



## 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.

## 6 Gender en genre bij Toussaint

### *Don Abbondio II (1849)*

#### 6.1 Inleiding

In alle letterkundige geschiedenissen wordt Geertruida Toussaint gerangschikt tussen de belangrijkste negentiende-eeuwse auteurs. Zowel handboekenschrijvers van ruim honderd jaar geleden als auteurs van recente literatuurgeschiedenissen zijn lovend: ‘Mevrouw Bosboom stond tot het einde toe aan het hoofd der Nederlandsche Romantiek’ (Ten Brink 1888: 446); ‘Mejuffrouw Toussaint mag Nederlands beste romanschrijfster der 19<sup>de</sup> eeuw heeten’ (Kalff: 912: 287); ze kon ‘meedoen met de besten’ (Lauwerkrans 1997: 875); ‘de historische roman kreeg in A.L.G. Toussaint een vertegenwoordigster van allure’ (Van den Berg en Couttenier 2009: 231). Haar voornaamste genre is de historische roman en dat zij de procedés beheerste, staat buiten kijf: in *De Cornetjes* – geschreven rond 1840 – steekt zij de draak met het genre door een opsomming te geven van allerlei met historische fictie verbonden rekwisieten en gebeurtenissen, om die te besluiten met

komplotten waarin men onschuldigen wikkelt, staatsmannen die aan de voeten liggen van jonge meisjes, en vorstinnen die knielen voor galante ridders [...] ik althans durf het niet meer opzetten en toch mijne lezers en ik, wij zijn overeengekomen wederzijds niet veeleischend te zijn (Toussaint 1912: 508-509).

Inderdaad: de door J. Prinsen in zijn studie ‘De oude en de nieuwe historische roman in Nederland’ vermelde couleur locale en de spannende intrige, maar ook de obligate verhaalmotieven, conventionele typen, historische uiteenzettingen, beschrijvingen en lezersaansprekingen zijn alle in hoge mate te vinden in het werk van Toussaint (Prinsen 1912: 71-72).

In haar oeuvre is de psychologische diepgang in de karakterisering echter een onderscheidend element voor historisch letterkundigen: Joke van der Wiel wijst op een veelzeggend compliment van Bern. Koster (1860) aan Toussaint: ‘dat zij de historische roman weet te *verheffen* tot het niveau van de “zedes-” of “karakterroman”, waarmee ze het genre een verjongd leven schenkt’ (Van der Wiel 1999: 518). Ook in eigentijdse romans als *Majoer Frans* (1875) en *Langs een omweg* (1877) is het psychologisch element nadrukkelijk aanwezig, maar Toussaint

zelf heeft volgens Reeser de voorkeur gegeven aan historisch werk.<sup>538</sup> Het feit dat zij in haar laatste jaren vooral eigentijds werk schreef, verklaart Toussaint zelf uit ‘gemakzucht’ (Bosboom Nz. 1913: 209); daarnaast drongen Potgieter en Busken Huet aan op uitbeelding van de moderne maatschappij.

Na mijn analyse van een aantal historische werken en een eigentijdse roman van Toussaint besteed ik aandacht haar genrekeuze. Waarom koos Toussaint vooral voor de historische roman? Is er een verband tussen haar sekse en het genre waaraan zij kennelijk de voorkeur gaf? Zijn er overeenkomsten of verschillen tussen haar historische en haar contemporaine romans wat de genderkwestie betreft? Om deze vragen te beantwoorden ga ik in op het begrip ‘genre’ met betrekking tot de historische roman; ik ga na welke eisen men in de negentiende eeuw stelde aan de Nederlandse historische roman en in hoeverre het werk van Toussaint aan deze criteria voldoet. Ook ga ik in op kenmerken van de ‘gothic novel’ die te vinden zijn in het vroege werk en plaats die in het kader van de man-vrouwverhoudingen. Daarna vergelijk ik haar historische werk met het eigentijdse en analyseer *Don Abbondio II* om een gevolgtrekking te maken ten aanzien van gender en genre met betrekking tot Geertruida Toussaint.

## 6.2 De historische roman

De interne organisatie van een tekst hangt samen met het genre waartoe de tekst behoort, de categorie waarin een tekst aan de hand van zijn kenmerken ingedeeld kan worden. Het is van belang om een genre te definiëren, immers: ‘Generic structure both enables and restricts meaning, and is a basic condition for meaning to take place’ (Frow 2006: 10). John Frow betoogt in zijn studie *Genre* dat de categorie waarin een werk wordt ondergebracht, het genre, meer invloed heeft op de ervaring van de lezer en diens kijk op de werkelijkheid dan de specifieke inhoud van de tekst. Geen enkele tekst is uniek: er is altijd sprake van overeenkomsten en verschillen met andere teksten, van bestaande culturele modellen of conventies van representatie, van intertekstualiteit in bredere zin (Meijer 1996: 18). Een lezer heeft op grond van een genre bepaalde verwachtingen van een werk, maar ook een auteur houdt zich veelal aan de regels: ‘authors write in function of (which does not mean in agreement with) the existing generic system’ (Frow 2006: 68). Een genre-aanduiding is in feite metacommunicatie: de verwachtingshorizon wordt vastgesteld, de lezer kan anticiperen. In een historische roman bijvoorbeeld

---

<sup>538</sup> Reeser vermeldt dat het succes van *Majoer Frans* Toussaint irriteerde, omdat werken als *Gideon Florensz* en *De Delftsche Wonderdokter*, die zij hoger schatte, die bijval niet kregen (Reeser 1985: 267).

verwacht hij een beeld van het verleden, vormgegeven rondom historische personages en gebeurtenissen in een boeiende intrige. Voor de negentiende-eeuwse historische roman geldt in het algemeen dat de lezer aan de hand van een verteller wordt meegenomen en hem diens kijk op de *geschiedenis* wordt gepresenteerd.

Frow zet uiteen hoe de lezer genre in drie dimensies definieert: een genre kent een formele organisatie, een retorische en een thematische. De lezer herkent de formele organisatie van de tekst, materiële aspecten als zinsbouw en lay-out. Ook is hij vertrouwd met de retorische structuur die een zekere, genretypische relatie met de verteller inhoudt en hij verwacht een bepaalde sociale identiteit en mimetische autoriteit van hem.<sup>539</sup> Thematische inhoud ziet Frow als een zich herhalende reeks van betekenisvolle elementen: menselijke ervaringen die deel uitmaken van het discours worden geduid. Frow benadrukt dat deze drie dimensies niet altijd strikt te scheiden zijn, dat elk aspect besproken kan worden in de termen van de andere categorieën. Zo is een formeel element als zinsbouw in wezen ook thematisch, omdat het juist door zijn aard betekenis toekent en zo is een retorisch aspect als de verteller tegelijk formeel, omdat het een structurerend element is. Uiteindelijk zijn alle drie de dimensies thematisch omdat formele en retorische structuren altijd betekenis uitdrukken.

In de verschillende genres hebben deze dimensies een andere waarde: in een sonnet bijvoorbeeld is de formele organisatie van groter belang dan in het zogenoemde vrij vers. Veel genreomschrijvingen van de historische roman kennen de grootste waarde toe aan het thematische aspect. Dit heeft te maken met de vraag naar de verhouding tussen het historische (de historiografie) en naar het fictieel-narratieve (de roman).

In de negentiende-eeuwse literaire kritiek bestaat er een spectrum van houdingen tegenover de historische roman, waarbij aan de ene kant van het spectrum het fictieel-narratieve karakter centraal staat en het werk vooral 'roman' is, aan de andere kant de geschiedschrijving, waarbij kennisoverdracht het belangrijkste en onderzoek naar feiten mogelijk is (Van der Wiel 1999: 15-16). De verhouding tussen de verzonnen en de historische fabel bepaalt veelal het oordeel over een historische roman: de combinatie moet origineel zijn (Heirbrant 1995: 165). Als de historiografie centraal staat in de benadering van het genre, is de definiëring complex. Alleen al de vaststelling van wat in dit kader 'historisch' is, kent vele

---

<sup>539</sup> Kenmerken als 'profession, gender, nationality, marital situation, sexual preference, education, race, and socioeconomic class' behoren volgens Lanser tot de sociale identiteit. De mimetische autoriteit moet blijken uit de stijl van vertellen (Herman en Vervaeck 2005: 93-95).

varianten. Voor de negentiende-eeuwse historische roman is nog steeds een veelgehandeerde definitie van ‘historisch’: ‘een exact gesitueerd verleden, duidelijk onderscheiden van de eigen tijd’ (Drop 1972: 8). Daarnaast kan gelden dat er historische indicatoren zijn verwerkt en dat bovendien tussen het beschreven tijdvak en het tijdstip van publicatie wijzigingen in de politieke, culturele of sociale omstandigheden zijn vastgesteld en beschreven (Heirbrant 1995: 249). Een ander criterium is dat de beschreven tijd voor de auteur verleden is (Van der Wiel 1999: 23). Er zijn feitelijk geen recente genrestudies naar de Nederlandse historische roman: Heirbrant (1995) maakt een vergelijking tussen werken uit een omvangrijk corpus uit verschillende periodes en literaturen, Van der Wiel (1999) bestudeert de kritiek op het genre en ook Jensen (2008) heeft een andere invalshoek: zij concentreert zich op de wisselwerking tussen helden, literatuur en natievorming in de negentiende eeuw. Duidelijk is wel dat in deze studies het accent wordt gelegd op de thematische dimensie van de historische roman.

Naar het genre van de Belgische historische roman is wel recent onderzoek gedaan. Hierin wordt aanvankelijk een prototypische genreopvatting gehanteerd en is het criterium opname in de bibliografie van de Vlaamse literatuur als ‘historische roman’, veelal op basis van titel of ondertitel. De oppositie met de hedendaagse roman is in eerste instantie zichtbaar door de topoi van tijd en plaats, die een dubbele functie hebben, namelijk van situering en verwijdering (Bemong 2007: 32). Ten aanzien van het onderscheid tussen roman en historiografie geldt de ‘heteroglossia’ zoals M.M. Bakhtin die presenteert: de literaire vorm van taaldiversiteit. Verschillende discoursen – bijvoorbeeld dat van de historiografie, maar ook dat van andere genres, van de autoriteiten en van het volk, van meerdere nationale talen – worden geïntegreerd. Hier wordt het eigene van de historische roman voor een groot deel in zijn specifieke gebruik van de literaire taal geplaatst: in tegenstelling tot klassieke genres waarin formele kenmerken de uitingen binnen het genre grenzen opleggen, past de roman zijn vorm aan de taal aan. Brieven, documenten, persoonsgebonden dialogen en gedichten of liederen zijn voorbeelden van de diversiteit die in het genre van de historische roman mogelijk is. Bemong sluit zich in het verdere verloop van haar studie aan bij deze begrippen van Bakhtin, zoals blijkt:

Misschien kunnen we het criterium van de taal als ‘een levendige mengeling van gevarieerde en tegengestelde stemmen’ dus als distinctief kenmerk van fictieel historisch proza beschouwen, tegenover de

‘monoglossia’, de ‘eentaligheid’ van de historiografie (Bemong 2007: 259).

Dit beklemt dus de retorische dimensie van de historische roman: de dimensie waarin door het naast elkaar voorkomen van soms conflicterende talen of stemmen onverwachte betekenissen aan het licht kunnen komen en vaste ideologische posities kunnen gaan schuiven (Meijer 1996: 21). Door heteroglossia wordt op indirecte wijze kleur bekend. Het retorische belang bepaalt de historische roman vooral als ‘a way of reading and a set of expectations’, een integraal fenomeen, met daarin in talloze tekstsoorten en combinaties van historie en fictie, waardoor in deze benadering de formele organisatie op de achtergrond raakt (Maxwell 2009: 2)

Belangrijk is ook de ‘difference’ van historisch werk: de lezer ervaart ‘a sense of otherness’ (De Groot 2010: 4). Deze afstand, gecombineerd met de twee elementen die constitutief zijn voor het begin van veel historische romans – het topos van tijd en het topos van plaats – definieert de historische roman als een literair werk dat de lezer zowel situeert in als bewust maakt van de afstand tot een periode in het verleden. Deze kenmerken – thematisch en retorisch – hebben consequenties voor de wijze waarop de lezer de functie van de historische roman ervaart en voor zijn manier van lezen.

Een belangrijke functie van de negentiende-eeuwse historische roman is de presentatie van de historie als middel om actuele kwesties aan de orde te stellen. Zo had de Belgische historische roman een nationaal-didactische functie in de periode 1830-1850, waarin een Belgisch verleden geconstrueerd diende te worden in het kader van de in 1830 gestichte staat. Miskende volkshelden worden gerehabiliteerd met het doel als vaderlandslievend voorbeeld te dienen (Bemong 2007: 168). Deze dubbeltijdigheid is ook zichtbaar in Nederlandse historische romans. In *Het Huis Lauernesse* bijvoorbeeld wordt het verleden gesynchroniseerd met het heden van de auteur, waardoor problemen een tijdloze dimensie krijgen. Behalve de strijd van Ottelijne, die de omstandigheden van negentiende-eeuwse vrouwen weerspiegelt, is de positie van Luther een symbool voor de zuivering van het geloof die rond 1830-1840 vanuit het Réveil gepropageerd werd. Ook wordt de nieuwe definiëring van het nationalisme na de afscheiding van België vormgegeven in het ontstaan van de Nederlandse staat in de Tachtigjarige oorlog (Mathijssen 2007). Een hedendaagse lezer moet een dialogische leeswijze toepassen om zich bewust te zijn van eigentijdse motieven en preoccupaties van de negentiende-eeuwse auteur. Hij moet schakelen tussen de twee tijden; bovendien moet hij oog hebben voor de context, voor de omringende teksten waaruit de maatschappelijke constellatie van een tekst

blijkt (Jensen 2008: 26). Deze dubbeltijdigheid kan gezien worden als kenmerkend voor de historische roman: een lezer die hiervoor openstaat, ervaart meer dan historiografie of historische feiten in een fictioneel-narratieve context.

Het lijkt er dus op dat in de benadering van de historische roman een accentverschuiving plaatsvindt van de formele naar de retorische dimensie, al staat de thematische van nature centraal. Zoals Frow stelt: genres zijn dynamisch, ze zijn immers cultureel bepaald en dus tijdgebonden. De manier waarop de contemporaine lezer het werk van Toussaint ervoer, heeft te maken met zijn verwachtingen van het genre en met de gevoelde afstand tot het verleden. Vandaar dat ik op deze plaats in wil gaan op de negentiende-eeuwse opvattingen over de historische roman in de periode die van belang is voor het oeuvre van Toussaint.

### 6.2.1 De Nederlandse historische roman in de negentiende eeuw

Vanaf 1824, het jaar waarin *Ivanhoe* van Walter Scott in een Nederlandse vertaling verscheen, stond de historische roman sterk in de belangstelling. Vaderlands literair werk met historische stof was niet nieuw, denk bijvoorbeeld aan werken van Hooft, Vondel, Bontekoe en Van Haren. Daarnaast waren vertalingen van buitenlands historisch werk ruim voorhanden. Een speciale categorie daarin werd gevormd door Duitse ridder-, rover- en spookverhalen, die rond 1800 als een ‘vloedgolf’ de markt overspoelden; dit type, de Duitse ‘Schauerroman’ is vergelijkbaar met de Engelse ‘gothic novel’ en de Franse ‘roman noir’ (Van Gorp 1998: 84). Er is geen Nederlandse tegenhanger van dit genre ontstaan, maar het gotieke was eind achttiende, begin negentiende eeuw een cultureel fenomeen, waarmee Nederlandse auteurs en lezers vertrouwd waren (Andeweg 2010: 26). Een gotiek interpretatiekader kan betekenissen genereren die met een andere manier van lezen minder snel op de voorgrond zouden treden, daarom zal ik in een aparte paragraaf ingaan op het verschijnsel gotieke roman en mijn leeservaring met Toussaints *De Graaf van Devonshire* in dit kader toelichten.<sup>540</sup> Na 1820 ontstond er tot op zekere hoogte een vermenging tussen gothic novel en historische roman in Nederland en raakte het verschijnsel zelfs de kern van het standaardvertoog over literatuur dat zich concentreerde op zedelijke verheffing en strijd tegen bijgeloof (Andeweg 2010: 23).

De romans van Walter Scott veroorzaakten duidelijk nieuwe activiteit op het terrein van de klassieke historische roman en David Jacob van Lenneps

---

<sup>540</sup> Opmerkelijk is de typering van Toussaint in *De verzuiling voorbij*; auteurs J.C.H. Blom en J. Talsma bestempelen haar zonder verdere toelichting tot een auteur ‘die zich in haar *gothic novels* opwierp als de Cassandra van het anti-papisme’ (Blom 2000: 15).

redevoering over de historische roman, in 1827 gepubliceerd, waarin hij zijn voorkeur uitsprak voor vaderlandse stof, wordt algemeen beschouwd als het startpunt voor een hausse aan Nederlandse historische versvertellingen en historische romans.<sup>541</sup> W. van den Berg en P. Couttenier constateren in een globale telling zeventig Nederlandse historische romans die verschenen tussen 1829 en 1840 (2009: 228).<sup>542</sup> Naar aanleiding van een van die romans verscheen een invloedrijke publicatie. *Gids*-redacteur R. Bakhuizen van den Brink formuleerde in een recensie van *De Roos van Dekama* van Jacob van Lennep duidelijk de eisen waaraan de historische roman moest voldoen:

Ter bereiking van het Ideaal des historischen Romans, zijn, dunkt mij, drie vereischten onmisbaar: wijsgeerige beschouwing, - grondige studie van Vaderlandsche geschiedenis, taal en zeden, - dichterlijke verbeelding en bevallige voorstelling (Bakhuizen van den Brink 1837: 333).

Deze recensie heeft niet alleen veel invloed gehad op de waarderingsgeschiedenis van Van Lennep, maar ook op de genre-opvattingen in de eerste helft van de negentiende eeuw.<sup>543</sup> Een jaar na het verschijnen van Bakhuizens artikel, beoordeelde E.J. Potgieter *De Graaf van Devonshire* van Toussaint en hij hanteerde dezelfde criteria. Hij noemt de schrijfster een van de weinige jeugdige talenten die beredeneren ‘waarom zij dit en niet dat onderwerp kozen, waarom zij het zùs en niet zòd behandelden’ (Potgieter 1838: 650); hij waardeert Toussaints ‘buitengewone verbeeldingskracht’ (650), hij looft de bewustzijnsweergave, bekritiseert de stijl (met name de beeldspraken), aarzelt over de intrige en dringt aan op een nationaal onderwerp, waarvoor Toussaint dan de vaderlandse geschiedenis moet bestuderen (650-664). Wat de toonaangevende *Gids*-redactie wilde zien in een historische roman komt dus neer op een visie op het betreffende tijdvak en kennis van de – bij voorkeur vaderlandse – cultuur, gepresenteerd op

---

<sup>541</sup> K..M. Wagemans vecht de invloed van Van Lenneps lezing aan. Op basis van het aantal romans dat pas na 1835 verscheen en de in voorwoorden genoemde inspiratiebronnen concludeert hij dat slechts Van Lenneps nicht M.J. de Neufville, zijn student A.Drost en zijn zoon Jacob van Lennep geïnspireerd zijn door Van Lenneps oproep (Wagemans 1982: 149-158).

<sup>542</sup> Lotte Jensen noemt 96 romans met vaderlands-historische stof voor de periode 1800-1850 (2008: 224-227).

<sup>543</sup> ‘De omvangrijke, grondige en gedetailleerde bespreking heeft uiteraard de aandacht van de literatuurgeschiedschrijving getrokken omdat men uit het geformuleerde ideaal van de historische roman de literatuuropvatting van *De Gids* kan leren kennen’ (Van der Wiel 2003: 595).



smaakvolle wijze. In de terminologie van Frow ligt de nadruk, behalve op de thematische, dus op de formele dimensie van de roman.

Een belangrijk element van de thematische categorie, de wijsgerige beschouwing, de visie, wordt in de negentiende-eeuwse historische roman veelal verwoord door een verteller, die behoort tot de retorische dimensie. Negentiende-eeuwse schrijvers van historische romans beschouwden het optreden van de auctoriale verteller als eigen aan het genre (Anbeek 1978: 35).<sup>544</sup> Deze overdracht van historische of filosofische inzichten dient een relatie tot stand te brengen tussen de literair-historische wereld en die van de lezer (Van der Wiel 1999: 387). Hierin zie ik de overlap tussen de retorische en formele dimensie van de negentiende-eeuwse historische roman. Het formele aspect lijkt in de eerste helft van de negentiende eeuw zeker ook van belang, gezien een aantal eisen dat in de jaren 1833-1848 eraan gesteld werd: originaliteit<sup>545</sup>, een spannende intrige, een meeslepende, beeldende stijl en vooral ‘eenheid van plan en doel’ waarmee bedoeld wordt de versmelting van fictie en historie en compositorisch raffinement<sup>546</sup> (Van der Wiel 1999: 395-408).

Vanaf 1850 verschenen in de recensies van historische romans opmerkingen over een gebrek aan overeenstemming met de eisen van de tijd: kennelijk moest het genre gaan voldoen aan de condities die golden voor de (zeden- of karakter-)roman en een beeld geven van het werkelijke leven. Een verklaring van de malaise waarin de historische roman zich bevond, kan gevonden worden in oververzadiging (Heirbrant 1995: 120), maar de ontwikkeling waarin de historische roman gezien wordt als ‘een tekstsoort die ook als *roman* volwaardig meedoet’ ligt als oorzaak meer voor de hand. In plaats van een zedenschets verwacht de lezer het algemeen menselijke in een onderhoudend historisch *verhaal* (Van der Wiel 1999: 580).

Een werk van een bepaald genre, dus ook een historische roman, wordt gedefinieerd door de relatie tot andere werken van dat genre (Frow 2006: 24). Om na te gaan welke romans gezien worden als voor de Nederlandse literatuur typerende historische romans grijp ik terug op de dissertatie van W. Drop, waarin hij de verschijningsvormen van de Nederlandse historische roman in de

---

<sup>544</sup> Ook wetenschappers als Van Gorp (1970: 81), Mathijssen (1987: 83), Korsten (2002: 236) en Bemong (2007: 510-515) noemen als taak van de verteller het geven van een geprofileerde wereldbeschouwing.

<sup>545</sup> Men verwierp bepaalde romanconventies als stereotiepe personages, documentfictie en vaste narratieve patronen.

<sup>546</sup> Hiermee wordt bedoeld ‘een doorgecomponeerd verhaal’, geen losse episodische structuur, niet al te veel nevenintriges en geen al te grote verdeling van de belangstelling (Van der Wiel 1999: 408).

negentiende eeuw behandelt. Zoals ik eerder stelde: er is geen recent onderzoek naar de Nederlandse historische roman in de negentiende eeuw. Drops studie is verouderd en normatief, maar het is wel het onderzoek waar nog steeds naar verwezen wordt, ook in recent onderzoek zoals dat van Bemong (2009: 2). Drop omschrijft in zijn studie vier typen romans: de historische avonturenroman, de in de historie ingepaste roman, de historische ideeënroman en de psychologische historische roman. Deze indeling is deels gebaseerd op inhoud, deels op structuur, waarbij de verhouding tussen handeling en karakterisering en de motieven criteria zijn.<sup>547</sup> De psychologische historische roman bevond zich in de negentiende eeuw in de beginfase: *De Graaf van Devonshire* (1837) en *Mejonkvrouwe de Mauléon* (1847) van Toussaint zijn de enige twee door Drop in deze categorie genoemde werken die uit de eerste helft van de eeuw komen. Drop staat op het standpunt dat de historische ideeënroman de belangrijkste is: in dit type roman kan de auteur ‘door zijn visie eenheid brengen in zijn stof, zonder dat hij objectieve juistheid en volledigheid hoeft te suggereren’ (Drop 1972: 140). Bekende titels zijn *Hermingard van de Eikenterpen* (1832) van Aarnout Drost en *Het huis Lauernesse* (1840) en de *Leycester-cyclus* (1846-1856) van A.L.G. Toussaint. Het zijn romans waarvan aard en structuur worden bepaald door de manier waarop de auteur tegenover de stof staat. Als gevolg daarvan laat de ideeënroman in het algemeen zich volgens Drop naar structuur of inhoud niet nader bepalen (Drop 1972: 139). Deze opvatting houdt dus in dat dit (sub)genre gekenmerkt wordt door ‘monoglossia’, immers de (veelal religieuze) visie van de auteur bepaalt het geheel, waardoor er geen ruimte is voor een ‘conflict’ tussen diverse stemmen en het distinctief kenmerk van ‘heteroglossia’ ontbreekt.

Mijns inziens geldt dit zeker niet voor de romans van Toussaint, vandaar dat ik Drops indeling terzijde schuif en de vraag hoe de werken van Toussaint te herkennen zijn als historische romans beantwoord door aandacht te besteden aan de drie genoemde dimensies, de formele, de retorische en de thematische en naga hoe de ‘heteroglossia’ zichtbaar wordt in haar oeuvre. Hoewel de drie dimensies niet strikt te scheiden zijn en in samenhang de aard van een tekst bepalen, ga ik elk ervan afzonderlijk na in het werk van Toussaint om dit historisch oeuvre te karakteriseren.

---

<sup>547</sup> Het door Drop bestudeerde corpus bestaat uit 26 historische romans van twaalf auteurs; Toussaint is hierin vertegenwoordigd met maar liefst zeven werken, waarvan vijf ideeënromans.

## 6.2.2 De formele dimensie in de historische romans van Toussaint

In de formele dimensie vindt de materiële organisatie van aspecten als ruimte en tijd plaats, met een eventuele toelichting daarop. Hieruit valt de verhouding tussen de auteur en de vertelinstantie af te leiden en daarmee de relatie tussen verleden en heden. Ook de zinsbouw en de lay-out<sup>548</sup> zijn onderdeel van de formele dimensie: in een bepaald genre wordt een zekere stijl verwacht.

Een eerste genreaanwijzing kan de lezer vinden in de titel en de eventuele ondertitel van een roman. Van de historische romans van Toussaint heeft geen enkele de aanduiding ‘historisch’ in de titel of ondertitel; deze is wel vinden bij enige novellen.<sup>549</sup> Jaartallen in de titel zijn natuurlijk een indicatie<sup>550</sup> en tweemaal wordt in de ondertitel ‘Romantische episode’ gebruikt.<sup>551</sup> Tot slot is bij *Gideon Florensz* een apart titelblad gevoegd met daarop ‘Historisch-romantische episode [...]’. Als ik secundaire indicaties als verouderde adellijke titels buiten beschouwing laat, is er op het eerste gezicht zeer beperkt sprake van een strategische functie van de titel.<sup>552</sup> Genreaanduidingen komen voor in de vorm van ‘episode’, ‘vertelling’, ‘verhaal’, ‘tafereel’, ‘legende’ en vooral ‘novelle’, een term die Toussaint ook gebruikt in de titels van groter werk als *Het Huis Honselaarsdijk* en het overigens niet-historische *Majoor Frans*. Het lijkt erop dat Toussaint zich niet wilde vastleggen met betrekking tot de verhouding tussen historiografie en fictie, gezien haar terughoudendheid met betrekking tot de term ‘historisch’ of equivalenten ervan. De door haar gebruikte benamingen accentueren alle het literaire van het werk. Het feit dat zij maar eenmaal de benaming ‘roman’ gebruikt in een ondertitel<sup>553</sup> lijkt mij van belang. Dit kan erop wijzen dat ook voor Toussaint

---

<sup>548</sup> Lay-out is bij proza minder van belang dan bij poëzie; dit aspect laat ik verder buiten beschouwing.

<sup>549</sup> Te weten *Lady Maria Gray* (1844), *Het Huis Honselaarsdijk in 1638* (1849), *De zamenkomst te Greenwich* (1851), *Historische novellen* (1857).

<sup>550</sup> *Twee doopzusters 1472-1490* (1839), *Media-Noche, een tafereel uit den Nijmeegschen vredehandel (1678)* (1852), *De Van Beverens (1570)* (1853), *Eene familielegende uit de zestiende eeuw* (1856), *Jehan en Jehanne, eene Brugsche vertelling uit den ouden tijd* (1858), *Een Leydsch student in 1593* (1858), *De verrassing van Hoey in 1595* (1866).

<sup>551</sup> Dit betreft *De Graaf van Devonshire* (1837) en *Engelschen te Rome* (1839).

<sup>552</sup> Bemong ziet deze wel in Belgische historische romans uit de negentiende eeuw (Bemong 2007: 61-65). Een korte blik op Nederlandse historische romans uit deze periode levert weinig (onder)titels op met een duidelijke verwijzing naar het historisch karakter van het werk. Twee voorbeelden van informatieve titels van Nederlandse literatuur zijn *De schildknaap (iets uit den ouden tijd) Een oorspronkelijk historisch romantisch verhaal* van M.J. de Neufville (1829) en *Hermingard van de Eikenterpen Een oud vaderlandsch verhaal* van A.Drost (1832).

<sup>553</sup> *Graaf Pepoli De roman van een rijk edelman* (1860).

geldt wat Bemong opmerkt over door haar bestudeerde auteurs: een sterke terughoudendheid in het gebruik van de term ‘roman’ in de (onder)titel, vanwege de destijds slechte reputatie van de roman (Bemong 2007: 71). Slechts enkele werken hebben een motto en geen ervan bevat een genretypische markering.

De manier waarop de tijdruimtelijke situatie georganiseerd is in de werken van Toussaint komt in het algemeen neer op de presentatie van fictieel literair werk dat een referentieel kenmerk bezit: de auteur doet een poging een beeld van het verleden te geven. Dit gebeurt grotendeels volgens procedés, genoemd in de reeks die Heirbrant geeft met betrekking tot de verhouding historische en verzonnen component in historische romans. Steeds zie ik het verbinden van verscheidene historisch geattesteerde feiten door een verzonnen motief en historische personages die zowel betrokken zijn bij historisch geattesteerde als bij een private verzonnen handeling.<sup>554</sup>

In enkele voor- of nawoorden gaat Toussaint in op de verhouding tussen historiografie en roman<sup>555</sup>: zij geeft bijvoorbeeld in *De Graaf van Devonshire* aan geen geschiedkundige roman zoals die van Scott te hebben geschreven. Haar ging het om ‘het romantische der toestanden’, al probeerde ze ‘niet tegen het lokale te zondigen’ (Toussaint 1837B: III). Ze verantwoordt de afwijkingen van de geschiedenis (zie 1.4.1), zoals ze dat eveneens doet in de narede van *Het Huis Lauernesse*. Ook met betrekking tot deze roman geeft ze aan meer te voelen voor het onbepaalde dan voor het slaafs navolgen van de historieschrijvers, omdat ‘het den Romandichter juist het meest helder is in den diepsten nacht’ (Toussaint 1840B-II: 441). Anders is dit in de ‘Narede’ van *De Graaf van Leycester in Nederland*: hierin maakt Toussaint duidelijk dat ze de ‘roman’ ondergeschikt acht aan de historie. Hier betreft het een door de historie verwaarloosd tijdvak dat zij wil laten zien ‘als een tijdperk van overgang, en van wording van opluikende volksbewustheid’. Wel benadrukt zij dat het haar eigen interpretatie van historische feiten en personages is, dat zij niet wenst ‘nog dommelend voort te sukkelen, in een of ander gebaad spoor’ (Toussaint 1846-II: Narede). De historiografische nauwgezetheid die Toussaint claimt – ook voor *Gideon Florensz.* – mag kennelijk

---

<sup>554</sup> De belangrijkste overige mogelijkheden – de romanfabel is gelijk aan de historische fabel, de verzonnen held blijft passief in de historische handeling, de historische handeling verstoort het leven van de held slechts tijdelijk, de handeling is volledig verzonnen, slechts de context is historisch (Heirbrant 1995: 167-184) – zie ik niet in het werk van Toussaint.

<sup>555</sup> Naar de voor- en naberichten in het oeuvre van Toussaint is onderzoek gedaan door J. Knol, die tot de slotsom komt dat de auteur zich nauwelijks heeft uitgelaten over haar romantechniek (Knol 1969: 12). Mijns inziens zijn er wel enkele belangrijke conclusies te trekken uit de peritext.

toch niet ten koste gaan van haar vrijheid als historica en als romanière. In de ‘Aanteekeningen’ bij de derde druk van haar *Historische Novellen* stelt ze dat zij zich zeker in het belang van de ‘roman’ vrijheden permitteert met de historie, als de feiten er niet al te veel toe doen. Van betekenis is haar opmerking dat haar historische roman niet het werk van een ‘allegaagsch’ schrijver is, met ‘ordinaire helden en heldinnen’ en ‘een schaamele ontknoping’ (Toussaint 1857: 431). Toussaint voelde zich dus historica, maar interpreteerde de historie zo dat ze er een boeiend *verhaal* van kon maken.

In deze formele dimensie vind ik twee zaken van belang: Toussaints autonomie en de waarde die ze hecht aan de ‘oplukende volksbewustheid’. Beide aspecten zijn ook te vinden in voorwoorden van andere romans. In de derde druk van *De Delftsche Wonderdokter* zet Toussaint in een inleiding uiteen dat zij het werk bij zijn eerste verschijning al had willen opdragen aan het echtpaar Groen van Prinsterer, maar dat haar onafhankelijkheid haar daarvan weerhield:

ik wilde niet vereenzelvigd zijn met hunne partij, ik wilde niet gemijnd wezen, door welke partij ook. Ik heb altijd getracht mijne onafhankelijkheid te bewaren op litterarisch gebied, al moest ik daardoor een weinig te veel op mijzelve staan. In dit isolement voelde ik mij vrij, en in die vrijheid vond ik mijne kracht. Als men zich aansluit aan eene partij of zelfs maar aan eene litterarische bent, wordt men door haar gesteund en gedragen, ik weet het, maar dan is men ook verplicht hare wegen te volgen, in alle richtingen die zij neemt mee te gaan, te doen wat zij eischt, af te vallen wat zij ter zijde zet, of men wordt met recht van flauwheid en halfheid beschuldigd, en ik wilde veel liever op eigen gelegenheid, voor eigen rekening, als vrijbuitster strooptochten doen, nu eens op dit gebied, dan weer op een ander, dan onder aanvoering van een partijhoofd met de geregelde troep op te marcheren, om mogelijke overwinningen mee te maken, waarover ik mij niet eens ten volle zou kunnen verblijden.

Ik moest mijne vrijheid behouden om Majoor Frans te schrijven, nadat ik den Delftschen Wonderdokter had gegeven [...] (Toussaint 1882: VIII).<sup>556</sup>

---

<sup>556</sup> Ook in haar brieven benadrukte Toussaint haar autonomie, ze schreef bijvoorbeeld in 1846 aan Potgieter over de invloed die mw. Groen nastreefde: ‘Toen voelde ik mijne vrijheid te moeten handhaven, want ik wil niet eenzijdig worden [...] Ik wil zoo vrij zijn als een wilde vogel, die uitvliegt in de rigting van zijn instinkt van ’t oogenblik en niet als een afgerigte brievenduif, die heen en weer vliegt waar men hem zendt’ (Bosboom Nz 1913: 52).

Het tweede aspect uit de voor- en nawoorden waar ik in dit kader aandacht aan wil besteden is Toussaints argument om het Leycesterse tijdvak als onderwerp te nemen: de ‘opluikende volksbewustheid’. Hier wijst zij in feite zelf op de dubbeltijdigheid die kenmerkend is voor historische romans: zoals in de jaren ’80 van de zestiende eeuw de Nederlanden door de Opstand verdeeld werden in twee staten<sup>557</sup>, zo zijn in 1830 door de Belgische Opstand opnieuw twee staten ontstaan. Na het Franse bewind was deze breuk een tweede impuls voor de constructie van een natiegevoel en het verleden werd een bron waarin aspecten uit de eigen tijd gespiegeld konden worden. Dat Toussaint zich bewust was van de spiegel functie van de historische roman, blijkt uit het voorwoord van de gebundelde uitgave van *Historische Novellen* (1857). Naar aanleiding van de reacties op de verhalen die als thema geloofsvervolging hebben en waarin de zestiende-eeuwse ketterjager Van Drenkwaart een centrale rol speelt stelt zij dat haar doel was ‘door de voorstellingen van het verleden, mijne mede-Protestanten op te wekken tot krachtiger geloofsliefde [...]’ (1857: XII). Voor Toussaint als auteur van historisch werk bestond er kennelijk een hechte band tussen verleden en heden. Ze drong door in de geest van de tijd via personages die een duidelijk doel dienen:

Achttē men mij dan zóó afgetrokken en zóó in mijne fictiën verdiept, dat ik, levende met mijne helden in de groote worsteling van de 16<sup>de</sup> eeuw, gansch geene oogen zoude hebben voor de onrustwekkende verschijnselen van de 19<sup>de</sup>, waarin ik zelve leefde? Van zulke onverschilligheid voor het tegenwoordige, voor zulk *isolement* buiten de werkelijkheid, heb ik, zoo ver mij bewust is, nimmer bewijs gegeven. Ik meende juist bij verschillende gelegenheden getoond te hebben, dat de gebeurtenissen van het heden mij wel ter harte gingen – en dat ik er mijne opinie over had, al was het niet die van iedereen. [...] dat ik er altijd op mijne wijze mijn woord over gesproken heb [...]

Ik meen [...] voort te gaan zoo als ik reeds voor jaren ben aangevangen, beter en krachtiger zoo het wezen mogt, niet door mij rusteloos en heftig te mengen in iederen strijd; maar door op mijne eigene manier – en op mijn eigenaardig terrein – deelneming te toonen in ’t geen mijne belangstelling heeft gaande gemaakt [...] (Toussaint 1857: XIV-XV).

---

<sup>557</sup> De noordelijke staten vormden de republiek der Zeven Verenigde Nederlanden, de zuidelijke Nederlanden bleven onder het bestuur van de Spaanse en later Oostenrijkse Habsburgers.

Er is dus sprake van het weloverwogen inzetten van historisch materiaal ten behoeve van een contemporain doel, waarmee voldaan wordt aan de eis van het emotionele appel op de lezer (Van der Wiel 1999: 387). Hier raak ik aan de retorische dimensie van de romans, die ik zal bespreken in 6.2.3).

Behalve in (onder)titels en voor- en nawoorden wordt een historische roman ook formeel gedefinieerd via bronvermeldingen en voetnoten. Toussaint gaat zowel in de peritekst als in de *vertelling* in op de door haar gebruikte bronnen<sup>558</sup> en in de meeste romans is een beperkt aantal voetnoten aanwezig. Ook hier is sprake van overlap met de retorische dimensie: er is een bepaalde samenhang met de rol van de verteller, die via zijn intrusies verantwoording aflegt over het *verhaal* en de historiciteit ervan benadrukt.

Een laatste element van de formele dimensie, de zinsbouw, is uitgebreid aan de orde gekomen in hoofdstuk 4 over de stijl van Toussaint. De gebruikelijke retorische stijl hanteerde zij in romangedeelten waarin de historiografie het voornaamste is, zoals vooral duidelijk wordt in de *Leycester*-cyclus. Het werk van Toussaint voorziet in de kenmerkende diversiteit van discoursen: naast de taal van de historiografie, is ook die van het volk te vinden, die beide vaak ‘eene tint van oudheid’ over zich hebben (Toussaint 1840B-II: 441), citaten uit andere literaire genres en uit documenten, uit individuele literaire werken (in motto’s bijvoorbeeld) en – last but not least – zijn er meerdere nationale talen verwerkt in de *vertelling* (‘polyglossia’).

Een analyse van de formele dimensie van het historisch oeuvre van Toussaint toont dus werken die in titel en ondertitel nauwelijks expliciet verwijzen naar het geschiedkundig karakter ervan. De term ‘roman’ ontbreekt, maar genre-aanduidingen zijn te vinden in benamingen als ‘vertelling’ en ‘novelle’, waardoor het fictionele aspect van het werk de nadruk krijgt. Voor- en nawoorden geven wel informatie over de historische aard van het betreffende werk, bronvermeldingen in de tekst en enkele voetnoten zorgen voor enige bevestiging daarvan, evenals een in bepaalde gedeelten van het werk een zinsbouw die aanleunt tegen de formuleringen in de historische bronnen. Toch benadrukt Toussaint dat zij onafhankelijk van historieschrijvers een oordeel over een tijdvak en personen velt en dit de lezer voorlegt om hem te doordringen van een bepaald belang, dat meer dan eens gelegen is in de eigen tijd.

---

<sup>558</sup> Behalve in de hier al genoemde werken zijn in bijvoorbeeld *Mejonkvrouwe de Mauléon*, *Media-Noche*, *De Bloemschilderes Maria van Oosterwijk*, *Het laatste bedrijf van een stormachtig leven* en *De verrassing van Hoey* verwijzingen naar gebruikte bronnen te vinden.

### 6.2.3 De retorische dimensie in de historische romans van Toussaint

De retorische structuur van een tekst heeft te maken met de manier waarop de tekstuele relaties tussen zenders en ontvangers georganiseerd zijn. Dit betreft de bewustzijnsvoorstelling, die direct of indirect kan zijn met elk weer varianten in de precieze weergave van de woorden van de personages, waarbij ook de vertelinstantie betrokken is (zie ook de Inleiding). Elke representatie vertegenwoordigt een eigen ‘wereld’, een manifestatie van een werkelijkheid. Van belang is hier de modaliteit van de tekst: de woorden houden niet alleen informatie in, maar ook de mate van wenselijkheid die de spreker ervaart. Zoals Frow stelt: ‘the speech situation organises relations of power and solidarity between speakers (or their textual representatives), and organises the kind of semantic intentions they bring to it’ (Frow 2006: 75). Deze ‘textual representative’ is in de negentiende-eeuwse roman vaak de verteller. In ieder historisch werk van Toussaint is inderdaad sprake van een verteller, meestal extradiëgetisch-heterodiëgetisch, maar ook wel intradiëgetisch-homodiëgetisch (veelal in ingebedde verhalen<sup>559</sup>), met een soms ‘engaging’ en soms ‘distancing’ vertelstrategie. Zoals ik in 3.7.1 heb aangegeven wekt de verteller in eerste instantie de indruk betrouwbaar en competent te zijn – hier is sprake van een overlap met de formele dimensie, waarin de verhouding auteur-vertelinstantie zichtbaar wordt in onder meer bronvermeldingen en voetnoten – , maar is hij meer dan eens ambivalent in zijn *vertelling*. Dit gegeven, gecombineerd met personagetekst, betekent een strijd tussen *verhaal* en *vertelling*, wat inhoudt dat deze historische romans inderdaad ‘a way of reading’ (Maxwell 2009: 2) veronderstellen. Jerome de Groot drukt het sterk uit: ‘The form is obsessed with pointing out its own partiality, with introducing other voices and undermining its authority’ (De Groot 2010: 8). Hij benadrukt dat de historische roman van oudsher een genre is dat probeert bepaalde krachten te destabiliseren door

[to] report from places made marginal and present a dissident or dissenting account of the past. [...] History is challenged, both by the telling of dissident stories and by the positing of alternative realities. [...] historical fiction had been used to challenge the mainstream [...] (De Groot 2010: 140).

---

<sup>559</sup> In feite is zo’n verteller afhankelijk van de extradiëgetische verteller, die boven de ruimte van het vertelde staat en de hoogste in hiërarchie is.



Tijdens het lezen van historische romans maakt de lezer dus een keuze: hij laat zich leiden door een van de ‘stemmen’ die verschillende werelden representeren.

De organisatie van de tekstuele verhoudingen in de verschillende historische romans van Toussaint geschiedt op min of meer overeenkomstige wijze. In de door mij besproken werken worden deze relaties op twee manieren weergegeven: in de eerste plaats via de verteller die de personages presenteert en in de tweede plaats via de directe rede van de verhaalfiguren. Het onderscheid tussen vertellerstekst en personagetekst is in de regel duidelijk<sup>560</sup> en de verhouding tussen beide is tamelijk evenwichtig. De bewustzijnsweergave van de personages is grotendeels een directe weergave: vooral discussies worden weergegeven in de directe rede, waardoor twee standpunten tegenover elkaar komen te staan. Een zekere objectiviteit lijkt gewaarborgd. De verteller neemt echter geregeld het woord van een personage over om de essentie van diens betoog weer te geven, hij interpreteert en stuurt op die manier de lezer. Zijn visie is soms in overeenstemming met die van het personage, soms zijn de waarnemingen duidelijk verschillend. Met een ‘engaging’ vertelwijze probeert de verteller de lezer over te halen tot zijn zienswijze.

Tot zover is de presentatie van verschillende modaliteiten helder, maar de verhoudingen zijn complexer. Behalve de stemmen van oppositionele romanfiguren en de corrigerende stem van de verteller hoor ik namelijk ook een verteller die soms ontregelend optreedt door tegen zijn eigen opvattingen in te gaan. In hoofdstuk 1 is dit duidelijk te zien in de manier waarop hij via de metaforiek in *De Graaf van Devonshire* de status van de titelheld ondermijnt, maar ook in andere werken laat hij een ‘tegenstem’ horen door een bepaald beeld in een specifieke context te gebruiken.<sup>561</sup> Intertekstuele verwijzingen vormen een andere manier van de verteller om commentaar te leveren op zijn eigen representaties, denk bijvoorbeeld aan vader Desvieux die in *Mejonkvrouwe de Mauléon* via ‘Tancred’ neergezet wordt als egocentrisch. In hoofdstuk 4 heb ik laten zien hoe de stijl van de verteller beïnvloed wordt door die van de personages. Aangezien de bewustzijnsweergave de waardering voor het personage reflecteert, is hierin ook iets te vinden van ontregeling: de personages die weinig waardering krijgen van de verteller spreken immers zeer omslachtig. Op het moment dat de verteller deze stijl overneemt, ironiseert hij in wezen zichzelf. Ook de wijze waarop de verteller personages die in de historie belangrijk waren, vaak betitelt als ‘onze held’ en

---

<sup>560</sup> Slechts een enkele keer is er sprake van vrije indirecte rede, waarbij de verteller zich in zijn taal vereenzelvigd met een personage, waardoor niet duidelijk is van wie de uiting is.

<sup>561</sup> Metaforiek plaats ik om deze reden in de retorische dimensie, maar dit verschijnsel kan ook in termen van de formele dimensie besproken worden.

‘mijne heeren’, termen die juist door de plaatsing in een bepaalde context en door herhaling ervan als ironisch opgevat kunnen worden, toont de partijdigheid van zo’n historische roman. De verteller die zijn autoriteit en competentie nadrukkelijk aangeeft via bronvermeldingen en voetnoten ridiculiseert tegelijkertijd de historische personen over wie hij vertelt. Niet alleen gaat de verteller in tegen zijn eigen opvattingen, hij vestigt ook expliciet de aandacht op de andere ‘stemmen’ door bijvoorbeeld geregeld te wijzen op wat ‘men’ vindt, Zo biedt hij de lezer een alternatief.

Nogal eens benadrukt de verteller dat hij fictie schrijft: hij presenteert de historie ‘door de verbeelding ondersteld en door de poëzie gekleurd’ (Toussaint 1846-I: 18).<sup>562</sup> Hiermee wordt het werk getypeerd als fictioneel-narratief en zijn behalve de stemmen van de personages en de verteller ook de dieper liggende verhoudingen tussen drie niveaus van een verhaal van belang. Ik zie deze als narratologische stemmen, namelijk die van de *geschiedenis*, het *verhaal* en de *vertelling*. In mijn onderzoek heb ik beargumenteerd dat in het werk van Toussaint duidelijk inhoudelijke verschillen zijn tussen deze drie verhaalniveaus; ik geef een korte samenvatting. In *De Graaf van Devonshire* spelen de protagonisten van het *verhaal* in de *geschiedenis* nauwelijks een rol van betekenis en wordt de titelheld van het *verhaal* in de *vertelling* onderuit gehaald. Ook in de novelle *Lord Edward Glenhouse* krijgt de lezer via de metaforiek in de *vertelling* informatie die haaks staat op de teneur van het *verhaal*. *Het Huis Lauernesse* stelt in de *vertelling* de antithese katholiek – hervormd centraal, terwijl het *verhaal* de aandacht vestigt op het verschil tussen onvrijheid en vrijheid. *De bloemschilderes Maria van Oosterwijk* laat eveneens zien hoe de *vertelling* een betoog is in het kader van geloofsopvattingen en bepaalde conventies en het *verhaal* andere waarden toont, met name het recht op zelfbeschikking. Ook in *De Prinses Orsini* en in *Diana* ligt het verschil tussen *vertelling* en *verhaal* in de stemmen van de behoudende verteller en die van de vrouwelijke ervaringen, geuit in de spiegelteksten. Aan de hand van *Graaf Pepoli* heb ik laten zien hoe de ingebede *verhalen* een stem zijn die de lezer dwingt te reflecteren op de *geschiedenis*, maar ook op de verschillende stemmen van de vertellers in het primaire *verhaal* en de ingebede *verhalen*. Opmerkelijk is dat in *Mejonkvrouwe de Mauléon* weinig tot geen wezenlijke verschillen bestaan tussen de *geschiedenis*, het *verhaal* en de *vertelling*. In *Mauléon* laat de *geschiedenis* zien dat de gebeurtenissen zich herhalen; de

---

<sup>562</sup> Deze zinsnede komt uit *De Graaf van Leycester in Nederland*, het werk dat voor historiografisch doorgaat.

metaforiek en de intertekstuele verwijzingen in de *vertelling*<sup>563</sup> en de karakterisering in het *verhaal* benadrukken dezelfde elementen. In *De vrouwen van het Leycestersche tijdvak*, een roman waaraan Toussaint werkte in de jaren waarin zij ook *Mauléon* schreef, zie ik hetzelfde: hier klinkt zowel in de *vertelling* als in het *verhaal* dezelfde stem. Op de vraag of dit toeval is, zal ik later ingaan.

Nu ik heb laten zien hoe in historische romans van Toussaint de retorische dimensie bepaald wordt door ‘heteroglossia’, door verschillende stemmen – die van personages, van een soms zichzelf tegensprekende verteller en die van *geschiedenis, verhaal en vertelling* – wordt het tijd om na te gaan welk appel gedaan wordt op de lezer, die zich bewust is van diverse modaliteiten en dus een keuze moet maken.

#### **6.2.4 De thematische dimensie in de historische romans van Toussaint**

De thematische inhoud van een genre bestaat uit de vormgegeven menselijke ervaring. Betekenis wordt gegenereerd via gebeurtenissen en personages, met name door herhaling van een specifiek soort gebeurtenissen en bepaalde verhaalfiguren. De historische romans van Toussaint hebben zoals gezegd een referentieel kenmerk. Ze geven een beeld van het verleden, maar zijn ook bedoeld om de lezer iets te leren over de eigen tijd. In de formele dimensie van de werken is een accent op autonomie en fictionaliteit te vinden; in de retorische dimensie zie ik het belang van modaliteiten weergegeven in de verschillende stemmen die de lezer kan ervaren. Hoe deze hoedanigheden van de tekst mede de thematische dimensie, dus de betekenis van de roman bepalen, wil ik duidelijk maken door kort in te gaan op de personages en gebeurtenissen in het werk van Toussaint en daarna deze thematische dimensie te verbinden met aspecten van de beide andere dimensies.

Belangrijke gebeurtenissen in de vier door mij geanalyseerde historische romans van Toussaint betreffen het handelen van een of meer zelfstandige vrouwen: de protagonisten Elisabeth, Ottelijne, Yolande Desvieux en Lady Margaret Douglas Sheffield zijn allen vrouwen die strijd voeren. Hun strijd is verbonden met historische politieke of religieuze kwesties, maar narratologische analyses laten zien dat de thematiek ook anders geïnterpreteerd kan worden. Een actantiële systematisering toont de rolverdeling en maakt zo duidelijk dat het in de gebeurtenissen niet alleen gaat om politieke of religieuze problemen, maar dat er

---

<sup>563</sup> De verteller heeft weliswaar een andere visie dan de opvatting die via metaforiek en intertekstualiteit geuit wordt, maar hij wordt in belangrijke delen van de roman terzijde geschoven.

ook sprake is van een ander 'object', eer of vrijheid. De thematiek van historische controverses – Maria versus Elisabeth, hervormd versus katholiek, de Kerk versus het individu en Leycester versus de Staten van Holland – blijkt een andere strijd te verbergen. De cruciale gebeurtenissen - kardinale functies - zijn bijna altijd verbonden met eer en ambitie van de ene partij die onvrijheid voor de andere partij inhouden. Omdat die tegenstellingen zich ook vrijwel steeds voordoen tussen mannen en vrouwen – soms in een tweede verhaallijn – zijn de posities niet gemakkelijk te negeren: de mannen hebben meestal de rol van 'subject', zij streven een doel na; vrouwen vervullen de rol van 'object', 'helper' of 'tegenstander'. De vrouwelijke protagonisten wisselen echter van rol, worden 'subject' en deze verandering heeft telkens grote gevolgen voor de betreffende personages. Arabella in *De Graaf van Devonshire* onthult haar identiteit in de rechtszaal, Ottelijne neemt afstand van het katholieke geloof, Yolande regisseert als ex-verloofde van Jacques Bossuet haar vrijheid en Lady Margaret Douglas Sheffield opereert in travestie. In de romans betekent het afstand nemen van de passieve rol door deze personages een kentering in hun omstandigheden: Arabella verliest het contact met haar broer en krijgt een nieuwe echtgenoot, Ottelijne verliest haar geliefde en haar huis, maar 'wint' geloofsvrijheid, Yolande verliest haar verloofde en leeft als alleenstaande vrouw en Margaret kiest de dood, maar zorgt er wel voor dat haar lot gewroken wordt. De rolwisseling accentueert de strijd van de vrouwen tegen hun positie. De gevolgen van de ommekeer lijken niet gunstig te zijn, maar steeds levert het verlies een relatieve winst op: de doelen worden bereikt in de vorm van keuzevrijheid.

Deze strijd is eveneens te vinden in de *verhalen* van en over talloze andere vrouwen in het oeuvre van Toussaint en steeds gaat het niet zozeer om de kwestie die in de roman centraal lijkt te staan als wel om de mogelijkheid eigen keuzes te maken. Als voorbeelden uit de vier centrale romans wil ik noemen de door godsdienst veroorzaakte economische problemen in het gezin van Eva Bealow (*De Graaf van Devonshire*), de religieuze verschillen tussen Aafke en Laurens (*Het Huis Lauernesse*), de kwestie katholiek en hugenoots tussen Loïse en Henry (idem bij zijn ouders) in *Mejonkvrouwe de Mauléon* en de strijd voor Leycester die de prinses de Brimeux voert in *De vrouwen van het Leycestersche tijdvak*. De religieuze of politieke controverses zijn standaard verbonden met de verhoudingen tussen mannen en vrouwen, met macht en keuzevrijheid. Eva, Aafke, Loïse en Maria verzetten zich evenals Elisabeth, Ottelijne, Yolande en Margaret tegen hun passieve rol en worden 'subject': zij doen pogingen om hun eigen doelen te verwezenlijken. Er is dus duidelijk sprake van herhaling van een specifiek soort

gebeurtenissen in de romans van Toussaint, waarbij het gaat om het verzet van vrouwen tegen de macht van mannen.

Ook zie ik herhaling in de verhaalfiguren. Vrouwelijke personages worden in eerste instantie gepresenteerd als traditionele vrouwen: godsdienstig, bescheiden, meegaand. Velen stellen zich echter krachtig en onafhankelijk op wanneer het gaat om hun individuele vrijheid en zij slagen meer dan eens in hun streven. Vrouwen die zich niet verzetten, is meestal een weinig aantrekkelijk lot beschoren. Mannelijke verhaalfiguren in het oeuvre van Toussaint zijn, op een enkeling na, alle eierzuchtig en maken deel uit van specifieke groepen: mannen die negentiende-eeuwse idealen belichamen en mannen die in hun byroniaans heldendom 'vrouwelijke' karakteristieken hebben. De verhouding tot de vrouwelijke personages wordt veelal gekenmerkt door heerszucht. Deze thematische dimensie van mannelijke dominantie en vrouwelijk verzet in het oeuvre van Toussaint is te koppelen aan de formele en de retorische dimensies van het werk. Met betrekking tot de stijl is zichtbaar geworden hoe uiting wordt gegeven aan onorthodoxe opvattingen ten aanzien van mannen en in de retorische dimensie is de rol van de verteller een bijzondere.

De verteller in het oeuvre, die algemeen gezien wordt als de traditionele negentiende-eeuwse, vaak moraliserende gids, blijkt in steeds sterkere mate ambivalent te zijn. De manier waarop hij zich presenteert als geloofwaardig en competent wordt ontregeld door de manier waarop hij metaforiek hanteert, de epische illusie verstoort, via een 'distancing' vertelwijze twijfels oproept met betrekking tot de manier waarop hij zijn bronnen gebruikt en door zijn intrusies waarin hij expliciet aangeeft dat er verschil kan bestaan tussen zijn *vertelling* en het *verhaal* (dat geeft 'wat nodig is te weten'). Hij gaat in tegen zijn eigen opvattingen en ondermijnt het werk ('Een hoofdstuk dat ook wel overgeslagen kan worden'). Een diachronische blik op de verteller bij Toussaint laat zien dat hij steeds meer ruimte biedt aan de lezer om tot een eigen interpretatie te komen door naast zijn beeld van een personage nadrukkelijk dat van anderen te leggen, door te wijzen op de functie van het woord 'men' en door dusdanig complexe informatie te geven dat de lezer gedwongen wordt tot het maken van keuzes. Door deze opstelling van de verteller, gecombineerd met de soms ironische stijl, kan de lezer zich bewust worden van bepaalde procedés: hij doorziet wat De Groot noemt de 'difference' van historisch werk. Vanuit dat besef zal hij zoeken naar het appel dat op hem als eigentijdse lezer gedaan wordt en daarmee de historische roman gaan zien als een werk waarin contemporaine problematiek aan de orde gesteld wordt.

### 6.3 Voorlopige conclusie

De lezer herkent in Toussaints historische romans de algemene kenmerken van het genre: in alle drie de dimensies van de werken wordt aan verwachtingen voldaan, doordat er sprake is van een beeld van het verleden, vooral in de voor- en nawoorden verantwoord, waarin verschillende werelden getoond worden. In de formele dimensie van het historisch werk van Toussaint zie ik een nadruk op de onafhankelijkheid van de auteur, die geregeld aangeeft fictie te schrijven, al is die fictie gebaseerd op gedegen bronnenonderzoek. De retorische dimensie laat bij voortduring meerstemmigheid zien: behalve de verschillende werelden van personages, geregeld afwijkend van die van de verteller die ook tegen zijn eigen opvattingen ingaat, zijn er de narratologische stemmen van de *geschiedenis*, het *verhaal* en de *vertelling* waarin inhoudelijke verschillen te constateren zijn. Een analyse van de verhaaltechnische aspecten van *De Graaf van Devonshire*, *Het Huis Lauernesse*, *Mejonkvrouwe de Mauléon* en *De vrouwen van het Leycestersche Tijdvak* heeft mij op het spoor gebracht van de materie die in de verschillende lagen (ofwel stemmen) van de romans verborgen is. De hier ontsluitte thematiek blijkt ook in ander werk dan deze vier romans aanwezig en op dezelfde wijze gemaskeerd te zijn.

De thematiek zoals die zichtbaar wordt in de romans van Toussaint – de ervaringen van vrouwen in een door mannen gedomineerde maatschappij – is op een vrij vanzelfsprekende wijze verbonden met negentiende-eeuwse problematiek. In een samenleving die vrouwen op basis van hun sekse definieerde als gevoelig, zorgend, kuis en daarom bij uitstek geschikt als huisvrouw en opvoedster, was de positie van de vrouw per definitie afhankelijk, onvrij. Weliswaar werd haar taak gezien als een volwaardige, maar daarmee werd voorbijgegaan aan eventuele andere aspiraties van vrouwen en zeker aan de positie van ongehuwde vrouwen. Bij de volkstelling van 1829 was van de Nederlandse vrouwen tussen twintig en dertig jaar 65 % ongehuwd en van de vrouwen tussen dertig en veertig jaar 25 %. Meer dan de helft van hen had geen betaald werk en was afhankelijk van familie; beroepen die openstonden voor vrouwen waren dienstbode, werkster, wasvrouw en naaister (Fritschy 1996: 211).

Het kan dan ook geen toeval zijn dat in *Mejonkvrouwe de Mauléon* en in *De vrouwen van het Leycestersche tijdvak* de vijfendertigjarige Toussaint, die net haar verloving verbroken had, in *geschiedenis*, *verhaal* en *vertelling* een groot aantal stemmen hetzelfde laat zeggen. Zeker deze twee romans zijn te lezen als een aanklacht tegen de conventionele genderverhoudingen en als een verdedigingsrede voor de ongehuwde, zelfstandige vrouw. Ik ben mij ervan bewust dat ik het

historische werk van Toussaint interpreteer vanuit een bepaalde preoccupatie, maar op basis van de narratologische analyses van een aantal historische romans wil ik stellen dat een belangrijk, tot nog toe verwaarloosd, aspect van haar werk de positie van de vrouw in de negentiende-eeuwse samenleving is.

Dit neemt niet weg dat de religie, die men steeds gezien heeft als het voornaamste thema in het oeuvre van Toussaint een belangrijk deel uitmaakt van de diverse historische romans. Goed beschouwd sluiten de religieuze denkbeelden zoals die geuit worden in de romans aan bij de kern van de genderproblematiek: het recht op individuele keuzes. Uit talloze intrusies in de werken valt een geloofsopvatting op te maken waarin vrijzinnigheid een centrale notie is: ‘het Christendom zonder stelsels; het Christendom, dat slechts éénen Heer kent en verder alleen broeders’ (Toussaint 1840B-I: 156); ‘Het Christendom heeft niet opgehouden verdraagzaamheid te prediken en liefde’ (Toussaint 1840B-II: 125). De pleidooien voor begrip voor en een rechtvaardige behandeling van katholieken, de spijt om het verlies van Mariaverering: alles wijst op een verlangen naar autonomie. Afkeer van ‘razende ijverars [...] die de Godsvereering in vormen dwingen’ (Toussaint 1837B: 187) blijkt uit de manier waarop predikanten als Modet worden gerepresenteerd; in 6.2.2.1 heb ik gewezen op het voorwoord van de *Historische Novellen* (1857) waarin Toussaint stelt dat zij niet ‘gemijnd [wilde] wezen, door welke partij ook’. Haar felle verweer tegen de bewering van Busken Huet dat zij ‘eene *femme de parti*’ zou zijn, laat ik hier buiten beschouwing: de correspondentie van Toussaint betrek ik slechts zijdelings in dit onderzoek.

Resumerend zie ik in de religieuze thematiek die ontegenzeggelijk ook in Toussaints werk aanwezig is, eenzelfde appel op de lezer: een beroep op verdraagzaamheid, een pleidooi voor autonomie. Ik wil niet nalaten hier te wijzen op de metaforiek waarmee Toussaint de verhouding tussen de zachtaardige Melanchton, die haar voorkeur had, en de felle Luther omschreef: ‘het versierende klimop rondom den stormtrotsenden eik’ (Toussaint 1840B-I: 153). Een goed verstaander ziet hier ook een verwijzing naar het vrouwelijke. De dubbeltijdigheid in de godsdienstige thematiek is te vinden in de positie van Luther die rond 1830-1840 onderwerp van het christelijk discours was (Mathijsen 2007). De politieke controverses die in het historische werk van Toussaint verbonden zijn met het geloof bieden de negentiende-eeuwse lezer een blik op het nationale verleden, op basis waarvan hij zich een mening kan vormen over de nieuwe natie.

Dat onorthodoxe genderverhoudingen een belangrijk thema zijn in het oeuvre van Toussaint wil ik op twee manieren extra beargumenteren. In de eerste plaats vanuit de invalshoek van de gotieke literatuur, waarvan vooral Toussaints vroege werk

kenmerken heeft; in de tweede plaats vanuit de niet-historische romans. Zoals eerder gesteld: de werkelijkheid van fictionele vrouwen in (historische) romans weerspiegelt de realiteit van vrouwen in de negentiende eeuw.

## 6.4 De gotieke roman

In 6.2.1 heb ik aangegeven dat er vanaf 1820 in Nederlands historisch werk elementen zichtbaar waren van het populaire genre van de gotieke roman. In *Guy de Vlaming* (1837) van Nicolaas Beets bijvoorbeeld zijn duistere relaties, religieus fanatisme en moord te vinden (Mathijssen 2009). Het verband met de historie is in eerste instantie te vinden in de benaming van het genre. In de renaissance werd de term ‘gotisch’ of ‘gotiek’ gebruikt als pejoratieve benaming voor elementen uit de middeleeuwse cultuur die als barbaars gezien worden. In latere eeuwen werden allerlei verontrustende verschijnselen voorzien van dit adjectief, dat sindsdien verwijst naar een vaag, zelfs fictioneel verleden waarin contemporaine angsten en vooroordelen een plaats vinden (Hogle 2002: 16). De achttiende-eeuwse belangstelling voor het Britse literaire erfgoed en middeleeuws werk leidde in Engeland, in een periode waarin de industrialisatie de structuren van de samenleving definitief veranderde, tot literair werk waarin in een historische setting mens en menselijkheid opnieuw gedefinieerd moesten worden (Punter 2004: 8-26).

Het ontstaan van het genre wordt veelal verklaard uit een reactie op het rationalisme van de Verlichting, waarbij ruimte geëist wordt voor gevoelsmatige, duistere ervaringen.<sup>564</sup> De ondervinding staat centraal, men ondergaat een overweldigende ervaring, die zo intens is dat zij nauwelijks verwoord kan worden. Een onderscheid valt te maken tussen sentimentele, historische en gruwelijke varianten (Schouten 1997: 13), maar de vervreemding die elk werk uit het gotieke genre veroorzaakt, zorgt ervoor dat de lezer een afstand ervaart, zoals bij de historische roman: een ‘difference’ (zie 6.2). Anachronismen maken spanningen tussen heden en verleden zichtbaar (Andeweg 2010: 19). Concreet gezien is de gotieke roman een literair genre met een plot waar het bovennatuurlijke en griezelige deel van uitmaken. De Engelse auteur Horace Walpole schreef *The Castle of Otranto*, dat hij bij de tweede druk in 1765 als ondertitel ‘A gothic story’

---

<sup>564</sup> Dit wordt gezien als een nieuwe esthetiek, onder anderen geformuleerd door Edmund Burke in *A Philosophical Inquiry into the origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757).



gaf. Dit verhaal wordt sindsdien gezien als prototype van de gotieke roman en in navolging ervan verschenen er talloze romans over een onschuldige heldin, ‘die belaagd wordt door schurkachtige oudere mannen, aristocratisch of (corrupt) katholiek’ (Andeweg 2010: 13). Kenmerkend voor de gotieke roman zijn gewelddadigheid en grensoverschrijdende acties op sociaal, seksueel, religieus en psychologisch-ethisch gebied, waarbij uiteindelijk het kwade gestraft en het goede beloond wordt (Van Gorp 1998: 10-19).

In haar studie naar de gotieke roman constateert Agnes Andeweg dat het corpus teksten dat ‘gotiek’ genoemd wordt in de loop der tijd steeds moeilijker af te bakenen valt<sup>565</sup> en dat er heden ten dage sprake is van een dynamisch- functionele benadering van het genre. Hierbij wordt de vraag gesteld naar wat de tekst teweegbrengt en Andeweg wijst in haar antwoord op deze vraag naar het zichtbaar maken van het breukvlak tussen oud en nieuw. Rosemarie Buikema en Lies Wesseling constateerden al eerder dat de Nederlandstalige gotieke vertelling steeds verbonden is met moderniserings- of emancipatieprocessen die gepaard gaan met het dominant worden van rationaliteit: de emoties die hierdoor teweeg gebracht worden, zijn terug te vinden in de uitgebeelde ervaringen (Buikema en Wesseling 2006: 14-18). De onzekerheid waarmee paradigmatische omwentelingen, bijvoorbeeld het denken over sekse (zie 5.5.1) gepaard gaan, leidde dus tot literaire uitingen die gekenmerkt worden door een ongebreidelde verbeelding. Andeweg sluit zich hierbij aan: in het door haar onderzochte corpus dienen gotieke elementen om culturele spanningen rond modernisering te verbeelden.<sup>566</sup> Zowel Buikema en Wesseling als Andeweg staan op het standpunt dat in de negentiende eeuw de gotieke vertelling in Nederland slechts in vertaling voorkwam. Zij stellen dat pas in de jaren vijftig van de twintigste eeuw gotieke elementen verschenen in Nederlandstalig werk (Buikema en Wesseling 2006: 12; Andeweg 2010: 23-25). Andeweg wijst erop dat dit gotieke nog nauwelijks is opgemerkt en verklaart dit

---

<sup>565</sup> ‘In de twintigste eeuw is het etiket *gothic* toegekend aan allerlei romans, zowel uit de ‘hoge’ als de ‘lage’ literatuur. Margaret Atwood, Stephen King, John Banville, Toni Morrison, Donna Tartt, Anne Rice, Angela Carter – het zijn allemaal voorbeelden van Engelstalige laattwintigste-eeuwse auteurs wier werk *gothic* is genoemd. Inmiddels wordt ook het werk van zeer uiteenlopende – en voorheen niet als *gothic* beschouwde – schrijvers als Charles Dickens en T.S. Eliot als *gothic* gelezen (Houston 2005, Hughes 2008) en is Walpoles positie als oervader van het genre betwist (Clery 1994)’ (Andeweg 2010: 14).

<sup>566</sup> In haar samenvatting stelt Andeweg: ‘These gothic novels show the insecurity of individuals as to who they can be in times of historical change. When meanings of gender and sexuality change, articulations of the self change as well. Manifesting oneself as ‘modern’ entails choices that vary historically, [...]. In the new societal relations the answer to those questions is not clear at all – and at that point the gothic appears’ (243-244).

vanuit haar opvatting ‘dat het identificeren van het gotieke altijd neerkomt op een wisselwerking tussen tekst en lezer/es’ (Andeweg 2010: 180). Het gaat haar dus niet zozeer om de specifieke kenmerken van het genre, maar om het effect van het gotieke.

Indien in twintigste-eeuwse romans het gotieke als verbeelding van spanningen rond modernisering fungeert, mag aangenomen worden dat dit op dezelfde manier aanwezig is in literaire werken uit de bloeitijd van de gotieke roman. In sommige negentiende-eeuwse historische romans komen nog passages voor met fantastische gebeurtenissen die vooral bedoeld zijn om ongekende ervaringen op te roepen. Deze kunnen gezien worden als overblijfselen van de avonturenromans of de gotieke romans van de laatste decennia van de achttiende en de eerste van de negentiende eeuw, maar ook als uitingen van de strijd die gepaard gaat met modernisering of emancipatie. Als daarnaast het gotieke een effect van de tekst is dat herkend kan worden door de lezer, is het de vraag waarom zowel de contemporaine (professionele) lezer als later menig historisch letterkundige voorbij is gegaan aan gotieke elementen in de negentiende-eeuwse historische roman. Een antwoord op deze vraag vind ik bij Michael Gamer die in *Romanticism and the gothic. Genre, Reception, and Canon Formation* wijst op een verband met genre-omschrijvingen:

the greater the cultural divide existing between gothic and the genre or form that it enters, the greater the chance that the appropriation will be read as a generic impurity, disruption, and transgression (Gamer 2000: 12).

In de receptie van Toussaints *De Graaf van Devonshire* en *Mejonkvrouwe de Mauléon* zie ik een bevestiging van Gamers stelling: het gotieke, zichtbaar in de gebeurtenissen rondom Arabella en Loïse, wordt veelal afgedaan als een inbreuk op de genreconventies die gelden voor de historische roman. Mijns inziens zijn in het werk van Toussaint gotieke elementen te ontdekken die de emancipatiethematiek ervan bevestigen.

Voor de effecten van het gotieke ga ik uit van enkele essentiële kenmerken van de vroege gotieke roman: de lezer wordt op drie verschillende niveaus aangesproken. Op de eerste plaats is er het wonderbaarlijke, dat verbonden is met de sterkste hartstochten. Dit heeft het meeste effect op de lezer vanwege de metafysische schok van criminele acties, die geassocieerd zijn met het kwaad en met de doodsangst. Op de tweede plaats is er het waarschijnlijke: het realistische daarvan maakt het wonderbaarlijke modern en acceptabel voor een verlicht publiek. Tot slot biedt het sentimentele een podium aan de morele bevrijding van

de hartstochten: het verhaal wordt omgebogen in de richting van maatschappelijke integratie. Het hart van de lezer moet geraakt worden door het pathetische, dat de garantie is voor de morele bruikbaarheid van de roman. Sentimenten raken aan en veroorzaken zachtere hartstochten als medelijden of verdriet, die naar buiten gericht zijn via sympathie (Clery 2004: 31-32).

Als ik nu *De Graaf van Devonshire* toets aan de algemene kenmerken van de gotieke roman en aan de drie genoemde aspecten dan zie ik hoe het Arabella-verhaal een gotieke tekst is. De protagonisten zijn Arabella en de mysterieuze man, met wie zij op een middernachtelijk uur min of meer gedwongen in het huwelijk trad. Er is een wederzijdse fascinatie: hij aangetrokken door haar onschuld; zij gefascineerd, gebiologeerd door het kwaad, waarbij vooral het uiterlijk van de man, zijn duivelse blik, angst oproept. In hem is het gotieke usurpatiemotief zichtbaar: het wederrechtelijk in bezit nemen van rechten van anderen, hier het recht op nakomelingschap (Van Gorp 1998: 17). Ook de niet-functionerende vader en afwezige moeder (Clery 2004: 2) zijn overduidelijk aan de orde. Het is zelfs zo dat de dood van de moeder tekstueel rechtstreeks verbonden wordt met de verschijning van de geheimzinnige ridder, doordat hij verschijnt op het moment dat Arabella bidt voor haar overleden moeder (Toussaint 1837B: 67-68). Het verhaaleinde dat door Buikema en Wesseling gesignaleerd is, ‘doorgaans de niet-bedreigende, broerachtige huwelijkspartner van haar eigen keuze [...]’ (Buikema en Wesseling 2006: 19) is eveneens aan de orde: Arabella vindt rust bij Chandos. Het wonderbaarlijke is te vinden in de plotselinge verschijningen van de geheimzinnige ridder, met ogen waarin een duister vuur gloeit en in zijn helse saterlach (Toussaint 1837B: 68). In brieven kondigt hij aan plotseling voor haar te zullen staan, ‘onwrikbaar als het noodlot, en dreigend als een verderfengel’, begeleid door ‘het bazuingschal des laatsten oordeels’ (72). De ruimte waarin een en ander zich afspeelt voldoet aan de eisen: dreigend, overweldigend, een labyrint vol geheimen (69). De brand in Sternly-house is een overweldigende ervaring: de lezer voelt als het ware de ‘flikkerende vuurtongen uit den valen schoot van den nevel’ voortschieten, volgt ademloos de staccato mededelingen en huivert bij het zien van ‘eene verschrompelde gedaante [...] die een vrouw kon geweest zijn’ (147). Het waarschijnlijke dat het verhaal acceptabel maakt, is te vinden in de beschrijvingen van de geheimzinnige ridder wanneer hij Arabella inlicht over zijn motieven en later met haar overlegt hoe zij een compromis kunnen sluiten. Hij toont zelfbeheersing ‘Wat zoude het dan zijn, zoo ik eens werkelijk mijne rechten inriep?’ (137) en blijkt uiteindelijk slechts een politieke tegenstander te zijn. Hiermee toont hij veel gelijkennis met de een door Schillers *Räuber* opnieuw in het

leven geroepen type: een leider die door een verschrikkelijk onfortuinlijke gebeurtenis uit de gratie is geraakt, die ondanks zijn criminele acties een edele figuur blijft (Clery 2004: 54). Op het derde niveau voelt de lezer de fascinatie en later de ontzetting van Arabella en kan medelijden met haar hebben: zij liet ‘als eene stervende het hoofd op zijn arm zinken’ (69). In de loop van het verhaal verandert haar afschuw echter in compassie: zij biedt Wyatt een vluchtmogelijkheid als hij letterlijk met de rug tegen de muur staat. De verteller gaat hierin mee door de eenzaamheid van de man te benadrukken: ‘Hij stond alleen, gansch alleen’ (213). Zoals Clery aangeeft is deze driedelige verhaalstructuur bedoeld om een parallel drama in het hart van de lezer te laten plaatsvinden. De nadruk ligt in de plot niet op de hartstochtelijke uitbarstingen: het gaat immers om het rechtzetten van misstanden. De bedreigende wereld die even tevoorschijn kwam, is weer verdwenen en de orde hersteld: Wyatt wordt terechtgesteld.

Overigens zijn niet alleen in het verhaal van Arabella gotieke elementen te vinden: ook in *De Graaf van Devonshire* als geheel komen kenmerken van de gotieke roman voor. Zowel Benefield als Gardiner overschrijdt grenzen, respectievelijk seksuele en ethische, in gedragingen ten opzichte van Francis Bealow en Arabella. Er is sprake van opsluiting, waarbij de gevangenen van respectievelijk Courtenay en Elisabeth zeer plastisch beschreven worden als gruwelijke plaatsen (203, 242). Evenals Arabella hebben Elisabeth, Maria en de kinderen Bealow geen moeder en een vader op wie het nodige aan te merken valt: Hendrik VIII die gepresenteerd wordt als Blauwbaard en een predikant van wie de onevenwichtigheid nogal benadrukt wordt. Tot slot wil ik wijzen op de functie van de sluier, een voorwerp dat in *De Graaf van Devonshire* genoemd wordt in verband met de meisjes Bealow (zij borduren een sluier voor een vrouw uit de adel) en bij de minnares van Suffolk (zij draagt een ‘donkerbruinen nonnensluier’, 161). Clery definieert sluiers als dunne, doorschijnende kledingstukken, vaak slordig gedragen, metaforen voor een dunne laag van uiterlijke schijn, een kwetsbaar vlies dat, indien het gebroken zou worden de passies vrijelijk van subjectieve opsluiting in gewelddadige realiteit zou doen overgaan (Clery 2004: 94). Deze omschrijving sluit naadloos aan bij de manier waarop Arabella haar entree maakt in de rechtszaal om haar wandaad te bekennen:

het prachtig fluweelen kleed, bespat, morsig, gescheurd en aan flarden, droeg de duidelijkste sporen van sterke of geweldige lichaamsbeweging. De kostbare sluier, tweemaal om haar hals geslingerd, en die zich nu naar

iedere harer hartstochtelijke bewegingen plooiden, gaf nog iets schilderachtigs aan de haveloosheid van haar gewaad [...] (Toussaint 1837B: 234).

Hiermee lijkt me voldoende beargumenteerd te zijn dat *De Graaf van Devonshire* onmiskenbaar trekken heeft van de gotieke roman, sterker nog, dat het Arabella-verhaal een gotieke vertelling is. De driedelige verhaalstructuur, het wonderbaarlijke, het waarschijnlijke en het sentimentele, is bedoeld om eenzelfde drama in het hart van de lezer te laten plaatsvinden en daarmee, zoals wetenschappers als Buikema, Wesseling en Andeweg stellen, de interne spanningen en contradicties van het culturele en maatschappelijke bestel bloot te leggen.

In later werk van Toussaint ontbreekt het wonderbaarlijke, maar andere hier genoemde gotieke elementen zijn zeker te vinden: de melodramatische ontvoering en bedreiging van Moïna in *De Echtgenooten van Turin* (zie 2.6.1), Ottelijne, ‘met de witte lijkwâ bekleed’ (1840B-II: 291) in de grafkelder van Lauernesse, misschien de ‘schaking’ en de ‘waanzin’ van Loïse in *Mejonkvrouwe de Mauléon* of het avontuur van Regina met graaf Stanislaus in *Langs een omweg*. Het gegeven dat vrijwel alle vrouwelijke protagonisten moederloos zijn en geen of een slecht functionerende vader hebben, settings die afgelegen of labyrintisch zijn, aantrekkelijke, maar satanische mannen en bedreigende situaties kunnen eveneens opgevat worden als aspecten van het gotieke.

Dat dit soort elementen in de receptie veelal niet herkend zijn als gotiek, maar passend bij de historisch-romantische vorm van de romans<sup>567</sup> verklaart Gamer met de vaststelling dat juist waar in historische romans de meest gotieke fragmenten voorkomen ook vaak de meeste voetnoten verschijnen (Gamer 2000: 24). Als ik dit gegeven combineer met Bemongs bevinding met betrekking tot de verantwoording van het genre zie ik een verklaring voor het onopgemerkt blijven van gotieke elementen in Toussaints historische romans. Vooral via de peritekst en bronvermeldingen (de formele dimensie), via een vertelstrategie (de retorische dimensie) die de competentie van de romancier benadrukt en soms via voetnoten wordt het genre bepaald en worden eventuele gotieke elementen ingeschreven in

---

<sup>567</sup> Of juist afgewezen vanwege een teveel aan ‘schrille en sterk aangezette elementen van de Europese en [...] Nederlandse romantiek’ (Bouvy 1935: 258-259).

het genre van de historische roman.<sup>568</sup> Contemporaine critici zien deze vervolgens als onzuiverheden en historisch letterkundigen als melodramatische of tijdgebonden romantische onderdelen. Voor mij dragen deze gotieke elementen bij aan de thematiek in het werk van Toussaint. Zij stelt immers de man-vrouw-verhoudingen aan de orde, een thematiek waarmee culturele en maatschappelijke spanningen verbonden zijn. De tot ‘schrille romantiek’ bestempelde of genegerde gotieke elementen in de historische romans van Toussaint zijn dus uitingen van de strijd die gepaard gaat met modernisering of emancipatie.

## 6.5 Niet-historisch werk

De meeste werken die Toussaint schreef, behoren tot het genre van de historische roman, soms dus met een gotieke inslag. Enkele van de vroege novellen, *De Echtgenooten van Turin* (1838) en *Lord Edward Glenhouse* (1840) bijvoorbeeld, spelen zich af in de negentiende eeuw, maar de bekende eigentijdse romans schreef Toussaint veel later in haar carrière. In 1868 publiceerde ze *Frits Millioen en zijne vrienden*, gevolgd door *Majoer Frans* (1875), *Laura's keuze* (1876) en *Langs een omweg* (1877). In 1867 verklaarde Toussaint in brieven aan Potgieter eigentijds werk te schrijven ‘om het mijzelve met studie enz. niet te moeijelijk te maken’ (Bosboom Nz. 1913: 207); ‘Het is gemakzucht, geenszins uit volgzaamheid aan vriendenraad, dat ik niet historisch schreef’ (1913: 209). Van den Berg en Couttenier stellen dat dit niet-historische werk geschreven is op aandringen van Potgieter en Busken Huet, als gevolg van nieuwe inzichten met betrekking tot de roman. De moderne maatschappij moest uitgebeeld worden, via persoonlijke morele en sociale problemen. In een brief van Potgieter aan Busken Huet van 12 mei 1871 staat inderdaad over Toussaint: ‘Zij heeft mij beloofd nu dit af is, eens een ander genre te beproeven, maar zal zij woord houden?’ (Potgieter 1902: 47).

Wat ook Toussaints beweegredenen geweest mogen zijn, het eigentijdse werk vertoont een aantal treffende overeenkomsten met het historisch oeuvre.<sup>569</sup> Behalve in de gebruikte metaforiek (zie 1.5.7.1) en in de humor (zie 4.5.4.3) zie ik analogieën in het *verhaal*, met name in de ordeningselementen en in de sekserepresentaties. Ik zal deze latere romans niet uitputtend behandelen, maar

---

<sup>568</sup> Immers ‘zo blijken voetnoten vaak plaats te zijn waar de verhaalruimtes worden vervuld van historische tijd, waar ze worden geladen met historiciteit’ (Leerssen 1996: 245-246).

<sup>569</sup> Een historisch letterkundige als Kalff merkt dit wel op, maar interpreteert het niet. Hij ziet ‘ouderwetsche romantiek’ in *Majoer Frans* en in *Langs een omweg*: onverwachte erfenissen, een schaking, het theatrale in de uitingen van de personages (Kalff 1912: 672).

enige overeenkomsten noemen en enkele voorbeelden geven. Mijn stelling dat het oeuvre van Toussaint blijf geeft van een strategie, zal ik vooral beargumenteren aan de hand van *Don Abbondio II*, een contemporaine roman uit 1849.

### 6.5.1 Enkele eigentijdse romans

De niet-historische romans die Toussaint schreef tussen 1868 en 1877 tonen, behalve overeenkomsten met de historische, ook onderling gelijkens. *Frits Millioen*, *Majoor Frans*, *Laura's keuze* en *Langs een omweg* hebben alle vier een vrouwelijke protagonist die haar eigen vermogen kwijtraakt door schulden van een mannelijk familielid, te weten haar vader of oom. De *verhalen* bevatten alle een huwelijksplot waarin de vrouw zich uiteindelijk schikt in haar beperkingen, waarbij *Laura's keuze* enigszins afwijkend is, doordat hierin het treurige lot geschetst wordt van een jonge vrouw die om financiële redenen een *marriage de raison* sluit. Opmerkelijk is dat deze Laura de enige van de protagonisten is die een moeder heeft, tegen wie ze zich duidelijk verzet. Het leven dat zij leidt, is echter in essentie niet anders dan dat van Claudine, Francis en Regina. Dezelfde motieven als in het historisch oeuvre laten zien hoe zo'n leven eruitziet: vol verveling en beperking, die wordt gekenmerkt door handwerken<sup>570</sup>, conventies en het verzet daartegen<sup>571</sup>, de tegenstellingen tussen schijn en werkelijkheid<sup>572</sup> en het geklets van de omgeving.<sup>573</sup> De oude freule Haubertin uit *Langs een omweg* bijvoorbeeld weet 'precies de demarcatieline te trekken, wat *men doet* en wat *men niet doet* [...]' (Toussaint 1877: 541). Hoe de protagonist, deze keer als verteller aan het woord in een lange brief, daarover denkt, blijkt uit haar taal: net als die van de freule vol gallicismen (543-547). De taal van de verteller wordt beïnvloed door of persifleert de taal van een personage, zoals dat ook gebeurt in *De vrouwen van het Leycestersche tijdvak*.

Ook in de andere eigentijdse romans is sprake van humor en ironie die vaak de mannelijke personages betreft (zie 4.5.4.3) en net als in de historische romans zijn

---

<sup>570</sup> Zie Toussaint 1868: 15, 21, 36, 49; 1875: 219, 240, 263, 267-268, 320, 389; Toussaint 1876A: 355, 356, 378, 379, 411; Toussaint 1877: 605, 81, 86, 32, 94, 95, 417, 429, 525.

<sup>571</sup> Zie Toussaint 1868: 105-106, 301; Toussaint 1875: 56-57, 87-88, 95, 106, 116, 126, 128, 150; Toussaint 1877: 284, 36, 348, 354-355, 283-284, 536-537.

<sup>572</sup> Zie Toussaint 1868: 134, 251-252, 285; Toussaint 1876A: 370, 403; Toussaint 1877: 145.

<sup>573</sup> Zie Toussaint 1868: 54, 132, 138; Toussaint 1875: 53, 55, 62, 64, 69, 125, 175, 313-314; Toussaint 1877: 20, 24, 282, 85, 554, 406, 441.

deze mannen veelal plichtsgetrouw en eerzuchtig.<sup>574</sup> Metaforisch worden ze naar hun functies geduid met metonymia's en vanwege hun optreden met metaforen als 'onze held' (Toussaint 1868: 87) of 'de afgod van het oogenblik' (Toussaint 1877: 599); zie ook 1.8.2.1.

In de contemporaine romans zijn, evenals in de historische, spiegelteksten te vinden. In *Frits Millioen* bijvoorbeeld zie ik een brief over Frits' ervaringen die te maken hebben met onvrijheid en conventionaliteit (Toussaint 1868: 126-150). De ervaringen van tante Sophie in *Majoer Frans* tonen de (financiële) positie van de ongetrouwde vrouw, zoals uit het zinnetje over de min van Francis 'slagtoffer eener lage verleiding en ongetrouwde moeder' (Toussaint 1875: 212) het lot van de ongetrouwde vrouw uit de lagere klassen duidelijk wordt. In *Laura's keuze* is het verhaal van een jonge vrouw verwerkt die in het gezin de ongewenste dochter is: 'de eenige zoon [werd] eigenlijk als het eenige kind beschouwd en geliefd' en die zich toch opoffert om haar vader en later haar broer te verzorgen (Toussaint 1876A: 391-395). *Langs een omweg* vertelt ook het verhaal van een jeugdvriendin van de protagonist die verlaten is door een 'aangeboden romanheld' (Toussaint 1877: 587) en het avontuur van Regina met Graaf Stanislaus, een verijdelde ontvoering die laster tot gevolg heeft (519-548). Al deze spiegelteksten laten de traditionele machtsverhoudingen zien.

De vrouwelijke protagonisten verzetten zich. Claudine in *Frits Millioen* verzet zich niet openlijk, maar lijdt aan 'zenuwkoorts' en uiteindelijk zelfs aan 'vlagen van wilde geestverbijstering' vanwege de haar opgedrongen verloving (Toussaint 1868: 184-186). Francis in *Majoer Frans* en Regina in *Langs een omweg* geven als subject van focalisatie ondubbelzinnig weer wat zij vinden van hun positie als vrouw. Regina: 'Zij vinden mij excentriek, en excentriciteit is een onvergeeflijke misdaad [...]' (541). De nadruk die in deze drie romans gelegd wordt op de financiële situatie van de protagonisten maakt duidelijk dat de afhankelijkheid van deze vrouwen te maken heeft met de beperkte mogelijkheden om zelfstandig in hun levensonderhoud te voorzien. Zoals ik aangaf in hoofdstuk 5: Francis trouwt pas wanneer zij de beschikking heeft over een eigen vermogen. Met betrekking tot Regina wordt uitdrukkelijk door de verteller aangegeven dat haar eigen kapitaal niet verloren is gegaan, maar zelfs 'nog met opgelopen rente, nu geheel te harer beschikking bleef' (Toussaint 1877: 454). Laura in *Laura's keuze* sluit een verstandshuwelijk met een rijke man, erft bovendien 'eenige tonnen' (Toussaint

---

<sup>574</sup> Zie Toussaint 1868: 3-7, 46-52, 141; Toussaint 1877: 587, 255, 283, 89, 269. Opmerkelijk is dat de man die door Laura in *Laura's keuze* wordt afgewezen juist niet eerzuchtig is.



1876A: 453), maar wordt daar niet gelukkig van. Dit lot past misschien bij haar rol als ‘monster’, of bij de moraliserende aard die aan de auteur wordt toegeschreven. Het is echter opvallend dat de ‘engel’ die in dit verhaal trouwt uit liefde, dat doet met een man die miljonair is.

In eigentijdse romans wordt dus via de metaforiek, het *verhaal*, de ordenings-elementen, de stijl en de sekserepresentaties aandacht geschonken aan de positie van vrouwen op een manier die overeenkomt met de wijze waarop in het historische werk de thematiek wordt vormgegeven. Dat het oeuvre van Toussaint consistent is, zowel wat de thematiek als de structuur betreft, blijkt uit het gegeven dat niet alleen de vroegste historische als de latere contemporaine romans, maar ook een eigentijds werk uit 1849 dezelfde kenmerken heeft. Hoe Toussaint elementen uit de *vertelling*, het *verhaal* en de *geschiedenis* strategisch inzet om de positie van vrouwen in de samenleving te belichten laat ik zien aan de hand van *Don Abbondio II*, een contemporaine novelle uit 1849. In dit werk zie ik vrijwel alle elementen die het historisch oeuvre van Toussaint typeren en die ook aanwezig zijn in de latere contemporaine romans. Ik combineer hier de opbrengsten van de narratologische analyse van *Don Abbondio II* met de gegevens die mijn onderzoek van andere werken van Toussaint heeft opgeleverd om duidelijk te maken hoe consequent Toussaint te werk gaat. Het strikte onderscheid tussen de drie tekstniveaus laat ik hierbij los.

### 6.5.2 Don Abbondio II

In 1846 begon Toussaint naar aanleiding van een verzoek van uitgever Nijgh met *Don Abbondio II*, een feuilleton voor de *Nieuwe Rotterdamsche Courant*. Het werk is er echter niet in verschenen; in 1849 kwam het uit in het tijdschrift *Nederland*. Er is vrijwel geen paratekst. Toussaint zelf noemt het ‘niets dan een feuilleton’ (Reeser 1962: 293); schijnbaar is het destijds niet besproken, in de handboeken wordt het zelden genoemd en Reeser besteedt er nauwelijks aandacht aan.<sup>575</sup> Hij noemt *Don Abbondio II* een van Toussaints ‘minst geslaagde werken’: ‘van een klucht ontwikkelt zich de roman tot een drama om als melodrama te eindigen’ (Reeser 1962: 272-273).

*Don Abbondio II* is een werk van 223 pagina’s waarin een extradiëgetische, heterodiëgetische verteller aan het woord is. In het grootste deel van de tekst is hij niet erg nadrukkelijk aanwezig, al zijn er intrusies waarin zijn mening duidelijk

---

<sup>575</sup> Overigens is Kalff wel te spreken over Toussaints uitbeelding van het hedendaagse leven (Kalff 1912: 527); Nele Bemong noemt in haar artikel over Manzoni Toussaints Abbondio geslaagd als ‘prototype’ (Bemong 2009: 13).

naar voren komt. Hij stelt dat hij fictie schrijft: ‘*eene romantische novelle*, iets dat niet gebeurd is, hoewel het had kunnen gebeuren [...]’ (Toussaint 1849B: 195). Zijn vertelwijze is voornamelijk ‘engaging’: door de lezer gerust te stellen of vragen te stellen, ‘Kent gij haar ook, mijne lezers, die pijnlijke gewaarwording van onrust [...]’ (297), creëert hij een band. Opmerkelijk is dat hij af en toe duidelijk afstand schept door niet langer te spreken van ‘wij’, maar van ‘men’, met name in fragmenten waarin hij kritiek heeft op bepaalde zaken, bijvoorbeeld ‘om eens twee woorden samen te voegen, die men in Europa zoo gulweg *combineert – respect en geld – [...]*’ (231). Hieruit is af te leiden dat de mening van de verteller nogal eens afwijkt van die van de meerderheid (‘men’) waar het opvattingen betreft over bijvoorbeeld vrouwen, status, kleding, kerkgang en vernieuwing.<sup>576</sup> Door het verschil met de grotendeels ‘engaging’ vertelwijze dragen deze ‘distancing’ elementen juist bij aan zijn doel de lezer te overtuigen van zijn standpunten. Dat gebeurt in deze roman ook via de representatie van de titelheld van wie de naam in feite niet genoemd wordt: Don Abbondio (II) is zijn bijnaam, gebaseerd op een gelijknamige figuur. Die Abbondio is een laffe pastoor in *De verloofden* van Alessandro Manzoni, een werk dat zich afspeelt in de periode van de eenwording van Italië.<sup>577</sup> In Toussaints novelle is de politieke strijd die voorafgaat aan de grondwetswijziging van 1848 een belangrijk onderdeel van de context. Gezien het feit dat Toussaint het werk bedoelde als feuilleton in een dagblad van 1846 is de actualiteit ervan tamelijk vanzelfsprekend; in een voetnoot verklaart zij dat ook in 1849 (dus na de grondwetswijziging) het werk niet verouderd is, want ‘de slange wisselt wel hare huid, maar niet haar aard’ (209). De representatie van het type ‘Don Abbondio’ is dus belangrijker dan de aanleiding van het *verhaal*.

De protagonist wordt door de verteller direct gekarakteriseerd<sup>578</sup> en via zijn daden (of beter gezegd het ontbreken daarvan) getypeerd als een man die geen standpunten in durft te nemen uit angst zich te compromitteren. Het verschil met Potgieters Jan Salie wordt in een intertekstuele verwijzing uiteengezet: Abbondio is krachtig in het zichzelf buiten schot houden (208-209). Metaforisch is hij een ‘Proteus’, de Griekse zeegod die verschillende gedaantes aanneemt. Ook

---

<sup>576</sup> Zie o.m. Toussaint 1849B: 216, 221, 224, 229, 266, 296, 312, 344, 354.

<sup>577</sup> Manzoni, Alessandro, *De Verloofden, eene Milanese geschiedenis uit de zeventiende eeuw*. Vertaald uit het Italiaansch door P. van Limburg Brouwer. Groningen: W. van Boekeren, 1849-1850. Gezien Toussaints plan voor de novelle (1846) en het jaar van uitgave (1849) ligt het voor de hand dat zij het werk heeft leren kennen in een Franse vertaling uit 1838 of 1842.

<sup>578</sup> Zie Toussaint 1849B: 198-199, 207, 252, 253, 259, 263, 266, 277, 294, 295, 296, 318, 346, 350, 366, 369.

‘Vertumnus’ (de god van de seizoenswisselingen) wordt hij genoemd, evenals ‘patiënt’ en vergelijkingen uit het biologisch herkomstgebied ontbreken niet (‘wezels en ratten’ en ‘kameleon’).<sup>579</sup> De verteller gebruikt ironie en humor (zoals die in hoofdstuk 4 gedefinieerd zijn), onder meer door Don Abbondio geregeld ‘onze held’<sup>580</sup> te noemen en zijn grappig-automatische gedragingen te accentueren, een van de humoristische procedés (Jongejan 1933: 136)<sup>581</sup>. Zijn taalgebruik is, wanneer hij zichzelf verdedigt, breedvoerig met veel gallicismen, zoals dat van minder sympathieke mannelijke personages in ander werk van Toussaint. Ook in deze roman past de verteller zijn stijl aan als hij belangrijke heren beschrijft, bijvoorbeeld de door toeval invloedrijk geworden Brandsen, die zijn status toont via geborduurde kleding en een huisinrichting met veel rood fluweel en goud.<sup>582</sup> Don Abbondio’s uiterlijk krijgt eveneens aandacht van de verteller. De ambivalentie ten aanzien van Lavater, die ik beschreven heb in hoofdstuk 5, wordt hier geëxpliciteerd doordat de verteller stelt dat Abbondio’s gelijkenis met Erasmus te niet gedaan wordt door zijn lauwe slaperigheid (‘zelfvernietiging’): ‘Op zulke wijze kan iedere Lavater tot een leugenaar worden gemaakt’ (290).

De vrouwelijke protagonist is Eva, Don Abbondio’s dochter, die geïntroduceerd wordt zoals veel van de vrouwen in Toussaints werk: zacht, schroomvallig, fijngevoelig. Zoals is te verwachten: zij is moederloos. De verteller benadrukt het feit dat Eva haar vader liefheeft en haar neiging om hem te overheersen onderdrukt; deze mededeling laat hij meteen volgen door een zin, die een van de belangrijke motieven in Toussaints oeuvre aankondigt:

Maar behalve dien strijd tegen de verzoeken van een onnatuurlijk meesterschap, had de jeugdige en levendige Eva er nog een anderen te strijden, die in onzen tijd een minder *exceptioneele* is dan men meent (Toussaint 1849B: 217).

De strijd van Eva is die tegen de door haar vader geheiligde opvattingen: door zijn afkeer van muziek en beeldende kunst zijn zelfs deze bezigheden voor haar taboe (‘Zoo bleef der arme niets over dan wat lectuur’, 217) en zijn eigen veelzijdige kennis onthoudt hij haar op het moment dat hij ‘merktekenen onderkende van een vrijen en onafhankelijken geest’ (218). De reden hiervoor is de angst voor ‘het

---

<sup>579</sup> Zie achtereenvolgens Toussaint 1849B: 215, 332, 309, 299, 322.

<sup>580</sup> Zie Toussaint 1849B: 288, 323, 352, 356, 365.

<sup>581</sup> Zie Toussaint 1849B: 289, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 313, 318, 346, 350, 361, 366, 374.

<sup>582</sup> Zie bijvoorbeeld Toussaint 1849B: 363 en 284-288.

spook der belachelijkheid' (218). Eva zelf ervaart dat het geen spook is, maar werkelijkheid:

een tastbare gestalte, die aangrijpt, terugdringt, of met den vinger aanwijst de onvoorzichtige en stoute, die zich even waagt buiten de enge perken, die haar in het maatschappelijk leven zijn aangewezen (Toussaint 1849B: 219).<sup>583</sup>

Mijns inziens is het geen toeval dat de naam van deze protagonist 'Eva' is: zij belichaamt alle vrouwen. Haar ervaringen zijn niet exceptioneel, ze zijn illustratief voor die van alle vrouwen, zoals die van de enige andere Eva in Toussaints werk: Eva Bealow in Toussaints eerste roman, *De Graaf van Devonshire*.

In het *verhaal* in *Don Abbondio II* is te lezen hoe Eva in het geheim betrokken is bij een nieuwe, progressieve krant: zij schrijft een feuilleton voor dit blad. Haar neef (en toekomstige echtgenoot) Frits adviseert haar en de bewoordingen hij gebruikt, zijn opmerkelijk. Hij spreekt over haar werk als een 'massa', 'chaos' waarin hij zal 'scheiden wat niet samenvoegt', zodat zij zich kan verheugen in haar 'schepping'; woorden die reminiscenties wekken aan het scheppingsverhaal. Dankzij Frits krijgt Eva (!) 'een nieuw leven der ziele', hij vormt hare 'conceptiën' en van hun correspondentie zegt zij 'hoe die mij vormde' (235). Een identiteit als schrijfster heeft ze echter niet: ze publiceert anoniem, haar achternaam blijft ook de lezer onbekend. Zij is alleen 'Eva'. Wanneer de laatste aflevering van het feuilleton gesigneerd blijkt te zijn met haar (niet genoemde) familienaam, komt haar vader (die normaliter geen kranten leest) achter het bestaan van dit vervolgv verhaal en is het voor hem de vraag wie zijn naam misbruikt heeft. Geen moment komt het in hem op dat zijn dochter zou kunnen schrijven in het blad 'De Salamander', door hem gezien als 'een adder tusschen het gras' (199). Om raad te vragen bezoekt Eva haar oom Aelbrecht, broer van Don Abbondio, waardoor ze letterlijk en figuurlijk in een andere wereld terecht komt.

Aelbrecht heeft trekken van de 'Byronic Hero' zoals die is gepresenteerd in hoofdstuk 5: zijn persoonlijkheid wordt gekenmerkt door 'genialiteit en intelligentie', een 'sterk en verhoogd leven der ziel', ogen die van kleur veranderen en anderen hun blik doen afwenden, een onwrikbare wil (228-229), maar ook een sterke emotionaliteit, gevoed door een mysterie in het persoonlijke verleden en begane zonden, samenhangend met de liefde voor een vrouw. Zijn unconventionaliteit blijkt onder meer uit zijn oosters ingerichte woning, waarin

---

<sup>583</sup> Ze wordt 'savante' of 'bas-bleu' genoemd, haar zedigheid wordt verdacht en zij zou geen hart hebben, enkel een hoofd (Toussaint 1849B: 219).

zich in het keldergewelf – ‘de *foyer* [...] van de warmte die in het gansche huis heerschte’ (225)<sup>584</sup> – tussen de tapijten en kussens een tijger als huisdier bevindt. Aelbrecht behandelt Eva als zelfstandig denkend wezen. Hij vertelt haar een deel van de familiegeschiedenis: hoe haar moeder, net als de moeder van Frits, ‘zij was een engel’ (242), geleden heeft in haar huwelijk:

Beiden hebben zich bedrogen in hare keuze; beiden zijn dood en kunnen u niet meer waarschuwen tegen haar lot (Toussaint 1849B: 242).

Hij raadt haar een huwelijk met Frits af, wijst haar erop dat het leven lijden inhoudt en biedt als remedie tegen haar gebroken hart op ironische wijze de tijger aan (‘Torso is altijd tot uw dienst’, 243). Eva is snel weer hersteld van haar zelfbenoemde wanhoop en ontdekt in het atelier van Aelbrecht een beeldhouwwerk van een knielende vrouw met ten hemel geheven armen, naast zich een onthoofde man. Later blijkt dit de sculptuur te zijn van een uit het klooster gevluchte, boetvaardig vrouw, waardoor ook hier Maria Magdalena lijkt te figureren (zie 3.6.5). De onthoofde man is degene die haar verleidde, zodat het beeld van Holofernes hier opdoemt (zie ook 1.5.7.1 en 3.7.1). In deze andere wereld van Aelbrecht krijgt Eva dus een beeld van de werkelijkheid, die haar vader voor haar verborgen hield om haar te beschermen, zoals Diana in de gelijknamige roman en het daarmee verbonden *Prinses Orsini* door haar vader afgeschermd wordt.

De tamelijk ingewikkelde intrige van *Don Abbondio II* toont op verschillende manieren de thematiek die te vinden is in Toussaints gehele oeuvre. De wijze waarop Don Abbondio zich in bochten wringt om de conventies niet te tarten – het ongewone en het ongerijmde zijn voor hem synoniemen – heeft consequenties voor allen die met hem te maken hebben. Vooral zijn dochter Eva, die min of meer onzichtbaar haar leven leidt, is onvrij. De vader van Frits zat letterlijk gevangen dankzij Abbondio’s ‘fatsoen’. Aelbrecht weet het op ironische wijze te verwoorden:

Juist! Hier in Holland, als men schuldigen straffen of lastigen uit den weg ruimen wil, moet men anders doen, men moet omwegen nemen die ons van alle verantwoordelijkheid ontslaan! Men moet de daad veroorzaken, men moet de middelen aangeven, men moet haar niet zelf doen, maar men moet het onvermijdelijk maken dat zij gedaan wordt, opdat men, als zij gedaan

---

<sup>584</sup> Deze warmte wordt benadrukt als contrasterend met de kilte van ‘menig deftig Hollandsch huis’ dat vanwege alle steen en marmerde indruk wekt van een ‘uitheemschen ijskelder’ (221).

is, met een opgeheven hoofd tegen de menschen kan zeggen: ik ben onschuldig aan dit, en zelfs zijn geweten omkoopen, tot men nog moed en kracht houdt, om met overtuiging tot anderen te zeggen: zie . . . ik ben onberispelijk. Dit nu is eene kunst, die ik nog niet heb geleerd, en waarin ik onderricht kom vragen bij u (Toussaint 1849B: 379).

Aelbrecht, een opvallend, mannelijk personage met ‘vrouwelijke’ kenmerken, vertegenwoordigt de andere wereld waarin een mens, ook een vrouw, in vrijheid en verantwoordelijkheid eigen keuzes kan maken. In sommige intrusies wordt het verband tussen Don Abbondio en de vrouwelijke onvrijheid rechtstreeks gelegd:

en vooral in ’t huiselijk leven tegenover zwakke en liefhebbende wezens betoonen zij, die buigzame Abbondio's zijn in de wereld, in 't openlijk leven zich ruwe tirannen, ten ware zij eene vrouw aantreffen die hun dezelfde vreeze, dezelfde bangheid weet in te boezemen, die de wereld in hen opwekt (Toussaint 1849B: 327);

De manier waarop zeker Don Abbondio geportretteerd wordt, is veelzeggend en komt overeen met de representaties van de zelfingenomen figuren in bijvoorbeeld *De vrouwen van het Leycestersche tijdvak*: vaak is er sprake van verbale of situationele ironie.

Tot slot wil ik wijzen op een intrusie die de aandacht vestigt op het lot van vrouwen die zich ontworstelen aan de traditionele rolverdeling, die het spookbeeld bevechten en uiting geven aan ‘een vrijen en onafhankelijken geest’:

Het is zoo, aan algemeen erkende superioriteiten, ook onder de vrouwen, heeft men nu wel het recht toegestaan zich te plaatsen waar zij zich zelve wagen durven, maar tot welken prijs en onder welke voorwaarde? Is ook niet van die zijde de lauwerkrans dikwijls zoo snerpend, als ware zij er eene van doornen? Van buiten alles groen en loveren, van binnen schrijnt zij en perst zij, en waar zij verwondt tot bloedens toe, wie is het die het ziet, wie is het die er medelijden heeft? Is niet veelal de erkenning der kunstnares als het sein tot de miskennis der vrouw? (Toussaint 1849B: 219)

Hier zie ik niet alleen een verwijzing naar het lot van Eva. Zoals dit soort opmerkingen ook gemaakt is over Jolente en Johanna in *Het Huis Lauernesse*, Martina in *Leycester in Nederland*, Maria van Oosterwijk in het naar haar genoemde werk en over Vittoria Colonna in *Graaf Pepoli*, zo is er ook een

verband met de positie van Toussaint zelf. Hoewel ik tot hier toe niet of nauwelijks ben ingegaan op mogelijke overeenkomsten tussen Geertruida Toussaint en haar vrouwelijke protagonisten vind ik de overeenkomst tussen de auteur en haar personage Eva van belang in verband met gender en genre. Deze vrouwen schrijven namelijk allebei historisch werk.

## 6.6 Gender en genre

Maria Grever zet in *Het verborgen continent. Een historiografische verkenning van vrouwengeschiedenis in Nederland* uiteen hoe tegen het einde van achttiende eeuw onder invloed van madame Germaine de Staël relatief veel historische studies door vrouwen vertaald werden en hoe tengevolge daarvan biografieën en historische romans tot het vrouwelijk repertoire gingen behoren. Het fictionele element van de historische romans stond echter haaks op de verwetenschappelijking van de historiografie en de vrouwelijke historicus bleef dus een uitzondering (Grever 1986: 224). De algemene opvatting in de eerste helft van de negentiende eeuw was dat vrouwen niet beschikten over analytische capaciteiten. Hun intuïtieve vermogen maakte hen bij uitstek geschikt voor stof uit het gevoelsleven, uit een wereld die zij van nabij kenden en die zij met hun oog voor detail beschrijven konden (Streng 1997: 27-32). Een typisch vrouwelijk genre is dan ook de ‘huiselijke roman’, vooral geschreven voor vrouwelijke lezers, met een groeiende nadruk op vrouwelijke emoties en vrouwelijke problemen (Schenkeveld-van der Dussen 1996: 74-78).

Geertruida Toussaint is als schrijfster van historische romans dus een van de uitzonderingen. Verklaringen van haar genrekeuze variëren van religieuze motieven – de zestiende eeuw leverde het materiaal om de geloofsstrijd weer te geven – (Busken Huet, Bouvy), tot afkeer van haar eigen kleinburgerlijkheid (Romein-Verschoor) en prestigeoverwegingen: zij voelde zich niet verbonden met andere vrouwelijke auteurs of met vrouwelijke lezers, maar richtte zich met haar werk op mannen (Schenkeveld-van der Dussen). Grever wijst er echter op dat bij vrouwelijke auteurs van historisch werk de geschiedenis van hun seksegenoten steevast een onderdeel van hun oeuvre is, ook bij Toussaint: ‘Ze schreef een indrukwekkende hoeveelheid historische romans en novellen waarin talloze aspecten van vrouwengeschiedenis verwerkt zijn’ (Grever 1986: 230). Volgens Grever fungeerde Toussaint ‘als rolmodel in een literair en historiografisch netwerk van vriendinnen en bewonderaars’ (Grever 1994: 102); zij noemt de namen van

Elise van Calcar en Adèle Opzoomer.<sup>585</sup> Met name Elise van Calcar maakte zich sterk voor de positie van vrouwen, niet alleen in haar literaire werk, ook als spreekster tijdens bijeenkomsten. Toussaint gaf in haar correspondentie aan afkerig te zijn van dergelijke optredens (Reeser 1985: 404-405), wat eraan heeft bijgedragen dat zij meestal gezien wordt als iemand die niets moest hebben van vrouwenemancipatie. Grever stelt daarentegen: ‘Van al deze pioniersters was Toussaint al vroeg de figuur die de Nederlandse vrouwen samenbond [...]’, omdat zij sprak ‘tot de verbeelding van vrouwen die wilden emanciperen’ (Grever 1994: 135). Die verbeelding gaf een gezicht aan het minder zichtbare, niet-collectieve verzet van vrouwen. De vraag waarom Toussaint koos voor de historische roman is daarmee dus ook beantwoord vanuit een genderperspectief, iets wat tot dan toe niet of nauwelijks gedaan was.

Diana Wallace zet in *The Woman’s Historical Novel* uiteen hoe de historische roman zich in de loop van de twintigste eeuw ontwikkeld heeft tot een typisch vrouwengenre. Wallace verklaart deze ontwikkeling vanuit twee oorzaken: escapisme en de mogelijkheid tot politieke interventie. Zij meent dat historiografie voor veel vrouwen niet erg boeiend is: een catalogus van koningen en pausen, verloren en gewonnen oorlogen. Daarnaast hadden vrouwen veelal geen toegang tot de officiële geschiedschrijving, ook vrouwelijke auteurs niet, zodat vrouwen via de historische roman ‘ontsnaptten’ aan de historie zoals die officieel was vastgelegd. Toussaint klaagde inderdaad over de historiografie, enerzijds over de moeilijkheden die ze had om te beschikken over bronnen, anderzijds over de ‘naarheid’ ervan (zie 2.4.2, 4.1 en 6.4). Het zich onttrekken aan de officiële geschiedschrijving door een verwerking van feiten in historische fictie maakt van de historische roman echter tegelijkertijd een politiek instrument:

A historical setting has frequently been used by women writers (as by male writers) as a way of writing about subjects which would otherwise be taboo, or of offering a critique of the present through their treatment of the past. Perhaps even more important for women writers has been the way that the historical novel has allowed them to invent or ‘re-imagine’ [...] the unrecorded lives of marginalised and subordinated people, especially women [...] and to shape narratives which are more appropriate to their experiences than those of conventional history (Wallace 2005: 2).

---

<sup>585</sup> Deze beide auteurs schreven eveneens historisch werk; Van Calcar wordt in de *Lauwerkrans* ‘een vroege feministe’ genoemd (1997: 39).



Juist vanwege haar eigen positie is een vrouwelijke auteur zich bewust van het feit dat de historie, zoals die is vastgelegd, het resultaat is van selectie, representatie en misschien zelfs falsificatie. Historiografie heeft traditioneel vrouwen gemarginaliseerd en uitgesloten, maar de historische roman geeft hun de kans om een andere versie van de historie te ervaren. Het kan geen toeval zijn dat juist J.M.C (Miep) Bouvy ten aanzien van *De vrouwen van het Leycestersche tijdvak* op het standpunt staat dat Toussaint laat zien hoe bepalend dikwijls de invloed van vrouwen op de historie was, hoe de ‘hartsgeschiedenissen’ oorzaak konden zijn van belangrijke gebeurtenissen (Bouvy 1935: 183). Met de kans om de historie te herschrijven, biedt de historische roman de vrouwelijke auteur een specifieke mogelijkheid.

Wallace stelt dat de historische roman in ten minste vier opzichten ‘historisch’ is. Ten eerste is er sprake van een specifieke setting, de topoi van tijd en plaats. Ten tweede is er betrokkenheid bij sociale, culturele, politieke en nationale tijdgebonden opvattingen en gebeurtenissen en ten derde maken intertekstuele verwijzingen het verband duidelijk met de literaire geschiedenis. Tot slot is zo’n roman in letterlijke zin ‘historisch’. De eerste drie betekenissen van ‘historisch’ zijn onmiskenbaar aanwezig in het werk van Toussaint. Hier wil ik wijzen op Eva’s omschrijving van haar<sup>586</sup> historische novelle, zoals die staat in *Don Abbondio II*:

menige terugblik op het verledene, om voor het tegenwoordige wenken te geven [...] om uit de nevelen, die reeds de eeuwen omgeven, de duistere wolken van de toekomst te verklaren, en nu ja – als ik alles wel indenk, is het waarheid, dat er *politieke* toespelingen in gevonden kunnen worden, die sommigen niet goedkeuren, en kon de opmerking juist zijn, dat het oude hier gebruikt is om het nieuwe aan te klagen... (Toussaint 1849B: 236).

‘Politieke’ kan hier als ‘staatkundige’ worden opgevat, omdat het blad waarin de historische novelle gepubliceerd wordt zijn opvattingen over de grondwetswijziging niet onder stoelen of banken steekt. Toch zie ik ook wat Wallace noemt het streven ‘to rewrite history from a point of view that centralises women’s concerns’ (Wallace 2005: 5). Behalve het gegeven dat de redactie van het blad vóór de grondwetswijziging is en er dus weinig aanleiding is het oude te gebruiken ‘om het nieuwe aan te klagen’, staat deze passage namelijk in een fragment waarin Eva bij haar oom te rade gaat in verband met haar moeilijke situatie. Aelbrechts reactie

---

<sup>586</sup> In 6.4.2. ben ik ingegaan op de rol van Frits in de schepping van het verhaal en de daarmee samenhangende anonimiteit van Eva.

op haar geheime auteurschap is ‘die schrandere heeft om het behendig te doen, doet wel’ (Toussaint 1849B: 236). Hieruit kan dus opnieuw de dubbeltijdigheid van Toussaints werk afgeleid worden. De vierde betekenis van ‘historisch’ is zowel ‘geschiedkundig’ als ‘op waarheid gegrond’: de relatie met het persoonlijke levensverhaal van de auteur (Wallace 2005: 4). Deze laat ik hier buiten beschouwing, omdat ze weinig toevoegt aan de centrale kwestie van gender en genre in dit hoofdstuk.<sup>587</sup>

## 6.7 Conclusie

Een literair werk dat behoort tot het genre van de historische roman situeert de lezer in een periode in het verleden en maakt hem bewust van de afstand tot zijn eigen werkelijkheid. Een specifieke leeshouding is het gevolg van de formele, retorische en thematische dimensies van de historische roman, waarbij de visie van de verteller op het betreffende tijdvak een verbinding veroorzaakt tussen verleden en heden. Voor een negentiende-eeuwse lezer was de functie van de historische roman dan ook niet alleen een beeld geven van het verleden, maar ook actuele kwesties aan de orde stellen.

Het historisch werk van Geertruida Toussaint voldeed aan die verwachtingen: in de historische stof kon de lezer eigentijdse vraagstukken herkennen. Godsdienstige en nationale belangen zijn erin aangewezen, maar een ander belangrijk thema is veelal over het hoofd gezien: de positie van vrouwen in een door mannen gedomineerde wereld. De werkelijkheid van fictionele vrouwen in het verleden weerspiegelt in alle drie de dimensies van Toussaints historische romans de realiteit van vrouwen in de negentiende eeuw. Dat deze thematiek veronachtzaamd is, heeft te maken met de manier waarop Toussaint haar heeft vormgegeven, waarbij het opmerkelijk is dat dit thema juist ook te vinden is in de meest bekritiseerde elementen. Metaforiek en stijl, die behoren tot de formele dimensie, zijn meerdere malen aangewezen als zwakke punten van de auteur. Zij geven dikwijls uiting aan onorthodoxe genderopvattingen, die door de lezer echter niet verwacht en dus vaak niet herkend worden in de historische roman.

Doordat in de retorische dimensie van de romans de verteller een dominante positie heeft, is de lezer geneigd zich door hem te laten leiden. Zijn metataal interpreteert het *verhaal*, beïnvloedt dus sterk de thematische dimensie, waardoor andere betekenissen ervan niet opgemerkt worden. Deze andere ‘stemmen’ zijn

---

<sup>587</sup> Overigens zijn er nogal wat overeenkomsten te vinden in de preoccupaties van Geertruida Toussaint en die van haar vrouwelijke verhaalfiguren. Ik denk hierbij aan haar onafhankelijkheidsstreven, ziekte na overspanning en financiële zorgen.

eveneens veelal veroordeeld als elementen die niet horen in het genre van de historische roman. In dit kader zijn de romantische of melodramatische gedeelten in Toussaints historische romans vaak genoemd en bekritiseerd. Goed beschouwd zijn dit doorgaans spiegelteksten, soms met gotieke elementen. De vrouwenplot wordt uitvergroot in ingebedde teksten en een gotiek interpretatiekader, waarin het gotieke gezien wordt als verbeelding van spanningen rond modernisering, kan betekenissen genereren die met een andere manier van lezen minder snel op de voorgrond treden. Culturele en maatschappelijke spanningen rond de man-vrouw-verhoudingen zijn in de retorische dimensie te ontdekken door aandacht te schenken aan andere stemmen dan die van de verteller. In de thematische dimensie is naast de hier genoemde vormgeving van de plot ook de manier waarop de personages in Toussaints romans gekarakteriseerd worden aan kritiek onderhevig. ‘Mannelijke’ vrouwen en ‘vrouwelijke’ mannen beantwoorden niet geheel of zelfs geheel niet aan de geijkte sekserepresentaties in de historische roman en worden dan gezien als melodramatisch.

Dat het genre waartoe een roman behoort consequenties heeft voor de manier waarop het werk gelezen wordt, blijkt uit de receptie van de historische romans van Toussaint: elementen die de verwachtingshorizon van de lezer te buiten gaan, worden veelal genegeerd of afgekeurd. Een tegendraadse lezing, die vooronderstellingen loslaat, die gericht op is elementen in het werk die de manifeste stellingname ervan aantasten, kan een andere thematiek opleveren. Dat de onorthodoxe genderopvattingen die zichtbaar worden dankzij een alternatieve lezing van de historische romans een belangrijk thema zijn in Toussaints oeuvre blijkt uit het feit dat deze op identieke wijze zijn vormgegeven in de eigentijdse romans. Ook in deze romans wordt via de metaforiek, het *verhaal*, de ordeningselementen, de stijl en de sekserepresentaties aandacht geschonken aan de positie van vrouwen.

De vraag naar Toussaints beweegredenen om vooral historisch werk te schrijven heb ik beantwoord vanuit een genderperspectief. Toussaint koos niet voor zuivere historiografie, maar voor een genre waarin historische fictie als vorm van escapisme fungeert en tegelijk een mogelijkheid biedt tot politieke interventie. Haar problemen met de historische bronnen verkleinde ze op deze manier en ze vergrootte de mogelijkheid om een opinie te geven over de positie van negentiende-eeuwse vrouwen in een patriarchale samenleving. Ze gebruikte de historische roman dus als dekmantel. Marita Mathijssen wijst op het travestievermogen van de historische roman en ze schrijft over de negentiende-eeuwer: ‘Om te kunnen leven tussen realiteiten en wensdromen moesten de

tijdgenoten zelf met maskers lopen' (Mathijssen 2002: 12). Geertruida Toussaint, een meisje afkomstig uit 'de kleine burgerij' (Reeser 1962: 8)<sup>588</sup>, dat zich door hard werken een positie veroverde als auteur, kon zich niet permitteren openlijk te ageren tegen de traditionele genderopvattingen. Zij gebruikte het masker van de historische roman, met daarin naast relatief eenvoudig te herkennen synchroniciteit ook narratieve elementen als dekmantel van haar onorthodoxe genderopvattingen. Deze zijn te vinden in metaforiek, vrouwenplots, ordeningsprincipes als vertelinstantie, motieven en spiegelteksten, stijl en sekserepresentaties in romans die door hun afstand van het heden van de lezer een bepaalde verwachtingshorizon veronderstellen. Indien de lezer zijn verwachtingen loslaat en overgaat tot een dialogische leeswijze ontdekt hij de dubbeltijdigheid van de historische roman. Met een tegendraadse leeswijze ontmaskert hij de historische roman en geeft hij gehoor aan Toussaints oproep: 'Maer denckt meer dan gij leest, En leest meer dan er staet'.

---

<sup>588</sup> In haar 'Levensherinneringen' benadrukt Toussaint het gebrek aan 'materieele welvaart', 'zorg en teleurstellingen' in haar ouderlijk huis (Reeser 1962: 3).