

Een fysieke en een het vrouwenbestaan in

One need not be a chamber – to be haunted (Emily Dickinson)

De klassieke achttiende-eeuwse *gothic novel* mag zich de laatste tijd verheugen in een hernieuwde belangstelling: de zoveelste opleving, die waarschijnlijk niet los staat van de vele goedkope herdrukken die de Oxford University Press het afgelopen decennium op de markt heeft gebracht. Ook de populariteit na de Tweede Wereldoorlog van Amerikaanse thrillers, de zogenoemde *dime-store gothic*, hing samen met een literair marktmechanisme, de *paperback revolution*. En in feite was het explosieve succes van de oorspronkelijke laat-achttiende-eeuwse *shilling shockers* ook te danken aan een verbeterde distributie, dankzij de snelle groei van de eerste Engelse uitleenbibliotheken. In de British Library in Londen zijn nog allerlei bescheiden uit deze *circulating libraries* bewaard gebleven, waaruit blijkt dat juist de gothic novels steevast het eerst aan vervanging toe waren: ze werden door hun lezeressen letterlijk stukgelezen.

Door lezeressen stukgelezen: want de *gothic romance* is van het begin af aan een vrouwenzaak geweest. De overgrote meerderheid van de honderden *horrid tales* die tussen het midden en het einde van de achttiende eeuw verschenen, zijn geschreven door vrouwen en werden ook door vrouwen gelezen. In het – door mannen gedomineerde – literaire establishment met zijn nadruk op een 'correcte' imitatie van de klassieken werd de roman, dat nieuwe proza-genre, afgedaan als vormloos, triviaal en derderangs. Die minachting gold nog sterker voor een 'vrouwelijk genre' als de gothic novel, want ook de status van beginnende schrijfsters was derderangs: het duurde tot ver in de negentiende eeuw vóór vrouwen tot het literaire pantheon werden toegelaten. 'Trivial literature for trivial minds', zo luidde ongeveer het oordeel over de gothic novel; een oordeel dat nog doorklinkt in Jane Austens beroemde satire uit 1818, *Northanger Abbey*, waarin zij fijntjes de invloed hekelt van de zo populaire gothic romances op jonge, onvolwassen geesten.

Een typerende passage uit deze roman beschrijft, niet zonder ironie, de ontlukende vriendschap tussen twee Britse bakvissen, Isabella Tilney en Catherine Norland, die met hun familie de zomer in Bath doorbrengen. Beide jongedames bezwijken maar al te graag voor 'the luxury of a raised, restless and frightened imagination' die het lezen van vele *horrid tales* hun verschaft. Natuurlijk hebben zij het ook over de bekendste gothic novel uit Austens tijd, *The Mysteries of Udolpho* (1794) van Ann Radcliffe:

psychische realiteit De kerker van de 'female gothic novel'

The following conversation, which took place between the two friends in the Pump-room one morning, after an acquaintance of eight or nine days, is given as a specimen of their very warm attachment, and of the delicacy, discretion, originality of thought, and literary taste which marked the reasonableness of that attachment.

They met by appointment; and as Isabella had arrived nearly five minutes before her friend, her first address naturally was – 'My dearest creature, what can have made you so late? I have been waiting for you at least this age!'

'Have you, indeed! – I am very sorry for it; but really I thought I was in very good time. It is but just one. I hope you have not been here long?'

'Oh! these ten ages at least. I am sure I have been here this half hour. But now, let us go and sit down at the other end of the room, and enjoy ourselves. I have an hundred things to say to you. In the first place, I was so afraid it would rain this morning, just as I wanted to set off; it looked very showery, and that would have thrown me into agonies! Do you know, I saw the prettiest hat you can imagine, in a shop window in Milsom-street just now – very like yours, only with coquelicot ribbons instead of green; I quite longed for it. But, my dearest Catherine, what have you been doing with yourself all this morning? – Have you gone on with *Udolpho*?'

'Yes, I have been reading it ever since I woke; and I am got to the black veil.'

'Are you, indeed? How delightful! Oh! I would not tell you what is behind the black veil for the world! Are not you wild to know?'

'Oh! yes, quite; what can it be? – But do not tell me – I would not be told upon any account. I know it must be a skeleton, I am sure it is *Laurentina's* skeleton. Oh! I am delighted with the book! I should like to spend my whole life in reading it. I assure you, if it had not been to meet you, I would not have come away from it for all the world.'

'Dear creature! how much I am obliged to you; and when you have finished *Udolpho*, we will read *the Italian* together; and I have made out a list of ten or twelve more of the same kind for you.'

'Have you, indeed! How glad I am! – What are they all?'

'I will read you their names directly; here they are, in my pocket-book. *Castle of Wolfenbach*, *Clermont*, *Mysterious Warnings*, *Necromancer of the Black Forest*, *Midnight Bell*, *Orphan of the Rhine*, and *Horrid Mysteries*. Those will last us some time.'



Orange Grove, J. C. Natte, 1805

'Yes, pretty well; but are they all horrid, are you sure they are all horrid?'

'Yes, quite sure; for a particular friend of mine, a Miss Andrews, a sweet girl, one of the sweetest creatures in the world, has read every one of them. I wish you knew Miss Andrews, you would be delighted with her. She is netting herself the sweetest cloak you can conceive. I think her as beautiful as an angel, and I am so vexed with the men for not admiring her! – I scold them all amazingly about it.'

Overigens was Jane Austen zelf ook dol op gothic novels. Ze moet *The Mysteries of Udolpho* goed gelezen hebben, want een gedeelte van *Northanger Abbey* is een regelrechte parodie op enkele hoofdstukken uit deze meest populaire roman van Mrs Radcliffe.

Wat was dan precies die gothic novel, die in de achttiende eeuw zo gewild was maar ook zo verguisd werd? Als genre is hij berucht moeilijk te omschrijven, als term bijna onmogelijk te vertalen: wat moeten wij in vredesnaam verstaan onder 'literaire gotiek', of 'de gotische roman'? Toch zullen wij ons bij gebrek aan beter moeten behelpen – niet alleen met een krakkemikkige terminologie maar ook met een onbevredigende definitie. Want ondanks een overvloed van wetenschappelijke verhandelingen bestaat er geen eensgezindheid over wat nu eigenlijk de essentie van gotische literatuur is. De meeste handboeken en theoretische beschouwingen nemen één bepaalde roman, of één bepaald soort roman, als uitgangspunt; het resultaat hiervan is dat hun gevolgtrekkingen nogal uiteenlopen.

Dat neemt niet weg dat er een aantal algemene kenmerken van het genre te noemen zijn, die stuk voor stuk terugverwijzen naar de oorsprong van die voor de literatuur zo eigenaardige term 'gotisch'. De naam van de Germaanse stam der Goten, die het Oude Rome in de as legden, riep bij de achttiende-eeuwer een beeld op van barbaarse, gruwelijke gebeurtenissen – van duistere tijden die het tijdperk van de Verlichting definitief achter zich had liggen. Maar nadat in 1764 de eerste *gothic story* was verschenen, *The Castle of Otranto* van Horace Walpole, kreeg de term 'gothic' in de literatuur vooral de betekenis van (vroeg-)middeleeuws. Het kasteel van Otranto stamt uit de middeleeuwen en is daarmee het eerste voorbeeld van de imposante gotische bouwwerken die het vaste decor van de horrid tales zouden vormen. Een passage uit Radcliffe's *The Mysteries of Udolpho* moge dienen als illustratie:

Emily gazed with melancholy awe upon the castle, which she understood to be Montoni's; for, though it was now lighted up by the setting sun, the Gothic greatness of its features, and its mouldering walls of dark grey stone, rendered it a gloomy and sublime object. As she gazed, the light died away on its walls, leaving a melancholy purple tint, which spread deeper and deeper, as the thin vapour crept up the mountain, while the battlements above were still tipped with splendour. From those

too, the rays soon faded, and the whole edifice was invested with the solemn duskiness of evening. Silent, lonely and sublime, it seemed to stand the sovereign of the scene, and to frown defiance on all, who dared to invade its solitary reign.

De gothic novels maken deel uit van een complexe laat-achtentiende-eeuwse reactie op het tijdperk van de Verlichting, een reactie die men wel The Age of Sensibility heeft genoemd. Het gold in wezen een generatieconflict tussen neoclassicisten en de voorlopers van de Romantiek. De erfgenamen van de Augustan Age keerden zich af van het licht dat het rationalisme op de klassieke oudheid had doen schijnen, en richtten zich op het duistere, het occulte, het primitieve en het intuïtief-gevoelsmatige. Op literair gebied kwam dit onder meer tot uiting in een belangstelling voor oude ballades, mythen, sagen, sprookjes en exotische vertellingen. Ook het bizarre, het monsterlijke en het angstaanjagende, dat met verre gebieden en overweldigend-sublieme landschappen werd geassocieerd, maakte in de literaire gotiek zijn opwachting.

Je zou kunnen zeggen dat de gotische vertelling de achterkant laat zien van de façade van het literair-rationalisme. Zij richt zich op irrationele angsten, op bijgeloof, maar ook op religieuze contemplatie en op de verheerlijking van de natuur. In veel gothic tales wordt het verschil benadrukt tussen het Arcadische landschap waarin de heldin opgroeit, en het sombere hooggelegen kasteel op de achtergrond waar de gotische schurk zijn intrek heeft genomen. Twee gescheiden werelden van goed en kwaad; een tweedeling die de gothic novel ontleend had aan de achttiende-eeuwse moralistisch-sentimentele roman – een geduchte literaire concurrent. Eveneens ontleend aan deze concurrent was de klassieke gotische intrige: de onschuldige maagd die wordt achtervolgd door de *gothic villain* die het op haar eer en op haar fortuin heeft gemunt. Wat hierbij opvalt, is dat de meeste schrijfsters van gothic novels zich concentreerden op de belaagde onschuld van de heldin en op haar haast bovenmenselijk zware taak om die te bewaren. De weinige mannelijke auteurs richtten zich veelal op de zedelijke corruptie van de anti-held en op vraagstukken van schuld, boete en medeplichtigheid. Ook verdiepten zij zich vaak in de moreel-religieuze implicaties van de bodemloze eerzucht en de tomeloze geldingsdrang van de mannelijke protagonist. Naast de 'weelde van het griezelen' bood de gothic novel bovendien nog de mogelijkheid tot identificatie met een onconventioneel vrouwelijk gedragspatroon. In hun pogingen om aan de prototypische schurk te ontkomen, kwamen de gotische heldinnen in allerlei spannende en gevaarlijke avonturen terecht – avonturen waar haar *lezeressen* slechts van konden dromen, en die ook in de verhalende literatuur tot dan toe uitsluitend aan de picareske held waren toebedeeld.

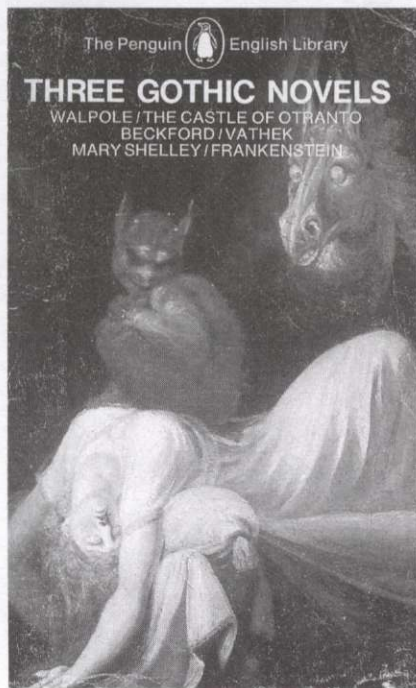
De gebeurtenissen die in de gothic novel plaatsvinden zijn vaak bovennatuurlijk, de ontwikkelingen melodramatisch,



Odilon Redon, *Cycloop*



Gravure uit Max Ernst, *Une semaine de bonté*, 1934



J.H. Fuseli, *De nachtmerrie* (detail)

de achtergrond neerdrukkend en angstaanjagend. Zoals bij romantische verhalen de bloeiende jasmijn in het beschutte prieel het rijk van de liefde oproept, zo duiden in de horrid tales de gotische doolhoven en spookruïnes, omgeven door een sombere en intimiderende natuur, op een psychische onderwereld van angsten, gevaren en irrationele, soms perverse impulsen. Ook onder het gepolijste oppervlak van de achttiende-eeuwse verlichte geest waren deze krachten uiter-aard werkzaam gebleven. Het typische gotisch-literaire decor van kerker en kasteel moge dan evenzeer een anachronisme zijn als Horace Walpole's vermaarde huis Strawberry Hill dat hij in de achttiende eeuw tot middeleeuws slot verbouwde, toch vormt het een achterscherf waartegen, in de woorden van de Italiaanse kunsthistoricus Mario Praz, 'an idle and morbid mind projected its rêves d'échafauds'. De ronddolende geesten en de sprekende portretten, de doodsbanige heldin en de diabolische anti-held – ze zijn niet meer weg te denken rekwisieten geworden in het Engelse literaire schouwspel dat zich afspeelde tussen neoclassicisme en romantiek.

De 'historische' gotische roman ging eigenlijk ten onder met het tijdperk waarin hij was ontstaan, maar dat betekende nog niet het einde van het fenomeen der literaire gotiek, al had die na de achttiende eeuw met de Diepe Middeleeuwen weinig meer van doen. De term *gothic literature* werd in een steeds losser verband gebruikt voor werken vol dreiging en onzekerheid, waarin een broeierige of verstikkende sfeer heerste, en waarin gruwelijke, gewelddadige gebeurtenissen of bovenmenselijk wrede, groteske personages voorkwamen. Een overigens realistische roman als *Jane Eyre* van Charlotte Brontë uit 1847 bevat bijvoorbeeld een aantal van zulke typisch gotische episoden, terwijl *Wuthering Heights* van haar zuster Emily uit hetzelfde jaar er bijna in zijn geheel uit is opgebouwd. Maar in de negentiende eeuw zijn het niet meer in de eerste plaats de gebeurtenissen, de keuze van de protagonist of de achtergrond die het gotische karakter van een literair werk bepalen. De essentie ervan ligt eerder in de tweeduidigheid, de dubbelzinnigheid van een genre dat zweeft tussen fantasie en werkelijkheid, tussen dromen en ontwaken. In het gotische rijk heersen niet de wetten van de waarschijnlijkheid die het literaire realisme beheersen, noch die van de pure fantasie; een gothic novel is geen sprookje. Het genre houdt zich niet aan de geruststellende vertelconventies van een verhaal dat 'duidelijk maakt' dat het niet écht is gebeurd; het *sine qua non* van de literaire gotiek is juist dat wij hierover in het ongewisse blijven. Het gotische wereldbeeld is als een nachtmerrie gedroomd met open ogen, een donkere wereld die zich manifesteert bij klaarlichte dag.

Juist die innerlijke tegenstrijdigheid maakt het genre tot een klassiek voorbeeld van wat Sigmund Freud in zijn befaamde essay uit 1919 definieert als 'das Unheimliche': datgene wat niet alleen angst, maar vooral ook verwarring teweegbrengt. Volgens Freud dreigt wat wij als 'unheimlich' (eng, angstaanjagend) ervaren, aan de oppervlakte te

brengen wat wij niet als werkelijkheid onder ogen hebben kunnen zien, en daarom hebben verdrongen. De vrees voor herkenning van wat niet herkend mag worden, het risico dat wat weggedrukt was te voorschijn zal komen, veroorzaken gevoelens van angst en verwarring. Freuds theorie biedt verschillende aanknopingspunten voor een mogelijke verklaring van het effect van de gotische roman op het lezerspubliek, in het bijzonder de fascinerende uitwerking ervan op vrouwen: de schrijfsters en haar lezeressen. Want wat kan de betekenis zijn van het fenomeen dat juist vrouwen zich van het begin af aan zo aangesproken voelden door een literaire vorm die werelden oopriep die onderdrukt en verborgen dienden te blijven?

Je zou kunnen stellen dat de sleutel tot dat feminiene genre in de eerste plaats de 'anxiety with no possibility of escape' is, die Mario Praz een van de belangrijkste thema's uit de literaire gotiek noemt. Die benauwdheid wordt wel het sterkst gedramatiseerd in de benarde situatie van de traditionele gotische heldin en in haar obsessie met grenzen: achtervolging, opsluiting, ontsnapping en de onmogelijkheid daarvan. De belangrijkste conventies van de 'oude' gothic novel hebben stevast te maken met ruimtelijke beperking en beknutting, met begrenzing en afbakening, met letterlijke en figuurlijke barrières. Zowel het decor – dikke slotmuren, onderaardse gangen en diepe kerkers, waar alleen spoken en vampiers de fysieke en rationele begrenzing trotseren – als de intrige – de vlucht van de onschuldige maagd voor de belagers van eer en fortuin – duiden op een spanningsveld tussen het trekken en het overschrijden van lichamelijke en geestelijke grenzen. De klassieke formule van wat Ellen Moers in haar werk *Literary Women* uit 1977 'female gothic' heeft genoemd, valt volledig samen met het dilemma van de conventionele gotische heldin: haar dubbele angst om opgesloten te worden – of juist niet opgesloten te zijn. Helemaal alleen in een eenzaam spookkasteel, zinkt haar vrees voor de eenzaamheid in het niet bij de nog sterkere angst dat zij – *horror of horrors!* – misschien wel niet alleen is achtergebleven in het vertrek waarvan zij de deur niet naar believen open of dicht kan doen.

In *Northanger Abbey*, de al eerder genoemde parodie van Jane Austen, steekt de broer van Isabella de draak met dit gegeven als hij haar vriendin Catherine voorbereidt op een bezoek aan hun ouderlijk huis, de verbouwde abdij van Northanger. Hij spiegelt het bange meisje plagerig voor dat zij op een zó afgelegen plek in het grote gebouw moet slapen, dat zij er vast en zeker allerlei geheimzinnige geluiden zal horen. En dan:

'... when, with fainting spirits, you attempt to fasten your door, you will discover, with increased alarm, that it has no lock.'

'Oh! Mr Tilney, how frightful!' [antwoordt Catherine] 'This is just like a book!'

Inderdaad parodieert Austen hier een episode uit *The Myste-*



Gravures uit Max Ernst, *Une semaine de bonté*, 1934

ries of Udolpho, die plaatsvindt vlak na de gedwongen aankomst van de heldin Emily St Aubert in het gotische kasteel van Montoni, haar schurkachtige voogd. Deze wil haar tegen haar zin uithuwelijken aan een van zijn schuldeisers: To call off her attention from subjects, that pressed heavily on her spirits, she rose and again examined her room and its furniture. As she walked round it, she passed a door, that was not quite shut, and, perceiving, that it was not the one, through which she entered, she brought the light forward to discover whither it led. She opened it, and, going forward, had nearly fallen down a steep, narrow staircase that wound from it, between two stone walls. She wished to know to what it led, and was the more anxious, since it communicated so immediately with her apartment; but, in the present state of her spirits, she wanted courage to venture into the darkness alone. Closing the door, therefore, she endeavoured to fasten it, but, upon further examination, perceived, that it had no bolts on the chamber side, though it had two on the other. By placing a heavy chair against it, she in some measure remedied the defect; yet she was still alarmed at the thought of sleeping in this remote room alone, with a door opening she knew not whither, and which could not be perfectly fastened on the inside.

Dit ziet Emily de volgende ochtend:

Her eyes glanced upon the door she had so carefully guarded, on the preceding night, and she now determined to examine whither it led; but, on advancing to remove the chairs, she perceived, that they were already moved a little way. Her surprise cannot easily be imagined, when, in the next minute, she perceived that the door was fastened. – She felt, as if she had seen an apparition. The door of the corridor was locked as she had left it, but this door, which could be secured only on the outside, must have been bolted, during the night.

In de gothic novels houden dikke muren de heldin in kasteel, kerker, klooster en crypte gevangen. Kisten en kasten zijn op slot en houden een gruwelijk geheim van haar weg. Doolhof en gapende afgrond houden haar tegen. Maar deze fysieke begrenzings beperken niet alleen, ze bieden ook geen enkele bescherming: de materie is bedrieglijk, onstabiel, onsolide, onsubstantieel; ze vervliegt, verdampt, wijkt terug, is een luchtledig. Deuren bezwijken, verborgen paneeltjes gaan open, gordijnen waaien opzij, een deur valt achter de heldin in het slot. Geesten en spoken doorbreken met gemak fysieke zowel als rationele barrières; doden verrijzen uit het graf, vampiers komen door de muur heen; portretten wandelen uit hun lijst weg. De binnendringers en belagers van het lichaam en de geest van de doodsbange heldin liggen op de loer in alle hoeken en gaten van het gotisch bouwwerk.

Dat de gevaren van de nacht, die in sprookjes en sagen hun overvallen tenminste nog van buitenaf plegen, in de gothic novel ook binnenskamers te duchten zijn, duidt erop dat het beeld van het gotische kasteel onder meer opgevat

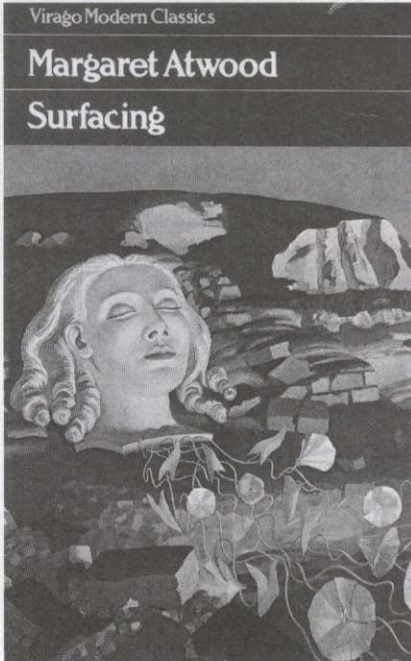
kan worden als een breed uitgesponnen Freudiaans symbool voor de duistere krachten van de menselijke geest. De mysterieuze misdaad die zich schuil houdt in het hart van de meeste gothic villains houdt dan ook vaak verband met een familiaal, sociaal of religieus taboe: broedermoord, vadermoord, incest, verkrachting, of pogingen om de scheidslijn tussen het goddelijke en het menselijke te overtreden. Maar de dubbele angst van de gothic heroine om alleen en onbeschermd achter te blijven en tegelijkertijd samen met een vreselijke Ander in één vertrek opgesloten te zitten, is natuurlijk ook – en misschien wel in de eerste plaats – terug te voeren tot de specifiek-vrouwelijke angst voor de verkrachter, de vampier of de lustmoordenaar. Het gotische kasteel dat Emily St Aubert gevangen houdt belichaamt de patriarchale onderdrukking van alle vrouwen. 'Udolpho' is het kasteel van haar oom en wettig voogd – en hoeveel meubilair ze ook tegen haar deur schuift, aan zijn listen ontkomt ze niet. Via de geheime trappen van zijn kasteel, via de deur die van binnenuit niet, maar van buitenaf wel op slot kan (een overduidelijk beeld voor het patriarchale beheer van de vrouwelijke maagdelijkheid) stuurt Montoni 's nachts de mannen haar duistere slaapkamer binnen die ze, gelukkig nog geheel gekleed, sidderend en bevend achter haar beddegordijnen van zich af moet zien te houden:

Her heart became faint with terror. Half raising herself from the bed, and gently drawing aside the curtain, she looked towards the door of the stair-case, but the lamp, that burnt on the hearth, spread so feeble a light through the apartment, that the remote parts of it were lost in shadow. The noise, however, which, she was convinced came from the door, continued. It seemed like that made by the undrawing of rusty bolts, and often ceased, and was then renewed (...). While Emily kept her eyes fixed on the spot, she saw the door move, and then slowly open, and perceived something enter the room, but the extreme duskiess prevented her distinguishing what it was. Almost fainting with terror, she had yet sufficient command over herself, to check the shriek, that was escaping from her lips, and, letting the curtain drop from her hand, continued to observe in silence the motions of the mysterious form she saw. It seemed to glide along the remote obscurity of the apartment, then paused, (...) then, advancing slowly towards the bed, stood silently at the feet, where the curtains, being a little open, allowed her still to see it; terror, however, had now deprived her of the power of discrimination, as well as of that of utterance (...).

Ook dit soort scènes hadden de gothic novels overigens ontleend aan de sentimentele romans van hun tijd, maar er is wel een belangrijk verschil. In de *sentimental novels* weten Pamela of Clarissa, Camilla of Belinda en hoe ze verder ook mogen heten, heel goed wie hun achtervolgers zijn. In *Udolpho* staat Emily duizend en één angsten uit over ze weet niet wie of wat. Die tweeduidigheid, die onzekerheid, die angstige spanning of iets droom is of realiteit, bepalen het



Gravures uit Max Ernst, *Une semaine de bonté*, 1934



John Armstrong, Dromend hoofd (detail)

'unheimliche' wereldbeeld van de gotische heldin. Bewust of onbewust, is deze gotische nachtmerrie door schrijfsters en lezeressen herkend als een typisch vrouwelijk wereldbeeld. Zowel Ann Radcliffe's subtiele verkenningen van de aantasting en de vervorming van de vrouwelijke perceptie als Jane Austens fraaie satire op hetzelfde thema, maakten gebruik van het medium van de feminiene gotiek. De zorg en de verwarring van hun gotische protagonisten verwoordden de beperking en de inperking die de schrijfsters en lezeressen zelf ook ondervonden in hun dagelijks bestaan: het knellende keurslijf van de conventionele vrouwenrol, het sociale decorum waarin zij zich gevangen voelden, de voortdurende belaging van hun vrouwelijke identiteit en hun fysieke integriteit. De angst om opgesloten te worden en tegelijkertijd van binnenuit te worden aangevallen, de angst ook voor aanvallen van buitenaf, en (niet in de laatste plaats) de angst voor de risico's verbonden aan het overschrijden van gestelde grenzen – ze zijn allemaal vastgelegd in die opmerkelijke beelden van opsluiting, rebellie en ontsnapping die zo kenmerkend zijn voor de gotische literatuur. In tegenstelling tot de nachtmerries, waanideeën, psychische inzinkingen en andere 'typisch vrouwelijke zwakheden' waaraan ook de heldinnen van achttiende-eeuwse sentimentele of moralistische romans soms ten prooi vallen, is het voor een gotische protagoniste niet mogelijk om uit haar angstdroom terug te keren naar een wereld van realiteit. Er komt geen daglicht, er volgt geen ontwaken: de gotische nachtmerrie is haar werkelijkheid. Het psychische landschap van droom en zinsbegoocheling waarvan je ook in andere romangenres zo af en toe een glimp kunt opvangen, bestrijkt in het gotische verhaal het gehele panorama. Al probeert een schrijfster als Ann Radcliffe aan het eind van haar boeken de meeste van haar *gothic mysteries* uit te leggen, ze maakt daarmee het suggestieve effect van haar *gothic horrors* nog niet ongedaan. Bovendien: waarin verschilt in feite voor haar heldinnen deze ultieme wereld van daglicht-realiteit van het gotische schemerdonker dat hen omhult? Emily's overspannen verbeelding laat haar soms dingen zien die er niet zijn, maar die hallucinaties geven wel de realiteit weer van haar eigen machteloze positie. De angst en woede die zij over haar onmacht voelt zijn reëel, de inzichten die zij verwerft in oorzaak en gevolg ervan correct. Het patriarchale wettelijke bestel waarin Emily een ondergeschikte positie inneemt, maakt het voor schurken als Montoni mogelijk om over zijn nichtje (als vrouw, wees en minderjarige) een bijna onbeperkte macht uit te oefenen. Terwijl de ondergeschiktheid van Emily als vrouw in een patriarchale maatschappij in de wet is vastgelegd, zijn haar rechten om door de vertegenwoordigers van datzelfde patriarchaat te worden beschermd dat allerm minst. De gotische nachtmerrie van opgesloten worden van buitenaf en tegelijkertijd belaagd worden van binnenuit sluit naadloos aan bij de realiteit van het laat-achttiende-eeuwse vrouwenbestaan.

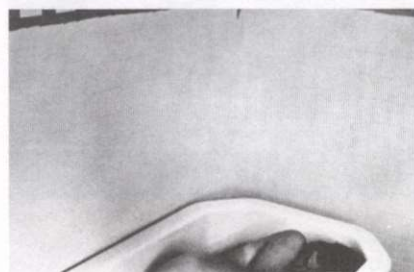
Het is dan ook geen wonder dat de realistische vrouwenromans uit Radcliffe's tijd eveneens signalen uitzenden van vrouwelijke claustrofobie: niet alleen de kerkers van Ann Radcliffe, ook de *drawing-rooms* van Jane Austen houden de bewegingsvrijheid van hun heldinnen binnen de perken. Maar juist de gothic novels met hun ambivalente status van triviaalggenre, gesitueerd tussen fantasie en werkelijkheid, vormden het literaire medium bij uitstek voor het uiten van vrouwelijke klachten en aanklachten. En die aanklachten luidden (niet rechtstreeks, maar onder het mom van een half-fantastisch, dus niet al te serieus te nemen scenario), dat het patriarchaat vrouwen beknot hield met het argument dat het daarmee zwakkere, inferieure wezens bescherming bood maar dat deze bescherming faalde omdat zij, in tegenstelling tot de beknottiging, niet wettelijk was verankerd. Vanuit dat licht gezien vormt de laat-achttiende-eeuwse gotische literaire erfenis een aanzet tot de feministische protestliteratuur van een volgend tijdperk.

'The first female gothicists recognized in the development of Gothic effects a feminine tradition particularly suited to the discussion of women's difficulties and their social causes', schreef de critica Margaret Anne Doody eind jaren zeventig. Die feministisch-gotische traditie werd eerst voortgezet door de grote Victoriaanse schrijfsters in Engeland en daarna door de Amerikaanse, aan het eind van de negentiende eeuw. Zij loopt zelfs door tot in onze eigen tijd – via het werk van Virginia Woolf, Doris Lessing, Margaret Atwood en vele, vele anderen. Van hen is misschien wel het meest interessant de Brits-Westindische auteur Jean Rhys, die in leven en werk de Victoriaanse met onze eigen tijd verbindt. Zij werd in 1890 geboren in het Caribisch gebied en met haar laatste roman *Wide Sargasso Sea* (1966) keert zij terug naar de 'verloren wereld' van haar jeugd die zij echter een halve eeuw eerder situeert, in de tijd van Jane Eyre.

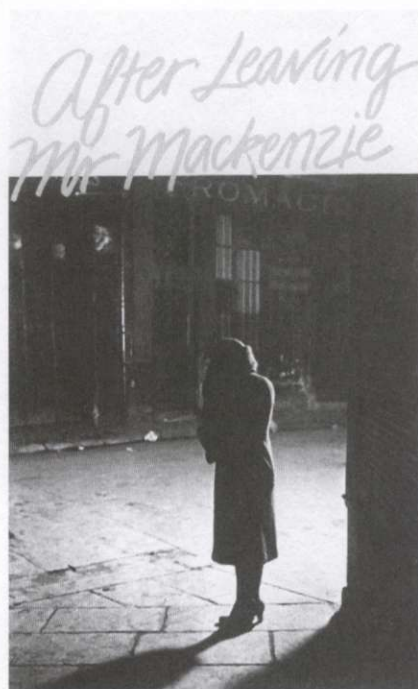
Het werk van Rhys geeft aan het thema van de vrouwelijke beknottiging en beperking een subtiële wending. Ook haar (Edwardiaanse) heldinnen lijden aan een gotische geobseederdheid met afgesloten ruimten: maar het betreft nu een zelfgekozen isolement, een vrijwillige gevangenschap. Voor de vrouwen van Jean Rhys is het trekken van grenzen van levensbelang. Haar werk spreekt niet alleen van een claustrofobisch bestaan in armoedige hotelletjes en pensions, maar vooral ook van de beschermende anonimiteit die deze te bieden hebben. De benauwde hokjes waarin haar protagonisten hun dagen slijten zijn nog altijd op slot – maar de sleutel zit nu stevast aan de binnenkant. Zoals in *Good Morning, Midnight* (1939), waar 'a room is a place where you hide from the wolves outside and that's all any room is'. Bij Rhys is de heldin gevlucht voor de buitenwereld, en zij heeft daartoe de klassieke gotische situatie gekozen. Die vrijwillige opsluiting is een laatste redmiddel voor wat haar nog resteert aan integriteit en zelfrespect, de enige manier om zich te beschermen tegen wat zij ervaart als de wet van de jungle.



De actrice Michelle Pfeiffer in een negentiende-eeuws Newyorks interieur, in Martin Scorseses verfilming uit 1993 van Edith Whartons boek *The Age of Innocence*



Lemont, Pa., Jennifer Tucker



Illustratie in Jean Rhys' *After Leaving Mr Mackenzie*, foto van Brassai, 1932

Tegelijkertijd beseft zij heel goed dat zij zichzelf hiermee een gevangene van die wereld maakt en haar benauwdheid daarover brengt haar aan de rand van de vertwijfeling. Vooral de jongere heldinnen hebben het gevoel dat zij in een 'gotische' klem zijn geraakt:

I lay down and started thinking about the time when I was ill in Newcastle, and the room I had there, and that story about the walls of a room getting smaller and smaller until they crush you to death. *The Iron Shroud*, it was called. It wasn't Poe's story; it was more frightening than that. 'I believe this damned room's getting smaller and smaller', I thought.

(*Voyage in the Dark*, 1934)

De wereld van Jean Rhys is een angstdroom waarin straten als ravijnen haar heldinnen opslokken, kamers hen dooddrukken; hun bestaan is 'a grey nightmare in the sun'. Met zulke beelden plaatst Rhys haar werk binnen de *female gothic tradition*, maar zij uit zich veel explicieter dan de klassieke gotische auteurs over de reden waarom haar protagonisten zich zo bedreigd voelen. Zolang de sociaal-economische macht in mannenhanden blijft is de voortgeschreden emancipatie van de vrouw een schijn-emancipatie, haar grotere vrijheid een schijnvrijheid:

... Let's argue this out, Mr. Blank. You, who represent Society, have the right to pay me four hundred francs a month, (...) to lodge me in a small, dark room, to clothe me shabbily, to harass me with worry and monotony and unsatisfied longings till you get me to the point when I blush at a look, cry at a word. (...) Some must cry so that the others may be able to laugh the more heartily. (...) Let's say that you have this mystical right to cut my legs off. But the right to ridicule me afterwards because I am a cripple – no, that I think you haven't got. And that's the right you hold most dearly, isn't it? You must be able to despise the people you exploit. (*Good Morning, Midnight*)

Net zoals Emily in *The Mysteries of Udolpho* op den duur spoken ziet die er niet zijn, zo kan men bij de heldinnen van Rhys de vertekening, de door angst vervormde perceptie constateren die zo typerend is voor de klassieke *gothic heroine*. Voor de protagoniste van *After Leaving Mr Mackenzie* (1930) heeft de patriarchale maatschappij, hier belichaamd door haar ex-minnaar en zijn advocaat, waarlijk gotische proporties aangenomen:

When she thought of the combination of Mr Mackenzie and Maître Legros, all sense of reality deserted her and it seemed to her that there were no limits at all to their joint powers of defeating and hurting her. Together the two perfectly represented organized society, in which she had no place and against which she had not a dog's chance.

Met *Wide Sargasso Sea*, dat zij nog op hoge leeftijd voltooide, greep Jean Rhys tenslotte terug naar de vroegste conventies van de klassieke *female gothic*: die van de onvrijwillige vrou-

welijke op- en uitsluiting. De roman is in feite één lange verontwaardigde reactie op het beeld dat Charlotte Brontë in *Jane Eyre* schetste van de Jamaicaanse Bertha Mason, de gotische 'madwoman in the attic', met wie Rhys zich als Westindische nauw verwant voelde. In *Wide Sargasso Sea* laat zij zien hoe Brontë's gekke Bertha voornamelijk gek gemaakt wordt: door een haar opgedrongen Engelse echtgenoot, die het om haar geld te doen is. Als het deze man niet lukt om zijn jonge vrouw om te vormen tot zijn eigen Victoriaanse ideaalbeeld, neemt hij patriarchale maatregelen. Hij pakt haar familie en haar vrienden af, haar huis, haar land, haar taal, haar naam – en tenslotte ook haar vrijheid. Hij laat Bertha krankzinnig verklaren en neemt haar mee naar Engeland, waar hij haar opsluit op de bovenverdieping van Thornfield Hall in Yorkshire. Na jaren van gotische opsluiting aldaar steekt zij, zoals bekend, de hele boel en daarmee ook zichzelf in brand.

Enkele jaren voor haar dood schreef Rhys nog één gotisch-geïnspireerd (en tevens sterk autobiografisch) kort verhaal, 'My Day', waaruit het onderstaande, laatste citaat afkomstig is. Het verhaal geeft een dag uit het leven weer van de gedesillusioneerde oude vrouw die Rhys was geworden. Een vrouw die zich zowel lichamelijk als geestelijk heeft teruggetrokken in 'a cave where you can retire and be alone and safe'. Dat laatste is een illusie, zo heeft de gothic novel haar lezeressen steevast voorggehouden. Men waarschuwt de heldin dan ook dat ze 's avonds de deur goed op slot moet doen: er loopt zoveel vreemd volk rond vandaag-de-dag! De reactie van de oude vrouw brengt ons terug naar de vroegste conventies van de literaire gotiek en daarmee naar de essentie van de *female gothic anxiety*:

The repeated warnings had an effect. Now I always lock up though thinking of that very frightening ghost story about the solitary woman who's just turned the key and shot the bolt for the night when she hears a voice behind her saying: 'Now we are alone together.'

Geciteerde werken

Primair

- Jane Austen, *Northanger Abbey*. Recentse Penguin-uitgave, pp. 60-61, 165.
 Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, Oxford University Press, 1992, pp. 226-227, 235, 242-243, 260-261.
 Jean Rhys, *Voyage in the Dark*. Recentse Penguin-uitgave, p. 26.
 –, *After Leaving Mr Mackenzie*. Recentse Penguin-uitgave, p. 17.
 –, *Good Morning, Midnight*. Recentse Penguin-uitgave, pp. 25-26.
 –, 'My Day', in: *My Day*, New York, Frank Hallmann, 1975, pp. 1-10.

Secundair

- Margaret Anne Doody, 'Deserts, Ruins and Troubled Waters: Female Dreams in Fiction and the Development of the Gothic Novel', in: *Genre*, winter 1977, pp. 529-572.
 Sigmund Freud, 'Das Unheimliche' (1919), vertaald als 'The Uncanny' door Alex Strachey, in: Philip Rieff (ed.), *Studies in Parapsychology*, New York, 1977, pp. 19-60.
 Ellen Moers, *Literary Women, The Great Writers*, Londen, W.H. Allen, 1966, p. 90.
 Mario Praz, 'Introductory Essay' (1968), in: Peter Fairclough (red.), *Three Gothic Novels*, Penguin English Library, 1978, pp. 7-35.



Gravure uit Max Ernst, *Une semaine de bonté*, 1934