

## Isabelle en Marguerite: twee sterke vrouwen

Sjef Houppermans

*Lezing voor het Genootschap Belle van Zuylen, 18 april 2009*

*Twee schrijverslevens*

In *Le Musée imaginaire de Marcel Proust – Tous les tableaux de A la recherche du temps perdu* (Paris : Thames & Hudson, 2009. Engelse uitgave 2008) geeft Eric Karpeles alle tekstfragmenten uit *Op zoek naar de verloren tijd* waarin schilderijen worden genoemd en laat ook de daarbij horende afbeeldingen zien. Wanneer daarvoor de gegevens bij Proust onvolledig zijn of een fictief element betreffen, geeft de auteur er een eigen (meestal geslaagde) invulling aan. Zo is er bijvoorbeeld een passage met betrekking tot Albertine die als volgt luidt : “Haar neus, haar mond en haar ogen vormden een perfecte harmonie, apart van de rest, ze zag eruit als een pasteltekening en je kreeg de indruk dat ze niet méér had verstaan van wat er gezegd werd als wanneer men tot een portret van Latour had gesproken”. En bij die gelegenheid kiest Karpeles dan het portret dat Maurice Quentin de la Tour in 1766 maakte van Isabelle de Charrière. Nu was Belle natuurlijk van adel en is Albertine een burgermeisje, maar de vrijgevochten natuur en onderzoekende instelling hebben ze zeker gemeen (en dat dromerige gezicht dat je steeds voor raadsels blijft plaatsen).

Madame de Charrière is wel met meer beroemde vrouwen vergeleken uit haar eigen tijd of daarbuiten. De nadruk ligt daarbij vaak op het belang van een eigen stem voor de vrouw in kunst en maatschappij. Wat dat betreft is ook een vergelijking met Marguerite Yourcenar zeker op zijn plaats. Maar deze onafhankelijke positie wordt door beiden bevochten in een lange strijd tegen verlies en eenzaamheid. Isabelle de Charrière (1740-1805) laat bijvoorbeeld in haar briefromans, zowel wat de vorm als de stijl betreft, een constante preoccupatie met afwezigheid, rouw en leegte blijken. Wij zullen hier vanuit dit perspectief vooral kijken naar de *Lettres écrites de Lausanne*. Marguerite Yourcenar (1903-1987) trekt overal in haar werk de lijnen van verlangen door die wegvloeien in verlies en leegte. Meer in het bijzonder wordt hier de novelle *Anna, Soror* behandeld, een verhaal over incest tegen een barokke achtergrond waarin de verbeelding sterk gevoed wordt door een onderliggend gevoel van *Unheimlichkeit*. Zo doorkruisen beide auteurs een soortgelijk netwerk van fraai geplooid taal en gevoelens van ontreding.

In het werk van Isabelle de Charrière nemen de briefromans een bijzondere plaats in o.a. door de mogelijkheden van de perspectiefwisseling en de bijbehorende variatie van stijlen. Dit is het geval in de *Lettres neuchâtelaises* en in de *Lettres écrites de Lausanne* evenals in *Caliste* dat een vervolg op die tweede roman vormt.

In die teksten komt een onmiskenbaar gevoel van leegte en afwezigheid naar voren, nu eens melancholisch van aard, dan weer getekend door wanhoop. Is dit de tijdgeest die rillingen bezorgt in Zwitserland als het dondert in Parijs ? Of is het een gevoel van ontheemding dat een jonge vrouw ondervindt ver van haar land van herkomst levend naast een al te flegmatische echtgenoot ? Is het de spijt om de verloren illusie van een andere passie die onweerstaanbaar was maar die door de omstandigheden (lees de heersende moraal) niet verwezenlijkt kon worden ? Zo'n geheime passie in het leven van Belle zou het schrijven van *Caliste* hebben geïnspireerd, het verhaal van een jonge vrouw met een beladen verleden (door haar moeder verkocht en een tijd lang actrice alvorens door een rijke lord onder

zijn bescherming te worden genomen). Volgens mij komt het existentiële gemis op bijzonder betekenisvolle wijze naar voren in het verhaal van de liefdesaffaire die Caliste vervolgens beleeft met een jonge Engelse edelman. Deze laatste zal er nooit mee instemmen hun band te bestendigen vanwege zijn vader die uiterst gevoelig is met betrekking tot zijn eer.

Marguerite Yourcenar heeft een soortgelijke afkomst als Madame de Charrière en ze heeft geleefd in een periode die niet minder getekend werd door sociale onrust en verwarring. Maar ook in haar teksten tekent zich een verwante constellatie af met daarin de zwarte gaten en de witte dwergen die een verontrustende bedreiging vormen. Een onpeilbaar gemis gaapt onder de tekst, een gemis dat de auteur voortdurend tracht te bezweren door middel van stilistisch raffinement en compositorisch vernuft. Ook gemeenschappelijk is de stem van het verlangen die opklinkt vanuit dat gemis waar de dood in doorklinkt en dat vertaald wordt in termen van *Unheimlichkeit*.

Deze diepe, intieme band appelleert aan het creatieve vermogen van de vrouw. De neiging om de vormen te polijsten en om alle mogelijke retorische middelen in te zetten biedt tegenwicht aan verwarring en ontzetting, verhult verborgen littekens en omfloerst verontrustende spiegelbeelden. Deze vrouwelijke dimensie valt trouwens ook te herkennen in het werk van enerzijds Hoffmann of Chamisso en bij Proust of Roussel anderzijds.

Bij Yourcenar wordt het gemis vaak genoemd als centrale factor in het leven van Hadrianus na het verdwijnen van Antinoüs (*Mémoires d'Hadrien*), met betrekking tot de eenzaamheid van Zéno (*L'oeuvre au noir*), als in de *Mémoires* sprake is van de zuigeling die haar moeder verliest, of bij zoveel andere personages getekend door rouw, en gehuld in duisternis.

Kijken we met deze blik naar een verhaal dat Yourcenar haar leven lang heeft beziggehouden : *Anna, Soror*, de geschiedenis van een onmogelijke passie die de dood afbreekt zonder ze te beëindigen.

### *Van Cécile naar Caliste*

Maar alvorens in het Spanje van de zestiende eeuw te verwijlen maken we een omtrekkende beweging via Lausanne. Van daaruit worden de brieven verzonden in de roman van madame de Charrière, missives die niet alleen gewag maken van de verschillende verhoudingen tussen de hoofdpersonen, maar die ook een actieve rol spelen bij de liefdesperikelen. Alles is spiegel en reflectie; overal verschijnen verdubbelingen en dubbelrollen met de daarbij behorende verwarring, gecreëerd door maskers en vermommingen, die identiteiten en individuele aspecten in twijfel trekken. Zo vertelt het kaderverhaal van de *Lettres écrites de Lausanne* hoe de jonge Cécile tussen verschillende huwelijkskandidaten aarzelt en eigenlijk de voorkeur geeft (zelfs al weet ze dat maar half) aan de jonge Engelsman die haar het hof maakt. De twijfels van het meisje en de bemoeienissen van *maman* brengen een complex netwerk tot stand waarin misverstanden en verkeerde hypothesen voortdurend op de loer liggen.

De roman komt niet echt tot een conclusie ; pas in een vervolgdeel treffen we de (teleurstellende) afloop aan : Cécile raakt haar vriend kwijt. In zekere zin stond dat echter al vanaf het begin vast door een opmerking van de moeder die een onvolledigheid aangeeft : Cécile is behept met een dikke keel (struma), een aandoening waar zoveel bewoners van die streek aan leden (naar later blijken zou vooral te wijten aan een gebrek aan jodium).

Het is trouwens kenmerkend dat veel romans van Belle onaf zijn gebleven, een manco dat getuigt van een onuitgesproken narratieve breuklijn.

Colette Cazenobe legt in een artikel in de RHLF een verband met de filosofie uit die tijd en schrijft : “De dimensie van de toekomst ontbreekt bij Mme de Charrière ; zij leefde in een afgeknotte tijd waarvan haar brieven en haar romans getuigen”. De briefroman geeft dat weer maar is er ook de gangmaker van. Het is het spanningsveld tussen wereldvisies, tussen verschillende vormen van uitleg die de toekomst ongrijpbaar maakt in die tijdspanne eind 18<sup>e</sup> eeuw waarin, zoals Foucault laat zien, de moderniteit het einde van de traditionele mensopvatting met zich meebrengt (vergelijkbaar met de omstandigheden die heersen als later de eerste helft van de twintigste eeuw de definitieve verbrokkeling en versnippering van het subject teweeg brengt). Joke Hermsen zoekt er in haar roman uit 2008, *De Liefde Dus* naar een zinvolle invulling van de leegte in het leven van Madame de Charrière die net samenvalt met het schrijven van *Caliste*, en zij komt tot de slotsom dat het inderdaad de afgebroken relatie met Charles Jean-Samuel d’Apples is geweest, haar grote liefde in 1785, bij wie gevoelens van tederheid moesten wijken voor de familiemoraal, die aan de basis stond van het in 1787 gepubliceerde verhaal. Hermsen laat de belevenissen van Madame de Charrière invoelbaar worden als ze bedenkt dat de jonge man afreist naar Amerika en daarbij de dagboeken meeneemt die hij bij zijn geliefde ontvreemd heeft. Op de boot blijkt trouwens een medereiziger een kopie van de geschiedenis betreffende Caliste meegemaakt te hebben. We hebben te maken met een geraffineerd spel met spiegels en virtualiteiten waar de 18<sup>e</sup> eeuw zo dol op is. Een politieke en sociale dimensie voegt zich toe als de ontmoetingen van Madame de Charrière en Cagliostro in het roerige Parijs van die dagen ter sprake komen.

*Caliste*, het tweede deel dus van de *Lettres écrites de Lausanne*, vindt zijn plaats binnen het kader van het verhaal over Cécile. De jonge vrijer is in het gezelschap van een oudere begeleider die het verhaal van Caliste aan de moeder overbriefft. De lengte van de brieven doet enige afbreuk aan de levendigheid van het relaas, maar de briefschrijver zorgt er wel voor de aandacht van de geadresseerde vast te houden, zo een sympathie opwekkend die op de lezer kan overslaan.

De roman vertelt hoe de dochter van een adellijke vader en een ontspoorde moeder door deze laatste verkocht wordt en later als actrice de rol van Caliste gaat spelen. Haar oudere beschermer geeft haar nadien de mogelijkheid een onberispelijk bestaan te leiden en in die hoedanigheid maakt ze kennis met haar grote liefde. Diens moeder is overleden bij de geboorte van twee jongens van wie de ene tot groot verdriet van de vader in de oorlog is omgekomen. Het is duidelijk dat gemis een centrale plaats inneemt in deze levens.

De vader weigert toe te stemmen in de verbintenis die volgens hem zijn eer aantast en die van de overledenen. Dat is de aanvang van een lange tweestrijd voor de zoon tussen zijn liefde voor Caliste enerzijds en de gevoelens voor zijn vader anderzijds. Ondanks vele aarzelingen verlaat hij haar uiteindelijk. Beiden trouwen met een ander maar dat levert alleen maar ellende op. Toch behoort een wederzien niet tot de mogelijkheden en tenslotte sterft Caliste van verdriet. Het verhaal kan de existentiële breuk niet herstellen en er slechts een herhaling en bestendiging van inschrijven. Meerdere tekens getuigen van die spiraalvormige ontwikkeling waar het verhaal in verschillende wendingen voortgaat die geen andere horizon openen, hoezeer men ook heen en weer reist. De lotsbestemming doet steeds weer dezelfde plaatsen aan, geboorte en dood vreemd-intiem met elkaar verstrengelend.

De titel *Caliste* weerspiegelt die waarheid : een waarheid afkomstig van de auteur ongetwijfeld, want Caliste betekent *très Belle* et het stuk waarin de actrice speelt, *The fair Penitent* uit 1703 is een bewerking door Nicholas Rowe van een eerder stuk waarin de heldin Beaumelle heet. Het gevoel van spijt uit de titel van het stuk duurt tot na het eind.

Vreemd genoeg komt Caliste meerdere keren terug in het theater om het stuk in kwestie bij te wonen, en het is bij die gelegenheden dat de jonge man haar weerziet (of dat zijn vader haar opmerkt). Coïncidentie is de leidende kracht en ze brengt een extratemporeel moment tot stand in een onirische setting. Zo is hij op een gegeven moment naar Londen teruggekeerd om haar te zien : “Ik kon niet meer leven zonder te weten wat ze deed en die leegte die zij in mij had achtergelaten voelde ik elke dag nog heviger” [...] “’s avonds ging ik alleen naar de Schouwburg want ik dacht dat ik daar rustiger kon dromen dan elders [...] Het stuk begint en het blijkt *The fair Penitent* te zijn. Ik slaak een kreet van verrassing. De vrouw draait zich om. Het was Caliste : stel je onze verbazing voor, onze emotie, onze vreugde ; want elk ander gevoel verdween meteen.” (Charrière 1788, 219). Zij kan echter haar rol niet laten vallen, ze zal altijd het voorwerp van een onvervulbaar verlangen blijven. “Mijn verhaal is als een roman”, schrijft hij aan het begin van brief 21, et inderdaad laat de auteur zich meenemen door een stem die de weg van het verlangen volgt, zoals dat in het onbewuste geboren wordt dat niet aan de wetten van opeenvolging en volgorde gehoorzaamt zoals het alledaagse bestaan die oplegt. De hoofdpersoon verneemt dat van zijn vader: “Je hebt nooit noch aan mij noch aan jezelf noch aan de rede toebehoort, en dat zal wellicht ook nooit gebeuren” (215).

De symbiose wordt alleen in de verbeelding beleefd en de dood is er steeds weer de slagschaduw van. Dat zien we ook in het vervolg van de *Lettres écrites de Lausanne* als een zwerfhond wordt opgevangen, wat tot de volgende conclusie leidt: “je moet niet redeneren of moraliseren, maar liefde schenken aan wie bemint : als beminnen gevaarlijk is wordt hij er toch ook door gered; als hij er ongelukkig door wordt, is het toch ook zijn troost; voor wie liefhebben kan, is dat zijn enige bezigheid, zijn enige vertier, zijn unieke levensvreugd.” (186).

Caliste vult van haar kant haar eenzame dagen met gezang bijvoorbeeld als ze “have you seen my Hanna” (211) zingt (en parodieert): Heb je zuster Anna gezien ? Blauwbaard waart rond en hulp is ver weg. Die Anna zien we nog terug bij andere torens. Altijd weer speelt zij haar rol aan de borderline van de werkelijkheid. En Caliste krijgt een miskraam...

Hun laatste ontmoeting vindt plaats in Saint James Parc (met daarbij ook als trouwe bediende een zekere James) in een bijzonder lugubere sfeer. Voortaan gaat Caliste op een andere manier (hun eigen jeugd) imiteren door voor weeskinderen te zorgen. De finale van het verhaal is een terugkeer naar zichzelf en het refrein in de tijd komt naar voren in de vormen van het werkwoord in de stijl van “ik had moeten”; elk gevoel van toekomst verdwijnt en er is nog slechts de melancholische herinnering aan vervlogen kansen die ook de eerste brief van het vervolg kenmerken (geschreven door de moeder van Cécile). Caliste verglijdt in de tijd en in de dood, terwijl ze luistert naar het *stabat mater* van Pergolesi; zo valt zij samen met de moederfiguur die leven en dood in zich verenigt. Het gemis verdwijnt nooit. Haar vroegere geliefde overleeft slechts om haar te bewenen. “Nu ben ik alleen op deze wereld. Mijn liefste is er niet meer. Ik was te laf om dit verlies te voorkomen ; ik heb de kracht niet om het te verdragen” (231). De leegte vindt zijn plaats voor hem in het park waar zij een rozenstruik, kamperfoelie en jasmijn plantte (196) als teken dat hij zou terugkomen, steeds weer terugkomend zonder ooit te arriveren.

## *Anna, Soror*

Dit zelfde soort gemis en afwezigheid in vreemd vertrouwde intimiteit tussen te kort bij en te ver weg valt op in *Anna, Soror* van Marguerite Yourcenar.

De eerste versie van dit verhaal dateert uit 1925 toen de schrijfster 22 jaar oud was. In 1935 werd de novelle opgenomen in de bundel *La mort conduit l'attelage* en ze kwam uiteindelijk in 1982 terecht in de verzameling teksten gepubliceerd onder de titel *Comme l'eau qui coule*. In haar nawoord becommentarieert Yourcenar de wordingsgeschiedenis waarbij ze benadrukt dat het verhaal over een incestueuze verhouding tussen broer en zus dat zich eind zestiende eeuw afspeelt in Napels geen ingrijpende veranderingen heeft ondergaan in de loop van de tijd.

Het betreft een hele reeks tekortkomingen die door de incest wordt afgedekt evenzeer als dat deze er een symptoom van is. Wat betreft de namen van de hoofdpersonen is de uitleg van Yourcenar nogal eigenaardig : als de naam van de jongen, Miguel, lijkt op Michel, mag men daaruit niet afleiden dat haar halfbroer (Michel geheten) ook onderwerp van soortgelijke gevoelens zou zijn geweest van de kant van Marguerite, geeft het nawoord te kennen. Het is een gewone naam die niet te exotisch klinkt, schrijft de auteur. Maar daarbij wordt dan helemaal vergeten dat Michel ook de naam van de vader van Marguerite Yourcenar is over wie zij in haar autobiografische teksten opmerkt dat ze hem vaak als een broer heeft beschouwd, omringd door rivaals.

De zus in het verhaal heet Anna, een naam als een echo die door haar moeder Valentine gekozen werd omdat ze haar jeugd doorbracht in het Sint Anne-klooster te Rome. De imparfait in de eerste zin van de tekst duidt al op herdenken en rouw zoals die de hele volwassenheid doordeesemt : “Ze werd geboren in Napels in 1575, achter de dikke muren van het slot Saint-Elme waarvan haar vader de gouverneur was” (Yourcenar 1982, 9).

De dood van de moeder en de afstandelijke houding van de vader brengen broer en zus die zo sterk op elkaar lijken dat men ze gemakkelijk had kunnen verwisselen nog nader tot elkaar (11). Die perfecte gelijkenis verwijst meteen al naar het *Unheimliche* : het verlies van identiteit veroorzaakt door een te grote gelijkenis verplaatst het verlangen naar de positie waar de allereerste eenheid en de dood kort bijeen verblijven, waar de grootst mogelijke intimiteit bij het niets terecht komt.

Nog explicieter wordt dit door de tekst als volgt geformuleerd : “Dat verschrikte gezicht [van Anna] geleek volgens Miguel zo sterk op het zijne dat hij meende zijn eigen beeld te zien in een spiegel” (21). In de beschrijvingen komt deze associatie ook tot uiting, die van het vakantiehuis bijvoorbeeld waar “de kamers van broer en zus zich tegenover elkaar bevonden ; door de kruisvensters smal als schietgaten [meurtières] zag hij [Miguel] soms de schaduw van Anna die heen en weer liep bij het licht van een lamp” (13).

De dood van de moeder verdiept en consolideert het gevoel van verlies binnen het gezin. Al tijdens haar ziekte doen zich onrustbarende gebeurtenissen voor. Als Miguel de dokter gaat halen in Salerno vindt hij die maar met moeite achter in een steeg waar een loshangend luik kleppert en waar een vrouw in slordige kleding hevig gesticuleert (23).

Wat is hier echt en wat is fantastisch? Ook de stervende wordt omringd door kisten met loshangende deksels in een wanordelijke omgeving die door de dood wordt getekend. Bij de

terugtocht naar Napels met de doodskist is de hitte verzengend en lopen ze voort als in een “luchtspiegeling” (mirage) (28).

Tijdens de Heilige Week treedt de meest radicale verwarring van distantie op en wordt voor Miguel de vrees voor een verlies van zichzelf in de te zeer gelijkende ander werkelijkheid. En als Anna dan vraagt : “Waarom heb je me niet gedood mijn broer ” antwoordt deze : “Daar heb ik aan gedacht [...] ik zou je als dode beminnen” (48), een hoogst ambigue uitspraak in de zin van “ik zou van je houden zelfs als je dood zou zijn”, of “ik zou willen dat je dood was” – beide ongetwijfeld.

Miguel vertrekt en wordt gedood in een gevecht ; dan heeft Anna nog slechts een hart om zich te herinneren ook al trouwt ze en wordt ze vrij oud. Het vertrek van Miguel gaat trouwens gepaard met een verandering in de tekst waarvan de auteur aangeeft dat ze die later heeft toegevoegd : doordat er geen goede wind waait heeft Miguel extra tijd tot zijn beschikking en wordt zijn beslissing een mogelijkheid. Hij leeft in een soort buitentijdse omgeving dicht bij dromen dan bij de werkelijkheid.

Dromen spelen inderdaad een grote rol in het hele verhaal. Het onbewuste manifesteert zich daarin, waarbij de grenzen tussen droom en werkelijkheid vervagen. Miguel komt in die stemming als hij op zijn paard door het landschap rijdt : “Op een keer kwam hij bij een zuilenrij die oprees voor de zee. Gestreepte zuilen lagen daar als boomstammen. Andere, rechtop met hun schaduw ernaast, staken af tegen de rode hemel ; de mistige, bleke zee moest daarachter liggen” (15). In dat kader ondervindt Miguel een “gevoel van lichtheid en zachtheid zoals men dat soms in dromen heeft” (16). Het verlangen sleept hem mee : de eenheid tussen broer en zus rijst op uit de ontmoeting tussen golven en zuilen (een kader ontleend aan Paestum zoals de auteur aangeeft in haar nawoord).

Het is waarschijnlijk vanwege die mythische dispositie dat bij schemering het tovermeisje opduikt met haar gele ogen, de slangengezellin, en dan “wemelt de grond van de ontelbare gele ogen gelijk die van het meisje” (17). De kinderlijke angst duidt op de verdeling en het wegvagen van het subject, en komt terug in nachtmerries en door koorts bevangen dromen. De tekst geeft aan dat Miguel wordt heen en weer gesleurd door een gruwelijke *double bind* : hij weet dat hij het slachtoffer is van hallucinaties, maar kan er zich niet van losmaken. Zo reageert de fetisjist, en Anna is inderdaad zijn fetisj als ander en als dubbelganger ; als zodanig geeft zij uiting aan de woorden van Lacan : “le désir c’est le désir de l’autre” (het verlangen is het verlangen van / naar de ander). Miguel begeert Anna om haar verlangen; haar leegte vervult hem; Narcissus’ spiegelbeeld. En Anna evenzo: eindeloos laaft het verlangen zich aan verlangen, tot het eind, tot het begin, in de dood. De fallische slang verbindt de polen in een dodelijke omstrengeling. Ook Anna verdwijnt in haar dromen na het vertrek van Miguel (55). En dat deel van haar persoon ontwaakt niet meer dat toebehoort aan de dode, aan de dood.

Als fascinerende intertekst komt de Bijbel naar voren ; de sacrale spiegel lijkt allesbepalend. De Bijbel werkt veel met spiegeling : zo kondigt het Oude Testament op allerlei manieren het Nieuwe Testament en het leven van Jezus aan. Maar voorspiegelt het Bijbelverhaal niet ook de lotgevallen van de mensheid? Maar worden niet zo ook de daden van de mensen uitgelegd en verontschuldigd die onder de schaduw van het geloof leven? Een verhouding als die tussen Anna en Miguel echoot relaties uit bijbelse tijden. Deze enigszins heterodoxe opvatting licht met name op als het beeld van Marie-Madeleine (Maria Magdalena) als maîtresse van de Christusfiguur opdoemt (15). Dat is onderdeel van een sensuele vorm van geloven die sterk

wordt gestimuleerd door de manifestaties tijdens de Heilige Week. Meer in het bijzonder de passage uit de Bijbel waar sprake is van de incestueuze verhouding tussen Tamar en haar broer Amnon wordt meermalen vermeld in *Anna, Soror* met een profetische ondertoon, bron van genot en huiver. Deze tekst uit Samuel 2 (vers 13 en volgende) wordt door Yourcenar in het boek *Koningen* gesitueerd. Deze oude indeling verhult enigszins de gevolgen van dit Bijbelverhaal waarin Absalon alvorens zelf ten onder te gaan zijn broer Amnon doodt omdat deze zich aan hun beider zus vergrepen heeft. De incest is het vertrekpunt van ontelbaar geweld, geweld veroorzaakt door een te grote gelijkenis, een ontbreken van afstand en speelruimte. Tijdgenoot Claude Lévi-Straus heeft dit gegeven exemplarisch (en structureel) uitgewerkt. Ook Absalon heeft overigens weer een dochter die Tamar heet. Zij ontsnapt aan de vloek die op de familie rust en staat aan de wortel van het geslacht van David waar Christus uit voortkomt, hij die volgens René Girard de geweldspiraal gaat doen ophouden. Dat is hier niet de boodschap van Yourcenar : Anna krijgt kinderen, maar ze voorziet alleen in hun behoeften ; ze beantwoordt hoogstens hun wensen ; haar verlangen daarentegen is voor altijd in een graftombe verzonken (een innerlijke crypte zoals Maria Torok die beschrijft).

De figuur van de vader is heel belangrijk voor het totaalbeeld waarin realiteit en religieuze ideologie over elkaar schuiven. Hij is de gouverneur van het Sint-Elme fort in de stad Napels die in die tijd bij Spanje hoort. Het is een strenge, ascetische man, de verre vader die de wet vertegenwoordigt. Maar hij heeft ook een geheim leven, wat tot een pijnlijke en beangstigende ambiguïteit leidt. Miguel, achtervolgd door zijn spookverschijningen, ontmoet hem zo een keer gemaskerd in de gangen van een bordeel, en de volgende dag meent hij “dat op zijn hermetisch gesloten gezicht een sarcastische glimlach verschijnt” (36). ‘Sarcasme’, dat betekent letterlijk, etymologisch, ‘wat in het vlees bijt’. Die vader is des te beangstiger omdat hij de wet naast zich neer legt, en zo de willekeur toelaat. De verdubbeling werkt ook hier als een besmetting : op de vermelding van het bordeel volgt het verschijnen van een prostituee die sprekend op Anna lijkt.

Als Miguel zijn vertrek komt aankondigen treft hij zijn vader aan ”ten prooi gevallen aan een mystieke crisis die maakt dat hij zich verdoemd acht” (46). Bij de begrafenis van zijn zoon heeft hij de volgende gedachten : ”Hij voelde zich nu met die zoon van wie hij weinig had gehouden verbonden door een intieme en geheimzinnige familieband : de band die tussen mensen ontstaat die bij het maken van al hun duistere fouten dezelfde angsten doorstaan, dezelfde strijd leveren, dezelfde wroeging kennen en tot hetzelfde stof wederkeren” (53).

De vader raakt zijn rol als wetgever kwijt en treedt binnen in het rijk van het (lacaniaanse) *imaginaire*. Het woord *même* (insgelijks) wordt eindeloos hernomen in een prachtig yourcenariaans ritme, enigszins betoverend, op de rand van die wroeging waar de val in het dodenrijk dreigt en lokt. Later trekt de vader zich terug in een klooster.

De laatste plooi van het verhaal tekent de kaders uit van een ver verwijderd universum waar de twijfel over de geslachten de hand reikt aan de dood.

Daarom wordt als centrale tekst – als *mise en abyme* van het geheel ook en als merkteken van de eeuwigheid – een grafschrift voorgesteld. Het is de tekst die Anna op het graf van haar broer laat graveren : ”LUCTU MEO VIVIT : il vit dans / par ma douleur”, (hij leeft voort in en door mijn smart) gevolgd door de naam van Miguel en ondertekend met : Anna de la Cerna y los Herreros

Soror

Campaniae Campos Pro Batavorum Cedans

Hoc Posuit Monumentum

Aeternum Aeterni Doloris

Amorisque

(vandaar de titel van het verhaal die dus vanaf het begin rouwend weent en tegelijkertijd een eeuwigheidstatuut geeft aan ANNA, SOROR met de komma van verlangen als ‘crochet’)

Dat grafscript beitel ook het herhalende in als om beter zijn duurzame, eeuwige aard te tonen welke de tijd slechts kan vasthouden binnen het rijk van de dood. Het kondigt ook het vertrek aan (van Anna) naar Noordelijke, koude gebieden waar de passie in ballingschap gaat.

Toch is dat niet de ultieme conclusie van de tekst. De laatste woorden die Anna uitsprekt op haar doodsbed zijn een uiterste teken van leven als om de dood te weerstaan : ”Mi amado ...” , mon amour, mijn geliefde. ”Ze sprak misschien tot God” besluit Yourcenar, maar ze weet wel dat je tot God spreekt in het Latijn van de grafscripten, maar dat in het Spaans de passie weerklinkt.

In haar commentaar beschrijft Yourcenar haar gevoelens tijdens het schrijven : ”Gedurende al die weken leidde ik weliswaar mijn gewone leven, maar tegelijkertijd bestond ik binnen die twee lichamen en die twee geesten, van Anna in Miguel verglijdend en andersom, zonder te letten op het verschil in geslacht zoals dat bij scheppend werk altijd verloopt, wat schandelijk (*ignominieusement*) de mond snoert van wie zich verbaast over het feit dat een man heel goed vrouwelijke emoties kan weergeven of dat – nog zeldzamer als paradox – een vrouw een man kan weergeven in al zijn viriele werkelijkheid (248)[1].

Alle details van deze tekst zijn belangrijk. Wat opvalt is in elk geval de hypallage als stijlfiguur bij ‘schandelijk’ : de verbazing is niet schandelijk bij hen die het samengaan der geslachten niet kunnen begrijpen, maar betreft de daad die hen de mond snoert. Die figuur herinnert eraan dat *ignominieusement* allereerst het verliezen van de naam betekent. Crayencour wordt Yourcenar en neemt zo de *ignominie* van het schrijven aan. De eigen naam kwijtraken betekent ook de naam van allen aannemen, het omvormen van de schande van de dood in een levend woord. Zo zou men althans een fantastische gedachtegang kunnen natrekken (zie ook Houppermans 1997).

Zo zoekt op momenten dat de geschiedenis op een overgangspunt is aangekomen de vrouw als schrijver op haar manier de woorden om de breuken en de openingen weer te geven die er het gevolg van zijn in haar eigen bestaan, maar ook in haar beleving van de Geschiedenis. Belle van Zuylen heeft uitgebreid gebruik gemaakt van de middelen die de correspondentie haar bood, ook in de vorm van de briefroman, en ze heeft zich daarbij bediend van ellipsen, registerwijzigingen, impliciete uitspraken, van alle plooiën en plooiingen die het genre mogelijk maakt (cf Houppermans 1997). Marguerite Yourcenar gebruikt een stijl vol indringende herhalingen en stijlfiguren als de hypallage of de passage via verschillende talen.

Waar Madame de Charrière glimlacht doorheen het fijne kantwerk van haar schriftuur, daar voegt Madame Yourcenar het spel van haar stilistische overslagen toe, waarbij ze veel uitlegt om nog meer te verbergen, sluiers over sluiers om de naaktheid des te complexer te maken.



Universiteit Leiden, 2009

## Referenties

Isabelle de Charrière, *Œuvres complètes*, tome VIII, *Romans, Contes et Nouvelles I (1763-1797)*, Amsterdam, van Oorschot, 1980 (*Lettres écrites de Lausanne* suivies de *Caliste* : pages 135-247 ; première édition 1788).

Marguerite Yourcenar, *Comme l'eau qui coule (Anna, Soror ; Un homme obscur ; Une belle matinée)*, nouvelles, Paris, Gallimard, 1982.

Joke Hermsen, *De liefde dus*, Amsterdam, De Arbeiderspers, 2008. Hella Haasse, *Een gevaarlijke verhouding of Daal-en-Bergse brieven*, Amsterdam, Querido, 1976.

Colette Cazenobe, « La temporalité vécue chez Madame de Charrière », in: *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 100 (2000), nr. 6, 1503-1526 (24) / 2000.

Sjef Houppermans, *Lectures du désir*, Amsterdam-New York, Rodopi, 1997 ( p.70 : « L'écriture plissée des *Lettres neuchâtelaises* de Madame de Charrière ; p. 227 : « Suave sauvagerie sylvestre », p. 242 « L'Être dans le Temps » et p. 257 « Comme effraie dans les bois le hululement » sur Yourcenar autobiographe).

Maria Torok en Nicolas Abraham, *Anasémies 1 en 2*, Paris, Aubier-Flammarion, 1976-1981.

---

[1] Men leze ook *Godenslaap* van Erwin Mortier om een ander schitterend bewijs hiervan te ontdekken.