zij had hem altijd gedwarsboomd en zijn leven verpest. Francis zou graag eenmaal 'vrijvrouwe' van 'De Werve' willen worden, maar er zat niets anders op dan het landgoed zo voordelig mogelijk te verkopen. De generaal bekende dat de schuld ontstaan was doordat hij eens een groot geldbedrag nodig had om 'een gapende wonde te dekken'. In de namiddag, toen Leopold en Francis een wandeling maakten, vertelde Francis over de 'jongens'-opvoeding die ze gekregen had. Haar vader, Sir John, had een zoontje en omdat dit kind later een grote erfenis zou krijgen, was hij maar vast op grote voet gaan leven. Het zoontje stierf echter na een half jaar en daarom wilde Sir John Francis voor jongen door laten gaan.

De mystificatie was op den duur niet vol te houden en Francis kreeg een andere opvoeding, waarbij een vriend van haar vader, Lord William, veel goeds gedaan had. Ze werd hevig verliefd op deze oudere man (die getrouwd was): hij werd haar held en ontsloot haar hart voor de liefde. Leopold kon deze bekentenis maar moeilijk verwerken: wat kon hij nu nog voor haar betekenen? 's Avonds klom een man door het raam van Leopolds kamer; het was Rudolf von Zwenken, de losbol die volgens de generaal dood, was. Hij noemde zichzelf 'burgerlijk dood' en was volgens Francis ook 'zedelijk dood'. Na lange tijd was hij uit de Verenigde Staten teruggekeerd om voorgoed afscheid van zijn vader te nemen (hij was de man die om Francis naar het buitenland vertrokken was). Het verbaasde Rudolf dat de koetsier, Blount, dood was. Francis bekende dat zij de oorzaak van zijn sterven was; ze werd nog steeds door zelfverwijt gekweld. Leopold raadde haar aan te bidden. Rudolf, die schulden had, wilde Francis een deel daarvan terugbetalen, maar ze weigerde. Hij lichtte Leopold in

over zijn avontuurlijke leven, waarin drank, spel en mooie vrouwen een belangrijke rol speelden. Hij was onder meer croupier geweest en had zijn eigen vader, die met valse wissels werkte, een fortuin zien verliezen.

De volgende dag was Von Zwenken jarig; Rudolf was (zoals beloofd) weer verdwenen. Maar later verscheen hij toch op de verjaardag en dat veroorzaakte bij zijn vader een beroerte. In verband met de verzorging van de generaal bleef Leopold op 'De Werve'. Hij kwam er achter dat Von Zwenken nog steeds speculeerde en schulden maakte. Toen de generaal weer op de been was, achtte Leopold het moment gekomen om Francis ten huwelijk te vragen. Tijdens een wandeling werden ze aangeklampt door de schoonmoeder van Blount, vrouw Jool. Haar dochter was van verdriet krankzinnig geworden en het kind werd nu door haar grootgebracht. Ze wist dat Francis onder schuldgevoelens gebukt ging en chanteerde haar; nadat Francis beloofd had onderhoudskosten te betalen, verdween het oude mens.

Francis stemde toe in een huwelijk en Leopold 'drukte den eersten kus der liefde op hare lippen'.

Op het moment dat ze hun verloving aan grootvader bekend zouden maken, had deze juist de brief van de notaris ontvangen, waarin vermeld werd dat de erfgenaam van Sophie verplicht was Francis ten huwelijk te vragen. Francis nam haar ja-woord terug, omdat ze meende dat Leopold niet echt van haar hield. Leopold keerde terug naar Den Haag en werd ernstig ziek. Toen de oude Von Zwenken stierf, stuurde Francis kapitein Rolf weg; zelf wilde ze in een circus gaan werken. Rudolf, die met een circus in het land was, moest daarbij bemiddelen, maar hij vroeg Leopold telegrafisch om over te komen. Het lukte de twee mannen Francis over te halen naar 'De Werve' terug te keren. Rudolf had zich verzoend met zijn vader voor hij stierf en wilde nu voorgoed in Amerika blijven. Toen Francis bericht uit Engeland ontving, dat Lord William was overleden en haar een jaarlijkse toelage van drieduizend pond had vermaakt, vroeg ze Leopold naar 'De Werve' terug te keren en stemde ze alsnog in met een huwelijk. Na de inzegening ging het jonge paar op reis. 'De Werve' zou gerestaureerd worden en Rolf zou het kasteel tijdens hun afwezigheid beheren. Francis en Leopold namen zich voor als goede rentmeesters hun grote fortuin te beheren (Gerritsma 1994: 335-338).

## 5.3 Narratologische analyse

De roman *Majoor Frans* is nadrukkelijk het relaas van een van de protagonisten: Leopold van Zonshoven vertelt hoe hij Francis Mordaunt veroverd heeft. Doordat dit zijn *verhaal* is, is het van belang de *geschiedenis* nauwkeurig na te gaan, hoewel die ook slechts te destilleren valt uit zijn woorden. Onder meer het gegeven dat hij uitspraken van Francis in niet-chronologische volgorde citeert, zorgt ervoor dat de lezer ertoe geneigd is zijn versie voor waar te nemen. Een narratologische analyse kan een andere waarheid aan het licht brengen.

### 5.3.1 Vertelling

In *Majoor Frans* is er sprake van een bijzondere relatie tussen vertellerstekst en personagetekst: de roman is grotendeels een briefroman waarin een intradiëgetische, autodiëgetische verteller optreedt. Leopold van Zonshoven vertelt vanaf de eerste pagina (3) in brieven aan een vriend zijn belevenissen. Er blijkt echter ook een extradiëgetische, heterodiëgetische verteller te zijn, die het woord overneemt van Leopold: van pagina 7 tot en met 33 wordt over Leopold gesproken in de derde persoon, waardoor hij verteld wordt door een instantie die boven hem staat en hij dus niet de hoogste in hiërarchie is. Deze verteller stelt hem voor als een jongeman ‘van geboorte en goede opvoeding’ (Toussaint 1875: 9) met een goede smaak, familiezin en verantwoordelijkheidsbesef, kortom een deugdzame figuur. De functie van de extradiëgetische heterodiëgetische verteller is het positioneren van Leopold die in het vervolg kan optreden als betrouwbare ik-verteller. De verteller van het eerste niveau keert in de gehele roman niet meer terug, waardoor Leopold – weliswaar tweede in de vertellershiërarchie – de voornaamste verteller is. Zijn opvattingen ventileert hij op talloze plaatsen in de *vertelling* en steeds presenteert Leopold zichzelf als een liberale man met wie de meeste lezers zich zullen kunnen identificeren.

De bewustzijnsweergave vindt veelal plaats in de vorm van directe rede en geeft uitgebreid de standpunten van de protagonist Francis. Van belang is dat deze worden weergegeven door de persoonsgebonden verteller, Leopold. Gecombineerd met zijn reacties en commentaren vormen haar argumenten een belangrijk deel van de *vertelling*, op basis waarvan de lezer zich een oordeel kan vormen over de geldigheid van de redeneringen, die vrijwel steeds te maken hebben met de rolverdeling tussen mannen en vrouwen en de maatschappelijke conventies.

### 5.3.2 Verhaal

Leopold presenteert zichzelf op een positieve wijze: hij heeft een hekel aan kortzichtigheid en kwaadsprekerij; hij is begripvol en gevoelig.<sup>412</sup> Ook de wijze waarop hij vrouwen ziet, is liberaal:

Als er geest en hart is, kan dat uitkomen in alle détails van het leven, om dat te sieren en te verheffen. De vrouw die dat wist te vatten, wie zij dan ook overigens ware, musicienne of kousenstopster, bezielde met liefde voor kunst en litteratuur of simpellijk haren lust vindend in 't volbrengen harer huisselijke pligten, zou zeker kunnen zijn van mijne duurzame genegenheid (Toussaint 1875: 71).

Wanneer hij Francis voorstelt als een vrouw met fijne, schrandere trekken die ondanks 'merktekenen van lijden' toch 'de reinheid en den eenvoud van een kind schenen behouden te hebben' (91), weet de lezer dat Leopold in principe positief staat ten opzichte van deze vrouw:

maar toch zij had een flink karakter, dat bleek mij uit alles; zij was geen onbeduidende nuf, geen koud zelfzuchtig wezen, dat aan niets dan aan haar opschik dacht en naar allerlei ijdelheid joeg. Zij had mannelijke deugden en het kwam mij voor dat zij zekere vrouwelijke gebreken miste, maar hare zucht tot onafhankelijkheid, hare zelfgenoegzaamheid zouden mij geducht in den weg staan bij mijn veroveringsplan, dit zag ik reeds nu in (Toussaint 1875: 129).

De karakterisering is dus direct: de verteller interpreteert en dit geldt zowel voor de extradiëgetische, heterodiëgetische verteller aan het begin van de roman als voor de intradiëgetische, autodiëgetische verteller, te weten Leopold van Zonshoven. Beide vertellers sturen in dezelfde richting: de betrouwbaarheid van Leopold wordt benadrukt. Leopold is zowel vertellend als focaliserend subject: hij schrijft immers de brieven waarin het *verhaal* verteld wordt. De lezer krijgt in principe Leopolds ervaringen, ook in de passages waarin andere personages het woord voeren.

Leopold als verteller is geloofwaardig, vanwege de bovengenoemde positionering en karakterisering, bovendien focaliseert hij slechts extern: de (voor hem immers niet toegankelijke) gedachten van de overige personages worden niet weergegeven. Het is van belang om de relatie tussen vertellerstekst en personage-tekst in het oog te houden: Leopold die het woord heeft gekregen van de verteller

---

<sup>412</sup> Zie Toussaint 1875: 50-51, 62, 95, 102, 120, 368, 377, 399.



op het eerste niveau, vertelt een *verhaal* waarin hij Francis haar ervaringen laat vertellen. Hij geeft dan deze *geschiedenis* weer: stapsgewijs en niet-chronologisch, zoals hij de gebeurtenissen van Francis heeft gehoord. Omdat dit gedeelte van het *verhaal* bepaald wordt door Leopolds interpretatie van met name Francis' woorden, is er geen ander mogelijkheid dan uit zijn weergave de gang van zaken af te leiden. En zoals gezegd: ook de bewustzijnsvoorstelling verleidt de lezer ertoe mee te gaan in zijn lezing van de gebeurtenissen, omdat hij veelal citeert.

### 5.3.3 Geschiedenis

Als ik de gebeurtenissen zoals Francis ze aan Leopold vertelt in chronologische volgorde plaats, zie ik de volgende kardinale functies, die ik deels weergeef in de woorden die Leopold als die van Francis vertolkt. Zij refereert aan haar geboorte, een jaar na het overlijden van een broertje, wiens naam zij krijgt. De moeder sterft en Francis krijgt een min, een ongehuwde moeder: 'Haar kindje was gestorven en al wat er van moederlijke liefde in haar hart school werd op mij overgebracht. [...] Zij gaf mij in alles mijn zin [...]' (213). De vader heeft weinig belangstelling voor het meisje, tot hij een mogelijkheid ziet om haar voor een jongen door te laten gaan en zo alsnog de mogelijkheid open houdt om Francis erfgenaam te laten zijn van een gefortuneerd familielid, een oude Engelse baronet. Francis wordt dan tot haar zevende jaar opgevoed als een jongen. Een tante uit Engeland ontdekt het bedrog en grijpt in: 'Zij schonk mij bij het afscheid vijftig pond sterling voor mijn trousseau als ik naar de kostschool zou gaan' (219). Francis voelt zich niet thuis op de kostschool en naar aanleiding van een incident – de muziekmeester kuste haar en zij weigerde excuses te maken voor de klap die ze hem gaf – wordt ze terug naar huis gestuurd en schrijft haar tante. 'Aunt Ellinor antwoordde met de toezending van op nieuw vijftig pond en de verzekering dat ik die jaarlijks van haar zou ontvangen om er mee te doen wat ik wilde [...]' (226). Enige tijd heeft Francis een gouvernante, maar naar aanleiding van een haar onwelgevallig huwelijksaanzoek van Rolf vertrekt deze vrouw, iets wat door vader niet echt betreurd wordt: het is immers 'eene bezuiniging' (228). Zo wordt Francis weer 'majoor Frans' en 'en onder die soort van verwildering bereikte ik mijn zestiende jaar' (229). Een ommekeer wordt veroorzaakt door lord William, een schoolvriend van de vader: hij treedt op als mentor en Francis '[...] vond een lust in de mannelijke studiën, zonder de vrouwelijke pligten te verzuimen' (239). Deze ontwikkeling stopt abrupt op het moment dat Francis ontdekt dat ze verliefd is op deze (gehuwde) man en hij aangeeft dat hij daar zich absoluut niet van bewust was. Zij voelt zich hierdoor zeer gekwetst en neemt afstand van hem en van het sociale leven dat zijn aanwezigheid

met zich meebracht. Het conflict met Lord William culmineert in een duel waarbij Francis de degen hanteert. Zij raakt hem en ‘een dunne straal bloed schoot door het witte linnen heen’ (258). Op dit bloed wordt nog tweemaal de aandacht gevestigd, waardoor de gedachte aan een ontmaagding zich kan opdringen<sup>413</sup> en de uiteindelijke reactie van Francis zich laat lezen als een defensieve strategie: ze wordt nu definitief ‘majoor Frans’. Na de dood van haar vader<sup>414</sup> vestigt ze zich samen met haar grootvader op ‘de Werve’ om daar ‘bij zoo zuinige leefwijze zekere bezwaren weg te ruimen en “de Werve” te eeniger tijd uit haar staat van verval op te rigten’ (147). Grootvader verveelt zich echter en brengt een seizoen door in Arnhem, waar hij grote uitgaven doet. Francis daarentegen leeft teruggetrokken en sober: ze geeft zelfs veel van haar kleding weg aan een officiersdochter ‘die geen voldoende trousseau bijeen kon brengen’ (151) voor een baan als gouvernante. Een ongeluk met een rijtuig waarbij koetsier Harry Blount omkomt terwijl Francis de teugels voert, veroorzaakt veel gepraat in het dorp en vergroot de financiële problemen: Francis voelt zich financieel verantwoordelijk voor de zwangere verloofde van Blount en later voor het kind, wiens familie steeds meer eisen stelt. Al draagt tante Roselaer bij aan de opvang van de krankzinnig geworden ongehuwde moeder

het grootste deel van mijn eigen inkomsten offer ik voor hem en de moeder; maar die heele aanhang, waaraan ik niet weet te ontkomen, en mijn grootvader die het als eene nuttelooze verkwisting beschouwt, en die het mij ten kwade duidt dat ik niets meer ten beste geef voor de sier van zijn leven en het mijne (Toussaint 1875: 358).

Een analyse van deze door Leopold aangehaalde *geschiedenis* van Francis laat zien dat zij zich vrijwel nooit in een subjectpositie bevindt: zij is in het actantiële model meestal niet de figuur die iets onderneemt. De vader daarentegen streeft via haar een erfenis na, de grootvader ziet haar als degene die een bijdrage kan leveren aan zijn aangename leventje en lord William wil (met haar instemming) het leven veranderen van het jonge meisje ‘dat men uit hare natuurlijke sfeer had gerukt, dat men had misvormd en verwrongen tot iets dat zij niet had moeten zijn, en dat zich misplaatst voelde juist dàar waar zij behoorde’ (234). Ook de nabestaanden van

---

<sup>413</sup> Ook Geertje Mak bijvoorbeeld noemt dit een scène ‘die sterk doet denken aan een ontmaagding’, ‘[...] het breken van het maagdenvlies’ (Mak 1997: 88, 97n).

<sup>414</sup> Francis spreekt overigens niet over de dood van haar vader; de grootvader vertelt dat zijn zoon stierf ‘aan eene beroerte’ (Toussaint 1875: 203).

Harry Blount zien Francis als middel om aan geld te komen. In de *geschiedenis* heeft Francis dus veelal de functie van ‘helper’.

Leopold van Zonshoven geeft de lezer (via zijn vriend Willem) nog een deel van de *geschiedenis* waarin zij ‘object’ is: Leopold als ‘subject’ streeft ernaar de ware Francis te ontdekken en een huwelijk met haar aan te gaan. Zijn woorden benadrukken Francis’ functie als ‘tegenstander’. Hij geeft weliswaar hun discussies over de maatschappelijke normen letterlijk weer, maar doordat hij steeds Francis’ opvattingen en positie voor zijn lezer toelicht, wordt Francis ook in deze sequenties nooit echt ‘subject’. Leopold bepaalt hoe de lezer haar ziet. Een voorbeeld:

Onder ons gezegd, Willem! de Majoor hield zich kras; zij oefende al hare zelfbeheersching om de verschillende indrukken, die zij bij mijn spreken onderging, niet te toonen, maar zij is te impressionabel om er niet alles van gevat te hebben wat ik bedoelde (Toussaint 1875: 195).

Pas wanneer de grootvader overleden is, neemt Francis in de *geschiedenis* een subjectpositie in: zij houdt vast aan de onafhankelijkheid die ze in woorden steeds beleed, maar die in de praktijk onmogelijk was vanwege haar familiebetrekkingen en -verantwoordelijkheden. Ze wil slechts een huwelijk met Leopold dat gebaseerd is op werkelijke gelijkwaardigheid – ‘de vrije aan den vrije’ gebonden (391) – en nu dat onmogelijk lijkt omdat er bij Leopold behalve verliefdheid ook sprake is van een testamentaire beschikking kiest zij voor zichzelf. Op het moment dat financiële onafhankelijkheid mogelijk is, dankzij een dotatie van de inmiddels ook overleden Lord William, geeft Francis toe aan haar gevoelens en trouwt met Leopold.

### 5.3.4 De verhouding tussen verhaal en geschiedenis

In het *verhaal* worden de gebeurtenissen anders weergegeven dan ik ze hierboven heb laten zien: omdat Leopold verteller en vrijwel de enige focalisator is, krijgt de lezer een beeld van een jonge vrouw die vanwege een verkeerde opvoeding ‘mannelijk’ geworden is en die dankzij Leopold leert dat enige aanpassing aan de conventies leidt tot een gelukkiger leven.

In haar studie *Mannelijke vrouwen* gaat Geertje Mak in op de subjectpositie van Leopold, die door zijn focalisatie het beeld bepaalt dat de lezer heeft van Francis, waardoor de lezer zich met hem vereenzelvigd. Mak zet Leopolds strategie uiteen: hij dwingt Francis een eenduidige seksepositie in te nemen. Door te eisen dat zij òf freule Francis Mordaunt is òf Majoor Frans zorgt Leopold er volgens Mak voor dat Francis zich bewust wordt van haar ‘ontoereikende mannelijkheid’ (Mak 1997: 88) en zich laat aanspreken op haar vrouwelijkheid. Alleen op die manier is haar

isolement te doorbreken: ze past zich aan en geeft haar sekseambigüiteit op. Mak ziet Leopolds streven naar Francis' liefde als een poging tot ontmaskering van haar mannelijkheid: zijn scherpe blik doorziet haar, terwijl hij zichzelf niet blootgeeft om te voorkomen 'dat zij ontdekt dat hij al voor haar gewonnen is, en hem om zijn zwakheid zou bespotten' (Mak 1997: 71). In deze opvatting blijft Francis 'object' en is de liefde de belangrijkste 'zender'.

Er is mijns inziens een andere mogelijkheid, waarmee ook de uitkomst van het *verhaal* verandert: de meeste cruciale gebeurtenissen in de *geschiedenis* zijn verbonden met geld. Nader beschouwd fungeren de financiën in de gehele *geschiedenis* als belangrijke 'zender': Francis wordt opgevoed als jongen om in aanmerking te komen voor een fortuin, een 'vrouwelijke' opvoeding en conventioneel sociaal verkeer kosten (te veel) geld, de grootvader raakt door allerlei omstandigheden in financiële problemen en in een poging die op te lossen wordt hij uiteindelijk gokverslaafd. Het gevolg is dat Francis' geldelijke reserves, inclusief haar juwelen, ingezet moeten worden om schandalen te voorkomen en op het verhypothekerde landgoed te kunnen blijven wonen. In wezen is ook Leopolds streven in eerste instantie ingegeven door pecunia: door de testamentaire clause gaat hij op zoek naar Francis. Deze 'zender', het streven naar financiële zekerheid, kent voornamelijk mannelijke 'subjecten' en mannelijke 'ontvangers'; vrouwelijke figuren bevinden zich in de marge als 'helper', zij *geven*. De Engelse aunt Ellinor, tante Sophie Roselaer en Francis schenken geld, zonder daarmee veel te bereiken. De tantes streven naar het goede voor Francis, respectievelijk een 'vrouwelijke' opvoeding en een huwelijk, maar beide ambities slagen niet op de wijze waarop ze bedoeld waren.<sup>415</sup> Francis' vermogen verdwijnt in een bodemloze put.

Pas wanneer Francis 'subject' en 'ontvanger' wordt omdat zij haar onafhankelijkheid opeist en over Lord Williams leegat 'de volle vrije dispositie' (400) behoudt, met andere woorden een mannelijke rol gaat spelen<sup>416</sup>, volgt het happy end en geeft zij toe aan haar gevoelens:

Nu behoeft mijne fierheid niet langer te strijden tegen mijn hart. Nu behoef ik geen huwelijk aan te gaan door den nood opgelegd, en zoo ik mij een

---

<sup>415</sup> Het verblijf op de kostschool wordt afgebroken, de jaarlijkse vijftig pond blijven uit door het overlijden van de tante en de huwelijksopzet mislukt. Francis' eigen offers leveren overigens ook niet het gewenste resultaat – een veilig verblijf op De Werve – op. Of haar giften aan anderen – de nabestaanden van Blount en het jonge meisje dat gouvernante wordt – veel opleveren, is discutabel.

<sup>416</sup> Een extra 'mannelijk' element is dat zij het erfgoed wil redden: een landgoed dat steeds in de mannelijke lijn wordt doorgegeven.

echtgenoot kies, zal niemand mij verdenken dat ik mij uit belangzucht gewonnen gaf! En zou ik nu rijk genoeg zijn om de Werve los te koopen?' viel zij op eens in op geheel anderen toon, eene mengeling van schalkheid en ernst, die mij geruststelde dat hare vroegere opgeruimdheid nog niet verloren was gegaan onder het lijden.

'Nee, Francis! En al ware dat, de Werve is in handen, die haar tot geen prijs zullen overgeven. Om vrijvrouwe van de Werve te worden moet gij wat anders bedenken.'

Toen rees zij op en ging voor mij staan. 'Leo! gij zegt dat onafhankelijk te zijn altijd mijn vurigste wensch is geweest. Dat plagt zoo te wezen; maar ik heb nù begrepen, dat het mijn hoogste geluk zoude zijn afhankelijk te worden van den man, dien ik lief heb. Leo! [...] en zij zonk onder eene gemoedsbeweging die haar geheel overmeesterde, op beide knieën voor mij neer. 'Leo! ik wensch mijn neef van Zonshoven tot echtgenoot; hebt gij daar tegen?' (Toussaint 1875: 398-399)

Majoor Frans bevindt zich hier in de paradoxale situatie dat zij vrouw wordt, als ze een mannelijke positie inneemt.

De analyse van Geertje Mak waarin Leopold in het *verhaal* vanuit een dominant mannelijk discours Francis dwingt in die termen te communiceren en haar daarmee sekseambigüiteit ontzegt, gaat voorbij aan de narratologische omslag van majoor Frans in de *geschiedenis*: van 'mannelijke' helper naar 'vrouwelijk' subject.

Door in de analyse van *Majoor Frans* een scherp oog te hebben voor de actantiële systematisering op het niveau van de *geschiedenis* is het mogelijk op het niveau van het *verhaal* Leopolds eenzijdige focalisatie terzijde te schuiven en een ander accent te leggen. In de volgende paragraaf laat ik aan de hand van de epitekst van *Majoor Frans* en de literatuurgeschiedenissen zien dat niet de zege van het 'subject' Francis Mordaunt, maar de capitulatie van het 'object' majoor Frans veelal centraal gesteld wordt en dat op basis van die interpretatie Toussaint belangstelling voor de positie van vrouwen ontzegt wordt.

## 5.4 Paratekst

Over vrijwel geen enkele roman van Toussaint is zoveel gezegd als over *Majoor Frans* en naar aanleiding van geen enkel ander afzonderlijk werk uit haar uitgebreide oeuvre zijn zoveel conclusies getrokken ten aanzien van Geertruida

Toussaint zelf.<sup>417</sup> Er zijn in de paratekst enkele ontwikkelingen aan te geven met betrekking tot de man-vrouwverhoudingen die in *Majoor Frans* centraal staan: een vrij snel na verschijning toegevoegd voorwoord dat consequenties heeft voor de subjectiviteit in het werk en daarnaast diverse latere voorwoorden met persoonlijke opmerkingen van de auteur, die getuigen van veranderde opvattingen. Ook tussen de epitekst en de literatuurgeschiedenissen – en studies bestaan verschillen in oordeel over het emancipatorisch karakter van de roman; vooral na het verschijnen van Romeins *Vrouwenspiegel* in 1935.

#### 5.4.1 Peritekst

Na de verschijning van *Majoor Frans* in het tijdschrift *Nederland* (1874) werd de roman uitgegeven door J.C. Loman, in 1875. In geen van beide versies komt een motto of voorwoord voor.

In enkele brieven ging Toussaint kort in op het succes van haar roman. Zo schreef zij in december 1874 aan ds. O.G. Heldring dat ze veel reacties krijgt van lezers die aangeven iemand uit hun omgeving te herkennen in majoor Frans, iets wat Toussaint verheugt. Ze geeft uiting aan haar afkeer van ‘schijn en sociale valsheid’ en hoopt dat waarheidsliefde ‘onder de dames en liefst ook onder de Heeren in zwang komt’ (Dyserinck 1912: 579). In de derde druk (1876) is een voorwoord toegevoegd, waarin Leopold van Zonshoven de lezers toespreekt:

Jonker Leopold van Zonshoven aan de lezers van *Majoor Frans*.

Mijn vrouw heeft bij haar optreden in de wereld zulk een gunstig onthaal gevonden, dat zij er niet genoeg dankbaar voor kan zijn. En toch.... brengt het haar in zekere verlegenheid. Zij weet dat er eene indiscretie is gepleegd, en dat de belangstelling van het publiek eene derde uitgave vraagt van: *Mijne vertrouwelijke mededeelingen aan een vriend in Indië*. Zij is te bescheiden om die goede ontvangst aan zich zelve toe te schrijven en beweert dat zij die alleen dankt aan mijne wijze van haar voor te stellen! Daarbij had ik te kampen met hare kluchtige verontwaardiging, toen zij vernam van welke ruchtbaarheid haar pseudoniem het voorwerp was geworden. Zij stemt het mij toe dat zij erkentelijk behoort te zijn voor zooveel welwillendheid, maar zij schroomt zich te veel op den voorgrond te stellen, zoo zij in persoon die schuld der dankbaarheid afdeed, en wil dat ik alleen de verantwoordelijkheid zal dragen van eene publiciteit die zij

---

<sup>417</sup> De opvattingen over Toussaints religiositeit zijn veelal gebaseerd op meerdere romans, bijvoorbeeld *Het Huis Lauernesse*, *Mejonkvrouwe de Mauléon* en de *Leycester-cyclus*.

niet heeft gezocht, en dat ik den plicht der openlijke dankbetuiging van haar zal overnemen. Die eisch is billijk, naar het mij voorkomt, en het is mij een lust daaraan te voldoen. Maar zullen er veel woorden noodig zijn om het publiek te verzekeren van onze dankbaarheid voor zooveel waardeering, die ik nauwelijks had durven wachten voor eene persoonlijkheid, wier goede hoedanigheden vermomd waren onder zekere excentriciteit? Er was de scherpe blik der liefde noodig om die te onthullen. Voor deze liefde bovenal zijn wij dankbaar, wij hopen haar ook waardig te blijven. Ik zie dat ik mijn geliefd devies eenigszins wijzigen moet en meen het ‘succès oblige’ voor oogen te houden.

Leopold van Zonshoven.  
26 November 1875.

In 1881 gaf J.C. Loman Jr. een vijfde druk uit, waarin Toussaint op zijn verzoek een kort voorwoord schreef. Hierin betuigt ze het Nederlandse publiek dank voor de belangstelling in majoor Frans, die ze verklaart vanuit een behoefte aan ‘karakter’ en ‘hart’ bij de lezers, die ‘minder naar den schijn dan naar het wezen’ vragen. Ook geeft ze Leopold de eer het sleuteltje gevonden te hebben om Francis’ hart te openen en doet ze een goed woordje voor een ‘kind waaraan zij zooveel plezier beleeft’ (Toussaint 1881: voorwoord). In 1884, in een zesde druk bij Charles Ewings benadrukt Toussaint vooral de worsteling met Francis Mordaunt: tien jaar na dato herinnert zij zich hoe ze met veel inspanning de weerbarstige majoor Frans tot de orde moest brengen. Het boek draagt zij op aan degenen die het haar destijds mogelijk maakten het werk aan de laatste tijdschriftaflevering voor *Nederland* te combineren met een ontspannen verblijf in een bijgebouw van hun villa in Scheveningen, de heer en mevrouw Van Tienhoven. In dit voorwoord zitten twee verwijzingen verborgen naar de financiële omstandigheden van Toussaint: haar opmerking over Charles Ewings ‘nu de eigenaar van het Copyregt’ en die over de behoefte aan ontspanning, maar ‘Ik moest werken’ (Toussaint 1884: I).

Naar aanleiding van de verschillen tussen de drie voorwoorden van 1876, 1881 en 1884 vraag ik mij af of hieruit een ontwikkeling valt af te leiden. Het eerste voorwoord, kort na de eerste uitgaven, is opvallend genoeg van de hand van Leopold en maakt daardoor feitelijk deel uit van het *verhaal*. Wellicht is dit een ironische toevoeging waarin het ‘succes’ van Leopold nogmaals duidelijk gemaakt wordt. Het blijft in alle volgende uitgaven gehandhaafd.

De andere twee voorwoorden zijn geschreven op verzoek van de uitgevers, behoren tot de epitekst en laten een verschuiving zien in de manier waarop Toussaint zelf spreekt over majoor Frans. Benadrukt zij eerst nog het positieve van haar ‘kind’, drie jaar later ligt de klemtoon op de worsteling met haar protagonist. Ik vraag mij af of Toussaint onder invloed van de reacties op de roman het gevecht van en met Francis anders inkleurt, eventueel vanwege haar eigen financiële situatie, die in 1884 beduidend slechter was dan in 1881.<sup>418</sup> Een getemde majoor Frans was schijnbaar populairder dan een gëmancipeerde en zou voor meer intekenaars, dus voor meer inkomen kunnen zorgen.<sup>419</sup>

#### 5.4.2 Epitekst

Meteen na de laatste aflevering van *Majoor Frans* in *Nederland* (september 1874) kreeg Toussaint waarderende brieven (Reeser 1985: 244-247), onder anderen van Busken Huet die al in oktober 1874 in het *Algemeen Dagblad van Nederlandsch Indie* een recensie had gepubliceerd. Deze is herdrukt in *Litterarische Fantasien en Kritieken*. Hierin gaat Huet uitgebreid in op het emancipatoire karakter van het werk en – via een vergelijking van Toussaint met ‘jufvrouw Kruseman’ – op de figuur van majoor Frans:

In één woord, *Majoor Frans* is een vrouwelijke emancipatieroman; niet eene concessie der gereformeerde orthodoxie aan de neologie en het radikalisme, maar eene daad van mededinging, waarbij het eene ideaal van vrouwelijke onafhankelijkheid als konkurrent van het andere optreedt: het echt vrouwelijke van het onvrouwelijke, het fiere van het brutale, het fijnere van het plattere, het blijvende van het vergankelijkke (Busken Huet z.j., zestiende deel: 120).

In Francis Mordaunt waardeert hij ‘de echt vrouwelijke eigenschap der *sauvagerie*’ (146), die hij overigens liever ziet in de poëzie dan in de werkelijkheid. Huets opvatting over emancipatie – hij ziet in Geertruida Toussaint het bewijs dat een Nederlandse vrouw haar (professionele) doel kan bereiken zonder haar vrouwelijke eigenschappen te verliezen – kan een gematigd standpunt genoemd worden (146-

---

<sup>418</sup> Zie Reeser 1985: 314, 338, 345.

<sup>419</sup> Zie Reeser 1985: 349.



147).<sup>420</sup> Dit standpunt wordt in grote lijnen gedeeld door twee contemporaine (mannelijke) critici. H.J.A.M. Schaepman gaat in zijn recensie in *Onze Wachter* vooral in op de tegenstelling tussen man en vrouw. Majoor Frans heeft vanwege haar ‘echt vrouwelijke teederheid’ die haar zwakte is en ‘haar grillig maakt en wispelturig’, geen zelfbeheersing, in tegenstelling tot Leopold van Zonshoven:

Zijn zelfbeheersing is juist de kracht, die Francis aan hem onderwerpt. Want op het einde kan zij zich zelve niet langer beheerschen en geeft zij zich over aan den krachtigen man, die haar steun zal brengen en rust (Schaepman 1875: 182).

Ook voor de recensent van *De Gids* is majoor Frans een vrouw met ‘een echt-vrouwelijk gemoed’ (Zimmerman 1876: 523) die terecht de karakterloze mannen om haar heen ‘mannelijke deugden’ (523) voorleeft: ‘Hoe weinig vlelend de uitspraak voor ons, mannen, klinken moge, Frances’ waardeering van ons geslacht is, dunkt mij, maar al te juist’ (521). Zimmermans aanmerkingen op de in zijn ogen onjuiste en eenzijdige karakterisering van Lord William en Leopold, alsmede zijn commentaar op de plot laten zien dat zijn denkbeelden over hoe Toussaint zich in haar literaire werk ‘dienstbaar [kan] maken aan de studie van de maatschappij onzer dagen’ (527) weinig te maken hebben met de positie van vrouwen in die maatschappij. Hij is van mening dat het plan van Francis om desnoods als circusmedewerkster de kost te verdienen een overbodige illustratie is van haar aard:

Ik had liever gezien, dat zij haar toevlucht had genomen tot het nederige dak van Rolff [sic], en diens gastvrijheid door trouwe zorg had beloond. Al was zij niet bedreven in vrouwelijke handwerken, zij blijkt eene goede huishoudster te zijn en had den kapitein een aangenaam te-huis kunnen verschaffen, dat voor haar tegelijkertijd eene eervolle afzondering was (Zimmerman 1876: 526-527).

---

<sup>420</sup> Olf Praamstra stelt in zijn studie naar Huet dat diens opvattingen over vrouwen-emancipatie overeenkomen met de zijns inziens gematigde ideeën van Toussaint. Hij is van mening dat Huet over emancipatie ‘opmerkelijke, zo niet merkwaardige ideeën had’, die inhouden dat in verband met de waardigheid van de vrouw feitelijk alleen kunstzinnige beroepen mogelijk zijn, waarvoor echter talent noodzakelijk is (Praamstra 1991: 269-271).

### 5.4.3 Literatuurgeschiedenissen en -studies

In de laatste decennia van de negentiende en de eerste van de twintigste eeuw staat de karakterisering van de personages in de besprekingen centraal; over het eventuele emancipatoire karakter laat men zich slechts zijdelings uit. Het zelfstandige karakter van Francis krijgt in de handboeken algemeen waardering (Ten Brink 1888, Kalff 1912, Basse 1920, Te Winkel 1927, Prinsen 1928), al merkt Berckenhoff een ‘valsche plooi’ op: ‘eene zóó scherpzinnige en kordate meid’ als Francis die niet ziet dat Leopold ‘eigenlijk een doe-niet is’ (Berckenhoff 1886: 329).

De negatieve beoordeling van Toussaint door Annie Romein-Verschoor in haar *Vrouwenspiegel* (1935) lijkt de benadering van *Majoor Frans* te beïnvloeden. In Romeins literair-sociologische studie over de Nederlandse romanschrijfster na 1880 ligt met betrekking tot het emancipatoire gehalte van *Majoor Frans* de nadruk op

die voze 19de eeuwse liberale moraal, die een natuurlijke, oprecht-menselijke aanleg, een krachtige lichamelijke en geestelijke persoonlijkheid in een vrouw als van Francis Mordaunt desnoods liet passeren, mits ze zich onderwierp aan en haar rol speelde in een wereld, waarin een vrouw zwakheid, onderwerping en preutsheid huichelt en waarin een gepensioneerde geest als Leopold van Zonshoven een held is (Romein-Verschoor 1935: 23-24).

Vanaf nu wordt *Majoor Frans* langs de feministische meetlat gelegd en negatief geëvalueerd als emancipatieroman. Vrouwelijke wetenschappers als Braun (1992), Van der Wiel (1993), Schenkeveld-van der Dussen (1996), Mak (1997), Mathijsen (2002) en Swinnen (2006) benadrukken allen de capitulatie van Francis Mordaunt. Zelfs ‘de meest tegendraadse figuur’ (Mathijsen 2002: 209) bezwijkt tenslotte voor de maatschappelijke eisen en zo kent de roman een euforisch einde waarin de vrouw evolueert tot huisvrouw, echtgenote en moeder: een ‘awakening to limitations’ (Swinnen 2006: 73). Van der Wiel stelt dat er feitelijk sprake is van een anti-emancipatieroman, ook al is er aandacht voor de financiële positie van de vrouw binnen het huwelijk, een van de actuele strijdpunten in de periode waarin het werk werd gepubliceerd. In de roman ziet zij dit onderwerp echter geïndividualiseerd en volgens haar staat dus niet de maatschappij ter discussie, maar het menselijk gedrag binnen die maatschappij. De relatie tussen vrouw en samenleving wordt in *Majoor Frans* gereguleerd, de vrijheid van Francis gekanaliseerd binnen de bestaande orde (Van der Wiel 1993: 504).

Van der Wiel vergelijkt Toussaints roman met de ‘feministische tendensroman’ waarin de strijd met de maatschappij wordt aangegaan. Zij noemt als belangrijk voorbeeld *Hilda van Suylenburg* van Cécile Goekoop – de Jong van Beek en Donk. Dit werk dateert uit 1897 en is alleen daarom al niet te vergelijken met een roman uit 1874, maar daarnaast is het voor mij de vraag of op basis van die vergelijking *Majoer Frans* een *anti-emanipatierroman* genoemd kan worden.<sup>421</sup> Zonder gedetailleerd in te willen gaan op de inhoud van de roman *Hilda van Suylenburg* – er is inderdaad sprake van zeer vooruitstrevende opvattingen over vrouwenrechten en de verhouding tussen man en vrouw – wil ik wijzen op door Goekoop gebruikte elementen die eveneens bij Toussaint te vinden zijn. Aan de orde komen bijvoorbeeld vrijheid voor elk individu, afkeer van conventies en het verlangen naar zinvolle bezigheden, de kracht van vrouwen, het belang van scholing voor meisjes en de waarde van moederliefde: alles in de strijd om ‘hooge Gerechtigheid en Liefde’ (Goekoop 1897: 567).<sup>422</sup> Er is sprake van ingebedde geschiedenissen waarin de lotgevallen van vrouwen verteld worden en ook hier is het einde van de roman ‘euforisch’, zelfs op een manier die ik bij Toussaint nog niet gezien heb:

Het was vijf uur, het gezellige theeuurtje, dat Maarten van de fabriek thuis kwam en zij samen praatten. 's Avonds hadden ze zoo dikwijls te werken, of er waren vergaderingen, of ze gingen wat mooie muziek hooren, of enkele uitverkoren vrienden kwamen hen bezoeken. Maar om vijf uur waren ze altijd samen alleen, en spraken. Het was hun vreugdeuurtje: zij vertelden elkaar van hun werken, ze dachten hardop over alles, en maakten plannen over de opvoeding van het kleine popje in de wieg, en zeiden elkaar hun emoties, en ondervindingen, en hun liefde (Goekoop 1897: 564-565).

Dat in de optiek van Van der Wiel *Hilda van Suylenburg* een feministische tendensroman is, omdat de protagonist de strijd met de maatschappij aangaat, betekent mijns inziens niet dat *Majoer Frans* op basis van het volgens Van der Wiel geïndividualiseerde karakter van de problematiek tot *anti-emanipatierroman*

---

<sup>421</sup> Overigens zie ik in de presentatie van Hilda opmerkelijke overeenkomsten met die van Francis Mordaunt: ‘Hilda's half jongensachtige opvoeding buiten, van paardrijden en stoeien met groote honden, en rondloopen in wijde, grove kleeren, en al de geleerdheid uit de boeken, schenen niets te hebben weggenomen van de bizondere gratie in elke beweging van haar lang slank lichaam, niets te hebben uitgewischt van den glans van haar wazig krullend, zwaar goudbruin haar of van het teer rose satijn van haar huid’ (Goekoop 1897: 28).

<sup>422</sup> Zie achtereenvolgens Goekoop 1897: 76, 79, 80, 267, 559, 564.

bestempeld mag worden. Daarvoor zijn de overeenkomsten in opvattingen van de protagonisten te groot en bovendien: Francis verzet zich ook tegen de maatschappij. Van der Wiel benadrukt in *Nederlandse Literatuur: een geschiedenis* in haar bijdrage over Toussaint aan de hand van *Majoor Frans* een ‘bijna polemische onafhankelijkheidsverklaring ten opzichte van de strijdvragen van de dag’ (Van der Wiel 1993: 504), waardoor zij Toussaint plaatst in de categorie behoudende vrouwen, vrouwen zonder belangstelling voor de positie van de eigen sekse in de samenleving. Ze vergelijkt Francis Mordaunt met overeenkomstige ‘pittige heldinnen’ uit contemporaine romans van auteurs als Jane Austen en George Eliot, die in een veel meer gespannen verhouding tot de samenleving zouden staan en concludeert:

uiteindelijk hebben de lotgevallen van deze vrijheidslievende heldinnen toch dit gemeen: zij nodigen ons uit te geloven dat de banden van de samenleving soms kunnen knellen, maar desondanks een zinvol leven permitteren. Dat levenslust en originaliteit niet gefnuikt hoeven te worden, maar dat zij dankzij karaktervastheid, verstandige leiding en louterende ervaring, kunnen worden gekanaliseerd binnen de bestaande orde (Van der Wiel 1993: 505-506).

Van der Wiels opvatting over majoor Frans is aangehaald door Schenkeveld-van der Dussen, Swinnen en recentelijk door Van den Berg en Couttenier.<sup>423</sup> Geen van hen heeft echter aandacht voor de actantiële positie van Francis of voor de vrouwen in het gehele oeuvre van Toussaint. Indien zij oog hadden gehad voor de verwantschap tussen de vrouwelijke personages en de manier waarop ze zich manifesteren in hun context was wellicht opgemerkt dat zelfs de uitbeelding van een geïndividualiseerde strijd kan staan voor opvattingen die wel degelijk emancipatoir genoemd kunnen worden.

## 5.5 Romanpersonages

Alvorens na te gaan hoe Toussaints romanpersonages te interpreteren zijn, ga ik kort in op het begrip ‘personage’, op verschillende benaderingswijzen en op de manier waarop ik de personages tegemoet treed. Daarna besteed ik aandacht aan sekserepresentaties in de literatuur van de negentiende eeuw om in een volgende

---

<sup>423</sup> Schenkeveld-van der Dussen 1996: 75; Swinnen 2006: 71. Van den Berg en Couttenier wijzen op meerdere heldinnen met pit ‘zoals Bosboom-Toussaint die ook laat optreden in *Mejonkvrouwe de Mauléon* (1847) en *Langs een omweg* (1878)’, zij verbinden daar echter geen conclusies aan (Van den Berg & Couttenier 2009: 497).

paragraaf personages in het oeuvre van Toussaint hieraan te toetsen. Aan de hand van die vergelijking wil ik nagaan in hoeverre Toussaint ook in de karakterisering van haar personages onorthodoxe opvattingen toont.

Romanpersonages maken deel uit van 'een voorraad aan representaties – beelden die staan voor wat men in de maatschappij belangrijk en toelaatbaar acht of onbelangrijk en verwerpelijk' (Korsten 2002: 262). Als elementen in de literatuur zijn zij afbeeldingen: voorstellingen die in de plaats treden van datgene wat voorgesteld wordt, voorstellingen die zijn ontstaan door de bemiddelende activiteit van een vormgever (Meijer 1996: 6-7). Romanpersonages zijn dus geen personen, maar creaties, figuren op papier.<sup>424</sup> Literaire figuren, personages, zijn daardoor vanzelfsprekend minder complex dan personen en kunnen op verschillende manieren gecategoriseerd en beschreven worden.

Mieke Bal gaat vanwege het strikte onderscheid tussen personen en personages uit van de feiten zoals die in een tekst verwoord zijn, hoewel zij zich ervan bewust is dat de grenzen lastig te bepalen zijn. Oude indelingen als die van E.M. Forsters 'round' en 'flat' characters doen volgens Bal niet altijd recht aan een personage, omdat de complexiteit van een figuur niet in alle gevallen een juist criterium is voor de interpretatie ervan. Zij geeft de voorkeur aan een indeling in actants en bekijkt hoe de rollen ingevuld worden door personages. Hierbij besteedt ze vooral aandacht aan de voorspelbaarheid van een personage, die bepaald wordt door de mate van vanzelfsprekendheid van de informatie. Hierbij dient een onderscheid gemaakt te worden in fictionele en historische personages.<sup>425</sup> Historische figuren bieden volgens Bal meer mogelijkheden, omdat ze minder stereotiep hoeven te zijn dan puur fictionele personages, maar ook zij moeten passen in het referentiekader van de lezer. Let op, waarschuwt Bal 'We tend to notice only what we already know' (2004: 120); een tekstuele analyse is dus van belang. Informatie wordt verstrekt via namen, uiterlijk, beroep, maar ook via het genre, dat bepaalde verwachtingen wekt.<sup>426</sup>

De precieze invulling van een personage geschiedt door een herhaling van karakteristieken, het langzaam aangroeien van informatie, de relatie met andere personages en de veranderingen die een figuur ondergaat. Deze vier principes vormen gezamenlijk het personage, nadat de contouren gegeven zijn via directe,

---

<sup>424</sup> In *Handbuch Literaturwissenschaft* wordt gewezen op de etymologische verwantschap tussen 'figuur' en 'fictief', beiden afgeleid van het Latijnse 'ingere' dat 'vormen', 'verzinnen' betekent (Anz 2007: 123).

<sup>425</sup> Zonder overigens uit het oog te verliezen dat literaire figuren altijd verzonnen zijn.

<sup>426</sup> In hoofdstuk 6 ga ik hier verder op in.

indirecte en analoge karakterisering: ‘This is a constant element in narratological analysis: a dialectical back-and-forth between speculation and verification’ (Bal 2004: 126).

Uitgaande van de personageanalyse van Bal wil ik behalve een typering van majoor Frans een algemeen beeld geven van (de invulling van) de personages in het oeuvre van Toussaint. Daarbij leg ik de nadruk op seksrepresentatie, omdat ik de romans van Toussaint zie als literair werk met een plotstructuur waarin de relatie tussen man en vrouw centraal staat.

### **5.5.1 Contemporaine seksrepresentaties**

In dit kader besteed ik eerst enige aandacht aan de representatie van vrouwen en mannen in literair werk van tijdgenoten van Toussaint. Daaruit is af te leiden hoe in het algemeen de seksevenhoudingen in de betreffende periode en de denkbeelden daarover waren, zodat ik de seksrepresentaties van Toussaint ermee kan vergelijken. Daarbij ga ik via een tegendraadse lezing in op de (on)conventionaliteit van majoor Frans, vervolgens op personages in andere romans.

Over de status van literatuur als historische bron wil ik kort zijn: de verbeelding van de auteur wordt bepaald door zijn eigen ervaringen en moet raakvlakken hebben met de waarneembare werkelijkheid en bestaande personages om geloofwaardig te zijn voor de lezer. Betrouwbaarheid en representativiteit zijn echter niet gelijk aan controleerbaarheid: in (historische) verhalen wordt gereconstrueerd en geconstrueerd. Als er echter sprake is van convergentie tussen diverse bronnen en als de vorm van het literaire werk een uiting is van een bepaalde mentaliteit kan literatuur gebruikt worden als historische bron (Stokvis en Mathijsen 1994: 145-150).

Zoals ik in 1.7 in het kader van de metaforiek bij tijdgenoten van Toussaint heb aangegeven werd de verbeelding van de romanpersonages sterk beïnvloed door de binaire opposities die het denken over sekse bepaalden. Contexten functioneren in teksten (Mathijsen 2007), dus ook in negentiende-eeuws literair werk wordt vrij algemeen uitgegaan van een ‘natuurlijke’ ongelijkheid tussen de seksen. Laqueur wijst op het ontstaan in de achttiende eeuw van het ‘two sex system’ waarin sekse een fundamentele ordeningscategorie is. Tot dan toe was sekseonderscheid gegrond op religie: hiërarchische verschillen tussen mannen en vrouwen waren gebaseerd op een Bijbels fundament. In de achttiende eeuw kreeg sekseonderscheid een wetenschappelijke basis en was het niet langer een kwestie van door God gegeven gelijkheid of ongelijkheid, maar van verschil: een verschil dat geïnterpreteerd diende te worden (Laqueur 1990: 154). Vanaf die tijd worden aan mannen en

vrouwen op basis van biologische, dus onontkoombare verschillen bepaalde eigenschappen toegeschreven en wordt een geheel van met elkaar verbonden denkbeelden en uitingen van vrouwelijkheid en mannelijkheid geconstrueerd, dat als norm gaat functioneren (Jansen 1987: 48). Onder anderen Toos Streng en George Mosse schetsen de eind achttiende-, begin negentiende-eeuwse stereotypen, met hoedanigheden die de twee groepen op basis van biologische kenmerken kregen toegeschreven. Daarbij speelde ook de behoefte aan een concretisering van ideale eigenschappen, die bereikbaar werd dankzij classificerende studies als die van de fysiognomist J.C. Lavater. 'It made the invisible both visible and public, and it was in this manner that stereotypes gained their social and political importance' (Mosse 1996: 6-7).

Voor zowel man als vrouw geldt dat, naast godsdienstigheid, huiselijkheid de belangrijkste eigenschap is. Voor het welzijn en de welvaart van de gehele natie was het van belang dat man en vrouw elk op de eigen manier uiting geven aan en zich inzetten voor nationaal gevoel: de vrouw als huismoeder, opvoedster en filantropisch wezen, de man als hardwerkende 'verdediger van het gezin tegen de boze buitenwereld' (Krol 2001: 101). Gendergerelateerde vooronderstellingen in literair werk zijn duidelijk te herkennen in karakterisering en uiterlijk van de personages. In de periode die voor mijn onderzoek vooral van belang is, wordt de vrouw gekenmerkt als een wezen dat bepaald wordt door emotie. Deze emotionaliteit is zowel haar kracht als haar zwakte: haar inzicht in het gevoelsleven maakt haar bij uitstek geschikt als opvoedster, waarbij zij – ook in haar rol als echtgenote – het goede voorbeeld moet geven door zich bescheiden, bevallig, fijngevoelig, beleefd, meegaand, welwillend, innemend en vooral terughoudend en kuis te gedragen.<sup>427</sup> Haar emotionaliteit wordt door de man in goede banen geleid. Ter illustratie een fragment uit *Elize* van Elisabeth Hasebroek (1839). De aanvankelijk wat opstandige Cecilia komt tot inkeer door 'haar goede genius' Ellington, de man met wie zij later trouwt:

Hij had de kracht van haar ijdelheid gebroken, haar leeg en wispelturig hart vervuld en bepaald en haar eigenzinnigheid ten onder gebracht, toen het daartoe nog tijd was.

Nu niet meer gehinderd door haar gebreken, ontwikkelden al haar lieflijke deugden, als oorspronkelijke degelijkheid, vatbaarheid voor een alles-

---

<sup>427</sup> Zie onder meer Wolff en Deken 1782: 811; Moens 2001: 51, 62, 65, 124; Drost 1991: 89, 163, 216, 222, 244; Hasebroek 2004: 57, 58, 75, 103, 104, 113, Hasebroek 1840: 215, 216, 266, 269; Van Lennep 2003: 94, 99, 121, 123, 298-300.

overtreffende tederheid en echt vrouwelijke ondergeschiktheid aan hogere geestkracht zich verwonderlijk snel (Hasebroek 2004: 147).

Met Eddy, vrouwelijke protagonist in dezelfde roman, loopt het zoals gezegd (zie 1.7.2) minder goed af: ‘haar liefde was de eisende, niet de opofferende genegenheid. Zij vroeg in plaats van te geven. [...] Zij wilde slechts zelden geheel vrouw wezen’ (Hasebroek 2004: 157). Hasebroek maakt in *Twee vrouwen* (1840) duidelijk ‘dat alleen de man stralen van zich af mag werpen als de zon, en dat der vrouw niet wordt toegestaan, dan bescheidenlijk licht te ontvangen als de maan’ (Hasebroek 1840: 200). Dit kan opgevat worden als kritiek op de contemporaine genderopvattingen, maar gezien het verloop van het *verhaal* is ook deze roman, evenals *Elize* representatief voor het traditionele vrouwbeeld.

In buitenlandse romans uit de negentiende eeuw is het beeld van de vrouw nauwelijks anders dan dat in Nederlands literair werk en is er eveneens geregeld een ideologische strekking te bespeuren. Rachel Blau Du Plessis analyseerde het werk van onder anderen Jane Austen en Charlotte Brontë en merkt op dat er vaak sprake is van een verwaarloosd vrouwelijk personage (een wees, uitgesloten van wat normaliter een bron van geluk is) dat dankbaar deel uit gaat maken van een gezin. Op deze manier worden standaardrelaties en conventionele genderverhoudingen gepresenteerd als ideaal (Du Plessis 1985: 9). Ook Sandra M. Gilbert en Susan Gubar wijzen in *The madwoman in the attic* op het gegeven dat veel negentiende-eeuwse vrouwelijke romanpersonages van auteurs als Austen, Mary Shelley, de Brontës en George Eliot letterlijk of figuurlijk<sup>428</sup> moederloos of ouderloos zijn (Gilbert & Gubar 2000: 124, 227-228, 251, 315, 394, 486 etc.). Vanwege hun kwetsbaarheid en machteloosheid hebben deze vrouwen een echtgenoot nodig: de huwelijksplot in de roman is de geëigende plot voor een vrouwenroman.

Voor de man is rationaliteit kenmerkend, een eigenschap die als vanzelf lijkt te leiden tot doorzettingsvermogen, geduld, vriendelijkheid, kortom naar eervol gedrag.<sup>429</sup> Voor de negentiende eeuw geldt dat hij in zijn rol als echtgenoot en

---

<sup>428</sup> Hiermee bedoelen de auteurs een ineffectieve moeder (Gilbert & Gubar 2000: 124-126).

<sup>429</sup> Agnes Sneller wijst op de betekenis van de stand waartoe een man behoorde: voor een edelman waren andere eigenschappen van belang dan voor een niet-adellijke man. Voor de aristocratie, die zich generaties lang onderscheidde in ‘vroomheid’, dat wil zeggen door morele en intellectuele deugden, was het begrip ‘eer’ zowel verbonden met de reputatie die men had als met deugdzaamheid in de zin van innerlijke tevredenheid over het eigen zijn. ‘Eer’ werd voor de edelman anders geïnterpreteerd dan voor de man uit het volk. Voor deze laatste had ‘eer’ slechts betrekking op zijn reputatie (Sneller 1996: 48-54).



vader de emotionaliteit van de vrouw in goede banen leidt. Het ideaalbeeld van de man kent samenhang tussen mannelijkheid en nationalisme: naast deugdzaamheid en zelfbeheersing is een sterk vrijheidsbesef essentieel voor moderne mannelijkheid. Natie en maatschappij hebben behoefte aan eenvoudige, transparante symbolen en ‘mannelijkheid’ wordt nu in de vorm van kracht en schoonheid als symbolen daarvan een morele en fysieke waarde (Mosse 1996: 23-24). John Tosh stelt dat de heersende klasse zich identificeert met soevereine mannelijkheid:

In periods of emerging national identity or of national resistance, this dominant masculinity is likely to become a metaphor for the political community as a whole and to be expressed in highly idealised forms (Tosh 2004: 49).

Ook Lotte Jensen laat in haar studie naar helden, literatuur en natievorming zien dat vooral mannelijke helden een belangrijke functie hebben in het verhogen van het vaderlandse bewustzijn en het vergroten van het gevoel van onderlinge verbondenheid (Jensen 2008: 10). Zij toont aan de hand van Maurits Lijnslager uit Adriaan Loosjes’ naar deze figuur genoemde roman het ideaalbeeld van de Nederlandse man. ‘Verdraagzaamheid, huiselijkheid, godvruchtigheid, vlijt, zuinigheid, eenvoud en moed [...] worden als typisch vaderlandse deugden gepresenteerd’ (Jensen 2008: 185). In het volgende fragment zie ik zowel de karakteristieken van dit ideaalbeeld verwoord als zijn verhouding tot zijn vrouw:

Maurits maakte 'er zijn bijzonder werk van, om bij alle gelegenheden ongedwongen het hart zijner geliefde Maria te versterken in die edele en Vaderlandlievende denkbeelden, welke alleen bespottelijk schijnen aan zulke kortzigtige meisjes en vrouwen, die te ijdelzinnig of te kleinverstandig zijn, om te begrijpen, dat zij zoowel als de mannen deelen in het geluk of het ongeluk, dat bejegt aan die maatschappij, waarop zij dezelfde betrekking hebben als jongelingen en mannen.

Maria hoorde zeer gaarne haren Maurits, met het edelaardig vuur van eenen Nederlandschen burger spreken over zoodanige onderwerpen, waaraan de bloei en het geluk des lieven Vaderlands verbonden was; [...] omdat zij gevoelde, hoe iedere kundigheid, die zij uit den mond van den

beminden vriend harer ziele hoorde, diep onuitroeibaar diep in haar verstand wortel schoot (Loosjes 1814: 245-246).<sup>430</sup>

Van een geheel ander manbeeld is sprake in bijvoorbeeld *Jose, een Spaansch verhaal* en *Guy de Vlaming* van Nicolaas Beets: de byroniaanse held. Tjeerd Popma onderzocht het byronisme in Nederland en constateert dat tussen 1830 en 1840 de invloed van Byron zichtbaar is in literair werk van onder anderen Beets, Toussaint<sup>431</sup>, Van der Hoop, Meijer, Hofdijk en Oltmans (Popma 1928: 294-295). Hij ziet bij hen

een somberen man, wien door de wereld waar of vermeend onrecht is aangedaan; zijn gevoelens worden of beheerscht door haat en een brandend verlangen naar wraak, of door wanhoop en verachting. Hij bemint een reine vrouw, maar zijn liefde is altijd fataal; hij verlangt naar den dood of vreest dien in elk geval niet: het is de eenige uitweg uit het gebied van kwelling, dat de aarde voor hem is (Popma 1928: 104).

Er bestaat tussen dit manbeeld en het gangbare beeld van de vaderlandse held een gespannen verhouding; pogingen deze spanning op te lossen gaan via het verwerken van een christelijke moraal in werken met een byroniaanse held. In deze tegenstelling ligt een verklaring voor de beperkte aanwezigheid van de byroniaanse held in de negentiende-eeuwse literatuur (Jensen 2008: 164-168).

Het uiterlijk van de byroniaanse held heeft kennelijk wel model gestaan voor rebellerende of anderszins ‘gevaarlijke’ romanpersonages<sup>432</sup>: ‘een bleek gelaat dat is doorgroeft door een smartelijke ervaring uit het verleden, een zeldzame, satanische glimlach, sporen van een duistere nobele afkomst’ (Praz 1992: 74).

Ook het uiterlijk van volgzaam personages weerspiegelt vrijwel altijd het karakter: delicaat, licht van huid en haar, gewoonlijk met blauwe ogen, die

---

<sup>430</sup> Jan Koopmans somt de positieve eigenschappen van Maurits Lijnslager op in deze volgorde: aantrekkelijk, dapper, gevoelig, intelligent, muzikaal, kunstlievend, goedgemanierd, betrouwbaar, vaderlandslievend, sociaal, beheerst, veerkrachtig, vredelievend, opgewekt, kortom ‘n braaf burger en ‘n deugdzaam Christen’ (Koopmans 1931: 1-2).

<sup>431</sup> Popma noemt de eerste roman van Toussaint, *Almagro*, ‘geheel door den invloed van het Byronisme ontstaan’. Hij wijst echter ook op het christelijk-nationale element in het werk: de protagonist wordt immers van zijn byroniaanse wanhoop genezen door een jonge protestantse geestelijke (Popma 1928: 294-295).

<sup>432</sup> Schenkeveld en Schenkeveld-van der Dussen noemen bijvoorbeeld in hun inleiding op *Elize* van Elisabeth Hasebroek vader en zoon Ellington, beiden met een bleek uiterlijk, zwarte ogen, donker haar en een zwaarmoedige uitdrukking (Hasebroek 2004: 77-78 en 100-101) ‘in veel opzichten een byroniaanse held’ (Hasebroek 2004: 30).

gevoeligheid uitstralen. Met betrekking tot gender bestaat hierin nauwelijks onderscheid: contrasten maken eens te meer duidelijk wat het ideaal is: assertieve of behaagzieke vrouwen, blauwkousen, agressieve of wellustige mannen worden vrijwel altijd op een negatieve manier gepresenteerd met een kenmerkend uiterlijk: donkerharig, met donkere ogen en scherpe trekken. Het uiterlijk als spiegel van het karakter is een opvatting die uitgewerkt is door de Zwitserse fysiognomist J.C. Lavater.

### **5.5.1.1 Fysiognomie: de opvattingen van Johann Caspar Lavater**

Johann Caspar Lavaters *Physiognomy or The corresponding analogy between the confirmation of the features and the ruling passions of the mind* verscheen voor het eerst in 1781. De auteur, predikant, filosoof en dichter, verbindt in dit werk lichaam en ziel, lichaamsbouw en deugdzaamheid, zowel bij mannen als vrouwen (Mosse 1996: 25-27). De populariteit van Lavaters opvattingen kent wetenschappelijke, historische, artistieke en praktische verklaringen: zij anticiperen in bepaalde opzichten op de evolutietheorie, incorporeren oude inzichten, worden verhelderd met bijzonder illustraties en zijn eenvoudig toepasbaar (Tytler 1982: 74). In zijn uiteenzetting categoriseert hij de diverse onderdelen van het menselijk gezicht en licht deze toe, waarbij hij soms zeer gedetailleerd te werk gaat.

Van het voorhoofd bijvoorbeeld zijn bedoelingen, geneigdheden, kracht en gevoeligheid af te lezen: het geeft de meeste informatie over de mens. Ook de kleur ogen geeft informatie over de kracht van een persoon: ‘Blue eyes are generally more significant of weakness, effeminacy, and yielding, than brown and black’ (Lavater 1826: 61). Vooral prikkelbare mensen hebben bruine of groene ogen, waarbij groen vrijwel altijd staat voor vurigheid en moed. Met betrekking tot het haar stelt Lavater dat licht en zacht haar wijst op een delicaat, timide en gemakkelijk te overheersen karakter, terwijl donker, gekruld haar vooral voorkomt bij mensen die het minst gevoelig zijn: zoals het haar is, zijn de spieren en zoals de spieren zijn, zijn de zenuwen, die op hun beurt weer overeenkomen met de beenderen. Essentieel is de flexibiliteit, waarbij Lavater expliciet verband legt tussen het haar en de aard van een mens: donkerharigen zijn niet erg meegaand, soms zelfs tiranniek, lichtharigen laten zich snel domineren en verzetten zich niet. Wat de precieze kleur van het haar betreft vergelijkt Lavater mensen met paarden: schimmels zijn het kwetsbaarst, paarden met kastanjekleurige of roodbruine vacht zijn sterk, evenals staalgrijze en zwarte dieren.

Graeme Tytler heeft uitgebreid onderzoek gedaan naar de fysiognomie in de Europese roman en hij constateert dat auteurs als Scott, Dickens en Hugo

fysiognomisten noemen bij het portretteren van hun personages. Ook auteurs die niet letterlijk verwijzen naar Lavater presenteren hun romanfiguren op een manier die een fysiognomische intentie verraadt dankzij de aandacht voor het voorhoofd, de ogen, de mond, voor proporties en voor de verhouding tussen de gelaatstreken en -kleur.

Voorbeelden uit Nederlandse negentiende-eeuwse literatuur noemt Tytler niet. Een steekproef toont echter dezelfde principes bij auteurs als Jacob van Lennep in *De roos van Dekama* (1836), Betsy Hasebroek in *Elize* (1839) en in *Twee vrouwen* (1840). Zij tekenen in de regel hun te respecteren personages blond en blauwogig, met fijne trekken, blanke handen, een slank, vaak rijzig postuur en met een aangenaam stemgeluid.<sup>433</sup> Soms echter zijn lichtharige personen zwak of onmatig, vooral wanneer hun ogen niet diepblauw, maar bleekblauw zijn.<sup>434</sup> Donkere ogen en donker haar wijzen op een recalcitrant(er) karakter<sup>435</sup>, terwijl kenmerken als een gelige huid of gelig oogwit, kleine ogen, een kleine mond, loodkleurige lippen, rimpels en een magere gestalte zonder meer negatief te duiden zijn.<sup>436</sup> Met betrekking tot oog- en haarkleur meldt Tytler dat in de Engelse, Franse en Duitse literatuur met name personages met bruine ogen psychisch en/of fysiek sterk zijn en dat grijze ogen vaak te vinden zijn bij onaangename karakters (Tytler 1982: 212-213); ook dit is terug te zien bij genoemde Nederlandse auteurs.<sup>437</sup>

Hoe sterk de invloed was van deze traditionele portrettering blijkt uit de vergissing van de protagonist in Betsy Hasebroeks *Twee vrouwen*: Alexander van Montfoort is zeer gecharmeerd van de bruinharige Marie Vernon, in wier 'helderen blik der bruine oogen nog al de onschuldige vrolijkheid van het kind' blonk (Hasebroek 1840: 25). Wanneer hij echter later over haar dagdroomt gaat het om 'wonderschoone blaauwe oogen' (166) en in andere passages wordt blondheid gesuggereerd ('de gloed van "levend goud' 148; 'de gouden bloem' 249). Bij zijn

---

<sup>433</sup> Van Lennep 2003 m.b.t. Deodaat en Madzy: 42, 63, 90-91,94, 97, 296, 466, 476; Hasebroek 2004 m.b.t. Elize en Cecilia: 58, 59, 60, 66, 71, 74, 81, 84, 85, 86, 93, 98; Hasebroek 1840 m.b.t. moeder en dochter Vernon: 4, 5, 6, 23, 24, 36, 40, 42, 46, 47, 194, 196.

<sup>434</sup> Van Lennep 2003 m.b.t. Feiko en de abt: 30, 50; Hasebroek 2004 m.b.t. Charles: 93; 1840: 27.

<sup>435</sup> Van Lennep 2003 m.b.t. Reinout: 41, 215; Hasebroek 2004 m.b.t. vader en zoon Ellington en Eddy: 57, 62, 74, 77-80, 83, 86, 95, 100, 130; Hasebroek 1840 m.b.t. Clara: 147-149, 183, 240.

<sup>436</sup> Van Lennep 2003 m.b.t. een duivelskunstenaar en Seerp van Adeelen: 25, 34; Hasebroek 2004 m.b.t. tante Agatha: 96-97, 111.

<sup>437</sup> Van Lennep 2003 m.b.t. de Stichtenaar en Juffer Mechtelt: 153-154, 297; Hasebroek 2004 m.b.t. tante Agatha: 97; Hasebroek 1840 m.b.t. Van Montfoort: 3.

uiteindelijke keuze voor een andere vrouw, ziet hij juist weer het donkere van Marie.

## 5.6 *Majoor Frans* tegendraads gelezen

Na bovenstaande weergave van gebruikelijke negentiende-eeuwse sekse-representaties concentreer ik me op de representaties in *Majoor Frans* en het controversiële daarin. De karakterisering van de vrouwelijke protagonist van *Majoor Frans* is vaak besproken in de receptie van de roman en in de literatuur-geschiedenissen en -studies. Als thematiek van het werk ziet men vrij algemeen majoor Frans als ‘mannelijke vrouw’ die getemd wordt door de ideale man. Francis’ verzet tegen de geldende normen en waarden komt volgens de verteller voort uit een tekortschietende opvoeding; in wezen is ze zorgzaam en opofferingsgezind. Haar ‘mannelijkheid’ is dus een travestie, schijn: eigenlijk hoeft ze slechts opgevoed te worden door een man die haar emotionaliteit in goede banen leidt. Zo past zij in de contemporaine sekserepresentaties van vrouwen, zo hebben de meeste lezers het ook opgevat (zie 5.4.2 en 5.4.3). Enkele uiterlijke kenmerken van Francis dragen bij aan deze interpretatie: zij is blond, met grote blauwe ogen.

In mijn narratologische analyse heb ik echter laten zien dat met de verandering van de ‘zender’ (datgene wat het streven ingeeft) een ander beeld van het verhaalpersonage ‘majoor Frans’ ontstaat. Als uitgangspunt van deze tegendraadse lezing neem ik nu het streven naar financiële zekerheid als ‘zender’, waarbij de zogenoemde capitulatie van Francis pas plaatsvindt op het moment dat zij van ‘object’ en ‘helper’ veranderd is in ‘subject’ en ‘ontvanger’ en dus afwijkt van de voorgeschreven posities. Ik onderzoek welke aanwijzingen voor Francis’ positie als *vrouw* te vinden zijn in de *vertelling*, het *verhaal* en de *geschiedenis*, om haar daarmee te plaatsen in de sekserepresentaties van Toussaint en op deze manier verdere argumenten aan te dragen voor het mijns inziens onorthodoxe genderbewustzijn van Geertruida Toussaint.

### 5.6.1 Vertelling

Als vrijwel enige verteller en focalisator fungeert Leopold, die als personage geheel overeenstemt met de ideale negentiende-eeuwer en ook door de presentatie van de externe verteller in het begin van de roman het vertrouwen van de lezer zal genieten. Aandacht voor dit eenzijdige perspectief is van belang (zie 5.3). Ik wil hier ook wijzen op Susan Lansers *Fictions of Authority* waarin zij betoogt dat de mannelijke verteller een vrouwelijke strategie kan zijn. In *Majoor Frans* is heel kort sprake van een extradiëgetische, heterodiëgetische verteller (p.7-33) die het

woord geeft aan Leopold en niet aan Francis. Het in 1876 toegevoegde voorwoord van Leopold (zie 5.4.1) is eveneens een blijk van Francis' zwijgzaamheid: volgens Leopold staat ze op het standpunt dat het succes alleen te danken is aan zijn wijze van voorstellen en eist ze dat hij alleen de verantwoordelijkheid zal dragen. Zijn mening 'dat zij erkentelijk behoort te zijn' tenslotte toont opnieuw haar positie.

Zo bezien heeft *Majoors Frans* trekken van een 'self-silencing narrative': 'staged self-silencing, [...] a rejection of gendered conventions through a wilful refusal to narrate' (Lanser 1992: 39). Toussaints strategie zou er een kunnen zijn van een spel met vertellers- en focalisatieposities, zoals in andere romans van haar te zien is. Door Francis geheel door Leopold te laten presenteren en haar in het voor- en nawoord een verzoek te laten doen om te zwijgen, wijst Toussaint op de vrouw die niets te zeggen heeft.

Toch eigent Francis zich uiteindelijk het woord toe: de laatste alinea's van de *vertelling* zijn van meet af aan van haar hand, wat betekent dat Leopold de controle erover verliest. Hoewel de inhoud van deze passage slechts een gematigd protest tegen Leopolds brieven laat zien, verzoekt zij Willem 'in vollen ernst' (401) erover te zwijgen. Met betrekking tot de ondertekening van deze brief bestaat enige onduidelijkheid: in de eerste uitgaven (1874 en 1875) staat 'F.v.Z', in de laatste door Toussaint herziene uitgave (1884) ontbreekt de ondertekening. Dit zou overeen kunnen stemmen met Francis' uitspraak over het huwelijk waarin de vrouw een 'onmetelijk offer' brengt, dat 'van haar naam, van haar wil, van zich zelve' (363). Ook kan het een illustratie zijn van mijn opmerking dat Toussaint zich wellicht onder invloed van de reacties op de roman en haar eigen zorgelijke financiële situatie gematigder opstelde (zie 5.4.1). Overigens is de brief sowieso een signaal van 'writing beyond the ending'.

Interessant zijn in ook de 'onderhuidse' tekstuele verwijzingen naar de positie van vrouwen, zoals in de naam van tante Sophie, waarvan zij zelf zegt:

Dat ik mij simpellijk Roselaer *tot* de Werve moet schrijven en niet *van* de Werve, is de schuld van den generaal, maar zijne koppigheid en dwarsdrijverij zal hem duur te staan komen (Toussaint 1875: 16).<sup>438</sup>

Haar is immers het landgoed De Werve ontnomen door haar zwager: de familienaam Roselaer *van* de Werve is voor de enig overgebleven vrouw in de familie Roselaer veranderd in *tot* de Werve. Francis stelt expliciet: 'Ik zal eenmaal vrijvrouwe van de Werve zijn' (1875: 88) en haar uitspraak wordt nadrukkelijk

---

<sup>438</sup> Cursivering van Toussaint.

herhaald.<sup>439</sup> Overigens is ook in de naam van Francis de ommekeer te zien: M.F. (Majoor Frans) wordt F.M. (Francis Mordaunt).

De intertekstuele verwijzingen zijn intrigerend en verdienen aandacht in een genderbewuste benadering. Tante Sophie wordt onder meer gekarakteriseerd via de vermelding ‘dat zij eene groote vereering voor Rousseau - ja zelfs, dat zij eene statuette van Voltaire in hare kamer had’ (37), waaruit af te leiden zou kunnen zijn dat zij sympathie had voor hun ideeën, of hun definities van vrouwelijkheid onderschreef. Marian de Graaf benadrukt bij Rousseau de betekenis van vrouwelijke list en misleiding ten behoeve van indirecte heerschappij in relatie tot de man; openlijke autoriteit wordt aan de man toegeschreven (De Graaf 1991: 190-192). Tante Sophie misleidt de generaal, de man wiens positie háár situatie blijvend veranderde: zij heeft op sluwe wijze grote delen van zijn bezit (De Werve) in handen gekregen en bevoordeelt nu, opnieuw buiten hem om, zijn kleindochter. Ze heeft zich laten afbeelden met een bundeltje brieven van Voltaire in de hand<sup>440</sup>, wetend dat de notaris die het portret zal erven, ‘een wettisch, orthodox man’ (37) dat niet erg zal waarderen. Een tegendraadse actie dus. Een ander intertekstueel voorbeeld: wanneer Leopold zegt dat hij ‘het gansch niet met Van Lennep eens’ is dat de grootste verdienste van een vrouw erin bestaat dat er over haar niets te zeggen valt dan dat zij met volharding kousen maast en zorg koestert voor de was (Toussaint 1875: 71) dan is ook dat een verwijzing naar de positie van vrouwen. De tekst waar Leopold op doelt, komt immers uit *Klaasje Zevenster* (Van Lennep 1866: 251), waarin de moeilijke positie van alleenstaande vrouwen aan de orde gesteld wordt (Peters 1990: 51). Misschien nog duidelijker zijn de verwijzingen naar Shakespeare. In haar discussie met Leopold zegt Francis: ‘Wat Shakespeare gelijk had dat hij Portia gebruikte om een pleidooi te winnen, waarbij het op menschenkennis en scherpzinnigheid aankwam’ (141). Portia uit *The Merchant of Venice* is een vrouw die zich wel moest voordoen als man om als advocaat deel te kunnen nemen aan de mannelijke wereld. Ook de verteller refereert aan Shakespeare wanneer hij zegt: ‘Het was eene oude vrouw, die als de heksen in Macbeth daar op eens voor ons oprees’ (352). De heksen in dit toneelstuk fungeren als schikgodinnen, vrouwen die over leven en dood beslissen. De oude vrouw om wie het in *Majoor Frans* gaat, is vrouw Jool, die verschijnt om van Francis geld te eisen. En Francis, die steeds de vriendelijkheid zelve is tegen armlastige

---

<sup>439</sup> Toussaint 1875: 88(4x), 203, 399.

<sup>440</sup> Voltaires opvattingen over vrouwelijkheid en mannelijkheid zijn gebaseerd op zijn overtuiging van de fundamentele gelijkheid van mensen. Overigens zijn ze tamelijk conventioneel.

dorpelingen stelt zich nu op als grootgrondbezitster en verjaagt de vrouw die Francis' lot bepaalt door de financiële eisen die ze stelt:

't Is hier de grond van de Werve, je hoort hier niet! Scheer je weg, of...  
[...] Dáar is nu die magt, ongelukkig evenmin eene onhoorbare als onzichtbare, die mij berooft van de vrijheid om gelukkig te zijn (Toussaint 1875: 354).

Ze verzet zich dus tegen haar lot. Een laatste intertekstuele verwijzing: Francis noemt Lord William 'Mentor' (244). De klassieke 'Mentor' uit de Odyssee van Homerus is de opvoeder van Telemachus, de jongeling die zijn moeder Penelope steunt in haar verzet tegen de vrijers, mannen die haar tot een huwelijk wilden dwingen en die profiteerden van haar bezittingen.<sup>441</sup> Hier is het Lord William die als mentor Francis enigszins weghaalt uit de invloed van haar grootvader, de man die van haar geldelijke reserves profiteert. Van de literatuur die deze mentor met Francis bestudeert, worden geen titels gegeven; genoemd worden de klassieken en daarnaast bij voorkeur Shakespeare. Leopold noemt wel een werk van Shakespeare dat hij ter inspiratie zal lezen: *The taming of the shrew* (27). Ik vermoed dat het dit werk is dat Francis woedend aan flarden rijt, als zij zich verraden voelt door Lord William (252).

Zoals ik in 4.7.1 heb betoogd gebruikt Toussaint humor en ironie in haar representatie van personages en om de tegenstelling tussen schijn en wezen te accentueren. Ik heb het daarbij gehad over het gebruik van de term 'heeren'. Ook in *Majoor Frans* wordt deze term herhaaldelijk op ironische wijze ingezet en wordt dan vaak met een hoofdletter geschreven.<sup>442</sup> Francis aan het woord:

'Eilieve! zie ginds die Heeren der schepping mijn dagelijksch gezelschap, mijne eenige omgeving,' ging zij voort, even den blik naar de eetzaal wendende. 'Zij zijn op het hoogtepunt van hun levensgenot gekomen, de generaal is met de sigaar in den mond in slaap gevallen, en de kapitein heeft genoeg van zijn cognac; hij stopt zijne groote duitsche pijp, en waggelt naar de billartkamer om in zijn eentje te snorken! Ze komen niet weer bij voor de thee [...] (Toussaint 1875: 141-142).

De als humoristisch procedé opgevatte combinatie van letterlijk en figuurlijk komt bijvoorbeeld voor wanneer Francis de gokverslaafde heren 'in de kaart kijkt' (86).

---

<sup>441</sup> Een verwijzing naar Penelope is ook te vinden in *De Graaf van Devonshire*, met betrekking tot de onconventionele Arabella (zie 1.7.2).

<sup>442</sup> Toussaint 1875: 29, 86, 141, 142, 149, 156, 235, 330.



Een spottende presentatie van Leopold is te vinden in de situatie waarin hij over een halfdroge, moerassige sloot moet springen en dan vol trots meldt ‘het devies van mijne voorzaten bleek profetie: de stoutheid was mij gelukt’ (78). Dat devies is ‘De fortuin is met den stoute’. Van enige zelfspot van Leopold is hier geen sprake; hij meldt zelfs: ‘Ik waagde veel dat voelde ik, maar het moest gewaagd worden’. Dat deze uitingen in het kader van de karakterisering staan, blijkt uit de contrastwerking ten opzichte van Francis’ aard (zij ziet slechts ‘een droge sloot’ die weinig risico inhoudt) en uit haar reactie:

‘Bravo! ferm gedaan!’ riep Francis mij toe met hare volle altstem, die mij voor 't eerst niet hard en tergend in de ooren klonk, en zij klapte in de handen met eene joligheid en schalkheid die haar goed afgang (Toussaint 1875: 78).

Leopold is soms ronduit naïef, zoals ook blijkt uit de wijze waarop hij Rolfs behoefte aan sherry toeschrijft aan de emotionele ervaringen die deze verwoordt<sup>443</sup>: hier is sprake van structurele ironie, waarbij de lezer meer weet dan – in dit geval – de verteller. Leopold lijkt zich niet bewust te zijn van Rolfs voorkeur voor alcoholische drank, de lezer heeft in de loop van het – door Leopold vertelde – *verhaal* hier kijk op kunnen krijgen.

In de *vertelling* wordt de situatie van een vrouw als Francis dus aan de orde gesteld via de positie van de verteller, de ‘peritext’ (voorwoord en slotwoord), de bewustzijnsweergave, intertekstuele verwijzingen en ironie. In de karakterisering, op het niveau van het *verhaal*, zijn meer ondermijnende details te vinden, waardoor Leopold mager afsteekt bij Francis, die op spottende wijze haar scherpe kijk op de anderen en de omstandigheden verwoordt.

### 5.6.2 Verhaal

Hoewel Leopold de voornaamste focalisator is en dus ook zichzelf presenteert, vertoont de manier waarop zijn karakterisering plaatsvindt bij nadere analyse bijzondere elementen. Ook al hebben die niet direct te maken met de subjectpositie van Francis, ik wil er niet aan voorbij gaan, omdat ze wel haar objectpositie beïnvloeden.

Annie Romein-Verschoor heeft toen zij Toussaint verweet een ‘gepensioneerde geest als Leopold van Zonshoven’ de rol van held te geven (zie 5.4.3) geen oog

---

<sup>443</sup> Rolf spreekt over het vertrek van Francis van ‘De Werve’; zie Toussaint 1875: 381, 384, 385.

gehad voor de ontwrichtende elementen in de karakterisering van Leopold. In de manier waarop hij geïntroduceerd wordt, zie ik aspecten die naast de ironie in de *vertelling* een beeld geven van Leopold als antiheld. Een ervan is de weergave door extradiëgetische, heterodiëgetische verteller van de discussie tussen Leopold en een vriend over familieportretten. Leopold zelf noemt ‘deftige flauwheid, en onnoozele goedrontheid’ en constateert dat ‘de gêne waarin wij sinds drie generatiën verkeerden, getuigt dat de physionomiën niet liegen’ (7). De beschrijving van die gezichten liegt er ook niet om: in termen als ‘dat kille en fletsche’ (28) en ‘den fellen, hooghartigen blik’ (29) wordt de familiegelijkenis besproken. Enkele keren valt de term ‘physionomiën’ in dit boek (7, 28, 270) en ook het werk van Lavater is aanwezig in het boekenkastje van tante Sophie (50): er kan dus betekenis aan toegekend worden. Leopold, de negentiende-eeuwse nazaat van de Van Zonshovens zou dus de contemporaine kenmerken ‘deftige flauwheid, en onnoozele goedrontheid’ combineren met een ‘trotschen laatdunkenden blik’ (28).

Leopold blijkt in bepaalde opzichten te behoren tot de mannen die door Francis gezien worden als zwak. In de presentatie van de ‘heeren’ is voedsel een verhaalelement dat de grootvader en kapitein Rolf typeert. Hun grote vraagstuk is ‘wat zullen wij éten’ (97) en telkens wordt hun voorkeur voor spijs en drank expliciet benoemd.<sup>444</sup> Al beklemtoont Leopold zelf zijn aangeboren soberheid, hij bespreekt geregeld de maaltijden, zelfs de gerechten.<sup>445</sup> Omdat Francis (met betrekking tot Lord William) aangeeft ‘Als de meeste heeren hield hij van eene goede tafel en was er aan gewoon’ (239) zie ik hier een accentuering van het verschil tussen mannen en vrouwen. Vrouwen werden verondersteld te leven ‘on air and moonlight’ (Dijkstra 1986: 29): van Francis wordt alleen verteld over haar zorg om een en ander goed op tafel te krijgen (zie verder 5.7.2). Een mooie combinatie van Leopolds verlangens is te vinden in zijn beschouwing als hij ‘de Werve’ bekijkt:

Want ondanks alles kon ik niet nalaten, het kostbare landgoed aan te zien met de oogen van een aanstaanden eigenaar. Ik was het reeds in zekeren zin, en niets kon mij hinderen het te aanvaarden als.... Francis maar wilde.... daar luidde de etensbel’ (Toussaint 1875: 132-133).

Twee belangrijke figuren in *Majoor Frans* beantwoorden niet aan het ideaalbeeld: van deugdzaamheid en zelfbeheersing is weinig sprake, evenmin van godvruchtig-

---

<sup>444</sup> Zie Toussaint 1875: 97, 103, 104, 105, 134, 135, 138, 139, 155, 178, 179, 206, 207, 239, 254, 284, 286, 291, 306, 332.

<sup>445</sup> Zie bijvoorbeeld Toussaint 1875: 31, 124, 134, 207, 286.

heid, vlijt, zuinigheid, eenvoud of moed. De grootvader en Rudolf tonen in verschillende omstandigheden gedrag dat door Francis, Leopold of henzelf beschreven wordt als zwak. Francis formuleert het scherp:

Omdat ze allereerst de slaven zijn van hunne eigene zwakheden, hartstogten en bejagingen; de meesten hunner zijn zoo bitter kleingeestig en onnoozel, dat men ze om den vinger kan winden, als men maar de moeite neemt hun zwak uit te vinden en dat te vleijen (Toussaint 1875: 86).<sup>446</sup>

Ook sir John Mordaunt, Rolf, Karel Felters ('het wittebroodskind', 256) en Willibald missen de 'hooggeprezen hoedanigheden' (216) die normaliter aan mannen worden toegekend.

Leopold past ervoor om de zwakte die hij bij zichzelf bespeurt toe te geven: zijn gevoelens voor Francis.<sup>447</sup> In plaats daarvan dwingt hij Francis, die niet zwak is<sup>448</sup>, zwakte toe te geven. Bij de schermwedstrijd met Lord William en bij het dodelijke ongeluk van Harry Blount, twee momenten waarop zij een 'mannelijke' positie innam, schoot zij immers tekort, zoals ook de betreffende mannen haar lieten weten.<sup>449</sup> Hier worden de binaire opposities duidelijk: Leopold verlangt een vrouw die niet krachtig is, ondanks zijn uitspraak over 'geest en hart' (zie 5.3.2). Opvallend is de nadruk die hij legt op het uiterlijk van Francis; al voordat hij haar ontmoet heeft, maakt hij zich zorgen: 'Heeft zij een lichaamsgebrek, is zij afzigtelijk?' (26).<sup>450</sup> Daarnaast is van belang dat ze 'de reinheid en den eenvoud van een kind' uitstraalt (91), hoewel andere eigenschappen van een kind haar voorgehouden worden als ongewenst: 'Dat wil zeggen, dat zij altijd kind is gebleven', voegde ik haar toe, 'en een kind, dat altijd haar zin moet hebben' (321). Ook de overige mannen in het verhaal noemen haar opvallend vaak 'kind'.<sup>451</sup> Het is

---

<sup>446</sup> Zie ook Toussaint 1875: 94, 102, 145, 153, 157, 204, 216, 282, 294, 306, 340-341; Willibald noemt zichzelf 'zwak' t.o.v. Francis (323).

<sup>447</sup> Zie Toussaint 1875: 35, 187, 264, 268, 381.

<sup>448</sup> In de woorden van Wilibald: 'nooit heb ik haar zwak gezien, nooit bezielde door ijdelheid of zelfzucht, nooit haar zien terug treden waar het een zware pligt gold' (327).

<sup>449</sup> Lord William ontweek haar aanvallen met de degen en smaalde 't Is eene mannelijke oefening, miss! Er behoort meer dan vrouwelijke kracht toe' (257). Koetsier Harry Blount adviseerde haar de teugels aan hem af te staan, maar 'Afraden was twijfel aan mijne behendigheid, aan mijne vaste hand, ik kon dat niet dragen' (288). Een ongeluk kost Blount het leven.

<sup>450</sup> Zie ook Toussaint 1875: 76, 83, 91, 92, 133, 139, 156, 161, 206, 316, 361.

<sup>451</sup> Zie 30, 120, 121, 122, 123, 248, 279, 290, 291, 365, 366, 388.

een benaming waarin het liefdevolle familieverband tot uitdrukking komt (zie 1.5.3.1), maar tegelijk Francis' afhankelijke positie.

Vrouwen worden in deze roman tegenover mannen geplaatst, maar op een manier die hun positie en hun strijd benadrukt. Tante Sophie bijvoorbeeld wordt gepresenteerd als een strijdlustige vrouw met één heel duidelijk principe: zij was vrijzinnig. Ze had 'geen kwartje' over voor de kerk, omdat ze 'het ras der Tartuffes' (38) niet wenste te helpen vermenigvuldigen, maar elke zondag stond het rijtuig klaar om de oude kamenier, die streng orthodox was, naar de kerk te vervoeren. Een ander belangrijk kenmerk: 'zij gebruikte overigens hare schatten voor zich zelve niet dan met de uiterste matigheid' (38). Het belang van deze vrouw wordt vooral duidelijk in de hierna volgende tegendraadse benadering van de *geschiedenis*.

Vooraf in de enkele passages waarin Francis zich een subjectpositie bevindt, zie ik aanwijzingen voor haar moeilijke positie als *vrouw*. Juist de gebeurtenis die Leopold aangrijpt om haar vrouwelijkheid te benadrukken – het verloren duel met Lord William – toont welk gevecht zij eigenlijk voert. Een degen, zoals gebruikt in deze scene van *Majoor Frans*, kan als fallussymbool opgevat worden, zoals Wiel Kusters aangeeft in zijn onderzoek naar fallussymboliek in verhalen met travestie als literair motief (Kusters 1978-II: 56-58). Een argument hiervoor vind ik in de nadruk op een ander fallussymbool, de rijzweep van Francis.<sup>452</sup> Wanneer Rolf en Leopold haar een nieuwe zweep cadeau willen doen, weigert ze die: ze zal er zelf een kopen (199). Zowel in de sequentie van het verloren duel met Lord William als in een fragment waarin de zweep centraal staat, is er een verbinding met het woord 'bloed'. De idee van een ontmaagding (zie 5.3.3) wordt versterkt door deze dialoog tussen Francis en Leopold:

'Ik wilde eene rijzweep improviseren; ik heb de mijne verloren, en.....' 'Ik heb niets dan een liniaal en een pennehouder.' Zij werd bloedrood [...]  
(Toussaint 1875: 189).

De travestie als literair motief is te vinden in de 'mannelijkheid' van Francis, door Leopold als ongewenst beschouwd, maar gebruikt om haar om te vormen tot een 'echte' vrouw die aan zijn eisen voldoet. Zoals Geertje Mak stelt: in Francis' eigen verhaal wijst Leopold op cruciale momenten een tekort aan mannelijkheid aan bij Majoor Frans (Mak 1997: 87). Leopolds kracht bestaat dus in het 'ontmaskeren' van Majoor Frans, terwijl zijn eigen optreden in feite een grote maskerade is. De

---

<sup>452</sup> Zie Toussaint 1875: 78, 90, 113, 116, 189, 199, 215.

woede van Francis, wanneer Leo ontmaskerd wordt als ‘intrigant’ (367), is niet onverwacht: een belangrijk motief in het *verhaal* is haar weerzin tegen schijn. Telkens weer wijst Francis op uiterlijk vertoon, dat haar afkeer inboezemt: ‘Ik behoor niet tot hen, die onwelvoegelijke dingen onder mooie woorden weten weg te sluiken’ (184). Ze hekelt de ‘sociale huichelarij’ (191), de ‘kerkparade’ (312), de ‘convenances’ (362), die voor haar samenhangen met onvrijheid. Het verzet tegen de conventies komt ook tot uiting in het motief van Francis’ onhandigheid in handwerken:

Ik maakte alle breiwerk in de war, brak de naalden uit ongeduld, vermorste stoffen en zijde als ik borduren moest en werd woedend als men mij om deze linksheid uitlachte of bestrafte; om kort te gaan, men kon met mij niet terecht en ik kon niet overweg met de anderen (Toussaint 1875: 219).<sup>453</sup>

Dit gebrek aan typisch ‘vrouwelijke’ vaardigheid kan als strategisch gezien kan worden: ‘an assertion of incompetence at traditionally “feminine” activities may allow a woman to escape such activities without openly refusing them’ (Lanser 1992: 59).

In het *verhaal* is dus vooral in de karakterisering een tegenstelling zichtbaar tussen mannen en vrouwen: de mannen in dit *verhaal* worden gekenmerkt door een zwakheid, met name zelfzucht. Daarentegen zijn de vrouwen, zowel Francis als tante Sophie en Aunt Ellinor, altruïstisch. Dit past in het traditionele vrouwbeeld en het feit dat Francis haar mannelijkheid beklemtoont, zie ik evenals Leopold (en de traditionele lezer) als verzet tegen haar positie. De narratologische analyse maakt echter duidelijk dat slechts Francis’ actantiële ommezwaai echt effect heeft. Een tegendraadse blik op de *geschiedenis* laat zien dat zowel de gebeurtenissen waarbij tante Sophie en Lord William betrokken zijn, als de setting van belang zijn voor de interpretatie van de subjectpositie van Francis.

### 5.6.3 Geschiedenis

De *geschiedenis* toont dat Francis vanaf haar jeugd als pion is ingezet voor de belangen van anderen. Zij was hun reddende engel en ‘verdiende’ daarmee aandacht van respectievelijk haar vader en grootvader. Leopold echter eist meer: zij moet nu een ‘engel’ worden (98). Zoals ik in 5.3.3 heb laten zien, fungeert Francis veelal als ‘helper’ of als ‘object’ en pas wanneer de grootvader, Rolf en Leopold uit haar leven verdwenen zijn, neemt zij een subjectpositie in en presenteert zich

---

<sup>453</sup> Zie ook Toussaint 1875: 240, 263, 267-268, 320, 389.

dan ook als vrouw: zij laat in een verzoek aan Leopold ‘het privilege harer sexe’ gelden (396). Dit betekent niet dat zij zich aanpast aan zijn wensen, die ingaan tegen haar behoefte onafhankelijk te zijn, ook al kost haar dat haar geliefde huis ‘De Werve’:

Daarom wil ik mijn eigen weg gaan; ik wil het, verkeerd of niet: ik hoor niemand toe; ik zal over mijn eigen lot beschikken (Toussaint 1875: 393).

In deze omstandigheden zie ik overeenkomst met die van Ottelijne die in *Het Huis Lauernesse* ook de veiligheid van haar huis opoffert om haar eigen weg te kunnen gaan.<sup>454</sup> Dat huis en landgoed ook in *Majoor Frans* betekenisvol zijn in het kader van de positie van vrouwen, wordt duidelijk uit de *geschiedenis* van tante Sophie: zij voelt – al dan niet terecht – zich haar erfenis (landgoed ‘De Werve’) ontnomen door de echtgenoot van haar zuster. Deze – de grootvader van Francis – bezwaart het geheel met hypotheek, die buiten zijn medeweten verstrekt worden door Sophie. Na haar dood wil zij met haar bezit Francis begunstigen, maar zonder dat de zwager/grootvader ervan meeprofiteert. Dit kan alleen door Leopold te gebruiken als tussenpersoon. Sophie was de gehoorzame dochter, de verzorgster van haar vader en ze bleef uiteindelijk met (relatief) lege handen staan. Zij wil Francis dat lot besparen. De band tussen Francis en haar oudtante Sophie wordt vormgegeven in de scene waarin Francis de oude dame en zichzelf verdedigt tegen enkele jongemannen, ‘wetgevers, litteratoren en theologanten in dop’ (127), die hen belachelijk maken om hun onmodieuze kleding. Dat Sophie het begrip ‘vrouwelijke solidariteit’ kent, blijkt uit de passages waarin duidelijk wordt dat zij aan de verpleging van een krankzinnig geworden ongehuwde moeder meebetaalt, dezelfde vrouw om wie Francis zich bekommert (128). Daarnaast geeft ze jaarlijks grote sommen aan goede doelen, zoals ook Francis ruimhartig geeft van het weinige dat ze nog heeft. Sophies wraakzucht ten aanzien van haar zwager is echter groter dan haar zorg voor Francis, die weliswaar een toelage krijgt, maar slechts als echtgenote van Leopold op ‘De Werve’ kan blijven wonen. Deze handelwijze past in de opvatting over vrouwelijkheid die opgeroepen wordt via de intertekstuele verwijzingen naar Rousseau en Voltaire (zie 5.6.1).

---

<sup>454</sup> Een andere overeenkomst is de functie van de setting: zoals belangrijke gebeurtenissen met betrekking tot Ottelijne en Aernoud plaatsvinden op plekken die ver van Lauernesse liggen, zo vinden de discussies tussen Francis en Leopold veelal plaats tijdens wandelingen. Vaak lopen zij in de richting van de ruïne of over moeilijk begaanbaar terrein, wat opgevat kan worden als symbolisch.

Van de erudiete<sup>455</sup> Lord William wordt gezegd dat hij ‘het schade [achtte] zoo de individualiteit verloren ging onder zekere vormen, voor iedereen gelijkelijk afgepast’ en van hem voelt Francis ‘dat hij in mij prees, wat anderen in mij afkeurden’ (239). Het is dan ook niet verwonderlijk dat juist de schenking van ‘Mentor’ Lord William Francis in staat stelt te leven in ‘volkomen onafhankelijkheid naar het materiële’ (398), waarna zij haar eigen verlangen vervult en Leopold ten huwelijk vraagt.

Nu behoef ik geen huwelijk aan te gaan door den nood opgelegd, en zoo ik mij een echtgenoot kies, zal niemand mij verdenken dat ik mij uit belangzucht gewonnen gaf! (Toussaint 1875: 398)<sup>456</sup>

Dankzij haar ‘mannelijke’ positie kan en wil Francis toegeven aan haar vrouwelijkheid en brengt zij ‘het offer van haar naam, van haar wil, van zichzelf’ (363), maar wel met een eigen jaarlijks inkomen van drieduizend pond sterling. Leopold (via tante Sophie) en Lord William die Francis lang als ‘object’ bejegenden, zijn nu op hun beurt ‘helpers’.

In het contemporaine Burgerlijk Wetboek golden gehuwde vrouwen als ‘personae miserabiles’, evenals minderjarigen en onder-curatele-gestelden waren zij handelingsonbekwaam. Ze werden vertegenwoordigd en beschermd door hun echtgenoot, ze vielen onder de maritale macht, die berustte op ‘management-argumenten’<sup>457</sup> (Braun 1992: 18). Maar: ‘vrouwen konden wel in hun eigendom beschermde burgeressen blijven, door te trouwen onder huwelijkse voorwaarden. Ze konden daarbij het vrije genot en het beheer van hun eigen inkomsten bedingen’ (Braun 1992: 29). Dit is wat Francis doet.

Alternatieven waren er nauwelijks, zoals blijkt uit de veelal onbegrepen of zelfs belachelijk gemaakte<sup>458</sup> noodsprong die Francis maakt op het moment dat zij geen eigen inkomen en geen huis heeft. Zij is van plan om in het circus te gaan werken:

---

<sup>455</sup> De familienaam waarmee hij zijn brief had ondertekend, was een in de geschiedenis der wetenschap en in de staatkundige wereld zeer bekende en hooggeëerde (Toussaint 1875: 398).

<sup>456</sup> Al eerder heeft zij duidelijk gemaakt: ‘Mijn *beginsel* is het, liever vrij en arm te zijn om mijzelf te blijven;’ (Toussaint 1875: 111).

<sup>457</sup> Bijvoorbeeld: er moet een gezagsdrager zijn, om bij tegenstrijdige inzichten niet te verlammen (de onmogelijkheid van twee kapiteins op een schip) en er moet naar buiten toe één vertegenwoordiger zijn (Braun 1992: 18).

<sup>458</sup> Zie bijvoorbeeld Zimmerman 1876: 526; Berckenhoff 1886: 329.

Er is geen ander waar ik voor bekwaam ben! Ik kan met paarden omgaan, maar ik kan geene gouvernante van kinderen zijn, ik kan schermen en exerceren, en ik zou beiden even goed te paard kunnen doen als te voet, maar ik kan niet voor gezelschapsjufvrouw spelen bij eene dame, en ik ben veel te onhandig in 't naaijen en borduren om daar mijn brood mee te verdienen. Zelfmoord is eene zonde die ik niet wil begaan [...] (Toussaint 1875: 389).

Hier formuleert Francis precies welke mogelijkheden er zijn voor jonge vrouwen die in hun eigen onderhoud moeten voorzien.<sup>459</sup>

#### 5.6.4 Voorlopige conclusie

Een tegendraadse lezing van *Majoor Frans* laat zien dat de narratologische verandering van Francis Mordaunt van 'helper' en 'object' in 'subject' niet onverwacht komt. Op elk van de drie niveaus van de roman zijn schijnbaar toevallige details en marginale aspecten te bespeuren die de aandacht vestigen op de positie van Francis als vrouw.

In de *vertelling* kan de vertellersrol van Leopold – het mannelijke perspectief – gezien worden als een subversieve uiting van vrouwelijk verzet: de vele dissidente opvattingen van Francis worden immers allemaal becommentarieerd door de verteller die in de discussies uit hoofde van zijn positie meestal het laatste woord heeft. In *Majoor Frans* heeft Francis overigens het allerlaatste woord. Verbanden met andere teksten beklemtonen steeds opnieuw de positie van vrouwen, terwijl de ironische stijl waarin mannen soms gerepresenteerd worden hun zelfvoldaanheid belicht. Met betrekking tot Leopold levert dit soms staaltjes van naïviteit op, die grenzen aan domheid.

Aspecten van de manier waarop hij zichzelf karakteriseert, op het niveau van het *verhaal*, accentueren bepaalde karaktertrekken die doen denken aan de heerszucht van de ridders in ander werk van Toussaint. Leopolds houding ten aanzien van Francis bevestigt dat zijn negentiende-eeuwse 'onnoozele goedrondheid' gecombineerd wordt met trots, die hem om zijn gevoelens te verbergen Francis doet aanvallen. Tegenover de 'heeren' die gedreven worden door eigenbelang staat een vrouw als tante Sophie, vrijgevig en vrijzinnig.

De *geschiedenis* brengt Sophie en Francis met elkaar in verband: de oudtante heeft een scherp oog voor de positie van Francis en zij zet Leopold in als 'helper'. Hulp die ertoe doet, krijgt Francis echter van Lord William, die zorgt dat zij

---

<sup>459</sup> Ditzelfde is ook geformuleerd in *De vrouwen van het Leycesterse tijdvak* : zie 4.6.2.



daadwerkelijk financieel onafhankelijk kan blijven. Pas dan wil Francis een huwelijk aangaan.

Majoor Frans is op het niveau van het *verhaal* een personage dat past binnen de contemporaine opvattingen: in wezen is zij typisch ‘vrouwelijk’ op de manier waarop men dat verwachtte. Haar verzet lijkt oppervlakkig; de *geschiedenis* laat echter zien dat zij een essentiële verandering doormaakt en haar vrijheid afdwingt. Mijns inziens is Francis Mordaunt geen uitzondering in het oeuvre van Toussaint: in vrijwel elke roman zie ik vrouwen die hun vrijheid bevechten. Tegenover hen zie ik mannelijke personages die op specifieke wijze uitdrukking geven aan ‘mannelijkheid’.

## 5.7 Ter illustratie: personages in het oeuvre van Toussaint

Meer dan eens is geprobeerd om de personages in de romans van Toussaint te categoriseren. Al in 1864 wees Busken Huet op overeenkomsten in de karakterisering van bepaalde personages in de verschillende werken van Toussaint. Hij stelt dat bij allerlei gelegenheden en in allerlei vormen de figuur van Gideon Florensz te herkennen is:

En wie is die Gideon Florensz, aan het boetseren van wiens beeld onze landgenoot al de kunst van haar geloof en van hare liefde te koste gelegd heeft? Hij is een zeer gemakkelijk te herkennen en nogtans zeer geheimzinnig persoon. Zijn naam is niet altijd dezelfde; ook niet zijn leeftijd of zijn geslacht (Busken Huet 1864: 291).

Huet ziet de essentie van Toussaints werk in haar protestantisme, vanwege de overeenkomsten in

zoo menig hoofdstuk uit de romans van mevrouw Bosboom, waar Gideon Florensz, welken naam hij dan ook voeren moge, zijne zielsovertuiging bloot legt, zijn gemoed uitstort, of zijne gebeden opzendt (Busken Huet 1864: 294).<sup>460</sup>

Deze opvatting – de personages als op elkaar gelijkende dragers van godsdienstige ideeën – is regelmatig overgenomen en steeds wordt de religieuze functie van de

---

<sup>460</sup> Busken Huet stelt dat de evangelische zendeling die het apostolisch geloof van Toussaint uitdraagt, is geïncarneerd in Paul van Mansfeld (1840), in De la Riviere (1858), Minganti (1860), in Maria van Oosterwijk (1862) en Geertje Pieters (1863) (Busken Huet 1864: 291-294).

karakterisering genoemd.<sup>461</sup> Bouvy noemt dit de essentie van Toussaints werk: figuren als Gideon zijn de dragers van de idee. Toussaint verpersoonlijkt volgens haar in de personages ‘de historie als een geschiedenis der verlossing’ (Bouvy 1935: 264).

Er zijn echter andere opvattingen: historisch letterkundigen als Berckenhoff (1886), Prinsen (1912) en Koopmans (1912) zien weliswaar ook het christelijk element in de karakterisering, maar zij leggen andere accenten. Koopmans spreekt bijvoorbeeld over ‘strakke stalen figuren’ door Toussaint met voorliefde getekend (Koopmans 1912: 257), Berckenhoff is specifiek:

De hartader van Mevr. Bosbooms romans heeft men altoos te zoeken in de vrouwen, die zij schildert en hierin verloochent zich hare sekse niet. Zelfs waar hare bedoeling om den man de eereplaats in te ruimen het onmiskenbaarst is, blijkt de vrouw ten laatste toch de meerdere te zijn (Berckenhoff 1886: 329).<sup>462</sup>

Nu uit de analyses van *Majoor Frans* evenals uit de analyse van de metaforiek, het *verhaal*, de ordeningselementen en de stijl in het oeuvre van Toussaint een onorthodox genderbewustzijn naar voren komt, ligt het voor de hand om het spoor van Berckenhoff te volgen en de sekserepresentaties bij Toussaint na te gaan, om vervolgens tot een interpretatie ervan te komen. In eerste instantie recapituleer ik wat in de voorgaande hoofdstukken over de representaties aan de orde is gekomen en geef een beeld van vrouwelijke en mannelijke personages bij Toussaint, om daarna in te gaan op enkele opmerkelijke bevindingen. Een daarvan is wat Schenkeveld-van der Dussen ‘genderbending’ noemt: het gegeven dat bij Toussaint sprake is van ‘mannelijke vrouwen’ en ‘vrouwelijke mannen’. Ook deze vorm van sekserepresentatie, die mijns inziens in het werk van Toussaint poëticaal genoemd kan worden, zal ik interpreteren.

### 5.7.1 Representaties in het algemeen

De karakterisering in het werk van Toussaint is complex. Er is sprake van directe, indirecte en analoge karakterisering waarbij een personage getypeerd wordt via

---

<sup>461</sup> Zie bijvoorbeeld Ten Brink (1888: 420-421), Vierhout (1888-I: 180), Basse (1920: 148-149), Te Winkel 1927: 72, Bouvy 1935: 264, Knuvelde 1973: 353, Lauwerkrans (1997: 877) en Van den Berg en Couttenier (2009: 237).

<sup>462</sup> Uiteindelijk zijn voor Berckenhoff toch vrijwel alle romanfiguren bij Toussaint onlosmakelijk verbonden met haar ‘evangelisch apostolaat’, wat voor hem met zich meebrengt dat ook de maatschappelijke inzichten verbonden zijn met het bestaande gezag (Berckenhoff 1886: 336-337).

respectievelijk een uitvoerige beschrijving van kenmerken, via zijn woorden en handelingen en via metaforen. De directe karakterisering vindt veelal plaats door een extradiëgetische, heterodiëgetische verteller die evaluerende uitspraken doet, met daarnaast een aantal interne focalisators, romanfiguren die hun beeld geven van een personage. Bouvy stelt in haar onderzoek dat Toussaint met betrekking tot de historische personages zich voor de gebeurtenissen voornamelijk baseert op de bronnen, maar voor het *verhaal* en dus ook de karakterisering haar eigen inzichten volgt (Bouvy 1935: 264-266).

Aandacht voor de focalisatie is van groot belang: het beeld dat de verteller schetst, wordt meer dan eens genuanceerd of weersproken door het personage zelf. De zo door de verteller benadrukte trots en vurigheid van Courtenay in *De Graaf van Devonshire* bijvoorbeeld worden minder positieve eigenschappen wanneer Courtenay als subject van focalisatie blijkt geeft van zijn verwarring, schaamte en angst. Op dezelfde manier krijgt de lezer verschillende beelden aangeboden van Aernoud in *Het Huis Lauernesse* en Jacques Bossuet in *Mejonkvrouwe de Mauléon*: helden die geen helden zijn. Ook voor vrouwelijke personages geldt: wanneer een personage subject van focalisatie is, kunnen diens observaties of bewustzijnsweergaven haaks op de karakterisering door de verteller staan. Het is dan aan de lezer om te interpreteren.

Sturing kan ontdekt worden in de analoge karakterisering: metaforische of metonymische typering in de *vertelling*. De door de verteller gebruikte metaforen, zowel de traditionele als de onconventionele, tonen in het algemeen weinig waardering voor mannelijke personages; de vrouwen worden vooral geduid in metonymische relaties, als echtgenote, dochter of zuster. Wanneer vrouwen door een interne focalisator metaforisch getypeerd worden betreft het veelal een traditionele metafoor, bijvoorbeeld 'engel', die in de betreffende context veelzeggend kan zijn met betrekking tot de conventionele eisen die aan vrouwen gesteld werden: onderdanigheid en opofferingsgezindheid. Horatia, Elisabeth, Ottelijne, Yolande, Loïse, Maria van Oosterwijk, Regina: zij allen zijn 'engelen' als ze toegeven aan de eisen van de mannen om hen heen; Francis stelt ronduit 'ik, die geen engel ben' (Toussaint 1875: 98). Een aspect van de analoge karakterisering dat de complexiteit vergroot, is de ironie die spreekt uit bijvoorbeeld benamingen als 'onze held' en 'Mijne Heeren' en de breedsprakigheid van bepaalde personages.

Ook de indirecte karakterisering geeft sturing ten behoeve van de interpretatie: de handelingen van de personages zoals die in het *verhaal* plaatsvinden, wijzen op een typische 'vrouwenplot'. Ongelijkwaardige relaties tussen mannen en vrouwen

staan vaak centraal en daden en woorden van de personages werpen een scherp licht op hun opvattingen en daarmee op hun karakters. Het uiterlijk van de personages, ook behorend tot de indirecte karakterisering, kan informatief zijn. Dat Toussaint het werk van Lavater kende, blijkt uit *Don Abbondio II* (1849) waarin de protagonist een boek van haar vader opraapt:

Menschelijke physionomiën, nommers ..... he! bestudeert papa Lavater?  
Zou een man als hij daarop afgaan! (Toussaint 1849B: 215-216)

Deze vader die zich bezighoudt met Lavater wordt in de context een ‘Proteus’ genoemd, een negatieve aanduiding die past in het *verhaal* waarin de man bang is om een standpunt in te nemen. Ook freule Roselaer in *Majoer Frans* heeft het werk van Lavater in haar bezit (Toussaint 1875: 50). Hoe Toussaint de ideeën van Lavater inschatte, valt niet met zekerheid te zeggen, maar dat ze zich slechts tot op zekere hoogte voegde naar de gangbare op Lavaters fysiognomie gebaseerde literaire portretteringen blijkt wel uit haar werk.<sup>463</sup> Er is aandacht voor proporties, voorhoofd, ogen, mond, gelaatskleur en handen, alsmede voor de kleding. De protagonisten hebben veelal een aantrekkelijk fysiek en een prettige stem; een figuur als de mismaakte Espaleto uit *De echtgenooten van Turin* is uitzonderlijk: een edele persoonlijkheid in een wanstaltig lichaam. Karaktereigenschappen zijn in de regel af te lezen van het gezicht. Kracht en zwakte zijn evenals in het werk van Van Lennep en Hasebroek terug te vinden in de kleuring van de personages, maar wanneer ik het oeuvre van Toussaint chronologisch bekijk, valt op dat er vanaf 1843 (*De Prinses Orsini*) steeds meer afwijkingen van de geijkte beeldvorming te

---

<sup>463</sup> Met betrekking tot bekende historische personages als Elisabeth, Maria en Leycester houdt Toussaint in haar beschrijvingen rekening met gegevens uit historische bronnen; zij benadrukt daarbij wel bepaalde aspecten. Van Elisabeth bijvoorbeeld beschrijft ze de donkerbruine ogen, het rossige, krullende haar en de zeer blanke huid, van Maria de donkere ogen en kleine mond, een ongezond bleek, bol gezicht en bijzonder mooie handen, waar ze aan toevoegt: ‘Op haar voorhoofd zetelden een zekere moed en vastheid van geest, eigenschappen welke deze Vorstin in grooter mate bezat dan Hendrik VIII zelf’ (Toussaint 1837B: 20, 41).

constateren zijn.<sup>464</sup> Vrijwel alle personages, ook degenen die door de verteller niet erg gewaardeerd worden, hebben uiterlijke kenmerken, zowel aantrekkelijke als onaantrekkelijke, die van de betreffende figuur een individu maken en geen Lavateriaans type.<sup>465</sup> Misschien is naast bovenstaande zinsnede uit *Don Abbondio II* een opmerking over Diana symptomatisch voor Toussaints opvattingen over de stereotyperingen: in *De Prinses Orsini* worden Diana's ogen grijsgroen genoemd, maar enkele pagina's verder volgt deze mededeling over diezelfde ogen: 'hun twijfelachtig blauw werd een schitterend lichtbruin, dat een zwartoogige Italiane zou benijd hebben' (Toussaint 1843: 21). Kleding daarentegen is ontegenzeggelijk van belang en deze wordt consistent ingezet bij de karakterisering. Op de functie van borduren als motief ben ik in 3.7.3 in gegaan en de negatieve connotatie die het handwerken veelal heeft, geldt ook voor geborduurde kleding. Personages die zich uitdossen in opvallende kledij (rijk geborduurde gewaden, voorzien van kant en versierd met juwelen) zijn doorgaans personen die niet de onverdeelde sympathie van de verteller hebben.<sup>466</sup> Vanzelfsprekend is de kleding in historische romans tijd- en standgebonden en soms afhankelijk van omstandigheden als rouw, maar afgezien van deze samenhangen dragen personages die duidelijk gewaardeerd worden door de verteller vaak eenvoudiger kleding. Daarnaast worden eerzuchtige en ijdele figuren dikwijls gepositioneerd via hun kleding: bij sterke en innemende

---

<sup>464</sup> De recalcitrante majoor Frans (uit 1875) is evenals de zachte Ottelijne (1840) blond met blauwe ogen; in de opofferingsgezinde of eigenzinnige (afhankelijk van wat de lezer wil zien) Yolande (1847) zijn zwarte ogen gecombineerd met blond haar. De bruine ogen van (Lavaters) sterke personen zijn te vinden bij de onbeduidende Ada Ruel (*De vrouwen van het Leycestersche tijdvak* 1849) en de middelmatige Frits Millioen (1868), terwijl de grijze ogen die in Tytlers analyse van West-Europese literatuur kenmerkend zijn voor onaangename personen in Toussaints werk, soms gecombineerd met het groen van de vurigheid, zijn toebedeeld aan zowel de brave Diana (1843), als aan de ondoorgrondelijke Reingoud (1846) uit de *Leycesterromans* en de 'gevaarlijke' Stanislaus in *Langs een omweg* (1877).

<sup>465</sup> Slechts een enkele keer heeft een personage alleen maar negatief te duiden uiterlijke kenmerken: kleine of uitpuilende ogen, die soms bleek-blauw zijn, een kleine mond, een geel-bleke huidskleur etc. Het betreft dan een figuur die uit religieuze motieven onverdraagzaam is, waarbij sluwheid of domheid benadrukt wordt, zoals bij Gardiner (*De Graaf van Devonshire*), Teresia, pater Luciaan (*Het Huis Lauernesse*) en dominee Willems (*Frits Millioen*).

<sup>466</sup> Zie bijvoorbeeld de ijdele Courtenay (*De Graaf van Devonshire*), prinses de Chimay (*De vrouwen van het Leycestersche tijdvak*), de ridder des Secousses en de 'petit abbé' in *Mejonkvrouwe de Mauléon*, graaf De Sainbertôt (*De Prinses Orsini*), de diplomaten in *Media-Noche*, graaf Pepoli in de gelijknamige roman, waarin de afkeer van Violante voor haar verloofde onder meer samenhangt met zijn opschik en ook Stanislaus in *Langs een omweg*. Nog een voorbeeld is meester Anthony in *De Delftsche Wonderdokter*.

personages is de kleding minder van belang bij hun introductie of wordt er op cruciale momenten geen aandacht aan geschonken.<sup>467</sup>

De complexe karakterisering bij Toussaint heeft dus te maken met een soms ambivalente verteller die interpretatieruimte biedt aan de lezer door het inzetten van verschillende focalisatieposities, metaforiek en ironie. Bovendien wijkt de typering nog al eens af van de geijkte Lavateriaanse principes. Toch is er een aantal karakteristieke kenmerken in de personages van Toussaint aan te wijzen, mede dankzij bepaalde motieven.

### 5.7.2 Representaties van vrouwen

Na analyse van vijftientig werken van Toussaint kan ik constateren dat opvallend weinig van de vrouwelijke personages die in het *verhaal* een rol van betekenis spelen en bij wie ingegaan wordt op hun jeugd feitelijk een moeder hebben. Voor in totaal 35 vrouwelijke protagonisten geldt dat de moeder is overleden of door omstandigheden niet in de nabijheid van het opgroeiende meisje verkeert.<sup>468</sup> Uitzonderingen vormen Moïna in *Echtgenooten van Turin*, de zusters van Aernoud in *Het Huis Lauernesse*, Deliana in *De vrouwen van het Leycestersche tijdvak* en Lavinia in *Media-Noche*, van wie ook de jeugd beschreven wordt, maar bij wie wel een moeder aanwezig is. De Nederlandse moeders in deze werken voldoen aan het beeld van de door Ellen Krol geschetste ideale burgervrouw: ordelijk en spaarzaam. Wezenlijke invloed oefent zij echter niet uit op haar dochters, evenmin als de Spaanse donna Anna op haar dochter

---

<sup>467</sup> Yolande Desvieux bijvoorbeeld draagt zwart, evenals Lady Anna Oston (*Engelschen te Rome*), de vrouwen van het Leycesterse tijdvak, allen edelvrouwen, dragen zwart fluweel of satijn damast, Violante maakt haar prachtlievende verloofde Pepoli duidelijk dat ze niet om uiterlijkheden geeft door alle sieraden die hij haar geeft tegelijk te dragen en majoor Frans ‘weet wat er onder de galons en onder de borduursels schuilt’ (Toussaint 1875: 86).

<sup>468</sup> Editha in *Almagro*, Elisabeth, Maria, Arabella, Eva en Francis in *De Graaf van Devonshire*, Jacoba in *De Cornetjes*, Johanna in *Twee doopzusters*, Orsina in *Engelschen te Rome*, Horatia in *Lord Edward Glenhouse*, Ine in *Een vader*, Ottelijne in *Het Huis Lauernesse*, Maria en Süsschen in *Eene kroon voor Karel den Stoute*, Honorine in *Het kanten bruidskleed*, Diana in *De Prinses Orsini*, Athenaïs in *Diana*, Peppa en Magallon in *De tweelingen van Malta*, Jacoba en Martina in *De Graaf van Leicester in Nederland*, Yolande en Loïse in *Mejonkvrouwe de Mauléon*, Eva in *Don Abbondio II*, Antoinette in *Een nacht in een armstoel*, Ada en Emerentia in *De vrouwen van het Leycestersche tijdvak*, Violante en Leonora in *Graaf Pepoli*, Maria en Adriana in *Maria van Oosterwijk*, Madeleine in *De verrassing van Hoey*, Claudine in *Frits Millioen*, Francis in *Majoor Frans*, Regina in *Langs een omweg*.

Lavinia.<sup>469</sup> Bij Moïna daarentegen wordt sterk benadrukt dat zij opgevoed is door een moeder die haar niet aan de dwang van een klooster wilde onderwerpen en die zorgde voor een buitengewone opleiding. Moïna is dan ook een vrouw die in het *verhaal* duidelijk maakt dat zij en haar echtgenoot volkomen gelijkwaardig zijn.

De ideologische verklaring die Du Plessis en Gilbert en Gubar van de veelvoorkomende moederloosheid in romans van negentiende-eeuwse vrouwelijke auteurs geven – het huwelijk als ideaal voor deze verweesde meisjes (zie 5.5.1) – gaat mijns inziens niet zonder meer op voor het werk van Toussaint. Er is bij Toussaint wel sprake van een huwelijksplot, maar zoals uit hoofdstuk 2 opgemaakt kan worden, levert een tegendraadse lezing van diverse werken ook een *verhaal* op waarin vrouwelijke ontwikkeling belangrijk is. Ik zie de afwezige moeder dan ook als een teken dat de jonge vrouw zichzelf moet uitvinden: de angst om te worden als de moeder leidt tot een vorm van matricide, zoals Gilbert en Gubar die zien in de romans van Jane Austen waar de moeders ‘are passive because dead, dying or dumb’ (Gilbert & Gubar 2000: 171).<sup>470</sup> De conventionele, opvoedende moeder kan kennelijk gemist worden: van veel van de moederloze meisjes in het werk van Toussaint wordt benadrukt dat zij dankzij hun beperkte gezinsleven zeer ontwikkeld zijn (zie ook de metamorfosen in de vrouwenplot; 2.5.2). Intellectuele, artistieke en sociale vaardigheden worden vaak uitdrukkelijk vermeld<sup>471</sup>, niet alleen van de belangrijke personages als Ottelijne, maar ook van iemand als Leonora Santini die een bijrol speelt in *Graaf Pepoli*. Zoals in hoofdstuk 2 in het kader van de vrouwelijke Bildungsroman al is gesteld: vaak zijn het mannelijke mentoren die de vrouwelijke ontwikkeling sturen, maar die er ook oorzaak van zijn dat de vrouwelijke capaciteiten slechts zeer beperkt ingezet worden. Een uitzondering vormen vrouwelijke (adellijke) bestuurders (Elisabeth, Maria, Ottelijne, prinses

---

<sup>469</sup> De moeder van Diana is de prinses Orsini; zij laat de opvoeding van haar dochter over aan de vader. De Spaanse donna Anna is eveneens een vrouw uit de hoge adel die door haar opvoeding in een klooster schuchter, ‘vreesachtig en licht van haar stuk gebracht’ (Toussaint 1852: 43) is; zij kan nauwelijks een ‘effectieve’ moeder genoemd worden.

<sup>470</sup> Reeser benadrukt in zijn levensbeschrijving van Toussaint dat Geertruida een slechte relatie met haar moeder had en goed met haar vader kon opschieten; hij citeert daarbij ook uit brieven van Toussaint (Reeser 1962: 8-9, 19, 35, 38).

<sup>471</sup> De opmerking van M.T. Leuker in haar studie naar de historische verhalen van J.A. Alberdink Thijm dat het woord ‘schranderheid’ speciaal op een vrouw betrekking heeft, waarbij zij wijst op het W.N.T. met als bewijsplaats o.m. een citaat van Beets waarin ‘schranderheid’ negatief wordt afgezet tegen ‘wijsheid’, (Leuker 1999: 237) lijkt niet op te gaan voor Toussaint. Zij noemt personages zonder onderscheid naar sekse te maken vaak ‘schrander’, al lijkt het er wel op dat deze term bij de vrouwelijke protagonisten meer dan bij mannelijke aangevuld wordt met andere woorden die intelligentie benadrukken: kennis, geestesbeschaving, gevormd oordeel etc.

Orsini), maar vaak is scholing van een meisje slechts van belang in verband met haar kansen op de huwelijksmarkt of om verveling te voorkomen vanwege een tekort aan andere mogelijkheden.<sup>472</sup>

De huwbare leeftijd bereikte een meisje tegen haar zeventiende jaar (Stokvis en Mathijssen 1994: 167). In het werk van Toussaint lijkt de leeftijd van zestien jaar cruciaal voor een aantal meisjes: van nogal wat personages<sup>473</sup> wordt deze leeftijd genoemd als een aanduiding dat de periode die gekenmerkt wordt door 'jeugd en reinheid', ten einde loopt (Toussaint 1839C: 47). In het *verhaal* maken zij dan keuzes die bepalend zijn voor hun leven. Overigens wordt bij betrekkelijk veel vrouwelijke protagonisten die hun doelen bereiken juist niet verwezen naar hun opstelling op zestienjarige leeftijd.

Twee groepen komen blijvend naast elkaar voor: naast vrijwel elke vrouwelijke protagonist staat een andere vrouw van wie de wederwaardigheden illustratief zijn voor de positie van vrouwen. De vrijheidslievende protagonisten van wie de scherpzinnigheid steeds geaccentueerd wordt, maken weloverwogen keuzes, waarbij zij ook negatieve middelen als het veinzen inzetten. Zij worden door de verteller en andere focalisators in het algemeen gezien als vrouwen met een fijn gevoel, bevallig, teder, voorkomend en bescheiden. Naast deze vrouwen figureren vrouwen die zich door hun gevoel laten leiden en die veelal worden gekarakteriseerd als naïef, loszinnig, met een beweeglijk gemoed of juist onbuigzaam, avontuurlijk of zelfs kinderlijk. Ik spreek hier over combinaties als Elisabeth en Arabella, Ottelijne en Johanna, prinses Orsini en Diana, Yolande en Loïse.<sup>474</sup> Meer dan eens is ook het personage in haar jeugdige onschuld de tegenhanger van de wijs geworden volwassen protagonist, zoals te zien is bij Moïna en Horatia uit respectievelijk *Echtgenooten van Turin* en *Lord Edward Glenhouse* die zich aanvankelijk lieten verleiden tot een lichtzinnig bestaan en later tot inzicht komen.

---

<sup>472</sup> Voorbeelden hiervan zijn de lelijke, gehandicapte Jolente en Diana in respectievelijk *Het Huis Lauernesse* en *De Prinses Orsini*. In de historische roman *De Graaf van Devonshire* zou Arabella graag de diplomatie in gaan (Toussaint 1837B: 130) en Eva in de eigentijdse roman *Don Abbondio II* zou als auteur haar vrije en onafhankelijke geest willen doen kennen (Toussaint 1849B: 217-219).

<sup>473</sup> Arabella (Graaf van Devonshire), Orsina (Engelschen te Rome), Maria (in Eene kroon voor Karel den Stoute), Ivonnette en Jacoba (De Graaf van Leycester), Yolande (Mejonkvrouwe de Mauléon), Deliana (De vrouwen van het Leycestersche tijdvak), Lavinia (Media-Noche), Adriana (Maria van Oosterwijk).

<sup>474</sup> Zie ook: de brave Anna Oston en de eigenzinniger Orsina (*Engelschen te Rome*), Maria van Oosterwijk en haar naïeve zusje Adriana, de zelfstandige Regina en haar romantische vriendin Emma (*Langs een omweg*).



Deze beide groepen kunnen in verband gebracht worden met het bestaande ideaalbeeld van de vrouw. De notie ‘vrouwelijkheid’ wordt door de verteller, die in zijn typering deze term geregeld hanteert, gebruikt voor personages die voldoen aan de contemporaine eisen (zie 5.5.1). Zo passen de vrouwen in een verdeling waar Gilbert en Gubar op wijzen: de vrouw als ‘engel’ of ‘monster’. Vrouwen zijn door mannen gemaakt tot ideaalbeelden, engelen, of het tegenovergestelde ervan: monsters. Deze beelden zijn zo door mannelijke auteurs in de literatuur vastgezet, dat ze ook het vrouwelijk schrijven hebben bepaald. Vrouwen wordt leven ontzegd door hen tot kunstwerken te maken<sup>475</sup>:

it is just because women are defined as wholly passive, completely void of generative powers (like ‘Cyphers’) that they become numinous to male artists. For in the metaphysical emptiness their ‘purity’ signifies they are, of course *self-less*, with all the moral and psychological implication that word suggests (Gilbert & Gubar 2000: 27).

Vrouwen die aan dit ideaalbeeld niet voldoen, die de ‘engel’ bedreigen, belichamen automatisch een bedreiging van de mannelijke autoriteit: zij zijn dus agressief, assertief, onvrouwelijk, met andere woorden: ‘monsters’.<sup>476</sup>

Gilbert en Gubar constateren dat zelfs de meest behoudende negentiende-eeuwse vrouwelijke auteurs zeer onafhankelijke karakters creëren: zij proberen de patriarchale structuren te vernietigen, niet via de heldin, maar via een ‘waaninnige’ vrouw die in de loop van het verhaal gestraft zal worden. Zo is daar in *Mejonkvrouwe de Mauléon* naast Yolande de door haar zwangerschap geestesziek geworden Loïse en in *Leycester in Nederland* staat de engelachtige Jacoba letterlijk tegenover Marguërite, die omdat ze haar rechten opeist, als krankzinnige verwante voorgesteld wordt (Toussaint 1846-II: 265). Zo’n ‘waaninnige’ vrouw is echter niet de antagonist van de heldin, maar haar

---

<sup>475</sup> Soms zelfs letterlijk: zie Violante als Maria Magdalena in 3.7.3.

<sup>476</sup> Mario Praz benadrukt een ander aspect van vrouwelijkheid. Vanuit de invalshoek van het erotische geeft hij een overzicht van wat hij noemt ‘fatale’ vrouwen, beginnend in de klassieke oudheid en eindigend bij de twintigste eeuw. In de vroege romantiek, tot ongeveer het midden van de negentiende eeuw, ziet hij geen specifiek type fatale vrouw. Wel noemt hij in het hoofdstuk ‘La belle dame sans merci’ traditionele factoren als het duivelse element, de bovennatuurlijke schoonheid, de zinnelijkheid en verdorvenheid die bij een mannelijk subject aangename pijn veroorzaken (Praz 1992: 155-232). De vrouw als tantaluskwelling. Hoewel bij Toussaint vrouwen voorkomen in wie misschien enkele van deze karakteristieken te herkennen zijn (prinses de Chimay, wellicht de jonge Horatia of prinses Orsini), is er mijns inziens geen sprake van dit type fatale vrouw. Dat betekent niet dat er slechts ‘engelen’ geportretteerd worden.

dubbelgangster die uiting geeft aan de vrouwelijke onvrede. Gilbert en Gubar definiëren de ‘madwoman’ zelfs in zeker opzicht als ‘the authors double’ (Gilbert & Gubar 2000: 78). Dat sommigen, bijvoorbeeld de recensent van *Media-Noche* in *De Tijdspiegel* (anoniem 1852B: 52) en Reeser, de mening zijn toegedaan dat Toussaint het beste slaagde in ‘de uitbeelding van verdorven maar sterke karakters’ (Reeser 1985: 6, 220, 245) is wellicht geen toeval.

Overigens is ook een andere tweedeling mogelijk met betrekking tot de personages bij Toussaint: Bouvy en Drop bijvoorbeeld wijzen op opposities inzake het geloofsleven van de personages. Volgens Bouvy is er steeds ‘een Lucifer-tegenover een Christus-gestalte of een Lucifer-gedachte tegenover een Christus-gedachte’ (Bouvy 1935: 264), Drop noemt het ‘naderen tot of een afwijken van de norm’ (Drop 1972: 210). Hiermee zijn echter de contrasten tussen bijvoorbeeld Elisabeth en Arabella, prinses Orsini en Diana, Regina en Emma, personages in niet-religieuze romans, niet verklaard. Wat de mannelijke personages betreft kom ik hierop terug in 5.7.3.

Zoals gezegd: de karakterisering in het werk van Toussaint is complex. Nogal eens wordt de essentie van een personage pas duidelijk na een ‘tegendraadse’ interpretatie. Sommige heldinnen die de traditionele religiositeit en opofferingsgezindheid tonen, blijken uiteindelijk te strijden voor keuzevrijheid en zelfstandigheid en die ook te bereiken (Ottelijne, Yolande, Maria van Oosterwijk). Ze zijn in feite onconventioneel<sup>477</sup> en bij hen is er tot op zekere hoogte sprake van ‘writing beyond the ending’: zij leven als ongehuwde vrouwen op een wijze die ze zelf bepalen. Overigens brengt in het werk van Toussaint conventionaliteit vrouwelijke protagonisten niet altijd geluk, in tegenstelling tot de meeste werken met huwelijksplots.<sup>478</sup> Bij bepaalde ‘engelen’ blijkt uit de loop van het *verhaal* dat hun structurele conventionaliteit of latere aanpassing uiteindelijk weinig oplevert. Voor Diana, Athenaïs, Ada Rueel, Martina en Adriana bijvoorbeeld eindigt hun inschikkelijkheid met de dood of met een beperkt bestaan naast echtgenoten die

---

<sup>477</sup> Bijzonder zijn bijvoorbeeld de passages over de denkbeelden van Ottelijne waar het de lichamelijke liefde betreft. Zij spreekt over ‘de zinnelijkheid der vrouw’, ‘de togt’ (Toussaint 1840B-II: 135, 136). Indien zoals hier religiositeit of een andere ‘vrouwelijke’ eigenschap duidelijk herkenbaar is, behoort de vrouw in kwestie blijkbaar toch tot de categorie ‘engelen’, ook al is zij goed beschouwd onconventioneel. Kritiek komt er pas wanneer er uitspraken gedaan worden over het celibaat van mannen: zie bijvoorbeeld de brief van Helvetius van den Berg aan Potgieter (juni 1841), waarin hij vindt dat ‘zij de kwestie van het priesterlijk celibaat zoo mal zinnelijk behandelt’ (Helvetius van den Berg 1841). Zie ook Koopmans 1931: 334.

<sup>478</sup> Zie 2.5.1.

‘onderwerping eischten van de zwakkere, maar daarentegen ook nevens hunne bescherming eene achting verleenden [...]’ (Toussaint 1846: 470).

Opmerkelijk is in dit kader de rol van Francis en Regina uit *Majoor Frans* en *Langs een omweg*: zij worden doorgaans gezien als vrouwen die zich na aanvankelijk verzet voegen naar de eisen van de man in hun leven. Zij geven echter pas toe als hun financiële onafhankelijkheid is toegezegd. Hier wordt expliciet wat in andere, zowel historische als eigentijdse romans van Toussaint op soms meer verholde wijze aan de orde komt: aandacht voor de financiële positie van de vrouwen.<sup>479</sup> In de laatste romans van Toussaint, *Majoor Frans*, *Laura's keuze* en *Langs een omweg*, zijn de financiële omstandigheden een cruciaal element in de plot en stellen de vrouwelijke protagonisten eisen met betrekking tot geld. Zo'n assertieve opstelling toont dat deze vrouwen een strijd voeren die emancipatorisch genoemd kan worden en dat Toussaint wel degelijk weet had van de strijdvragen van de dag.

Dat de representaties beïnvloed zijn door een onorthodox genderbewustzijn blijkt ook uit de manier waarop conventionele vrouwen weergegeven worden. Voor een aantal vrouwen, veelal minder belangrijke personages, is er schijnbaar geen andere oplossing dan zich (soms na verzet) te schikken in het traditionele rolpatroon. Aspecten daarvan, in hoofdstuk 3 al genoemd als motieven die het thema van onvrijheid en conventionaliteit in het werk van Toussaint dragen, roepen de afkeer op van vrijwel alle belangrijke vrouwelijke personages die roddel en kwaadsprekerij, de schone schijn, het kloosterleven en handwerken veroordelen. Een aantal soms bijna karikaturaal getekende vrouwen illustreert hoe deze elementen horen bij de conventionele vrouw, waarbij weinig onderscheid te maken valt tussen vrouwen in historisch en vrouwen in eigentijds werk. Evenmin zijn er duidelijke verschillen tussen de diverse standen: in beide soorten werk komen vrouwen uit hogere en lagere standen voor die dezelfde trekken vertonen. Zij zijn kortzichtig, onverdraagzaam, praatziek en overtuigd van hun eigen gelijk; ze hechten aan ‘vrouwelijke’ taken als borduren of breien (afhankelijk van hun stand) en het (laten) uitvoeren van huishoudelijk werk. Van het grootste belang is het ophouden van de schijn. Vrouw Cornelisz en mevrouw Prouninck uit *De vrouwen van het Leycestersche tijdvak* zijn bijvoorbeeld vergelijkbaar met vrouw Snibs en juffrouw Willems uit *Frits Millioen*, terwijl de barones De Vancy en de markiezin De Sombreville uit *Mejonkvrouwe de Mauléon* overeenkomsten vertonen met de

---

<sup>479</sup> Zie bijvoorbeeld Toussaint 1837B: 9, 13, 16, 17, 66; Toussaint 1842A: 237, 239, 248; Toussaint 1843: 354, 421; Toussaint 1846-II: 449-450; Toussaint 1846: 110, 113-114, 152, 158; Toussaint 1868: 118, 190.

oude freule Haubertin in *Langs een omweg*. Veelal worden deze vrouwen op tamelijk ironische wijze gepresenteerd:

de barones de Vancy hechtte aan de convenances, en zij hechtte er tegelijk aan, voor eene zachte naïeve vrouw door te gaan; zij wilde meer, - zij wilde nog somwijlen den indruk geven van een jong meisje, hoewel jonge vrouw sinds een jaar of vier. [...] zij hechtte eraan de rol vol te houden [...] die van ‘jonge onervarene’, die geen stap in de wereld doet zonder schroom en aarzeling, en die niet alleen onkundig is - maar zelfs besloten heeft onkundig te blijven; dus strandt het gesprek telkens op de klippen die zij zelve heeft aangelegd (Toussaint 1847: 6-7).

Zo'n beschrijving wordt meer dan eens gevolgd door vertellerscommentaar waarin de (religieuze) normen en waarden nog eens duidelijk geformuleerd worden. Deze intrusies kunnen voor verwarring zorgen. Zo is er de predicatie waarin de lezer om begrip gevraagd wordt voor Teresia, de bekrompen dweeppzuchtige katholieke huishoudster die in *Het Huis Lauernesse* gepresenteerd wordt als de verpersoonlijkte gierigheid, maar die ook slachtoffer is van haar eigen onverdraagzaamheid:

Van laauwheid en onverschilligheid was men vrij in de dagen, toen de godsdienst onder de hartstogten hoorde, en daarom wij, die hooger staan, die beter zien, die helderder denken, die ons minder laten wegslepen door opwellingen en gevoel, vergeven wij een weinig de onverdraagzaamheid van Teresia, toen zij heerschte en nu zij zich de overwonnene voelde [...] (Toussaint 1840B-II: 126).

Omdat onverdraagzaamheid betrokkenheid impliceert, tegengesteld is aan (negentiende-eeuwse) lauwheid en onverschilligheid, hoort zij bij de religieuze hartstocht van de zestiende-eeuwer: deze liefde mag met enig begrip gezien worden. Zoals opgemerkt in hoofdstuk 2: Ton Anbeek kan deze afwijking van de sturende verteller niet verklaren en denkt even aan ironie (zie 2.6.2). Mijns inziens is hier juist geen sprake van spot, maar van het doorbreken van de verwachtingen via het beklemtonen van een opvatting die – goed beschouwd – kenmerkend is voor de vrouwelijke protagonist: overtuigd van haar eigen opvattingen en tolerant ten aanzien van die van anderen.<sup>480</sup>

---

<sup>480</sup> Een duidelijk voorbeeld hiervan is het optreden van Ottelijne: zij geeft niet toe aan Aernoud en de dwang van het katholicisme, maar zij laat bij zijn sterven wel een priester roepen om hem de laatste sacramenten toe te dienen.

Voor veel van de vrouwen in het werk van Toussaint geldt dat zij na emoties, ‘overspanning’, ziek worden. Van Arabella in het vroege werk, na het huwelijk met de geheimzinnige ridder (‘Na eene hevige ziekte, die haar misschien voor krankzinnigheid bewaarde, kwam zij weder tot bezinning’, Toussaint 1837B: 70) tot Majoor Frans die na het duel met Lord William ziek wordt, waarvan zij zelf zegt ‘wat niet te verwonderen was’ (Toussaint 1875: 260).<sup>481</sup> Deze vrouwen zijn hun emotionele evenwicht kwijt, een van de factoren die van invloed geacht werden op de gezondheid (Mathijssen 2002: 109). Er kan sprake zijn van de ‘natuurlijke’ zwakte van de vrouw, maar wellicht is er meer aan de hand. Het gaat in de romans van Toussaint veelal om bezwijmingen en kortdurende koortsaanvallen, niet speciaal om het medisch syndroom dat bekend staat als de hysterie-epidemie van het laatste kwartaal van de negentiende eeuw, door Baudelaire in 1857 als literair onderwerp geïntroduceerd (Van Buuren 1991: 36).<sup>482</sup>

Een in mijn visie voor de vrouwen van Toussaint toepasselijke verklaring van dit ziek-zijn geeft Bram Dijkstra in *Idols of perversity* door te citeren uit het dagboek van Alice James<sup>483</sup> waarbij hij de nadruk legt op haar wanhopige pogingen ‘to repress her own active, inquisitive nature in order to be more perfectly the infinitely tolerant, pliant woman she was expected to be’ (Dijkstra 1988: 28). Dijkstra zet uiteen hoe in de loop van de negentiende eeuw voor vrouwen van de hogere klassen actief en energiek zijn opgevat werd als een sociale misstap, een opvatting die bevestigd werd in de beeldende kunst<sup>484</sup> en de literatuur. Hij citeert uit *Women in American Society* (1873) van de Amerikaanse schrijfster Abba Goold Woolson:

The familiar heroines of our books, particularly if described by masculine pens, are petite and fragile, with lily fingers and taper waists; and they are supposed to subsist on air and moonlight, and never to commit the unpardonable sin of eating in the presence of men. [...] Evidently, fine

---

<sup>481</sup> Zie ook Arabella (1837B: 211), Anna (1839C: 63, 183), Süsschen (1841: 314), Ottelijne (1840B-I: 228; 1840-II: 192), vrouw Reiniersz (1840B-I: 303), Loise (1847: 96), Diana (1846: 351), Claudine (1868: 184-186), Regina (1877: 548, 331, 414).

<sup>482</sup> Overigens kende dit syndroom een breed scala van lichamelijke expressievormen (Van Buuren 1991: 44).

<sup>483</sup> Alice James maakte deel uit van een intellectuele familie: ze is de jong overleden zuster van de filosoof William James en van Henry James, auteur van *Portrait of a lady*.

<sup>484</sup> Dijkstra wijst onder meer op populaire schilderijen van de Pre-Raphaelites waarop stervende jonge vrouwen zijn afgebeeld, bijvoorbeeld het door poëzie van Tennyson geïnspireerde ‘The lady of Shalott’ van J.W. Waterhouse, een schilderij van ‘a woman in need of a man to whom she might sacrifice herself’ (Dijkstra 1986: 37).

constitutions, strength of muscle, and hearty appetites, are becoming only in washerwomen and amazons. A sweet-tempered dyspeptic, a little too spiritual for this world and a little too material for the next, and who, therefore, seems always hovering between the two, is the accepted type of female loveliness (Dijkstra 1986: 29).

Zwakte en ziekte werden statussymbolen (alleen de welgestelden konden zich kwalen permitteren) én synoniemen van deugdzaamheid: de dood was de ultieme opoffering van een vrouw.<sup>485</sup> Ziek-zijn maakt van de vrouw een ‘engel’, maar in feite is er sprake van een vorm van verzet tegen haar machteloze positie. Elaine Showalter stelt:

longings for independence and for mastery were socially unacceptable at every phase of the female life-circle. Even when doctors observed these longings in their female patients, and noted the women’s powerless position in their families, they did not make the obvious connections [...] (Showalter 1985: 132).

De koortsaanvallen en bezwijmingen van Toussaints vrouwelijke personages volgen vrijwel steeds op een confrontatie met een man, bijvoorbeeld de ziekte van Francis na het duel met Lord William (Toussaint 1875: 260). Hij veranderde haar van majoor Frans in Francis; haar ‘monsterlijke’ verzet leidt tot ziekte, waarmee zij echter geen ‘engel’ wordt.

De complexe representaties in het werk van Toussaint eisen ook van de engel- en monsterdefinities een nauwkeurige analyse. Aan de hand van de karakterisering van enkele vrouwen uit de *Leycestercyclus* bijvoorbeeld blijkt dat er bij vrouwen als Martina, Jacoba en Ada sprake is van een transformatie. Martina, die ontevreden met haar lege bestaan, een onconventionele, dus in de ogen van bijvoorbeeld de predikanten verdachte vriendschap aangaat met een man, met andere woorden een ‘monster’ is, wordt omgevormd tot ‘engel’. Bij Jacoba ligt het ingewikkelder: de blonde, blauwogige verloofde van Gideon ontwikkelt zich van een in het wit gekleed ‘mijmerend wezen’ (Toussaint 1855-I: 202) tot een humeurige echtgenote die geen ‘stichting’ wenst, maar liefde. De ‘engel’ wordt ‘monster’ en Gideons reactie is kenmerkend:

---

<sup>485</sup> In de negentiende-eeuwse werkelijkheid was de relatie met de dood een andere: ziekten als longontsteking, mazelen, cholera en pokken wist men nauwelijks te bestrijden. De gemiddelde leeftijd van vrouwen was in 1840 38 jaar, van mannen nog geen 36 (Mathijssen 2002: 107). De alledaagse werkelijkheid was echter te gewoon voor de literatuur (Mathijssen 2004: 65).

Zoo was dan Jacoba niet meer voor hem dat teedere aetherische wezen, dat hij zorgelijk voor iedere aanraking met de werkelijkheid had willen beveiligen, maar eene vrouw, eene vrouw als Ivonnette, in opstand tegen alle hare plichten, en die het aan hem was tot onderwerping te brengen (Toussaint 1855-II: 326).

Er zijn verbanden te leggen: Jacoba verzet zich tegen Gideons hemelse (dus onmenselijke) liefde, zoals ook Margaret dat deed (zie 4.6.2). In dit opzicht wordt duidelijk verwezen naar haar relatie met de gepassioneerde Reingoud, haar grootvader, wiens ‘wondre tooverblik’ (Toussaint 1855-II: 328) ook in Jacoba’s ogen aanwezig is. Zij wil geen tere ‘engel’ zijn. De door Gilbert en Gubar vaak geconstateerde straf blijft echter uit, zoals die ook bij vrouwelijke personages in ander werk uitblijft. Ottelijne, Maria van Oosterwijk, Yolande, prinses de Chimay, Emerentia Sonoy, Josina van Hemert: zij allen blijven leven als alleenstaande vrouwen. Zo ook Eva in *De Graaf van Devonshire* die met een schaar de aanrander van haar engelachtige – bezwijmde! – zus Francis verjaagt en zich zeer zelfstandig opstelt. Van haar wordt in de slotzin van de roman nadrukkelijk gesteld: ‘Eva bleef ongehuwd’.

De ongehuwde staat kan opgevat worden als straf, immers in romans uit de periode 1840-1885 wordt het huwelijk gewoonlijk gezien als een mogelijkheid voor de vrouw om een volwassen status, financiële geborgenheid, huiselijke intimiteit en vooral het moederschap te verwerven (Stokvis en Mathijssen 1994: 163). Gezien de ontwikkelingen in het *verhaal* lijkt het er echter meer op dat straf zich in het werk van Toussaint manifesteert in de vorm van een tamelijk passieve rol voor de ‘engelen’, binnen een huwelijk<sup>486</sup> of de dood voor een romanfiguur als Ada Rueel. Deze vrouw wordt herhaaldelijk gepresenteerd als ‘engel’<sup>487</sup> bij wie het opmerkelijk is dat haar ogen die ‘zacht bruin’ (Toussaint 1850-I: 23) waren, veranderd blijken te zijn in ‘helderblauwe’ (1855-I: 364). Dit kan afgedaan worden als een vergissing van de auteur, de verteller wijst echter op haar oneerlijkheid, die

---

<sup>486</sup> Arabella deelt in *De Graaf van Devonshire* ‘een kalm en rustig levenslot’ (Toussaint 1837B: 269) met de gevangenenbewaarder; Horatia (*Lord Edward Glenhouse*) is verenigd met een echtgenoot die haar feitelijk niet ziet (Toussaint 1840A: 224); van Diana wordt verteld dat zij het ‘beminnelijk vrouwtje’ van een markies wordt, vlak na de opmerking over haar moeder ‘Ja! Ja! Die vrouw had karakter!’ (Toussaint 1846: 595-596). De verteller van *Media Noche* is zich bewust van de teleurstelling, zelfs boosheid van de lezeressen over het huwelijk van Lavinia met de Markies de Quitana (Toussaint 1852: 482) en Violante sluit met graaf Pepoli ‘waarvoor zij scheen bestemd: een huwelijk zonder liefde’ (Toussaint 1860: 449).

<sup>487</sup> Zie Toussaint 1850-I: 177, 247, 284.

ten aanzien van de betrokkenen monsterachtig genoemd kan worden. Ada Rueel lijkt in het slot van de cyclus op Hermingard uit *Hermingard van de Eikenterpen* van Aernout Drost en op *Elize* van Elisabeth Hasebroek: een lijdende heilige (zie 1.7.2 en 1.7.3), een engel. Het ingrijpen van de verteller zou een aanwijzing kunnen zijn dat verandering in de kleur van haar ogen blijkt geeft van het relatieve van ‘goed’ en ‘slecht’, van ‘engel’ en ‘monster’.

### 5.7.3 Representaties van mannen

Wanneer in het werk van Toussaint aandacht geschonken wordt aan de jeugd van mannelijke personages is dat net als bij de vrouwelijke romanfiguren veelal om bepaalde karaktertrekken of situaties te verklaren. De twee aspecten die in dit kader bij vrouwen de nadruk krijgen, hun intelligentie en de afwezige ouder(s), ontbreken grotendeels bij mannen. Mannelijke personages zonder moeder komen beduidend minder voor in de werken van Toussaint dan vrouwelijke (half)wezen: van de hoofdpersonen hebben slechts Xavère Desméranges (*Almagro*) en Lord Edward Glenhouse geen ouders, evenals Paul in *Het Huis Lauernesse* en Minganti in *Graaf Pepoli*. Opvallend echter is het aantal mannen dat een bijzonder goede band met zijn moeder heeft. In *De Graaf van Devonshire* wordt Williams als volgt geïntroduceerd:

Williams, die naast zijne moeder stond, leunde zijn hoofd op haar schouder, en de forsche, bijna mannelijke vrouw ondersteunde met één arm den wankelenden jongeling, die plotselings door een zijner gewone aanvallen van zenuwzwakte overvallen was (Toussaint 1837B: 120).<sup>488</sup>

In *Majoor Frans* offert Leopold van Zonshoven zich op voor zijn moeder: als zij na de dood van haar man het vertrouwde leven in Den Haag niet kan missen, geeft Leopold zijn studie in Delft op: twee huishoudens zijn te duur. Na haar overlijden voelt hij eens te meer het goede gedaan te hebben (Toussaint 1875: 144).

De meeste mannen van wie expliciet de goede relatie met de (schoon)moeder beschreven wordt, spelen in het *verhaal* geen onverdeeld positieve rol. Van de hierboven genoemde Williams bijvoorbeeld wordt de onevenwichtigheid nogal benadrukt, terwijl Leopold voortdurend de schijn ophoudt: ‘Wees er zeker van dat ik een eerlijk man ben, die een opregt verlangen heeft uw leed te verligten’ (Toussaint 1875: 146). Protagonisten als Aernoud in *Het Huis Lauernesse* en Jacques Bossuet in *Mejonkvrouwe de Mauléon* zijn eierzuchtige mannen die vooral

---

<sup>488</sup> Nog eenmaal wordt de afhankelijkheid van deze man nadrukkelijk genoemd (123); zie ook 1.5.3.2.



hun eigen belangen behartigen.<sup>489</sup> De samenhang tussen de verhouding met de moeder en het handelen van een mannelijk personage blijkt ook uit de presentatie van Piet Snibs in *Frits Millioen*. Opmerkelijk is dat deze authentieke kunstenaar, van wie vergeleken met de titelheld een veel positiever beeld gegeven wordt, een slechte verhouding met zijn moeder heeft en zich tegen haar verzet. Opnieuw zie ik hier de specifieke rol van de moeder: haar afwezigheid leidt bij de opgroeiende meisjes tot een zelfstandige ontwikkeling, terwijl de mannelijke personages die een goede relatie met hun moeder hebben zich ontwikkelen tot traditionele mannen.

In het werk van Toussaint wordt bij de meeste mannelijke personages meer dan op intelligentie, die bij de vrouwen zo benadrukt wordt, het accent gelegd op hun eergevoel, waarbij zowel voor edellieden als voor burgers de reputatie belangrijker is dan eventuele dapperheid. Dit is in overeenstemming met de gebruikelijke literaire representaties waarin eergevoel en verstand typisch ‘mannelijke’ hoedanigheden zijn (Sneller 1996: 48-54; Sturkenboom 1998: 117). In Toussaints historische werk manifesteren de ridders zich in hun sociale contacten vooral door hun trots en heerszucht, bij mannen uit andere standen en uit het eigentijdse werk heeft zich dit vertaald in eerzucht: zij willen zichzelf profileren, zowel sociaal als economisch.<sup>490</sup> Van edellieden als Courtenay die in *De Graaf van Devonshire* met Agamemnon vergeleken wordt en Aernoud in *Het Huis Lauernesse* die ‘wilde worden wat hij niet was geboren’ (Toussaint 1840B-II: 46) tot Jacques Bossuet (*Mejonkvrouwe de Mauléon*) in wie eerzucht en liefde met elkaar strijden en Ecbert Witgensteyn die in *Langs een omweg* genoegdoening eist voor ‘eene belediging, eene beschimping van mijn eergevoel’ (Toussaint 187: 319): een groot aantal mannelijke personages wordt gekenmerkt door een overmaat aan eerzucht. Nuanceringen bestaan in de benamingen: trots, hooghartig, hartstochtelijk, wilskrachtig, fier, vurig, het zijn allemaal termen die in hun context in verband staan met de heerszucht of de eerzucht van de betreffende man. Mannen in het werk van Toussaint zijn gericht op het verwezenlijken van hun doelen, ervan uitgaande dat daarmee hun persoonlijke eer in het geding is. Natuurlijk zijn er verschillen: figuren als Aernoud, Daniël de Burggraaf (*Graaf van Leycester*), Jacques Bossuet, Don Christin (*Media-Noche*) en Juliaan (*De Delftsche wonderdokter*) zijn in

---

<sup>489</sup> Andere voorbeelden zijn Essex in *De Graaf van Leycester*, Henry des Secousses in *Mauléon*, Wijndrik, Gideon en Antonie in *De vrouwen van het Leycestersche tijdvak*, Huibert Berck in *Gideon Florensz*, Jacobus van Assendelft in *Maria van Oosterwijk*, Frits Millioen in de gelijknamige roman en Juliaan in *De Delftsche wonderdokter*.

<sup>490</sup> Op deze plaats wil ik niet gedetailleerd ingaan op de manier waarop de mannelijke personages zich profileren in staatkundige en religieuze kwesties; zie hiervoor met name hoofdstuk 4.

principe egocentrisch, terwijl Courtenay, Willem van Aelst (*Maria van Oosterwijk*), graaf Pepoli en Ecbert Witgensteyn (*Langs een omweg*) tot op zekere hoogte ook rekening houden met de belangen van anderen. Toch zijn uiteindelijk de gevoelens van anderen, met name van vrouwen, ondergeschikt.

Bij enkele bijzondere mannen is de eerzucht gecombineerd met een bepaalde dreiging: vooral Wyatt in *De Graaf van Devonshire* en Reingoud in de *Leycester-cyclus* zijn wat Bouvy en Reeser zien als ‘romantische schurken’ (Bouvy 1935: 166, Reeser 1962: 79). Ook Scipione (*Engelschen te Rome*) en Cherubini (*Echtgenooten van Turin*) zijn in dit verband door Reeser genoemd en mijns inziens worden Aernoud<sup>491</sup> en Fabian op vergelijkbare wijze gerepresenteerd: vol van een ‘schrikwekkenden hartstocht’ (Toussaint 1839C: 178). Hun ogen – donker of groengrijs – branden van een verzengend vuur, doorborend en verleidelijk, hun haar is gitzwart, ze zijn krachtig en dreigend, trekken aan en stoten af.<sup>492</sup> Steeds benadrukt de verteller hun gevaarlijke charisma, waarbij hij ze soms met Lucifer vergelijkt of satanische en demonische trekken beschrijft<sup>493</sup>; hij waarschuwt voor:

Dien gloed, die aantrekt, die bedwelmt, die ontrust, die ontvlamt, waartegen de vrouw worstelt, waarvan zij huivert, dien zij voelt te moeten ontwijken, maar die haar als door betovering boeit (Toussaint 1839C: 52).

Deze personages behoren tot de categorie gepassioneerde mannen, het type van de rebel dat door Lord Byron geperfectioneerd is (Praz 1992: 69).

In zijn studie *The Byronic Hero. Types and prototypes* toont Peter Thorslev de ontwikkeling van achttiende-eeuwse helden en romantische helden: van ‘the child of nature’, via ‘the hero of sensibility’, de ‘gothic villain’ en de vroege ‘noble outlaw’ naar ‘Byronic Hero of Sensibility’ en de karakteristieke ‘Byronic Hero’. Op detailniveau zijn wellicht enkele verschillen aan te geven tussen de diverse

---

<sup>491</sup> Ook in de DBNL wordt Aernoud gepresenteerd als ‘bij uitstek een voorbeeld van de zogenaamde Byronic Hero’ (<http://www.literatuurgeschiedenis.nl/lg/19de/tekst/lg19037.html>).

<sup>492</sup> Zie onder meer: Wyatt in Toussaint 1837B: 68, 72, 132, 133, 137; Cherubini in Toussaint 1838: 397, 398, 412, 414, 417, 433, 435; Scipione in Toussaint 1839 C: 48, 50, 52, 179, 259; Aernoud in Toussaint 1840 B-I: 115, 180, 186, 294, 312, 316, 319; 1840 B-II: 167; Reingoud in Toussaint 1846-I: 365, 382, 383, 389; 1846-II: 83, 123, 141, 211, 264, 372, 384-85, 420; Fabian in Toussaint 1849: 44, 45, 47, 48, 51, 54, 62, 135, 161; 1850-I: 142, 160, 271; 1850-II: 66.

<sup>493</sup> Zie Toussaint 1837B: 68; Toussaint 1839C: 179; Toussaint 1846-II: 123, 333, 342; Toussaint 1849: 56; Toussaint 1850-I: 232; Toussaint 1850-II: 11, 30.

byron-helden in het werk van Toussaint<sup>494</sup>, maar in het algemeen zijn de kenmerken van de karakteristieke ‘Byronic Hero’ aanwezig: het uiterlijk, de adellijke afkomst (de gevallen engel!), het mysterie in zijn verleden, de begane zonden, een zekere gevoeligheid, de liefde voor een vrouw en het openlijk tarten van de conventies. Hij is een rebel die zijn eigen morele verantwoordelijkheid draagt: hij verontschuldigt zich nooit, het is de verteller die eventueel verklaringen aandraagt (Thorslev 1962: 163-164).

Duidelijk is dat in Toussaints oeuvre een deel van de bekoring van deze mannen ligt in hun kwetsbaarheid en emotionaliteit: elk van hen breekt op een bepaald moment, geraakt door onmogelijke omstandigheden en door de liefde van een vrouw. Tranen vloeien bij Wyatt door de reddingspoging van Arabella, Cherubini schreit om Moïna, Scipione is diep gekwetst door de dood van zijn neef en Aernoud huilt om het verlies van Ottelijne. Bij Reingoud zijn er sporen van tranen om een politiek verlies, maar dat hij emotioneel is, blijkt ook duidelijk uit zijn blik op zijn kleindochter Jacoba: ‘een blik, zóó diep, zóó zacht, zóó oneindig teer, en zóó oneindig smartelijk’ (Toussaint 1846-II: 343). Fabian is zeer bijzonder: ook hij is tot op zekere hoogte bewogen door de trouw van Deliana, maar wanneer hij geen uitweg meer ziet, in uiterste nood, maakt hij bekend zelf vrouw te zijn.<sup>495</sup> De nogal eens tot ‘Byronic Hero’ bestempelde Xavère, protagonist in Toussaints vroegste werk *Almagro* (1837)<sup>496</sup>, is volgens mij duidelijk anders dan figuren als Wyatt, Cherubini, Scipione, Aernoud en Reingoud.<sup>497</sup> Volgens Tjeerd Popma in zijn dissertatie *Byron en het Byronisme in de Nederlandsche letterkunde* heeft hij ‘een bijna zuiver Byroniaansch karakter’ (Popma 1928: 292), door Popma vooral beargumenteerd met verwijzingen naar overeenkomstige figuren uit het werk van Byron (the Corsair), De Lamartine (Jocelyn) en Nicolaas Beets (José). Vanwege

---

<sup>494</sup> Wyatt bijvoorbeeld toont in zijn houding ten aanzien van Arabella ook duidelijke trekken van de ‘gothic villain’; in hoofdstuk 6 ga ik hier nog kort op in.

<sup>495</sup> Zie achtereenvolgens Toussaint 1837B: 213-214; Toussaint 1838: 436; Toussaint 1839C: 259; Toussaint 1840B-I: 34, 181; Toussaint 1840B-II: 210, 250; Toussaint 1850-II: 64.

<sup>496</sup> Door o.a. Ten Brink 1888: 396, Popma 1928: 292, Jensen 2008: 156; hiermee in tegenspraak zijn o.a. Vierhout 1889: 148-156 en Reeser 1962: 44-45.

<sup>497</sup> C.J. Vierhout zet in 1889 al uiteen dat de protagonist in *Almagro* geïnspireerd is door Friedrich Schillers Karl Moor in *Die Räuber* (Vierhout 1889: 149-153); door Thorslev wordt deze Karl Moor ook gerangschikt onder de ‘men of sensibility’ (Thorslev 1962: 73-74).

zijn vrouwelijke verschijning<sup>498</sup>, zijn religieus gevoel<sup>499</sup> en het ontbreken van elke dreiging past Xavère mijns inziens echter beter in de groep van de ‘Byronic heroes of sensibility’. Zie bijvoorbeeld deze omschrijving:

terwijl hij zijne fijne, zijdeachtige lokken met kennelijk zelfbehagen wegschoof, en zijn geheele wezen weder die uitdrukking van zachtheid en weerloosheid aannam, die het gewoonlijk kenmerkte (Toussaint 1837A: 237).

Typerend voor ‘Byronic heroes of sensibility’ is het ‘anders-zijn’ dat bij hen een neiging tot zelfanalyse, egocentrisme, melancholie en passiviteit, een zekere ‘Weltschmerz’, met zich meebrengt (Thorslev 1962: 38-39, 141-144). Deze kenmerken zijn ook te vinden bij personages als Lord Edward Glenhouse, Paul (*Het Huis Lauernesse*), St. Hyacinthe (*Mejonkvrouwe de Mauléon*) en Gideon Florensz: mannelijke personages die net als Xavère ‘vrouwelijke’ karakteristieken krijgen, waarin afgezien van het uiterlijk, ook de zwakke gezondheid opvalt.<sup>500</sup>

Thorslev wijst erop dat dergelijke ‘Byronic heroes of sensibility’ op geen enkele manier beantwoorden aan de norm, het ideaal van de ‘held’, zoals dat door Aristoteles in zijn ‘Poetica’ is geformuleerd: in alle opzichten groots. Hoewel een gewone sterveling zich met hem moet kunnen identificeren, horen zijn capaciteiten buitengewoon te zijn: hij is machtiger, beter, deugdzamer dan de gemiddelde mens. Het is van belang om hierbij vast te stellen dat het ‘deugdzaam’ van Aristoteles geen christelijke betekenis heeft: heroïsche deugdzaamheid houdt ‘magnanimitas’ in, grootheid van ziel ofwel fierheid en zeker geen meegaandheid of bescheidenheid. De prototypische held werd in de romantiek de ‘Byronic Hero’, die als extra eigenschap een bepaalde gevoeligheid, beter gezegd gepassioneerde bezit, met daarnaast als tweede onderscheidende karakteristiek een satanische neiging.<sup>501</sup>

Ik meen te kunnen vaststellen dat alle door Thorslev genoemde kenmerken van de ‘Byronic Hero’ aanwezig zijn in Wyatt, Cherubini, Scipione, Fabian en

---

<sup>498</sup> Hiermee bedoel ik niet de vrouwelijkheid die anderen in Xavère zien als hij de rol speelt van ijdele ‘petit-maître’, maar de vrouwelijkheid die hem van nature eigen is (Toussaint 1837A: 234, 237, 318).

<sup>499</sup> Zie Toussaint 1837A: 308, 309, 312.

<sup>500</sup> Daarnaast heeft elk van deze mannelijke personages ook het ‘vrouwelijke’ kenmerk van moederloosheid.

<sup>501</sup> Thorslev verklaart dit verschijnsel ten dele vanuit de literaire mode, maar belangrijker is volgens hem de relatie met het Piëtisme. Enerzijds is daar het verband met de betrokkenheid in deze godsdienstige stroming bij de persoonlijke emotie, anderzijds is het satanische een protest tegen het onderdrukkende karakter van het religieuze dogma en het steeds aanwezige gevaar van hypocrisie (Thorslev 1962: 189).

Reingoud en dat juist deze charismatische mannen door de manier waarop zij gerepresenteerd worden een appel doen op de sympathie van de lezer. Hun opponenten in het *verhaal* zijn duidelijk geen aristotelische helden, maar ‘heroes of sensibility’ (het romantische, ‘Byronic’ type) of de achttiende-eeuwse voorloper ervan, de man met moralistische of didactische idealen, zonder veel humor (Thorslev 1962: 35).<sup>502</sup> Tegenover Wyatt en Fabian staan de steeds melancholischer Courtenay<sup>503</sup> en de gevoelige Gideon<sup>504</sup>, tegenover Cherubini staat als voorbeeld van het tweede (achttiende-eeuwse) type de erudiete Josefe Espaleto<sup>505</sup>, tegenover Scipione de onwrikbare paus Sixtus<sup>506</sup> en Reingoud ziet in de gelovige Gideon en de bedachtzame Oldenbarneveld belangrijke tegenstanders.<sup>507</sup>

De door Bouvy en Drop gemaakte tweedeling met betrekking tot het geloofsleven van de personages geldt mijns inziens tot op zekere hoogte voor de mannelijke personages: ‘een Lucifer- tegenover een Christus-gestalte of een Lucifer-gedachte tegenover een Christus-gedachte’ (Bouvy 1935: 264) is te vinden in combinaties als Fabian-Gideon, Scipione-Sixtus en Reingoud-Gideon. De norm waarover Drop spreekt met betrekking tot het naderen of afwijken ervan is echter niet absoluut: de katholieke Vicaris van Heerde en de ongelovige Kanselier Leoninus worden met veel meer sympathie getekend dan de protestante Oldenbarneveld en Bossuet. Bouvy’s opvatting van het oppositionele Licht en Donker in krachten als liefde versus haat, onbaatzuchtigheid versus zelfzucht past in de benadering van Toussaints werk als religieuze uiting, maar wanneer de oppositie geplaatst wordt in het kader van ‘vrijheid’, zonder daarmee het godsdienstige element te ontkennen, zijn veel meer nuances te verklaren. Bovendien kunnen dan ook contrasten in niet-religieuze romans geïnterpreteerd worden, zoals ik verderop zal doen.

Goed beschouwd zijn de mannelijke personages in het oeuvre van Toussaint grofweg in te delen in drie groepen: de genoemde ‘Byronic Heroes’<sup>508</sup>, de ‘Byronic

---

<sup>502</sup> Ellen Krol noemt dit type de achttiende-eeuwse ‘man-of-feeling’ (2001: 97-99).

<sup>503</sup> Toussaint 1837B: 271.

<sup>504</sup> Toussaint 1850-II: 108-111.

<sup>505</sup> Toussaint 1838A: 393-395, 413, 416.

<sup>506</sup> Toussaint 1839C: 136-137, 187.

<sup>507</sup> Toussaint 1846-II: 331-332, 426-427.

<sup>508</sup> Trekken van het hartstochtelijke of satanische zie ik ook in personages als Darley, Gardiner en Benefield (*De Graaf van Devonshire*), Jan van Woerden (*Het Huis Lauernesse*), Cosmo Pescarengis (*Leycester*), Henry des Secousses en de abt Navarrais (*Mauléon*), graaf Stanislaus (*Langs een omweg*).

heroes of sensibility’ en minder hartstochtelijke figuren die vooral staan voor een idee.<sup>509</sup> De verteller karakteriseert ook deze laatstgenoemden uitgebreid: het zijn niet direct kleurloze, maar toch minder indrukwekkende figuren dan de romantische helden van beide categorieën. Zij allen verbeelden naast een bepaalde eerzucht in meerdere of mindere mate de in 5.5.1 genoemde aspecten van de negentiende-eeuwse ideale man: vaderlands- en vrijheidsliefde, godsdienstigheid en eenvoud, werkzaamheid en nijverheid, rust en nuchterheid.<sup>510</sup> Zoals ik in hoofdstuk 4 aan de hand van *De vrouwen van het Leycestersche tijdvak* heb uitgewerkt: dit type mannen is in het algemeen overtuigd van zichzelf en van wat hen te doen staat. Als ‘subject’ of object van focalisatie fungeren zij min of meer als tijdsbeelden, bijvoorbeeld Chandos als werkelijk ridderlijke figuur, Van Heerde als de integere katholieke geestelijke in de zestiende eeuw en Frits Millioen als de negentiende-eeuwer die zijn weg moet vinden in de moderne samenleving. Hun karakters worden voor de lezer geanalyseerd en er is weinig onduidelijks. Minder eenduidig zijn de romantische helden.

### 5.7.3.1 Romantische helden nader beschouwd

Als de gematigde figuren staan voor een bepaalde notie, dan ligt het voor de hand dat ook de romantische helden geïnterpreteerd kunnen worden als belichaming van een bepaalde idee.

De ‘Byronic Heroes’ Wyatt, Cherubini, Scipione, Fabian en Reingoud tonen allen de genoemde kenmerken – uiterlijk, afkomst, mysterie, zonden, gevoeligheid, liefde en het openlijk tartten van de conventies – , maar delen ook in hun *geschiedenis* enkele aspecten. Hun rebellie wordt veroorzaakt door een concreet verlies of de angst daarvoor, een ervaring die door de buitenwereld veelal niet

---

<sup>509</sup> Voorbeelden hiervan zijn Chandos (*De Graaf van Devonshire*), Boudewijn van Heerde en Laurens (*Het Huis Lauernesse*), François d'Aubigny (*De prinses Orsini en Diana*), Wijndrik, Kanselier Leoninus, Prouinck (*Leycester*), Jacques Bossuet (*Mejonkvrouwe de Mauléon*), Minganti (*Graaf Pepoli*), Frits Millioen, Leopold (*Majoer Frans*) en Ecbert Witgensteyn (*Langs een omweg*).

<sup>510</sup> Een aparte groep hierin wordt gevormd door de al eerder genoemde vaders of vaderfiguren, met wie een aantal vrouwen metonymisch verbonden is (*De Graaf van Devonshire*), die – voor zover zij zich ermee bemoeien – de opvoeding van dochters inzetten voor een bepaald doel (*Het Huis Lauernesse*, *De prinses Orsini en Diana*) en die hun dochters zien als middel om financieel het hoofd boven water te houden (*Frits Millioen*, *Majoer Frans*, *Langs een omweg*). Ook priesters worden stelselmatig ‘vader’ genoemd, of aangeduid met ‘de vaders’ (*Het Huis Lauernesse*, *Mauléon*). Intertekstuele verwijzingen houden soms een negatief oordeel over vaders in, zoals te zien is in *Gaston en Bayard* (zie 1.7.3) en in *Tancrede* (3.7.1).

erkend wordt. Twee voorbeelden<sup>511</sup>: Scipione rouwt in *Engelschen te Rome* om zijn door paus Sixtus gevonniste neef. Wanneer hij zijn gevoelens uitspreekt, reageert de strikte kerkvorst met ‘de beledigingen die men niet wreken kan, moet men ontveinzen’ (Toussaint 1839C: 257). Het gebrek aan erkenning betreft soms ook de man zelf: in *De echtgenooten van Turin* voelt Cherubini (ook zijn eigenlijke naam ‘Gianettino’ is een verkleinwoord) zich de mindere van de mismaakte Josefe Espaleto. Zijn smeekbede aan Moïna levert niets op:

En aan hare voeten knielende, schreide de hooghartige; en een nokkend snikken verstikte zijne stem. In het eind riep hij uit: ‘Ja, ik gevoel het, gij zijt nog de mijne, de verloofde mijner jeugd! Nog kunt gij ons beiden redden. Wij kunnen *nog* gelukkig worden! Gelukkig! ik? Ja, gelukkig als een god. Wat zegt mij een vaderland? Wat zegt mij een naam! Wat zegt mij alles, wat ik verloor, als ik u bezit? Moïna haast u! sta op! wij vluchten, ver van hier, ver van uw monster! ik bezit nog talent genoeg om te werken, te werken voor u! O! ik gevoel het, ik bemin u nog! jaren noch scheiding hebben mijnen hartstocht verkoeld. Die hartstocht kan zich slechts koelen in liefde of in bloed. Maar ik smeeek u, laat het niet in bloed zijn! Heb medelijden met u zelve, ontferm u over mij! Aarzel niet! Volg mij!’ Smeekend vatte hij, dit zeggende, hare hand in de zijne. [...] Met moed, met fierheid zelfs antwoordde zij: ‘Onzinnige! [...]’ (Toussaint 1838A: 436).

Bij deze romantische helden ontbreekt door hun verlies de innerlijke tevredenheid met het eigen zijn die synoniem is met ‘mannelijke’ deugdzaamheid en dit leidt tot maskerades: Wyatt en Cherubini<sup>512</sup> verkleden zich letterlijk, Scipione en Reingoud zijn dubbelhartig en Fabian leidt een compleet dubbelleven. Maskers dienen dikwijls als middel om emoties te verbergen (zie 3.7.3) en wanneer de byroniaanse helden hun masker laten vallen, betekent dat in feite dat zij hun emoties niet

---

<sup>511</sup> Zie ook hoe Fabians ervaringen tot leugens bestempeld worden (1850-II: 151) en hoe Aernoud zich wendt zich tot de geestelijkheid omdat hij ‘terugzetting’ door edelen vreest en ook door anderen niet ‘gekend te worden en verhoogd’ (Toussaint 1840B-II: 47).

<sup>512</sup> Hiermee doel ik niet op Cherubini’s masker zoals dat genoemd is in 3.6.3, maar op zijn vermomming in het dagelijks leven.

beheersen: ook het tweede kenmerk van ‘mannelijkheid’ ontbreekt. Voor deze helden houdt dit in dat zij ten onder gaan.<sup>513</sup>

Naar aanleiding van de overeenkomsten in de *geschiedenis* van de ‘Byronic Heroes’ meen ik te kunnen stellen dat deze helden in het werk van Toussaint gepresenteerd worden als charismatische, dreigende figuren, aantrekkelijk door een bepaalde gevoeligheid, die uiteindelijk ten onder gaan vanwege het ontbreken van enkele bij uitstek ‘mannelijke’ deugden: innerlijke tevredenheid over het eigen zijn en beheersing van emoties. Genoemde helden krijgen hiermee voor mij ‘vrouwelijke’ karakteristieken, zeker wanneer ik de onvoldaanheid en emotionaliteit combineer met gebrek aan erkenning, met maskerades en onvrijheid. Hiermee is niet gezegd dat de byroniaanse helden bij Toussaint ‘vrouwelijk’ zijn: er zijn ‘vrouwelijke’ elementen te herkennen in hun verleden en in de manier waarop zij daarmee omgaan.

Het andere type romantische held in het oeuvre van Toussaint is duidelijk feminiemer: ‘Byronic heroes of sensibility’ als Edward Glenhouse, Paul, Nicolaas de Maulde en Gideon worden onmiskenbaar ‘vrouwelijk’ gepresenteerd, met betrekking tot zowel hun optreden als hun uiterlijk:

blonde haren fijn als vlas en in sierlijke lokken op de slapen gedrukt [...] maar het bijna doorschijnend blank vel zijner wangen was nog glad [...] zijne oogen stonden eer kwijnend dan ingezonken [...] zijne gestalte was nog rank en licht; maar ziekelijk bleek waren die wangen en vermagerd dat gelaat; maar lichte blauwe kringen gaven eene sprekende afgematheid aan die verflauwde oogen, en het waren bleeke lippen, die witte tanden verborgen, en dat gebogen hoofd, dat zich als uit lusteloosheid niet meer scheen op te heffen [...] (Toussaint 1840A: 103-104).<sup>514</sup>

---

<sup>513</sup> Op het moment dat Wyatts tranen zichtbaar worden en hij door Arabella voor het eerst bij zijn naam genoemd wordt (‘Sir Thomas!’), dus erkend wordt, kan hij niet anders dan zich van haar afkeren en zich overgeven aan zijn vijand, notabene de zwakke Williams; Cherubini biecht zijn maskerade op en smeekt Moïna nog eenmaal om liefde, waarna hij zichzelf doodt. Ook Scipione geeft opening van zaken en neemt dan gif in, Fabian doorsteekt zichzelf na een hartstochtelijke biecht en Reingoud geeft toe aan één van de ‘twee mensen’ die hij in zich voelt leven (Toussaint 1846-II: 199, zie ook 1846-I: 388): hij geeft voorrang aan gevoel boven verstand. Hiermee is zijn politieke macht voorbij. De verteller deelt tot slot nog mee dat Reingoud katholiek wordt, wat wil zeggen: ‘de vrijheid van zijn stouten geest te laten binden, door den leiband der Kerk, waar hij de enkele voorschriften van het Evangelie eene te enge beperking had geacht’ (Toussaint 1846-II: 457).

<sup>514</sup> Zie m.b.t. Edward Glenhouse ook Toussaint 1840A: 129, 137.



Bleek was zijne gezigtstint, en toch kleurde eene zachte verrukking die wangen met een flauw blokje. Op het voorhoofd gescheiden, hing zijn sterk blond haar in fijne dunne lokken langs den hals neder tot op de schouders. De kleine mond met den blijmoedigen glimlach, het hooge zachtgeronde voorhoofd met den fijnen griekschen neus, was in de schoonste samenstemming met de zuivere omtrekken van dat gelaat, dat geheel de uitdrukking had, die een schilder zoude geven aan dat van den Apostel Johannes, den liefalligsten der discipelen, dien de Heer zelfs te zacht vond, om hem ten marteldood voor te bestemmen (Toussaint 1840B-I: 3).<sup>515</sup>

zijne zwarte lokken goldden sierlijk om den ontblooten hals, die fijn en vol was als die eener vrouw [...] (Toussaint 1850-I: 4-5).<sup>516</sup>

Wel was het haar van eene kleur die het vooroordeel wekte, maar het was van eene zachtheid en fijnheid als zijde, en het hing neder in zóó ontelbare lokken [...], een zachten bos die zich verlevendigde of verflauwde, naar de gewaarwordingen die hem doortintelden [...] de lippen waren van zoo frisch, van zoo liefelijk een karmozijn [...] fijn geteekende wenkbrauwen [...] lange gitzwarte pinkers [...] (Toussaint 1846-I: 336).<sup>517</sup>

Deze ‘Byronic heroes of sensibility’ vervallen nogal eens in diep gepeins, zijn bleek, geregeld koortsig, ze bezwijmen en zo lijdend vertonen ze overeenkomsten met de fragiele vrouwen zoals die voorkomen in negentiende-eeuws literair werk, vaak inclusief blond haar en blauwe ogen. Edward Glenhouse lijdt aan *spleen*, veroorzaakt door verveling en De Maulde wordt herhaaldelijk ziek als gevolg van zijn gevoelens. Paul en Gideon zijn onmiskenbaar ‘engelen’, ‘de oogen ten hemel

---

<sup>515</sup> Zie m.b.t. Paul ook Toussaint 1840B-I: 302; Toussaint 1840B-II: 19-20, 29, 30, 83, 142, 424.

<sup>516</sup> Zie m.b.t. De Maulde ook Toussaint 1849: 292, 293; Toussaint 1850-I: 5, 9, 11; Toussaint 1850-II: 261.

<sup>517</sup> Zie m.b.t. Gideon ook Toussaint 1846-I: 180, 321; Toussaint 1850-I: 111; Toussaint 1850-II: 165; Toussaint 1855-II: 39, 109, 110-111, 164, 348, 373-374, 378, 453-454, 469, 484, 496, 501.

gerigt' (Toussaint 1840B-I: 302), 'een engel Gods' (Toussaint 1849: 123).<sup>518</sup> Hun 'vrouwelijkheid' wordt ook geaccentueerd door het ontbreken van eierzucht. Paul predikt het ware geloof en wenst los te zijn 'van iederen band der aarde' (Toussaint 1840B-II: 313); Gideons opvatting is eveneens dat inmenging 'in wereldsche zaken zoo ongepast als onnoodig' is (Toussaint 1850-I: 120). Ook in zijn strijd voor de gezuiverde Kerk stelt hij zich bescheiden op: een hoogleraarsambt in Oxford wijst hij af, evenals een standplaats in het belangrijke Utrecht, om in West-Souburg als predikant werkzaam te zijn (509).

Samengevat: gevoelig, bescheiden en opofferingsgezind zijn karakteristieken die van toepassing zijn op de 'Byronic heroes of sensibility'; onvoldaan, onvrij en emotioneel zijn kenmerken van de 'Byronic Heroes'. Deze mannelijke personages in het werk van Toussaint kunnen dus ingepast worden in de 'vrouwelijke' categorieën 'engelen' en 'monsters'.

#### 5.7.4 Sekserepresentaties – voorlopige conclusies

Vrijwel alle vrouwelijke personages in het oeuvre van Toussaint streven vrijheid na: vrijheid in de vorm van een individuele geloofs- of partnerkeuze. Een bepaalde mate van speelruimte of onafhankelijkheid is echter niet iedere vrouw gegeven: zij moet bevochten worden. De vrouwen die als vrouwelijke held optreden, presenteren zich veelal als engelen<sup>519</sup>, maar in hun opvattingen zie ik duidelijke noties van assertiviteit, 'onvrouwelijkheid'. Van extreem 'mannelijk' optreden is sprake bij Johanna in *Het Huis Lauernesse*, een onbuigzame, fiere vrouw met dezelfde harde trekken als haar tweelingbroer Aernoud. Margaret in *De vrouwen van het Leycestersche tijdvak* en tot op zekere hoogte Francis in *Majoor Frans* zijn vrouwen die zich voordoen of gedragen als man. Zij representeren op radicale wijze de afwijkende genderopvattingen die te herkennen zijn in de vrouwelijke personages bij Toussaint. In het oeuvre van Toussaint zijn de vrouwen die sterven niet de heldinnen: de ultieme opoffering of straf in de vorm van waanzin of dood

---

<sup>518</sup> Beiden worden vergeleken met de apostel Johannes (Toussaint 1840B-I: 3; 1846-II: 180), vaak gezien als de door Jezus meest geliefde discipel, onder meer vanwege bewoordingen in het Evangelie van Johannes (13: 23, 19: 26). Kennelijk had Johannes ook een zachte aard, gezien de opmerking in bovenstaand fragment over Paul: te zacht voor de marteldood. In *De terugkeer van Golgotha* (1862) staat expliciet dat Johannes als enige man dicht bij het kruis van Christus bleef: '[...] maar die man was ook Johannes, de vrouwelijke ziel [...]' (Toussaint 1862A: 61).

<sup>519</sup> Opvallend is dat de vrouwen af en toe bezwijmen, vaak naar aanleiding van confrontaties met mannen, maar dat zij overeind blijven als het echt moeilijk wordt.

komt voor bij vrouwen die zwak zijn, zich niet (meer) verzetten tegen hun omstandigheden, zoals Ada en Deliana.

De opvallendste mannelijke personages, vooral Gideon die vrij algemeen beschouwd wordt als de centrale figuur in Toussaints oeuvre, hebben ‘vrouwelijke’ trekken. Zowel de masculiene ‘Byronic Heroes’ als de gevoelige ‘Byronic heroes of sensibility’ wijken sterk af van de andere, met elkaar vergelijkbare romanpersonages die vooral gekenmerkt worden door eerezucht, een zekere mate van ijdelheid en egocentrisme, maar ook door rationalisme, vaderlandsliefde en religiositeit: de verdedigers van bepaalde normen en waarden. De romantische helden worden gedreven door ‘onmannelijke’ sentimenten, waardoor zij ‘monster’ of ‘engel’ worden, maar beide categorieën zijn intrigerend door de uitzonderlijke representaties: charismatische mannen met ‘vrouwelijke’ eigenschappen of ronduit ‘vrouwelijke’ mannen. In het werk van Toussaint is dus sprake van ‘genderbending’, zoals ook is opgemerkt door Schenkeveld-van der Dussen (1996: 78); de vraag is welke functie deze ‘genderbending’ heeft in dit oeuvre.

### 5.7.5 Vrouwelijk en mannelijk: over androgynie

Het woord ‘androgynie’, afgeleid van het Griekse ‘aner’ (man) en ‘gyne’ (vrouw), betekent letterlijk ‘mannelijk-vrouwelijk’ of ‘vrouwelijk-mannelijk’. Het *begrip* androgynie uit Aristophanes’ navertelling van Plato’s *Symposium* over het ontstaan van menselijke seksualiteit is een krachtige cultuurtekst. A.J.L. Busst noemt in *The image of the androgyne in the nineteenth century* met betrekking tot androgynie een aantal bronnen dat een enorme invloed had op de romantiek: religieuze als de judeïsch-christelijke, gnostische, mystieke, vanuit bewegingen als de vrijmetselarij en rozenkruisers, (pseudo-) wetenschappelijke als de alchemie en artistieke, met name de beeldende. Zich baserend op deze cultuurteksten definieert Busst de androgyn<sup>520</sup> als volgt:

A person who unites certain of the essential characteristics of both sexes and who, consequently, may be considered as both a man and a woman or as neither a man nor a woman, as bisexual or as asexual (Busst 1967: 1).

Androgynie bestaat in vrijwel alle godsdiensten en mythologieën van vrijwel alle landen en tijdperken; op basis hiervan constateerde Carl Jung dat de androgyn een archetype is van het collectieve onderbewuste (Busst 1967: 6). Een consequentie

---

<sup>520</sup> Busst gebruikt ‘androgynie’ en ‘hermafroditisme’ als synoniemen, omdat in publicaties over deze begrippen het onderscheid er tussen meestal arbitrair en daardoor vaak tegenstrijdig is (Busst 1967: 1). Ik gebruik consequent de term ‘androgynie’.

daarvan is volgens Busst dat tijd- en plaatsgebonden opvattingen niet met zekerheid te onderscheiden zijn van individuele, vandaar dat hij op het standpunt staat dat de betekenis van androgynie in een culturele uiting afhankelijk is van de preoccupaties van de betreffende kunstenaar. Toch zijn die individuele preoccupaties verbonden met tijdgebonden ervaringen, waardoor talloze interpretaties mogelijk zijn, die ook weer te maken hebben met de opvattingen van degene die betekenis toekent (Busst 1967: 85).

In het kader van het tegendraads lezen van werk van Geertruida Toussaint ga ik uit van de opvattingen van Maaïke Meijer en Catriona Macleod die eveneens wijzen op androgynie als een mythe. Meijer en Macleod onderschrijven Busst's waarneming dat het gegeven van een oorspronkelijk androgyn wezen van wie de aanvankelijke eenheid (man-vrouw) is uiteengevallen in conflicterende delen een constante is in de Westerse filosofie, theologie, psychologie en literatuur. Zij constateren dat vooral in historische perioden waarin de meest basale opvattingen met betrekking tot gender en seksualiteit ter discussie staan de androgyniemythe bijzonder fascinerend schijnt te zijn (Macleod 1998: 13). Maaïke Meijer wijst onder meer op de middeleeuwse Marialegenden, op mystiek, gnosis en laat-negentiende-eeuwse decadentie en stelt vast dat er steeds sprake is van een tegenbeweging, die in haar context gezien moet worden (Meijer 1979: 333). Tamson Wilton en Evert Jan van Leeuwen schetsen de historie van androgynie en leggen daarbij de nadruk op de samenhangen tussen de positie van vrouwen en de opvattingen over androgynie; ook van hun werk maak ik gebruik.

De omwenteling van het 'one sex system' naar een 'two sex system' aan het einde van de achttiende eeuw betekent een voorkeur voor binaire modellen. Juist in zo'n periode van wetenschappelijk onderbouwde verandering, ontstaat er volgens Macleod in een tegenbeweging grote belangstelling voor een 'midden', een behoefte aan heelheid, aan androgynе schoonheid. Zo'n androgyn ideaal is volgens haar te vinden in de Griekse beeldhouwkunst: een beeld als dat van Antinos uit 140 na Chr., herontdekt in 1735, heeft een seksuele onbepaaldheid die uitnodigt tot bespiegelingen. Zij haalt archeoloog en kunsttheoreticus J.J. Winckelmann (1717-1768) aan die betoogt dat het androgynе (stand)beeld het 'midden' is: tussen twee extremen suggereert het mogelijkheden tot groei, potentie. Het harmoniseren van

opposities met de belofte van groei is een van de essentiële concepten van het achttiende-eeuwse Bildungsideaal.<sup>521</sup>

Macleod besteedt aandacht aan de relatie tussen Bildung en androgynie:

And given that this particularly bourgeois myth acquires central importance in an age that is bent on lending sexual difference the air of scientific necessity, it would seem particularly important to investigate textual fabrications of the androgyne, a figure that, promising wholeness, appears to contest binarism (Macleod 1998: 11).

Het is dus geen toeval dat de ontmoeting met de marmeren androgyn van centraal belang wordt in Duitse Bildungvertellingen over psychologische volwassenwording en burgerlijke socialisatie. In de context van Bildungsidealen belichaamt de androgyn de belofte van eenheid. Ook in een groot deel van de negentiende eeuw is androgynie een positief begrip, een beeld van vooruitgang en solidariteit. William Veeder stelt in zijn studie naar androgynie in het werk van Mary Shelley dat auteurs tussen 1750 en 1914 herhaaldelijk benadrukken dat mannelijke neigingen tot extremisme gematigd dienen te worden door vrouwelijke eigenschappen en dat de vrouw daarbij gezien moeten worden als ‘an integral other’. Dit pleidooi voor een androgyn evenwicht is te vinden in literair werk van zowel vrouwen, bijvoorbeeld Mary Shelley en Jane Austen als mannen zoals Richardson, Fielding, Shelley en Byron (Veeder 1986: 31-34).

Een pessimistische visie op androgynie krijgt de overhand tegen het einde van de negentiende eeuw: de periode van decadentie waarin de metafysische betekenis van androgynie verdwijnt en de androgyn verbeeld wordt als een wellustig wezen. Deze ontwikkeling kan gezien worden als rebellie tegen het patriarchale overwicht: androgynie als symbool van een tegenbeweging, maar er zijn ook argumenten om deze uiting van androgynie te zien als reactie op de eerste feministische golf, zoals Tamson Wilton aangeeft. Zij wijst op Joséphin Péladan die met zijn werk *The Gynander* (1891) grote invloed heeft op het contemporaine denken over

---

<sup>521</sup> Een voorbeeld van een Bildungsroman uit deze periode is *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795) van Goethe. Dit werk wordt door Aagje Swinnen, wier studie over de vrouwelijke Bildungsroman ik gebruik heb bij mijn analyse van *Het Huis Lauernesse*, genoemd als prototype: de ontwikkeling van een protagonist in een conflictueuze situatie dient als instrument voor de opvoeding van de lezer.

androgynie met als gevolg een groeiende waardering voor het ‘hogere’ mannelijke ten opzichte van het ‘lagere’ vrouwelijke (Wilton 2004: 100-101).<sup>522</sup>

In de loop van de twintigste eeuw, zeker vanaf de jaren zeventig, wordt androgynie in toenemende mate een problematisch concept. Het kan opgevat worden als ideaal, maar ook als bedreiging: een utopie of een uiting van vrouwenhaat. Swinnen bijvoorbeeld wijst erop dat de vrouwelijke personages in Bildungsromans uit de tweede helft van de achttiende eeuw niet meer zijn dan ‘incarnaties van mannelijke verlangens of angsten, of exponenten van “die imaginerde Weiblichkeit”’ (Swinnen 2006: 16). Ook Macleod stelt vast dat de werkelijk androgynie, dus hybride en ambigue kenmerken zoals die door Winckelmann benadrukt worden, in het werk van Schiller en Goethe feitelijk plaats maken voor eenduidiger karakteristieken. Het verlangen naar heelheid wordt volgens haar geprojecteerd in het vrouwelijke dat kan bijdragen aan de mannelijke Bildung: het vrouwelijke als ‘polymorphous Other, shifting between the poles of Angel and Monster, imersed in effable nature, representing a stage along the trajectory of male development’ (Macleod 1998: 42).

Een bijzondere benadering van androgynie is die van Evert Jan van Leeuwen die in zijn dissertatie (2006) androgynie in verband brengt met ‘New Alchemy’, een academische beweging<sup>523</sup> die sinds eind jaren zestig van de vorige eeuw streeft naar structurele verandering in de denkprocessen die de Westerse cultuur domineren. Een nieuwe denkwijze houdt onder meer in het afwijzen van de dominante, rigide genderindeling en deze vervangen door werkelijke androgynie:

an ethic of partnership in which masculine and feminine principles are not defined through the usual static polarities but through metaphors of eternal activity and fluidity, change and progress, never stable but signifying always a moment in a larger process of eternal development (Van Leeuwen 2006: 3).

Van Leeuwen zet aan de hand van Maaïke Meijers werk uiteen dat deze waarachtige androgynie te vinden is in de subculturen, in tegenbewegingen die de traditionele autoriteiten provoceren. Van Leeuwen spitst een en ander toe op alchemie in de gotieke roman, als een manier van denken die gepolariseerde

---

<sup>522</sup> Péladan maakt onderscheid tussen androgynie en gynandrie, respectievelijk vrouwelijkheid in mannen en mannelijkheid in vrouwen. Peladan ‘regards the former as a *superior* way to be male and the latter as an *inferior* way to be female’ (Wilton 2004: 101).

<sup>523</sup> Invloedrijke denkers als Herbert Marcuse, Murray Bookchin and Theodore Roszak maken deel uit van deze beweging (Van Leeuwen 2006: 2).

concepten uit de dominante cultuur probeert te verenigen door het optreden van de alchemisten, die hij in eerste instantie als volgt definieert:

The alchemists old and new have become ideologically dissident figures whose projects not merely threaten to undermine orthodox theological and scientific belief and practice, but also the androcentric economic and political ideologies on which the dominant culture is founded (Van Leeuwen 2006: 10).<sup>524</sup>

In dit kader is vooral Meijers conclusie van belang: androgynie kan gezien worden als een vorm van non-conformisme die deel uitmaakt van een wijdvertakt netwerk. ‘Er is een traditie die haar eigen gang gaat, eeuw in, eeuw uit’ (Meijer 1979: 354). Dit non-conformisme is in het oeuvre van Toussaint aanwezig in de representaties van enkele romanpersonages met androgynе trekken en in de vorm van travestie.

### 5.7.5.1 Ter illustratie: androgynie bij Toussaint

Als ik de twee meest ‘vrouwelijke’ mannen uit het werk van Toussaint – Paul van Mansfeld en Gideon Florensz. – toets aan de criteria van androgynie ligt het voor de hand om hen androgyn te noemen. Afgezien van de kenmerken die ik in 5.7.3.1 noemde, zijn er ook associaties met adolescentie en maagdelijkheid. Pauls jeugd wordt stelselmatig benadrukt, hij wordt door Aernoud zelfs ‘kind’ genoemd (Toussaint 1840B-I: 108), hij heeft weinig benul van de seksuele driften waarmee de priester Pistorius worstelt (I: 276) en hij vlijt zich ‘met innigheid’ aan de borst van zijn vader (II: 424). Gideon is weliswaar enige tijd verliefd op Ivonnette, maar hij trouwt uit plichtsgevoel met Jacoba, die in het grootste gedeelte van de roman als non gepresenteerd wordt. Het verhaal eindigt, zoals Basse in zijn literatuurgeschiedenis opmerkt met een blik op een ‘op onbegrepen wijze tot vollen bloei gerijpte huwelijksliefde’ (Basse 1920: 155). Dat dit geen kwestie is van preutsheid van de schrijfster zag Busken Huet al in 1864, toen hij naar aanleiding van het twaalfde hoofdstuk van *Het Huis Lauernesse*, waarin Paul met Pistorius spreekt over het celibaat, opmerkte:

Zelfs geloof ik dat dit geopend oog voor de waarde van het zinnelijke in de menselijke natuur eene van mevrouw Bosboom's groote eigenschappen als romanschrijfster is [...]. Ik zeg niet dat dit hoofdstuk bij uitnemendheid geschikt is om op een regenachtigen zondag door kostschoolhouderessen te

---

<sup>524</sup> Voor de gotieke roman accentueert Van Leeuwen nog aspecten als onsterfelijkheid en bovennatuurlijkheid (335).

worden voorgelezen [...]. Ik beweer slechts dat hier de elementen schuilen van eene zeldzame meesterschap (Busken Huet 1864: 304).<sup>525</sup>

Ook de manier waarop Ottelijne aan Johanna duidelijk maakt dat haar zelfverwijt met betrekking tot lichamelijk verlangen, ‘de togt’, onnatuurlijk is (‘Dat is verbijstering [...] die u [...] opzet tegen uwe eigene natuur’, Toussaint 1840B-I: 136-137) is een argument voor de stelling dat de androgyne ‘sekseloosheid’<sup>526</sup> van Paul en Gideon geen kwestie is van terughoudendheid van de auteur, maar een keuze in de presentatie van beide figuren.

De vraag hoe deze androgynie van Paul en Gideon op te vatten is als blijkt van de hierboven kenmerkend genoemde tegenbeweging kan beantwoord worden door te wijzen op hun dissidente optreden ten opzichte van dominante ideologie. Beide figuren passen in de omschrijving van de alchemist zoals Van Leeuwen die geeft: onorthodoxe religieuze denkers/groeperingen die zich inzetten voor een andere relatie tussen mens en God en die op grond van hun revolutionaire ideeën in een kwaad daglicht kwamen te staan. Paul, maar sterker nog Gideon verzet zich tegen de heersende godsdienstige praktijk: Paul tegen de katholieke Kerk die in de zestiende eeuw nog door velen werd gezien als de enige ware; Gideon tegen de partijzucht van predikanten die in plaats van de persoonlijke relatie met God strijden voor ‘eene uitwendige kerk, een hecht en vast gebouw, steunende op de onverwrikbare grondwet van de letter, en die stellende als vasten grondslag van alle wetten voor den Staat’ (Toussaint 1846-I: 175).<sup>527</sup> Hiermee kan van beiden gesteld worden dat er, geplaatst in de specifieke context, sprake is van dissidente opvattingen. Dankzij de meest geaccentueerde karakteristieken – een treffende gelijkenis met de zachtaardige apostel Johannes, overgevoeligheid en de goddelijke liefde als richtsnoer – zijn Paul en Gideon in te delen bij wat Busst de optimistische belichaming van de androgyn noemt. Hierin staan noties als solidariteit, broederschap, liefde en puurheid centraal; zij kunnen leiden tot individuele verlossing, geluk en wijsheid, afhankelijk van de situatie van de mensheid als geheel (Busst 1967: 37-38).

Of dit ook geldt voor androgyne personages als Xavère, Edward Glenhouse en Nicolaas de Maulde is discutabel: mensenliefde is aanwezig in Xavère, bij de

---

<sup>525</sup> Ik vraag me dan ook af of de opmerking van Mathijsen ‘Het moet een duivelse plagerij van Lodewijk van Deysel zijn geweest dat hij Mathilde in *Een liefde* laat masturberen terwijl ze een boek van Geertruida Bosboom-Toussaint leest’ (Mathijsen 2002: 24) wel helemaal terecht is.

<sup>526</sup> Een kenmerk dat Mak aangeeft (Mak 1997: 40).

<sup>527</sup> Zie ook De vrouwen van het Leicestersche tijdvak (Toussaint 1850-II: 120).



andere twee figuren niet. Zij behoren eerder tot de tweede categorie: de pessimistische. Figuren als de byroniaanse helden Wyatt, Cherubini, Scipione, Fabian en Reingoud, in wie op basis van het gegeven dat androgynie een mentaliteit is ‘vrouwelijke’ elementen aan te wijzen zijn<sup>528</sup>, kunnen ingedeeld worden bij de pessimistische representaties van de androgyn. Deze overheersten in de late negentiende eeuw, maar kwamen al voor vanaf de jaren dertig en worden gekenmerkt door het afwijzen van genoemde positieve aspecten, het wantrouwen van God en de fundamentele goedheid van de mens. Dit leidt voor hen tot isolement, onafhankelijkheid en argwaan ten opzichte van God en de mensheid, wat in de hier genoemde romantische helden gesymboliseerd wordt in cerebrale zinnelijkheid en bezetenheid (Busst 1967: 39). In *De Graaf van Devonshire* blijkt bijvoorbeeld Wyatts obsessie uit zijn afwijzing van Arabella als zij hem voor het eerst bij zijn naam noemt (‘Sir Thomas!’) en hij dus erkend wordt:

Hij stond alleen, gansch alleen. Hij knerste op de tanden van spijt en teleurstelling [...]. Twee groote tranen van opgekropte woede stonden in zijne oogen; maar hij drong ze weg, hij gunde zich de verlichting der tranen niet. Hij wilde wijken noch voortgaan. Hij leunde op den getrokken degen, en staarde met brandende blikken en te zamen geklemde lippen doelloos voor zich heen. Al ware hij werkelijk de in een steen gebeeldhouwde ridder geweest, op wien de stoïsche onverschilligheid zijner houding hem deed gelijken, hij had geen meer onbeweeglijken stand kunnen aannemen. ‘Hier vindt gij bescherming,’ klonk eene stem boven zijn hoofd. Hij zag op. Het was Arabella. [...] ‘Sir Thomas!’ hervatte zij, ‘drie schreden van hier is eene kleine zijdeur geopend, ga haar binnen en gij zijt gered.’

De krijgslieden naderden. ‘Gered! nu alles verloren is,’ riep hij met zijnen diep doordringende stem, waarin meer dan wanhoop lag, ‘gered door eene Sterny, bescherming van eene vrouw! Dit ontbrak er aan om mij te verpletteren,’ – en hij stapte recht op de krijgslieden toe (Toussaint 1837B: 213-214).

---

<sup>528</sup> Behalve het in 5.7.3.1 genoemde, wil ik hier ook A.J.L. Busst en Geertje Mak aanhalen die naar aanleiding van de romanfiguur Adriani in *Fragoletta* (H. de Latouche, 1929) stellen dat zo’n figuur ‘might in fact symbolize the tormented Romantic hero’ (Busst 1967: 76) en dat ‘[...] ook zijn extreme schoonheid als een kenmerk van androgynie [kan] gelden’ (Mak 1997: 43).

Ook bij de andere byroniaanse helden wordt de negatieve kant geaccentueerd, bijvoorbeeld bij Scipione, die ‘zijn honenden hellelach’ laat klinken als hij zijn tegenstander in de val heeft gelokt en Cherubini die een jonge vrouw onder een stortvloed van scheldwoorden tegen de grond slaat.<sup>529</sup> Reingoud ontkent zijn religieuze gevoelens:

In tegenstelling van dit doodvonnis, dat hij aan zijn geestelijk leven voltrok, wekte hij zijne zinnelijkheid op, tot een verjongd leven! Hij spilde de fortuin [...] aan alle genietingen, die in zijn toestand mogelijk waren (Toussaint 1846-II: 423).

Dat deze mannen tegendraads optreden, hoeft geen betoog: zij zijn personages die de stabiliteit van hun omgeving dreigen te ondermijnen (Van Leeuwen 2006: 335).

Over de vrouwelijke romanpersonages in het werk van Toussaint heb ik gesteld dat zij oppervlakkig beschouwd kenmerken hebben van de ‘engel’, maar vaak als mannelijk beschouwde assertiviteit en wilskracht vertonen. Voor deze vrouwen gebruik ik de term ‘mannelijke vrouw’, zonder daarmee te refereren aan het begrip zoals Mak dat hanteert, omdat het niet mijn bedoeling is me te mengen in een terminologiediscussie.<sup>530</sup> Ik ga uit van wat Mathijssen signaleert en bestrijdt bij Romein-Verschoor en Schenkeveld-van der Dussen: vrouwelijke hoofdrollen bij Toussaint zouden zijn getekend naar wat zij als het mannelijk ideaal beschouwde, zij zouden geen eigen vrouwelijke identiteit hebben. Dat de door Mathijssen als tegenargument aangevoerde Ottelijne zich bevrijdt van haar maatschappelijke en liefdesbanden om haar eigen weg te gaan (Mathijssen 2004: 231-232) is een voorbeeld van ‘mannelijk’ gedrag in deze vrouw die zich veelal gedraagt als ‘engel’.

Zoals ik eerder heb gesteld zijn er in het oeuvre van Toussaint veel vrouwen aan te wijzen die zich in een subjectpositie verzetten tegen de heersende opvattingen. Dit verzet maakt van hen tegendraadse figuren, vrouwen die ‘mannelijke’ opvattingen en/of gedrag vertonen, maar of er hier van ‘mannelijkheid’ gesproken kan worden, betwijfel ik. Vrouwen als Johanna in *Het Huis Lauernesse*, Margaret in *De vrouwen van het Leycestersche tijdvak* en Francis in *Majoor Frans* hebben wel duidelijk ‘mannelijke’ trekken, waardoor sprake zou kunnen zijn van

---

<sup>529</sup> Toussaint 1838A: 400 en Toussaint 1839C: 182.

<sup>530</sup> Mak gaat uitgebreid in op het gebruik van sekseneutrale termen als ‘genderbending’ en ‘crossdressing’ die in haar optiek voorbijgaan aan de verschillen tussen bijvoorbeeld ‘mannen met “vrouwelijke” aspecten en vrouwen met “mannelijke” hoedanigheden’ (Mak 1997: 31).

androgynie. Bij Johanna bijvoorbeeld, wier ‘mannelijke’ uiterlijk voor een deel het gevolg is van haar ‘vrouwelijke’ gevoeligheid:

In deze tweelingzuster van Aernoud verried niets een zweem van zwakheid, zelfs niet hare gestalte, die mannelijker was en krachtiger, dan ooit eene vrouw het voor zich zelve zoude kiezen. Wij noemden haar tweelingzuster van Aernoud, zij was het door geboorte, zij was het ook in menigen karaktertrek: dezelfde onbuigzaamheid van gemoed, dezelfde striktheid van beginselen, dezelfde degelijkheid, maar ook dezelfde fierheid van hart met nog hoogere prikkelbaarheid van gevoel (Toussaint 1840B-I: 162).

Zij is van nature trots, heeft de ‘mannelijke taak’ van de bedrijfsvoering van haar vaders zaak op zich genomen (Toussaint 1840B-I: 163), waarna ze, gekwetst door de ontrouw van haar verloofde<sup>531</sup>, verbitterd raakt. Telkens wordt haar fysieke en psychische ‘mannelijkheid’ benadrukt, bijvoorbeeld door de woorden van Teresia ‘dat manwijf’ (I-228), maar vooral door de verteller.<sup>532</sup> Bij de beschrijvingen van Johanna’s uiterlijk dringt de gedachte aan een standbeeld zich op, vooral door de herhaaldelijk genoemde hardheid (‘de rauwe wonden in haar binnenste pantserde zij met staal’, I: 162) en bleekheid (‘dit marmer’, II: 128), waardoor zij duidelijk androgyn getekend wordt. Ze belichaamt de vermenging van ‘vrouwelijke’ emotie en ‘mannelijke’ hardheid, haar onstandvastigheid krijgt vorm in verwoord marmer.

Een andere verwijzing naar androgynie is het feit dat Johanna en Aernoud een tweeling vormen, een twee-eenheid die vaak als symbool van androgynie wordt geïnterpreteerd (Mak 1997: 40). Problematisch is dan de breuk tussen deze beide personages: de verschillende geloofsopvattingen drijven een wig tussen hen, waarmee zij ten opzichte van elkaar andersdenkend zijn, dissident. Met betrekking tot de ‘mannelijke’ en ‘vrouwelijke’ eigenschappen in elk van hen valt op te merken dat Aernouds ontbrekende innerlijke tevredenheid en zelfbeheersing en Johanna’s gekwetste gevoelens leiden tot een verharding. Hun ‘vrouwelijke’ kant veroorzaakt dus ‘mannelijk’ gedrag. De uitkomst is echter verschillend: Aernoud is op zijn sterfbed zeer geëmotioneerd (‘Ik vloek Luther! O! ik vloek u!’, II: 409), terwijl Johanna zich kalm naar de beul laat leiden: ‘de heiligheid van haars Heeren vierdag mogt niet ontwijfd worden door eenen laffen vrouwentraan’ (II: 352). Deze spiegelbeeldige personages tonen dus elk een andere kant van hun man-vrouw-zijn,

---

<sup>531</sup> Herman Machielsen nam het bedrijf over en verbrak daarna de verloving.

<sup>532</sup> Zie bijvoorbeeld Toussaint 1840B-I: 161, 193, 248, 249, 313, 314; 1840-II: 23, 59, 128, 184.

waarbij Aernoud, die tot de byroniaanse helden gerekend kan worden zijn ‘vrouwelijke’ kant toont en Johanna, die ‘vrouwelijke’ vergevingsgezindheid toonde, op ‘mannelijke’ wijze haar emoties beheerst. Johanna’s trots is te vergelijken met die van Francis Mordaunt (*Majoor Frans*). Zoals Mak het formuleert: ‘ze weet zich zowel uitgestoten uit als verheven boven de haar omringende maatschappij’ (Mak 1997: 92), waardoor ook zij als ‘onvrouwelijke’ vrouw in een isolement geraakt, een zekere onafhankelijkheid bezit en door argwaan beheerst wordt. Francis wordt door de verteller als ‘mannelijke’ vrouw gepresenteerd; hij ‘twijfelde of men een man, dan wel eene vrouw voor zich had’ (Toussaint 1875: 75). Meer dan eens wordt in het kader van majoor Frans gesproken over travestie. Duidelijker zie ik die bij Margaret, die als de byroniaanse held Fabian hierboven besproken is: een vrouw die zich voordoeft als man.

### **5.7.6 Vrouwelijk en mannelijk: over travestie**

Mak plaatst in de groep ‘mannelijke vrouwen’ ook de vrouw die mannenkleding draagt, die officieel ‘travestiet’ is en zich hult in de kleding van het andere geslacht. Voor een aantal vrouwen zal ongetwijfeld hun ‘mannelijke’ kant hen daartoe aangezet hebben, maar er zijn meer motieven voor travestie. Naast deze psychologische en seksuele oorzaken, kwam het in het verleden ook voor dat vrouwen in travestie een oplossing vonden voor problemen op het gebied van liefde, financiën of vaderlandsliefde. In de zeventiende- en achttiende-eeuwse literatuur kwam vrouwelijke travestie veel voor, waaruit valt af te leiden dat het in de werkelijkheid geen onbekend fenomeen was (Dekker en Van de Pol 1989: 15).

Wiel Kusters verklaart de populariteit van travestie in de literatuur niet alleen vanuit herkenning van het verschijnsel, maar ook vanuit verzet tegen de situatie waarin vrouwen zich bevonden. Hij wijst op de ondoelmatige vrouwenkleding, maar vooral op de positie van burgerlijke jonge vrouw, voor wie de tijdgebonden verering van maagdelijkheid haar sociale vooruitgang bepaalde. Een achttiende-eeuwse jonge vrouw wordt veelal afgebeeld als passief, wanhopig, arm en weerloos: haar enige kans op een goed huwelijk, op stijging op de maatschappelijke ladder, was haar maagdelijkheid. Het bewaken daarvan kon zeer wel gebeuren door zich te verkleden als man op momenten dat er een ‘mannenpositie’ ingenomen werd, bijvoorbeeld tijdens reizen: travestie als tijdelijke oplossing voor een maatschappelijk conflict. Een als man verklede vrouw neutraliseert haar vrouwelijkheid (Kusters 1978: 50-52).

Naast de vrouw die letterlijk een broek aan heeft, is ook de vrouw die metaforisch de broek aan heeft in nogal wat verhalen te vinden. Vanaf 1500

verscheen een veelheid aan geschriften over bazige vrouwen die hun echtgenoten volledig onder de duim hebben en afbeeldingen van echtparen die elkaar te lijf gaan in hun ‘strijd om de broek’ (Meijer 1996: 15). Hier is sprake van vrouwonvriendelijke teksten, die naast de travestieliteratuur invloed hebben op het denken over mannelijke vrouwen. Ook vrijgevochten vrouwen gekleed in ‘amazone’, actrices die mannenkleding droegen en publieke figuren als de Franse schrijfster George Sand beïnvloedden de negentiende-eeuwse publieke opinie (Mak 1997: 246-248). Suzan van Dijk beschrijft de Nederlandse afkeer van Franse mores die effect had op het oordeel over George Sand, ook bij Toussaint die vooral de verschillen tussen haarzelf en Sand benadrukte, maar wel een portret van deze collega in haar werkkamer had hangen (Van Dijk 1995: 71). Sand geeft zelf in haar memoires aan mannenkleding te hebben gedragen om praktische redenen (Sand 1985: 285-286). Volgens Mak staat de broek ‘niet alleen symbool voor de vrijheid om alle terreinen van het leven – ook de aan mannen voorbehouden – te kunnen betreden, mannenkleren zijn er ook de absolute voorwaarde voor’ (Mak 1997: 246). Uit haar analyses van verhalen over mannelijke vrouwen in de negentiende eeuw blijkt dat er steeds sprake is van vrouwen die grenzen overschrijden, wat hun niet in dank wordt afgenomen. In verhalen bevinden deze vrouwen zich vrijwel steeds in een objectpositie, waardoor de nadruk ligt op schijn en bedrog; pas wanneer een mannelijke vrouw subject van focalisatie wordt, is een andere interpretatie van haar travestie mogelijk.<sup>533</sup>

Kenmerkend in de verhalen over als man geklede vrouw zijn enkele strategieën, waarvan er twee zouden kunnen gelden voor het werk van Toussaint: in de *geschiedenis* worden de bedrogen omstanders de helden van de ontdekking en in de *vertelling* of het *verhaal* krijgt de lezer vingerwijzingen om zelf de ontdekking te doen. Op die manier kan de lezer zijn gevoel van voor de gek te zijn gehouden omzetten in triomf over de ontdekking (Mak 1997: 200-201). Ik wil dit nagaan in *De vrouwen van het Leycestersche tijdvak*, waarin travestie het duidelijkst voorkomt.

### 5.7.6.1 Ter illustratie: travestie bij Toussaint

In *De vrouwen van het Leycestersche tijdvak* is Fabian een centrale figuur. Zoals in 4.3.2 is aangegeven presenteert de verteller hem als een trotse, hartstochtelijke

---

<sup>533</sup> In het onderzoek van Mak staat de vraag centraal in hoeverre discoursen over sekse kunnen veranderen door het inzetten van sekse-ambigüiteit. In mijn onderzoek naar personages bij Toussaint speelt deze kwestie niet, omdat bij de personages bij wie sprake is van androgynie of travestie in subjectpositie geen verwarring bestaat over hun sekse.

man, maar krijgt de lezer ook de ruimte om zich aan de hand van observaties en meningen van andere romanpersonages of naar eigen inzicht een beeld te vormen van hem. De door Mak aangeduide strategie van vingerwijzingen is duidelijk aanwezig: Fabian rilt bij de aanraking door de barbier (Toussaint 1849: 43), raakt in verwarring wanneer hem gevraagd wordt waarom hij geen snor heeft (50), geniet van zijn prachtige laarzen (53), geeft aan dat de verliefdheid van Deliana nooit de gewenste relatie op zal leveren (1850-I: 146) en wijst Gideons aandringen op een huwelijk met het meisje resoluut van de hand (1850-I: 156-160; 1850-II: 142-144). Soms zijn er zelfs duidelijke toespelingen op vrouwelijkheid: 'het is serpente aard, aldus te haten, de haat eener vrouw veeleer dan die van een eerlijk man' (1850-II: 31) en aan zijn zorg voor Deliana ziet men 'dat die man zijne natuur dus verloochent ter wille van haar' (1850-II: 126). Ook de verteller geeft informatie die als een hint opgevat kan worden: Fabians trekken dragen sporen 'van een gansch ongemeene schoonheid, dat het bijna geen mannelijke moest geleken hebben' (1849: 140). Over de verliefdheid van Deliana die Fabian niet ziet: 'wat hij had kunnen zien, achtte hij een onmogelijkheid' (1849: 146) en over de manier waarop Fabian luistert 'met engelen-geduld, zouden wij haast zeggen' (1850-I: 106). Al met al zijn er talloze toespelingen op het geslacht van Fabian; ze zijn voor de lezer echter pas te duiden nadat zij bekend gemaakt heeft een vrouw te zijn.

Er is niet echt sprake van een ontmaskering door Gideon, Fabian zegt namelijk zelf: 'ik *ben* eene vrouw;' (1850-II: 147), maar Gideons uiteindelijke reactie op haar travestie is: 'ik ben niet van de politie, en 't is aan deze, dat die zorge behoort' (1850-II: 164). Dit is een reactie die past in de buitenliteraire traditie: veel van de gegevens waarover Kusters, Dekker en Van de Pol en Mak beschikten, komen uit juridische bronnen. Reacties op echte travestie waren doorgaans negatief: ze tastte de sociale orde aan en daarom werden de opgepakte vrouwen berecht (Dekker en Van de Pol 1989: 128). Gideon interesseert alleen het zielenheil van Fabian, zijn respons is niet triomfantelijk en hij maakt zich niet druk om de wereldse afhandeling van de kwestie

Hoe de lezer reageert op de travestie, is niet te zeggen: zoals ik in 4.4 heb aangegeven is door recensenten en historisch letterkundigen weinig aandacht besteed aan het tweede deel van de *Leycester-cyclus* als zodanig. Van de drie voornaamste besprekers van *De vrouwen van het Leycestersche tijdvak* reageren er twee echter als bedrogenen: Reeser en Drop zijn zeer negatief over dit

verhaalaspect.<sup>534</sup> De travestie heeft echter een duidelijke functie: de vrouw verzet zich, komt in opstand tegen een man die

mij eere, aanzien, fortuin, ja, tot mijn naam toe ontnomen heeft, die mij als uit de rij der levende wezens heeft uitgewist [...] (Toussaint 1850-I: 149-150).

Met andere woorden: haar identiteit is haar ontnomen. De enige manier waarop zij in de grotendeels aan mannen voorbehouden wereld een subjectpositie kan innemen is via travestie. Pas wanneer ze als Fabian het doel – Leycesters val – bereikt, kan zij haar eigen identiteit weer innemen:

dan zal het mijn tijd zijn om hem luid en schrill, ten aanhoore van ieder, wie luisteren wil, mijn naam in de ooren te roepen [...] (Toussaint 1850-II: 30).

Wanneer ik identiteit en sekse met elkaar verbind, is Fabian daadwerkelijk sekseloos en kan de relatie met zowel Deliana als Gideon niet anders dan platonisch (in de betekenis van niet-zinnelijk) blijven. Voor Deliana voelt zij zusterlijke zorg, van Gideon verwacht zij ‘achting’ (1850-II: 155); pas wanneer Gideon haar wil dwingen tot een ‘mannelijke’ keuze, een huwelijk met Deliana, openbaart zij haar identiteit en sekse om zijn respect, zijn ‘goedkeuring’ (1850-II: 157) niet te verliezen. Zij kan geen man zijn voor Deliana en dan maakt Gideon haar duidelijk dat hij haar identiteit ontkent: hij ziet haar niet als Lady Margaret Douglas Sheffield, slachtoffer van Leicester, maar als schuldige die zich afgekeerd heeft van God. Daarenboven ontkent hij haar vrouwelijke waarde: ‘Toen ik meende van een man rekenschap te vragen [...] moest ik streng zijn [...]. Nu ik niets zie dan eene vrouw [...] heb ik mij niet meer te moeien met hare zaken [...]’ (1850-II: 163-164). Het kan geen lezer ontgaan dat Gideon in deze passage beschreven wordt als een heilige, een engel (zie ook 4.6.2). Fabian/Margaret beseft dat het een ‘hersenschim’ is, de hoop ‘*door u verstaan te worden*’ (1850-II: 166) en zij doodt zichzelf. Als man voor Deliana een ‘engel’, als vrouw voor Gideon een ‘monster’: alleen als de geheizinnige Fabian, sekseloos en identiteitloos had Margaret nog een leven. Ik zie hierin een daad van verzet in de vorm van androgynie en travestie.

---

<sup>534</sup> Zie Reeser 1962: 282; Drop 1972: 225. Het is opvallend dat Bouvy, de enige vrouw in het beperkte gezelschap dat deze roman bespreekt, ziet dat er meer aan de hand is dan ‘romantisch-litteraire trucs’ (Bouvy 1935: 184). Zij heeft als enige aandacht voor Fabian als subject van focalisatie en legt daardoor niet de nadruk op schijn en bedrog.

In het werk van Toussaint is ‘travestie’ niet altijd het dragen van mannenkleding door vrouwen; zij zelf gebruikt in een brief over de figuur majoor Frans de term als synoniem van ‘vervorming’ en ‘iets onder een andere gedaante, een masker voorstellen’ (Van Dale).<sup>535</sup> In hoofdstuk 3 heb ik laten zien hoe het masker een motief is bij Toussaint en hoe het bijdraagt aan de thematiek van onvrijheid en strijd om de macht. De vergaande maskerade van Fabian kan gezien worden als een opvallend voorbeeld van vrouwelijk verzet, waarbij van belang is dat er geen sprake is van triomf van een ‘held van de ontmaskering’ zoals Mak die signaleert in veel verhalen. Toussaint hanteert een andere tekstuele strategie door Fabian geregeld in een subjectpositie te plaatsen, waardoor het gezag getransformeerd of zelfs blijvend ondermijnd wordt. De lezer kan immers een andere kijk krijgen op figuren als Leycester en Gideon.

### 5.7.7 Sekserepresentaties in het oeuvre van Toussaint – conclusies

Geertruida Toussaint karakteriseert vrouwen zodanig dat zij in de meeste gevallen de indruk wekken te voldoen aan de eisen die de contemporaine opvattingen aan hen stelden. Als zij al niet van meet af aan gevoelig, bescheiden en meegaand zijn, dan worden zij in de loop van het *verhaal* daartoe overgehaald of gedwongen. In een traditionele lezing van het werk behoren vrijwel alle vrouwelijke personages uiteindelijk tot de categorie ‘engelen’ tegenover wie een kleine groep ‘monsters’ staat: vrouwen die bijna karikaturen zijn.

De karakterisering is goed beschouwd echter minder ondubbelzinnig dan zij lijkt. De informatie die de lezer krijgt via de verteller is multi-interpretabel, van de bekende Lavateriaanse principes wordt afgeweken en de vrouwen tonen als subject van focalisatie of in subjectpositie ‘monsterlijke’ trekken: eigenschappen als onafhankelijkheid en kracht, die algemeen als ‘onvrouwelijk’ opgevat werden. Het huwelijk is voor een niet gering aantal van de vrouwelijke personages niet het ultieme doel en juist die vrouwen leiden het leven waar zij voor gekozen hebben, wat uiteindelijk ook de waardering van de verteller oplevert. Bij hen is sprake van ‘writing beyond the ending’, terwijl de vrouwen die onveranderlijk als ‘engelen’ gepresenteerd worden, letterlijk een engel worden omdat ze sterven, of doodlopen in een tegenvallend huwelijk.

---

<sup>535</sup> In een brief aan P.G. van Tienhoven over zijn moeder als model voor Majoor Frans schrijft Toussaint in 1884: ‘Het is een fantasie, gegrond echter op een realiteit [...] die ik gecostumeerd en getravestiseerd heb op mijn eigen wijze’ (Van Tienhoven 1928: 291).



De keuze voor ‘engel’ of ‘monster’ maken de vrouwen vaak rond hun zestiende jaar, wanneer de periode van jeugdige onschuld ten einde loopt. Dit kan in verband gebracht worden met androgynie: de sekseloosheid van het kind is voorbij, er moet gekozen worden tussen vrouwelijk of mannelijk, zoals het ‘two sex system’ in de negentiende eeuw met haar voorkeur voor binaire modellen voorschreef. Het gegeven dat juist bij de vrouwen die erin slagen op ‘mannelijke’ wijze hun eigen doelen te verwezenlijken geen aandacht besteed wordt aan de leeftijd van zestien jaar, kan geïnterpreteerd worden als een uiting van werkelijke androgynie: zij hebben immers ‘vrouwelijke’ en ‘mannelijke’ karakteristieken. Androgynie als vorm van verzet is het duidelijkst zichtbaar in de meest ‘mannelijke’ vrouwen: Johanna bijvoorbeeld, wier aangeboren fierheid onder invloed van haar ‘vrouwelijke’ emotionaliteit verandert in ‘mannelijke’ hardheid: zij wordt een ‘manwif’. Ook Francis, majoor Frans, is voortdurend in opstand tegen haar afhankelijkheid, die samenhangt met de financiële positie waarin ze zich bevindt dankzij de mannen in haar omgeving. Zij neemt de positie van een man in.

Een uiterste vorm van grensoverschrijding is de travestie die Margaret als Fabian uitvoert: een gevolg van de haar ontnomen identiteit.<sup>536</sup> Wanneer zij zich gedwongen voelt haar sekse te onthullen, wordt duidelijk dat haar vrouwelijke identiteit voor Gideon niet van belang is: het bedrog staat centraal. Door de subjectpositie van Fabian kan de lezer een eigen oordeel vellen over de maskerade, die weliswaar extreem, maar geen uitzondering is in het werk van Toussaint. Maskers behoren tot de motieven waarmee zij uitdrukking geeft aan haar genderbewustzijn.

De mannelijke personages van Toussaint zijn globaal onder te brengen in drie groepen: mannen die vorm geven aan negentiende-eeuwse idealen, byroniaanse helden en gevoelige helden. De eerstgenoemde categorie wordt genuanceerd gepresenteerd, mannen met positieve en negatieve eigenschappen, sterke en zwakke punten. Uit het oeuvre van Toussaint blijkt wel een afkeer van de bij vrijwel alle mannen aanwezige eerzucht: de plotstructuren houden onveranderd vrouwelijk verzet tegen mannelijke eerzucht in, waardoor deze karakteristiek kenmerkend voor de mannelijke personages genoemd kan worden. De byroniaanse helden zijn bij uitstek ‘mannelijk’ in hun heerszucht en in hun opzienbarende uiterlijk, maar door hun emotionaliteit en frustratie die voortkomt uit onvrijheid en fundamentele miskenning krijgen zij een notie van ‘vrouwelijkheid’. Andere ‘vrouwelijke’ trekken zijn typerend voor de ‘Byronic heroes of sensibility’:

---

<sup>536</sup> Leicester laat een aanslag plegen op zijn voormalige minnares Margaret; zij ontkomt, maar kan – doodgewaand – slechts in ballingschap en/of in vermomming leven.

gevoeligheid, bescheidenheid en offeringsgezindheid maken van deze mannen figuren die veel overeenkomsten vertonen met 'engelen'. Voor mij hebben de romantische helden in beide groepen kenmerken van de androgyn: uiterlijk, aard en dissidente opvattingen vallen in te passen in Busst's categorieën pessimistische en optimistische androgynen.

Concluderend kan ik stellen dat de vrouwelijke personages in het oeuvre van Toussaint afwijken van de negentiende-eeuwse stereotypen doordat de ideale eigenschappen slechts aan de oppervlakte geconcretiseerd zijn en zelfs daarin niet altijd aan de (uiterlijke) eisen voldoen. Ten diepste zijn deze vrouwen in verzet tegen de eer- en heerszucht van de mannelijke personages. Dit verzet is eveneens aanwezig in de romantische helden. De 'mannelijke' vrouwen en de 'vrouwelijke' mannen bij Toussaint zie ik als een uiting van androgynie, een vorm van non-conformisme die aanwezig is in tegenbewegingen die de traditionele autoriteiten provoceren.

## 5.8 Besluit

De meest succesvolle roman van Geertruida Toussaint is *Majoor Frans*, een roman die meteen na verschijnen in 1874 in verband werd gebracht met vrouwenemancipatie. De mannelijke recensenten en historisch letterkundigen hebben in het algemeen veel waardering voor het zelfstandige karakter van de protagonist. De bijval veranderde nadat Annie Romein-Verschoor in 1935 de roman zeer kritisch beoordeelde en constateerde dat Francis zich conformeert aan de verwerpelijke negentiende-eeuwse patriarchale cultuur. Hierna wordt *Majoor Frans* gezien als een werk over een vrouw die zich aanpast aan de man die zij liefheeft: het personage majoor Frans laat zich transformeren tot de 'vrouwelijke' Francis.

Een andere interpretatie is zeer wel mogelijk. Gezien de aandacht voor de positie waarin een vrouw als Francis zich bevindt, alsook voor de omstandigheden van andere vrouwen (Sophie, de ongehuwde moeder, de gouvernante) door het inzetten van een specifieke vertelwijze, door de bewustzijnsweergave (de expliciete uitspraken van Francis), door intertekstuele verwijzingen en ironie, door bepaalde gebeurtenissen, de actants en zelfs de setting, is voor mij *Majoor Frans* een werk dat op heldere wijze toont wat er aan de hand is in de samenleving van 1874. In de tijd van het verschijnen van deze roman was er feministische kritiek op het huwelijksrecht dat ervan uitging dat de maritale macht gebaseerd was op het opgaan van de vrouw in de persoon van de man. Contemporaine voorvechtsters van vrouwenrechten propageerden het ideaal van een 'vrij huwelijk' waarmee zij bedoelden: een huwelijk op liefde gebaseerd (Braun 1992: 59). Daarnaast was de

financiële onafhankelijkheid van de vrouw binnen het huwelijk een feministisch item aan het einde van de negentiende eeuw (Van der Wiel 1993: 504). Beide elementen maken op essentiële wijze deel uit van de thematiek van *Majoor Frans*.<sup>537</sup>

Enkele relatief recente interpretaties gaan hieraan voorbij. Geertje Mak presenteert Francis als ‘mannelijke’ vrouw, van wie de sekseambiguiteit door Leopold ongedaan gemaakt wordt: hij dwingt haar tot sekse-eenduidigheid (Mak 1997: 87). Ik betwijfel of er bij Francis sprake is van sekseambiguiteit, ook al verruimt Mak de definitie tot ‘mannelijke vrouw’. Mijns inziens is Francis een vrouw in verzet tegen de (financiële) afhankelijkheid die juist haar vrouw-zijn als vanzelf met zich meebrengt. De onmiskenbare ‘mannelijkheid’ van Francis zie ik zoals Kusters het noemt: travestie als tijdelijke oplossing voor een maatschappelijk conflict. Dat zij haar ‘vrouwelijkheid’ neutraliseert, betekent niet dat ze eraan twijfelt.

Aagje Swinnen geeft *Majoor Frans* als voorbeeld van een roman met een gewelddadig karakter waarin de protagonist ‘de huwelijkshaven’ wordt binnengeleid: ‘het romaneinde wordt gekenmerkt door Francis’ “awakening to limitations” (Swinnen 2006: 73-74). In mijn optiek is Francis zich voortdurend bewust van de beperkingen die haar vrouw-zijn impliceert en trouwt zij pas als ze de zekerheid heeft dat deze althans gedeeltelijk zijn opgeheven. Het is jammer dat Swinnen haar observatie dat er verschillende en onderling afhankelijke betekenissen van ‘fortuna’ zijn niet in verband brengt met de opstandigheid van Francis.

De veelgeciteerde opvatting van Joke van der Wiel, dat *Majoor Frans* een anti-emancipatieroman is met als protagonist een ‘pittige heldin’, gaat voorbij aan tijdgebonden factoren. Zij wijst op een roman van Cécile Goekoop – de Jong van Beek en Donk van een kwart eeuw later (1897) en op buitenlands, naturalistisch werk. Het naturalisme kreeg echter in Nederland pas voet aan de grond met Couperus’ *Eline Vere* en Van Deysse’s *Een liefde* in 1888 (Van den Berg en Couttenier 2009: 623). De door haar als model genoemde opzienbarende roman *Een huwelijk in Indië* van Stella Oristorio di Frama (= Mina Kruseman) uit 1873 wordt door het instituut voor vrouwengeschiedenis, Aletta, op zijn website omschreven als ‘een protest tegen de leegheid van de meeste vrouwenlevens en de “onzedelijkheid van een huwelijk uit conventie”’ (www.iiav.nl). Dit is precies wat

---

<sup>537</sup> Francis noemt een ‘*mariage de raison*’ ‘het onredelijkste en onzedelijkste verbond dat er zijn kan’ (1875: 87). In het werk van Toussaint is dit vaker aan de orde: afkeer van het huwelijk als ‘ruilhandel’ (1840A: 338; 1875: 88; Toussaint 1877: 189).

ik vind in het werk van Toussaint. Van der Wiel noemt Elise van Calcar en Betsy Perk, die aandacht besteden aan scholing voor vrouwen en ook dit is een motief in de romans van Toussaint. Het enige wat bij Toussaint niet gevonden zal worden, is enthousiasme voor *Arbeid Adelt*: een mogelijkheid voor vrouwen om via handwerken de kost te verdienen. Van der Wiels argument dat er slechts sprake is van geïndividualiseerde strijd negeert de strijd van de talloze vrouwen in het oeuvre van Toussaint, elk in hun eigen context. Francis staat niet alleen.

Ik zie *Majoor Frans* als een roman over de positie van vrouwen, die, langs de contemporaine emancipatiemeetlat gelegd, aan de eisen daarvan voldoet. Centraal in het werk staan twee van de uitgangspunten van de vrouwenbeweging uit de periode van de eerste uitgave van het werk: een vrij, dat wil zeggen op liefde gebaseerd huwelijk en de financiële positie van de vrouw binnen dat huwelijk. Daarnaast toont *Majoor Frans* vrouwelijk verzet door bepaalde narratologische strategieën en in wat algemeen opgevat is als travestie, in de ‘mannelijke’ Francis. Als ik hiervan uitga dan is er zeker sprake van een zeker non-conformisme dat aanwezig is in tegenbewegingen die de traditionele autoriteiten provoceren.

Francis Mordaunt is geen uitzondering: ook andere personages in het oeuvre van Toussaint wijken af van de geijkte ideologische kenmerken. De karakterisering van de personages in het oeuvre van Toussaint is echter complex: de ambivalente verteller die ruimte biedt voor verschillende interpretaties, het gebruik van metaforiek en ironie, met daarnaast een afwijken van de fysiognomische tradities bemoeilijken het onmiddellijk duiden van een personage. Ook al zijn de vrouwen de gebruikelijke ‘engelen’ en ‘monsters’, een nadere analyse toont aan dat juist de vrouwelijke protagonisten die oppervlakkig beschouwd ‘engelen’ zijn, in subjectpositie ‘mannelijke’, dus ‘monsterachtige’ eigenschappen hebben. De opvallendste mannelijk personages vertonen daarentegen ‘vrouwelijke’ kenmerken, waardoor geconcludeerd kan worden dat in het werk van Toussaint sprake is van ‘genderbending’.

De functie van androgynie en travestie kan voor een groot deel van de negentiende eeuw gezien worden als het uiten van non-conformistische opvattingen: rebellie tegen traditionele normen en waarden. Deze laatste worden door Toussaint vooral verbeeld in de mannelijke personages, die genuanceerd worden gebracht, maar van wie bepaalde trekken in meerdere of mindere mate de nadruk krijgen via beeldspraak, ironie of intertekstuele verwijzingen van de verteller, via hun spreekstijl in de bewustzijnsweergave of via hun handelingen. Een gedeeld kenmerk is eerzucht, vormgegeven in ridderlijke heerszucht of sociaal-

economische ambitie, maar vrijwel onveranderlijk is eerezucht de ‘zender’, een vrouw een van de ‘objecten’.

Het verzet wordt behalve in de ‘vrouwelijke’ kenmerken van enkele romantische helden voornamelijk gepersonifieerd in ‘mannelijke’ vrouwen die in een subjectpositie blijken te geven van een vrijheidsstreven, vrijheid in de vorm van een individuele geloofs- of partnerkeuze in de historische romans, daarnaast financiële speelruimte in eigentijds werk. In tegenstelling tot veel contemporair werk van andere auteurs waarin de ‘monsters’ gestraft worden (Showalter 1999: 28; Gilbert & Gubar 2000: 78), bereiken veel van de assertievere vrouwen in het oeuvre van Toussaint hun doelen.

Majoor Frans, Francis Mordaunt, maakt deel uit van een reeks vrouwelijke romanpersonages die zich kenmerkt door verzet tegen de conventies. Elk van de protagonisten heeft opvattingen die emancipatoir genoemd kunnen worden, waardoor zij op gespannen voet verkeert met haar omgeving. Dat in de ‘bijbel’ van vrouwenliteratuur, de *Lauwerkrans*, de romans van Geertruida Toussaint, die in dit werk ‘een van de geëmancipeerdste vrouwen van haar tijd’ genoemd wordt op dezelfde pagina getypeerd wordt als romans ‘waarin de vrouwenemancipatie nooit een belangrijke rol [heeft] gespeeld’ (Lauwerkrans 1997: 877) is mijns inziens geheel ten onrechte.