

De boekdelen van het lichaam.

Lichaamstaal tussen psychologisch en sociaal realisme in Virginie Lovelings romans

Lars Bernaerts

Samenvatting

De romans van Virginie Loveling staan bekend om hun psychologisch realisme. In werken zoals *Een dure eed* (1891) en *De twistappel* (1904) zou de psychologische analyse een hoogtepunt kennen. In het realisme en naturalisme van eind negentiende en begin twintigste eeuw is de voorstelling van gedachten en gevoelens echter op complexe manieren verbonden met de uitdrukkingsmiddelen van het lichaam. Drukt het lichaam rechtstreeks uit wat personages voelen of onderdrukt het die gevoelswereld? Kan het lichaam iets weten wat het personage zelf niet schijnt te weten? Dit artikel gaat in op de lichaamstaal in *Een dure eed* en *De twistappel* om de romantiek en de psychologische thematiek van Lovelings romans preciezer te duiden.

Abstract

Virginie Loveling's novels are known for their psychological realism. In works such as *Een dure eed* (1891) and *De twistappel* (1904) the psychological analysis stands out. In the realism and naturalism of the end of the nineteenth and the beginning of the twentieth century, however, the evocation of thoughts and feelings is connected in complex ways with body language. Does the body directly express what characters feel or does it suppress those feelings? Can the body 'know' something the character does not? This article examines body language in *Een dure eed* and *De twistappel* to specify the narrative technique and the psychological themes of Loveling's novels.

1. INLEIDING: HET LICHAAM TUSSEN BINNEN- EN BUITENWERELD

In *Een dure eed*,¹ een van de bekendere en bekroonde romans van Virginie Loveling, leren we Reine kennen. Na de dood van haar geliefde Filip worstelt ze met de

¹ De eerste druk verscheen in 1891. Dit artikel gebruikt de tweede druk uit 1896.

eed van trouw die ze aan hem gezworen heeft. De ‘dure eed’ uit de titel van de roman houdt in dat ze alleen zal moeten blijven. De morele dilemma’s en botsende verlangens die de eed teweegbrengt, vernemen we in de roman van binnenuit, zoals hier:

Reine sloeg den Kattewegel in. Wat was het toch, dat haar de keel verkropte? Waarom waren allerlei gewaarwordingen van onvoldaanheid in haar opgeruid, waarom was de bodem van haar hart, met al zijne sluimerend wee, zoo beangstigend beroerd? ... Op een grooten boerenboomgaard zag ze een begijntje staan; haar wit hoofddoek schitterde nog in het schemerlicht. En nu dacht zij aan het lot dezer meisjes: een soort van nonnetjes, welke het geestelijk kleed dragen en in gemeenschap en gehoorzaamheid, aan God gewijd, hunne dagen slijten. Zij leven half buiten, half in de wereld; zij mogen uitgaan, soms weken in hunne familie overbrengen; maar het bijwonen van trouw- en doopfeesten is hun streng verboden...

En de bitterheid kwam meer en meer in haar hart... Was zij – Reine – niet zelf eene soort van wereldlijke begijn?

Waarom had ze dat meterschap aanvaard?

Waarom was Filip dood?

Waarom was Veria aan Marcellien ontrouw geworden?

Waarom was hare zuster gelukkig? Hoe schandelijk zijn eens gegeven woord te breken, niet waar?

Waarom moest zij dat kind van Veria in de hand nemen en dat kind van Lieven hooren schreien, zij die nooit eene moeder gekend had en zelve nooit kinderen hebben zou? (1896, p. 96-97)

De reeks vragen vat als het ware het verhaal voor de lezer samen en geeft iets mee van het onontkoombare van malende gedachten, zodat de psychologische kwelling van Reine tastbaar wordt. Daartoe draagt ook de vrije indirecte rede bij, waarmee de verteller het bewustzijn van het personage binnen lijkt te dringen. Hier zien we met andere woorden de interiorisering aan het werk: de keuze om de ervaring van de wereld te presenteren door de lens van het bewustzijn van personages. In de geschiedenis van de roman past die tendens in een ontwikkeling van de realistische naar de naturalistische en vervolgens modernistische roman. Wat de studie van Loveling betreft, kunnen we deze romantiek verbinden met haar psychologische analyse, het psychologi-

sche realisme. Tegelijk toont het fragment hoe de gedachtestroom uitgelokt en onderbroken wordt door waarnemingen, dus door de buitenwereld. De waarneming van het begijntje brengt haar bij een nieuwe visie op haar eigen bestaan.

Tussen die binnenwereld en die buitenwereld staat het lichaam. Dat lichaam heeft in relatie tot de gedachten en gevoelens van personages een bevoorrechte rol, die af te lezen is van het vervolg van het citaat:

Wat ging er om in haar gemoed?... Met eene woeste hand had ze onbewust, in een aanval van schielijke, onverklaarbare drift, eene heele greep koren uitgerukt en voor zich op den grond geworpen. (Loving, 1896, p. 97)

De vraag is bijzonder. De lezer kan ze zien als een volgende vraag in de reeks, maar dan zorgt ze voor een ongerijmdheid. Eerst krijgen we een gedetailleerd beeld van Reines overpeinzingen en vervolgens stelt ze zich desondanks de vraag wat er in haar gemoed omgaat. De lezer kan de vraag ook rekenen tot de zin die volgt, waarin de vrije indirecte rede verlaten wordt. In dat geval stelt de verteller de vraag. In beide gevallen ligt het antwoord in de taal van het lichaam: de ‘woeste hand’, het driftige rukken en werpen. Die handeling is bovendien ‘onbewust’. Met andere woorden: het lichaam wéét iets over Reines gemoed wat Reine zelf niet weet. Het lichaam weet meer over haar psychologie, biedt toegang tot die psychologie.

Dit artikel buigt zich over de vraag wat voor lichaamstaal we in de romans van Loving vinden en hoe die lichaamstaal daar functioneert. Het uitgangspunt is dat psychologisering gepaard zou moeten gaan, of in elk geval zou kunnen gaan, met de inschakeling van het lichaam als bemiddelaar tussen binnen- en buitenwereld, en ook wel als een projectiescherm voor personages die elkaars gedachten en gevoelens proberen te achterhalen (bijvoorbeeld uit een glimlach sympathie afleiden). De Amerikaanse literatuurwetenschapper Lisa Zunshine heeft er vanuit een cognitieve benadering op gewezen dat literatuur en andere kunsten vaak ‘fictions of embodied transparency’ (Zunshine 2008) creëren. Dat zijn momenten waarop de lezer, kijker of toehoorder via het lichaam van een personage de indruk krijgt binnen te kijken in de gedachten van dat personage. Het lichaam wordt als het ware transparant. Hoewel de metafoor van ‘transparantie’ zelf een welbepaalde visie op lichaam en geest meedraagt, is de metafoor erg gebruikelijk in de literatuurstudie. Met haar klassieke studie van bewustzijnsvoorstelling, *Transparent Minds* (1978), deed Dorrit Cohn de gedachte van ‘transparantie’ ingang vinden in de narra-

tologie. Verhalende literatuur, zo zet Cohn uiteen, ontplooit allerlei narratieve middelen om lezers de illusie te geven dat ze in de gedachtewereld van personages kunnen binnentreden. Tot die illusie draagt de voorstelling van het lichaam bij, zo demonstreert Zunshine, bv. doordat we, zoals in het bovenstaande citaat, lichamelijke handelingen van personages kunnen waarnemen op het moment dat ze zelf niet waargenomen worden. De woeste en driftige handbeweging van Reine geeft ons een inkijkje in haar bewustzijn. Zelfs de bewustzijnsstroom kon ons precies die inkijk niet verschaffen, zo blijkt hier.

2. PSYCHOLOGISERING EN DE PSYCHOLOGISCHE ROMAN

Een dure eed biedt de lezer dus zo'n 'transparente' toegang tot het denken van Reine. Reine komt als vondeling eerst in een weeshuis terecht en wordt later onder de vleugels genomen van Peetje en Meetje Voncke. Reine en Veria, een andere vondeling die ze als haar zus beschouwt, hebben een ontlukkende relatie met de tweeling Filip en Marcellien. De tweeling, die een Franse vader heeft, wordt echter in Frankrijk aangehouden en daar vanwege de dienstplicht in het leger ingelijfd. Reine belooft trouw te blijven aan Filip, ook wanneer die gestorven blijkt. Veria daarentegen trouwt met een andere man. Door haar dure eed komt Reine herhaaldelijk in gewetensconflict, vooral wanneer Marcellien terugkeert en zij in hem ook veel van Filip herkent. Op het sterfbed van Meetje doet Reine een nieuwe belofte, namelijk dat ze met Marcellien zal trouwen. Pas helemaal aan het einde van de roman zal de tweede belofte het van de eerste halen.

Enkele jaren later, in 1904, verschijnt *De twistappel*, een roman die eveneens een psychologisch probleem op de snijtafel legt, ook met een romantiek die afgestemd is op interiorisering. *De twistappel* draait rond de vrome jonge vrouw Fernande Duquenne, die vanwege een zwakke gezondheid niet geschikt wordt bevonden voor het kloosterleven, terwijl dat haar diepste wens is. Na het overlijden van haar zus Esther komt haar vrijzinnige schoonbroer Mathijs in de buurt wonen en ontfermt ze zich geleidelijk aan over zijn ongedoopte zoontje Gaspard. Ze gaat zelfs zover om met Mathijs te trouwen en Gaspard te instrueren in de katholieke leer en het geloofsleven. Maar dat leidt onvermijdelijk tot conflicten. Gaspard keert zich af van zijn moeder wanneer hij te weten komt dat ze niet zijn echte moeder is, en na een treinongeluk waarin Mathijs zwaar gewond raakt, besluit Fernande van hem te scheiden en terug naar het klooster te trekken.

Beide romans staan bekend als hoogtepunten in het romanoeuvre van Loveling en als voorbeelden van psychologische diepgang. Voor Loveling behoren gevoelens en gedachten tot de stof waar de ‘geniale schrijver’ zich op moet richten en dus tot ‘De waarheid in de kunst’, zoals ze in de gelijknamige tekst uit 1877 stelt: ‘[de schrijver] bespiedt de natuur en het menselijk hart; hij dringt door in de geheimen van het leven, van het gemoed, van den geest’ (Loveling, 1883, p. 164). In de twee romans brengt ze deze visie in de praktijk. Karel Wauters noemt ‘*De twistappel* (1904), na *Een dure eed* (1891) Virginie Lovelings volgende psychologische roman van formaat’ (1999, p. 273). ‘Het meesterlijke van de roman [*Een dure eed*]’, stelt Wauters, ‘ligt op de eerste plaats in de weergave, langs lijnen van geleidelijkheid, van dit psychologisch transformatieproces, waarbij als centraal motief de beeltenis van Filip fungeert, die met een steeds geringere graad van intensiteit haar herinnert aan haar solemnele belofte, tot zij haar uiteindelijk niets meer zegt’ (p. 270). In zijn literatuurgeschiedenis noemt René Felix Lissens de twee romans ‘twee mijlpalen in de ontwikkeling van de Vlaamse roman’, die uitblinken in de ‘werkelijkheidsgetrouwe uitdieping van de karakters’, vooral dan van vrouwelijke personages (1953, p. 53-54). Voor Bert Vanheste betekent *Een dure eed* een stap verder in Lovelings realisme door de ‘uitbeelding van het innerlijke leven, van de karakters, van de psychologie van haar (voornamelijk vrouwelijke) personages’ (1983, p. 141). Een genuanceerder geluid horen we bij Piet Couttenier over *Een dure eed*: de roman is ‘vrij sentimente[e]l’ en verteltechnisch ‘vrij traditioneel’ (2009, p. 681), maar ook Couttenier presenteert ze als psychologische probleemromans. Het dominante beeld van Lovelings proza tot vandaag klinkt daarin door, namelijk het beeld van een romanier die psychologische uitdieping biedt. Dat beeld wordt in recente edities bevestigd. Annelies Verbeke spreekt in een editie van *Een revolverschot* (1911/2021) van ‘diep psychologisch inzicht’ in de voorstelling van Marie Santander. Leen Huët hangt het nawoord van *Erfelijk belast* (1906/2023) op aan het ‘zielentastvermogen’, d.w.z. Lovelings ‘talent voor psychologische analyse’ (2023, p. 208).

De vraag is hier hoe het lichaam bijdraagt tot die psychologisering en dus tot de psychologische roman. Hoe bemiddelt het lichaam tussen binnen- en buitenwereld? Hoe spreekt het lichaam tot de lezer, tot de personages, tot de verteller? Ook als het lichaam boekdelen spreekt, is het immers nog de vraag wie die boekdelen leest. Mogelijk vertelt het lichaam wat personages zelf niet kunnen of mogen vertellen. Dat gegeven leidt ons naar concepten van het onbewuste en maatschappelijke onderdrukking die een mens- en wereldbeeld kunnen schragen.

3. LICHAAMSTAAL IN LITERATUUR: AFBAKENING EN RELEVANTIE

Onder lichaamstaal reken ik hier alle houdingen en bewegingen van het lichaam of van lichaamsdelen. Ik beperk me tot wat visueel waarneembaar is en sluit dus paralinguïstische auditieve elementen zoals intonatie of stemvolume uit. Wat er wel onder valt, zijn gebaren, gelaatsuitdrukkingen, blikken, automatische reacties, eventueel praktische handelingen, aanrakingen en ook ruimtelijk gedrag. Voor de analyse ervan doe ik hier in de eerste plaats een beroep op het werk van Guillemette Bolens (2008), Barbara Korte (1997) en Fernando Poyatos (2002). Hun benadering van lichaamstaal is complementair; het gaat om cognitieve, semiotische, narratologische en antropologische methodes.

In literaire werken is taal het primaire tekensysteem. Lichaamstaal bereikt ons altijd via dat primaire systeem, anders dan bv. in theater, film of dans. Een belangrijk verschil met die andere kunstvormen (experimenten even buiten beschouwing gelaten) is dat het lichaam in literatuur niet in zijn geheel waarneembaar is. In film of tv is het menselijke gelaat bijvoorbeeld overgedetermineerd: in close-ups zien we elke trek van een lip of wenkbrauw. Literatuur is op dat vlak selectief. We zien niet het hele gezicht met alle trekken of een lichaam in zijn geheel. Een verteller beschrijft een bepaalde betekenisvolle beweging, een blik, een glimlach, een hand die zich terugtrekt. Bovendien is de lichaamstaal ingebed in gelaagde communicatie. Wanneer Reine het koren uitrukt, communiceert ze niet met andere personages en toch kunnen we zeggen dat haar lichaamstaal een communicatiemiddel is. Niet alleen wordt het moment namelijk voorgesteld als communicatie tussen haar lichaam en haar bewustzijn, het is ook lichaamstaal die ons als lezer iets zegt en die de verteller interpreteert. Dat is de gelaagde communicatie van verhalende literatuur.

Recente inzichten versterken het idee dat het lichaam daarbij een bijzonder vehikel is omdat het aanleiding geeft tot belichaamde simulatie: lezers *begrijpen* een verhaalscène *lichamelijk* door de lichamelijkheid van personages deels te simuleren (Bolens, 2008). De lezer doet daarvoor een beroep op kinetische intelligentie: ‘L’intelligence kinésique est la faculté qui permet d’exploiter les simulations perceptives pour comprendre les mouvements et les gestes dans une narration’ (2008, p. 12). Het is logisch dat lezers hun ervaring en kennis van het lichaam – hun zogenaamde ‘lichaamsschema’ – activeren wanneer ze personages cognitief verwerken. Als het gelezen werk bovendien realistisch is, zal dat geijkte lichaamsschema op weinig hindernissen botsen. Simpel gesteld: lezers kunnen ervan uitgaan dat het lichaam van realistische

personages werkt zoals hun eigen lichaam voor zover het tegendeel niet be-weerd wordt.

In mijn opsomming van aspecten van lichaamstaal zit een basisonderscheid dat Poyatos en Korte hanteren, namelijk tussen kinetisch gedrag, haptisch ge-drag en proxemisch gedrag. Kinetisch gedrag betreft bewegingen en houdin-gen van het lichaam. Haptisch gedrag betreft aanrakingen en proxemisch ge-drag betreft de manier waarop het lichaam zich in de ruimte verhoudt tot an-dere lichamen en objecten. Het is mogelijk om verder te differentiëren naar soorten en functies van lichaamstaal zodat men een profiel kan opstellen voor de lichaamstaal van een bepaald corpus, bijvoorbeeld een oeuvre, een genre of een periode. Korte spoort bijvoorbeeld de tendensen op in de geschiedenis van de Engelse roman. In schema's zoals het onderstaande vat ze die patronen samen. Het schema visualiseert welke vormen van lichaamstaal dominant zijn in de negentiende-eeuwse victoriaanse roman. In mijn analyse van *Een dure eed* en *De twistappel* bouw ik verder op Kortes inzicht in de historische varia-biliteit.

Prose fiction, 19th century, from 1830		Functional classification			
Modal classification		emotional display	externalizer	illustrator	emblem
I. Kinesics	gesture				
	practical action				
	facial expression				
	eye behaviour				
	automatic reaction				
	posture				
II. Haptics					
III. Proxemics					

Tabel 1: *Periodeprofiel voor de victoriaanse roman*
(Korte, 1997, p. 186).

Dat een bepaalde periode een eigen profiel vertoont, is niet louter te verklaren door een literaire dynamiek. De negentiende-eeuwse verhaaltechniek kent weliswaar eigen conventies en tradities, maar staat ook in dialoog met evolue-rende visies op lichaam en geest. Zo heeft Couttenier (2016) gewezen op het

samenspel van literaire en wetenschappelijke modellen in de manier waarop Hendrik Conscience het voorkomen, de bewegingen en het gelaat van personages beschrijft. Conscience laat personages veel aflezen van gezichten: ze ‘getuigen van een verborgen innerlijkheid of ziel’ (2016, p. 508). Aan de ene kant vertoont die benadering overeenkomsten met de techniek van auteurs als Walter Scott en Honoré de Balzac. Aan de andere kant gaat die invulling van karakterisering, focalisatie en bewustzijnsvoorstelling terug op ideeën uit de fysiognomie (Couttenier, 2016, p. 511-512). Of Conscience zich nu bewust was van die theorieën of niet, Coutteniers analyse maakt het aannemelijk dat dergelijke ideeën en hun vertaling in romantische sterk circuleerden in de negentiende eeuw. Ook voor de lectuur van Lovelings romans zijn ze relevant.

Hieronder schets ik de eigenheid van lichaamstaal in *Een dure eed* en *De twistappel*. Die tendensen in het gebruik van lichaamstaal zijn op zich interessant, maar ze geven ons ook uitzicht op poëtische en thematische aspecten. Enerzijds scherpt het ons beeld aan van Lovelings romantische techniek en dus haar literaturopvatting, waarin realisme en de uitdieping van karakters vooropstaan. Anderzijds spreekt er uit die lichaamstaal een visie op mens en maatschappij, op lichaam en geest.

In het algemeen passen de vorm en de betekenis van lichaamstaal in Lovelings realisme. Lichaamstaal is een belangrijk secundair tekensysteem in de schepping van een psychologisch realistische verhaalwereld. Bovendien is lichaamstaal bij Loveling doorgaans toegankelijk en eenduidig te interpreteren, want hij is er vaak conventioneel, generiek en bovendien geeft de roman al meteen de gewenste interpretatie ervan mee. Tegenover die realistische stijl staat wel dat de lichaamstaal in climactische scènes sentimenteel en melodramatisch wordt. Ik wil een en ander concreet maken en preciseren aan de hand van enkele voorbeelden. Daarmee benoem ik de aard, de presentatiewijze en functies van lichaamstaal in de romans.

Het globale belang van lichaamstaal laat zich voor de romans van Loveling gemakkelijk illustreren. Nemen we de scène waarin Fernande Gaspard voor een vakantie ziet terugkeren van het Waalse pensionaat. Ze verwacht de Gaspard van weleer te herkennen aan zijn bewegingen:

Zij verwachtte uitbundige blijdschap bij den knaap, wilde gebaren, vreugdegeroep, een reeks tuimelsprongen langs het pad, zoals hij weleens deed in de laatste tijden van zijn verblijf tehuis. Maar vooral had zij verwacht een geweldige uiting van geluk haar weer te zien, een in de-armen-vliegen zoo onstuimig, dat zij vreesde voor de fronsels

van haar morgenkleed, vreesde voor het kreukelen van den kanten strik op hare borst. Zij zag hem naderen met zijn vader, zag hem treden door het open hek, heel stil, ingetogen, sprakeloos. Mathijs had een zonneschijn van glimlachend heil op het aangezicht; Gaspard bewoog geen spier. Dit alles nam Fernande waar, zonder den tijd om aan iets te denken, ook dat de knaap zoo gegroeid was en als een te slap riet, een weinig voorover boog. Veel rasscher dan ze ooit deed, vlood ze naar beneden met open armen en tranen van ontroering in het oog. (1904, p. 146)

De passage construeert een sterke continuïteit tussen het lichaam en het bewustzijn dat dat lichaam moet uitdrukken, maar er is een sterke breuk tussen verwachting en werkelijkheid. De afwezigheid van expressieve lichaamstaal (zoals ‘wilde gebaren’ en ‘vreugdegeroep’) heeft een thematische functie: ze suggereert dat Gaspard in het katholieke pensionaat heeft geleerd om zijn vrije en spontane lichamelijke te bedwingen. Veel speelt zich hier af in de lichaamstaal van Gaspard en Mathijs, terwijl Fernande de geëxpliciteerde focalisator is (‘Dit alles nam Fernande waar’). Met andere woorden, we begrijpen dat Fernande als personage uiterst gevoelig is voor de subtiele betekenissen die uitgaan van het lichaam. Een en ander toont dus al het belang en de narratieve inbedding van het lichaam als een site van spanning en conflict.

4. AARD VAN DE LICHAAMSTAAL: SPREKENDE BLIKKEN EN ZELFCENSUUR

Het aandeel kinetisch gedrag is vanzelfsprekend groot in de romans. Mensen vertonen nu eenmaal veel betekenisvol kinetisch gedrag en de romans van Loveling zijn erop gericht om ‘mensen’ op een realistische wijze voor te stellen. Vooral het gelaat en de blikken van personages zijn sprekend. Ook Lovelings fascinatie voor de dood vertaalt zich in beschrijvingen van het kinetische gedrag en het sprekende lichaam van de stervende. Door de ogen van Reine zien we bijvoorbeeld het volgende wanneer ze de aan kanker lijdende Cieska bezoekt:

Haar oogen stonden dof; haar koperkleurig gelaat was nog breed, maar de wangen ingevallen onder de uitspringende kakebeenen. [...] Zij glimlachte nog tegen Reine, toen deze binnentrad. (1896, p. 41)

Cieska heeft ook ‘eene diepte in het oog, welke de nakende dood alleen er in graaft’ (p. 42). In de beschrijving van de zieke, stervende en dode is de lichaamstaal hoogst evocatief en gedetailleerd.

Haptisch gedrag komt weliswaar weinig frequent voor, maar het is in de romans van Loveling gemarkeerd en beladen. Het bepaalt ten eerste het spel tussen geliefden of verliefden, zoals het moment waarop de kuis Reine haar eerste eed uitspreekt tegenover Filip en hem tegelijk afwijst met haar proxemische en haptische lichaamstaal:

‘Zeg, dat ge nooit iemand anders dan mij zult liefhebben,’ sprak Filip, dringend nader komende en wilde hare hand grijpen.

Maar zij trok ze terug, Reine; zij duldde nooit, dat hij haar aanraakte. (1896, p. 7)

Dat kuisheid haptisch gedrag in de weg staat, zien we ook bij Fernande in *De twistappel*. Zij trekt haar hand terug ‘zoodra bij ’t overgeven van een schotel zijn vingers haar beroeren’, zoals Kathelijntje observeert (1904, p. 139).

Ten tweede heeft haptisch gedrag een bevoorrechte plek in de interactie met kinderen en dieren. De aanraking van een kind is een fundamentele vorm van gelegitimeerde, onschuldige affectie in het werk van Loveling. Volwassen personages, vooral dan de vrouwelijke hoofdpersonages, verlangen er expliciet naar. Wanneer Gaspard uit het internaat terugkeert en zijn vervang-moeder met liefdevolle aanrakingen begroet, lezen we:

Hij sloeg zijn beide armen om haar hals en wipte naar haar aangezicht op, haar kussend en herkussend, zijn wang tegen haar wang aanleunend. ‘En ik dan?’ zei de vader, die nog zijn deel niet had gehad en het insgelijks eischte. Hij ook kreeg een kus op commando en stijf; maar een ouderlijk gemoed is zoo rijk, gereedelijk vult het zelf ’t ontbrekende aan. (1904, p. 147)

Het haptische gedrag van Gaspard tegenover Fernande contrasteert met zijn houding tegenover Mathijs. Dat contrast is in de roman thematisch geladen. Het hoort bij Gaspards rol als een ‘twistappel’ tussen twee botsende levensbeschouwingen. Het laatste zinsdeel is opmerkelijk: de verteller spreekt zich in algemene, gnomische zin uit over de relatie tussen lichaamstaal en bewustzijn, in een stelling die evengoed omgekeerd kan worden. Mathijs zou de stijve kus ook kunnen aanvoelen als een motie van wantrouwen.

Kinderen en dieren, zij die (nog) geen taal hebben, krijgen wel een uitgesproken lichaamstaal in de verhaalwereld van Loveling. Zoals Gaspard is Filip in *Een dure eed* als baby en kleuter een figuur van spontaneïteit, waarbij er een onbetwiste continuïteit is tussen de mentale, emotionele staat van het kind en

diens lichaamstaal. Anders gesteld: de lichaamstaal geeft een directe inzicht in de zielswereld van het kind. Bovendien is de lichaamstaal nog niet beteugeld en beregeld zoals die van de volwassene. Die ongebondenheid is positief geconnoteerd bij Loveling:

Zoodra Filip haar ontwaarde, schoot hij op haar toe, ging op zijn hoofd staan met de beenen in de lucht en maakte een heele reeks tuimelsprongen in de woonplaats rond: dat was wel heel ongemanierd, maar het drukte zoo goed zijne blijdschap uit! (1896, p. 132)

Vooraf in *Een dure eed* valt het op dat het lichaam van dieren hun wensen, verlangens of angsten rechtstreeks uitdrukt. De lichaamstaal van kippen, biggetjes, konijnen (p. 100), katten (p. 156) en koeien (p. 184) is direct en decodeerbaar. In *Een dure eed* zijn aanrakingen van dieren een symbolische bron van lichamelijke genegenheid voor Reine. Haar haptische gedrag bij de dieren spiegelt haar verlangen naar het moederschap en naar de genegenheid van een geliefde (Filip en vervolgens Marcellien):

zij wreef met hare hand over zijn gladden rug: het stoorde haar bij het gezicht van het schuldeloos, aanvullig schepseltje aan eene onmenselijke noodzakelijkheid, een doodend mes, herinnerd te worden. (1896, p. 89)

Er waren avonden, dat zij geene tien woorden met elkander spraken; dat niets anders in de keuken te hooren was dan het spinnen der kat, die, op den schoot van Reine staande, den rug kromde en den stijven staart opstak onder hare streelende hand, en het getiktak van het uurwerk. (1896, p. 156)

Gezien Lovelings fascinatie voor de dood hoeft het niet te verbazen dat het dierlijke lichaam nog de meeste expressieve kracht verwerft in het uur van de dood. Een van de sprekendste beschrijvingen in *De twistappel* getuigt daarvan. Gaspard heeft een kever vertrap:

De kever lag erbarmelijk verminkt, de dekvleugels, goudgroen glanzend, gesplitst, het borststuk vermorzeld, een witachtig moes er uit pruisend. En het insect, aan hetwelk de natuur de klacht van 't wee geweigerd heeft, strekte in stomme foltering de hoekige pooten krampachtig uit, terwijl zijn kinnebak in doodsnoed open- en toeging. (1904, p. 121)

De formulering is zeldzaam sterk ontluisterend, waardoor de scène een symbolisch gewicht krijgt: ontwaakt hier de wreedheid in de zo onschuldige geachte kinderziel?

Tot Lovelings romantiek en visie op het lichaam horen verder momenten van conflict tussen het denken en de belichaming ervan. Hoewel ze niet frequent zijn, zijn die momenten veelzeggend. In dat geval is er sprake van discordantie en spreekt de lichaamstaal tegen wat personages in woorden zeggen of verzwijgen. Korte (1997, p. 34) ontleent de oppositie concordant/discordant aan werk van Konrad Ehlich en Jochen Rehbein, die een discoursanalytische benadering van non-verbale communicatie uitwerken. Discordante lichaamstaal is voor hen in strijd met verbale uitspraken, maar ik stel voor om de discordantie verder uit te breiden naar tegenstellingen tussen bewustzijn en lichaam.

Wanneer Mathijs zwaar gewond geraakt in een treinongeluk, werpt Fernande hem een 'dubbelen brandenden liefdekus' (1904, p. 219) toe, wat Mathijs interpreteert als een liefdesverklaring, terwijl zij vervolgens beslist om te vertrekken, van hem te scheiden en in het klooster te treden. Het dramatische contrast ontstaat hier door discordante lichaamstaal, waarvan we de interpretatie zien in de vorm van vrije indirecte rede, dus in de peinzende gedachten van Mathijs:

Na zooveel jaren van geduld, van hoop en vertwijfeling! Had zij het hem niet zelve gezeid? Hem met hare hand opgetild, hem aan haar hart geaaid als een kind. Had hij niet haar boezem op den zijnen platgedrukt, haar adem in zijn haren gevoeld!... O, en hij richtte zich overeind in zijn bed, en hij vroeg zich, schier schrikkend af, of het toch wel waarheid was. Hij betastte zijne armen, zijn schouders, of hij niet droomde. (1904, p. 220)

Zoals andere Loveling-figuren gaat Mathijs uit van een continuïteit tussen het lichaam en de gevoelswereld van de ander. Omdat die regel hier voor een keer niet opgaat, is het narratieve effect des te groter.

Twee soorten discordantie dienen zich aan: zelfcensuur en het onbewuste. In het geval van zelfcensuur is het lichaam de verklikker van datgene wat in woorden gecensureerd wordt, wat we met Korte 'non-verbal leakage' kunnen noemen, een non-verbaal lek: 'non-verbal behaviour revealing the true feelings or thoughts of a person, in contrast to what that person asserts verbally' (Korte, 1997, p. 35). In Reines non-verbale gedrag en haar mentale reactie erop herkennen we bijvoorbeeld de behoefte om het lichaam in toom

te houden ter wille van het fatsoen en de matiging die de maatschappelijke norm zijn.

‘Er is niets gebroken, niets, niets dan mijn eigen hart!’ kreet zij en barstte in snikken uit, maar behield toch nog zelfbewustzijn genoeg om op den eenzamen akker rond te zien of niemand hare overweldigende aandoening bespieden en bespotten zou. (1896, p. 97-98)

Gedrag zoals dit plaatst lichaamstaal op het snijpunt van het psychologische en het sociale bij Loveling: enerzijds stromen de emotie en de overpeinzingen over in non-verbaal gedrag, anderzijds willen personages dat non-verbale gedrag sociaal inpassen en willen ze niet dat die ‘lekken’ gezien worden. Maar het is belangrijk om te constateren dat de *lezer* die lekken wél mag zien. Zo ligt de wederzijdse genegenheid tussen Reine en Marcellien besloten in blikken en gelaatsuitdrukkingen die niet in woorden omgezet worden, maar waar de lezer wel kennis van neemt:

Buiten haar weten had zij niet alleen zijne liefdeblijken lijdzaam aangenomen, maar ze beantwoordt: haar eigen oog had vaak verraden, dat het door het zijne betooverd en aangetrokken was; hare stem had te teeder, te bewogen geklonken, als zij hem aansprak en hoe menigmaal was het niet hare schuld, de schuld harer te duidelijke belangstelling in zijn verhaal, dat zij het uur vergeten hadden en nog opzaten, toen iedereen in de gebuurte reeds slapen was. (1896, p. 155)

Wanneer er een brief komt over Gaspards deelname aan een katholieke processie toont de lichaamstaal van Mathijs de censuur aan het werk: ‘een lichte plooi had zijn voorhoofd gefronst en een verbittering kneep zijn lippen dicht’ (1904, p. 190). Het effect is uiteraard dat Mathijs zijn protest toch overbrengt. Zoals de verteller verduidelijkt, kent Fernande die frons zeer goed.

In het geval van het onbewuste, zoals in het citaat dat dit artikel opende, is het lichaam eveneens een verklikker. Van wat verklikt wordt, is het personage zelf zich echter niet eens bewust. In *Een dure eed*, bijvoorbeeld, op een moment waarvan enkel de lezer getuige denkt te zijn, lezen we: ‘Zij [Reine] zat met het hoofd in de hand en onbewust rolden tranen uit haar oog’ (1896, p. 123). Vervolgens blijkt dat Marcellien in het duister toch een glinstering op haar wang gezien heeft. Aan het einde van *De twistappel* herkent Mathijs Fernande in het lijk van een overleden non, zuster Charles Borromée. We vernemen dan dat hij ‘in eene natuurlijke beweging van aanbidding, zonder weten, [...] de handen saam’ vouwde’ (1904, p. 247), alsof de katholieke tendens

‘natuurlijk’ geworteld zit in het lichaam, zelfs in dat van de vrijzinnige. Op dergelijke plekken etaleert de verteller haar superieure inzicht: de verteller weet meer dan de personages zelf. Daarin zijn de psychologische aanspraken van Lovelings romans duidelijk herkenbaar. Bovendien kan het lichaam iets ‘weten’ wat de personages zelf niet weten. In dat verband kan het lichaam het subject iets leren over een mentale toestand, zoals wanneer Fernande uit haar lichaam kan opmaken dat ze gelukkiger is, kort na haar huwelijk met Mathijs. Daar wordt het onbewuste *dankzij het lichaam* bewust:

En het verbazendste was nog, dat zij niet het verschil van betere lichaamsgesteldheid had opgemerkt, zoo natuurlijk kwam haar dit alles voor. Dienzelfden morgen, toen ze zich aankleedde, had ze gepeinsd, dat hare armen onder ’t wit doorzichtig wollen weefsel van dát lijfje zoo dik schenen en dat het aan de schouderholte spande en nu lachte zij om haren waan. Ja, zij was gezetter, kloeker geworden en zij vouwde de handen in dank tot God, niet uit ijdelheid of behaagzucht, maar omdat het haar gegeven was de opgenomen taak te kunnen vervullen, omdat degenen, voor wier heil en welstand zij zorgen moest, niet het ontzenuwend, bedroevend schouwspel van ziekelijkheid en kwijning om zich zouden zien. (1904, p. 102)

5. PRESENTATIEWIJZE VAN DE LICHAAMSTAAL: EXPLICITERING EN KENBAARHEID

In de aard van de lichaamstaal tekenen zich dus een stijl en visie af. Dat geldt ook voor de presentatiewijze. Om lichaamstaal stilistisch en narratief in te bedden, kiest Loveling voor toegankelijkheid, transparantie en kenbaarheid. De verteller begrijpt en verduidelijkt wat personages denken en voelen op grond van hun lichaamstaal. Zo kan de betekenis van de lichaamstaal de lezer niet ontgaan dankzij de zogenaamde glossen. Korte spreekt van ‘glosses’ wanneer de betekenis van lichaamstaal meteen geëxpliciteerd wordt en stelt dat juist verhalende literatuur uit de negentiende eeuw veel glossen bevat door vertellers (Korte, 1997, p. 85). Bij bewegingen van het hoofd komen ze vaak voor bij Loveling, bijvoorbeeld met een bijwoordelijke bepaling van hoedanigheid: ‘verlegen en beschaamd, met het hoofd gebogen’ (1896, p. 36), ‘fier hief zij het hoofd op’ (1896, p. 159), ‘Reine boog het hoofd, beschaamd in de plaats harer zuster’ (1896, p. 56), ‘Fernande schudde wanhopend het hoofd’ (1904, p. 66). Van de vader van Fernande duidt de verteller in detail de

lichaamstaal, wanneer hij onverwacht de Twistappel (d.i. het huis van Mathijs) bezoekt:

Maar hij, heel overgegeven aan zijn gramschap, rood opgeblazen, met woesten oogopslag, trad op haar toe greep [sic] haar ruw bij den arm, heel brutaal, den onbeschaafden, groven mensch in zich openbarend, die ondanks een dun vernis van verfijning zijn gebrek aan eerste opvoeding verraadt; iets dat nu ontembaar in alle platheid doorbrak; [...] en zijn oog, uitpuilend, was bloedig rood, in toorn op haar gericht. (1904, p. 68-69)

Ook op een andere manier is de lichaamstaal bij Loveling geregeld dubbelop, bijvoorbeeld wanneer personages in woorden zeggen wat hun lichaamstaal al uitdrukt, zoals hier de vermoedheid van Mathijs: “‘O, ik ben zoo moe, zoo afgesloofd!’ klaagde hij, van onderen op met zijne hand over het aangezicht wrijvend om eindelijk het voorhoofd er op te steunen, den elleboog op het tafelblad’ (1904, p. 106). De verdubbeling versterkt de intensiteit van de verwoorde mentale toestand. De glosse is daarbij een vorm van overdaad die overeenstemt met de frequentie en intensiteit van lichaamstaal in de romans, zoals ook deze interactie tussen Mathijs en Fernande demonstreert:

Hij blikte haar aan, zijn tweede vrouw, die zijne vrouw niet was, met ontzag, met dankbaarheid en sympathie, het oog vochtig, den mond in ontroerde trilling: ‘Fernande... mijne heilige!’ zei hij. (1904, p. 107)

De dominante teneur is er dus een van kenbaarheid en transparantie eerder dan onkenbaarheid en het onbewuste; er is bovendien een haast didactische reflex: de verteller wil dat personages goed begrepen worden.

Waar de lichaamstaal gepresenteerd wordt, is de focalisatie vaak intern. Het is gewoonlijk via de ervaringswereld van andere personages dat de lichaamstaal de lezer bereikt. Daarin spelen de verschillende zintuigen van die focalisatoren, vooral dan hun zicht, gehoor en tastzin, een rol. Bovendien is het verhaalinterne perspectief een aanknopingspunt voor de belichaamde simulatie van de lezer: die kan zich zodoende als het ware lichamelijk oriënteren op andere lichamen in de verhaalwereld. Bijgevolg is ook de interpretatie van de lichaamstaal meestal die van de waarnemende personages. Een structurele plek krijgen signalen van het lichaam in dialogen en dat is een wijdverspreide techniek van het realisme.

Typisch zijn de conventionele toevoegingen bij een directe rede na de inquit-formule, zoals hier: “‘Mijnheer, welk een veronderstelling!’ zei Kathelijntje,

de lippen vooruitstekend en met een bruusk bewegen van den elleboog naar omhoog' (1904, p. 34). Bij dat conventionele karakter van de lichaamstaal hoort ook het gegeven dat er relatief weinig metaforen voor gebruikt worden of dat die metaforen vrij afgesleten zijn, zoals personages die beven als een riet (1896, p. 4 en p. 130) of een stralend gelaat hebben (1904, p. 134).

6. FUNCTIES VAN LICHAAMSTAAL: REALISME MET REMMEN?

Ten slotte is er de vraag wat de functies zijn van lichaamstaal in de romans. Waarom hebben die romans lichaamstaal nodig? Wat voor effecten zijn er mogelijk dankzij de lichaamstaal of op welke manieren draagt de lichaamstaal bij tot de verhaalvorming? De vele functies die Korte (1997, p. 126-159) en Poyatos (2002, p. 153-182) onderscheiden, breng ik terug tot een handzaam drietal: narratief, thematisch en mimetisch.

Op grond van het voorgaande ligt het voor de hand dat 'emotional display' in Lovelings romans vooropstaat: 'body language that indicates *momentary* psychological states such as affects and moods' (Korte, 1997, p. 40). Lichaamstaal drukt de emotionele toestand van personages uit. Dat gegeven maakt deel uit van de narratieve functie van lichaamstaal. Op narratief vlak draagt het lichamelijke gedrag in het bijzonder bij tot karakterisering, bewustzijnsvoorstelling en plot. De karaktereigenschappen en persoonlijkheid van personages zijn indirect af te leiden van hun lichaam. Van de illustraties die al de revue passeerden, valt die tendens goed af te lezen. Reine wordt gekenmerkt door een ingehouden lichaamstaal, die contrasteert met een interne onrust. Die discordantie is expliciet:

Die uitwendige kalmte, die bezadigheid in doen en spreken, welke Reine door zelfbeheersching te bewaren wist, die bestendige plichtsgetrouwe arbeidzaamheid, waarin zij tevens troost zocht, hadden op haar gemoed teruggewerkt; daarbinnen bloedde nog wel altijd iets, maar het was de ongestuime gutsing eener nieuwgeslagen wonde niet; het was een stil, aanhoudend gedruppel. (1896, p. 36)

Loveling brengt dat gedrag in betekenisvol contrast met dat van Veria: 'Gansch anders was Veria. Zij drukte alles uit, zoodra zij het gevoelde; haar hart was ook zoo licht, dat het geene moeite had om op hare tong te komen' (1896, p. 26). Wat de evocatie van bewustzijn betreft, verzorgt lichaamstaal vooral de uitdrukking van emoties, meestal in interacties met andere personages. Den-

ken we maar aan de tranen van Reine in *Een dure eed* of de fronsende blik van Mathijs in *De twistappel*.

In de opbouw van de plot ontstaat vaak een hausse van lichaamstaal in emotionele scènes. Daar ondersteunt lichaamstaal eveneens de voorstelling van bewustzijn, maar bovendien onderstreept de lichaamstaal het narratieve belang van bepaalde handelingen en gebeurtenissen. In hevige emoties blijkt de verwevenheid van bewustzijn en lichaam bovendien heel sterk, bijvoorbeeld wanneer Gaspard in *De twistappel* uit zijn wieg valt of na het treinongeluk van Mathijs (1904, p. 219). Ook wanneer Meetje sterft in *Een dure eed* valt die verwevenheid op, bijvoorbeeld in de reactie van Peetje:

En toen Reine zei: ‘Meetje is in den hemel,’ toen kromp de oude man geheel ineen, het hoofd diep op de borst gebogen. Reine zag, dat zijne kin bijna zijn neus beroerde en hij herhaaldelijk eene beweging met den beenderigen halsstrot deed als iemand, die iets veel te groot tracht in te slikken; een paar tranen rolden uit zijn oog. (1896, p. 171)

Een andere sleutelscène is het moment waarop Marcellien zijn liefde aan Reine wil bekennen. De impact ervan ligt besloten in de lichamelijke signalen:

Zijne oogen blonken in het halfduister, zijne kin had zenuwachtige bewegingen, alsof hij snikken ging, en hij wilde hare hand vatten, die ze terug trok; hij, zoo angstvallig, zoo bloohartig in haar bijzijn steeds, was stout en ondernemend geworden. (1896, p. 158)

Het lichaam van Marcellien is hier weer een verklikker. Nog voor hij iets zegt, verraad het zijn gemoedstoestand.

De hausse van lichaamstaal, zowel kinetisch als haptisch en proxemisch, zit ook in het slot van *Een dure eed*. Daarin kiest Reine toch voor Marcellien:

Zij was zeer dicht, dreigend tot bij hem genaderd. Marcellien was rechtgesprongen; op zijn gelaat straalde de opgetogen verrassing van den gelukkige [...]. Hij had de beide armen wijd opengebreid [...]. En overwonnen liet zij haar hoofd op zijnen schouder zinken. Hij legde zijne wang op hare wang, zij voelde er de zenuwen van trillen. Hij kuste haar niet, hij zou het niet gewaagd hebben, evenals hij zich niet onderstond den arm, die om hare heup leunde, hooger om hare lenden te slaan en haar aan zijn hart te drukken. (1896, p. 200-201)

In zulke momenten van narratieve hoogspanning blijkt dat Lovelings roman-techniek en psychologisering zich richten op de ontplooiing van lichaamstaal. Korte noemt deze techniek ‘dramatisering’, waarbij de lichaamstaal een bepaalde episode ‘more scenic, concrete, and vivid’ maakt (1997, p. 147).

Dat belang voor de plot leidt naar symbolische, thematische functies. Wat belangrijk is in het verhaalverloop is immers tevens belangrijk voor de thematiek. Het conflict op het gebied van levensbeschouwing tussen de strenggelovige Fernande en de vrijzinnige Mathijs materialiseert in hun lichamelijke gedrag tijdens crisismomenten. Of het ethisch-psychologische contrast tussen Reine en Veria krijgt gestalte in lichaamstaal. Dat de ene krampachtig trouw blijft aan haar eed, wat bijna tot haar ondergang leidt, terwijl de ander zich daarvan kan losmaken, vertaalt zich in het eerder geconstateerde verschil in lichaamstaal. Een frappant voorbeeld is ook de eed van Reine, het titelmotief van de roman en tevens de aanduiding van het centrale morele dilemma. Die eed krijgt een uitdrukking in een gemarkeerde lichaamstaal, namelijk een ‘uitgestreken arm en sterk gesloten vuist’ (1896, p. 49):

Op hare slaapkamer ook trad zij weder toe op de photographie van den verlorenen, die aan den muur hing, en met verkroopt gemoed, in het levendig besef van wat hij voor haar was geweest, in het besef van hun gezamenlijk verwoest geluk, in de vervoering harer altijdblijvende verkleefdheid, zeide zij nogmaals met uitgestreken arm en sterk gesloten vuist:

‘Getrouw tot aan den dood.’ (1896, p. 48-49)

Het gebaar is erg gemarkeerd. De eed wordt als het ware voor de lezer uitgesproken, niet in het bijzijn van andere personages, en het gebaar is theatraal, sentimenteel. Zoals elders in de roman wordt gesuggereerd, krijgt het de allures van een gebed: ze herhaalt haar eed elke avond, ‘iets dat weldoende was voor haar, als het gebed voor den geloovige is’ (1896, p. 54).

Naast de narratieve en symbolische, thematische functies kunnen we een sterke mimetische functie onderkennen in de romans. De lichaamstaal is herkenbaar, past in een realistisch observatievermogen. Mede dankzij de lichaamstaal ziet de lezer met andere woorden de verhaalwereld als een sociaal en psychologisch samenhangend geheel en kan de lezer die verhaalwereld makkelijker belichaamd simuleren, zoals Bolens het noemt in navolging van heel wat cognitief psychologisch onderzoek.

Dat die mimetische tendens gerealiseerd wordt door *generieke* lichaamstaal, is intrigerend. We zouden immers kunnen verwachten dat lichaamstaal bijge-

volg gedetailleerd en erg particulier wordt, individueel afgestemd op personages. Poyatos erkent die laatste keuze als een specifieke invulling van het realisme, namelijk het 'individualizing realism' (2002, p. 161): in dat geval is de lichaamstaal distinctiever dan in louter psychologisch realisme. Maar dat is hier niet het geval. Voorbeelden van dat generieke karakter zitten al in eerder geciteerde passages. Een ander voorbeeld is het moment waarop Gaspard aan Fernande te kennen geeft dat hij weet dat zij zijn moeder niet is:

Bevend sloot ze de deur en stond als verslagen op 't portaal met de twee handen voor de oogen, de phantasie alleen wakker en de uitdrukking van zijn stouten blik er voor immer ingeprent. (1904, p. 181)

Beven, de handen voor de ogen houden en de brutale blik zijn herkenbare gedragingen die niet distinctief zijn voor een bepaald persoon of personage. Dat generieke is des te opmerkelijker omdat de romans wel een zelfbewustzijn vertonen als het over lichaamstaal gaat. Dat blijkt het duidelijkst op deze plek in *De twistappel*:

Bespiedend keek ze in wanhoop naar Mathijs, zij kende hem reeds goed genoeg om indrukken op zijn gelaat te lezen. Zij zag, hoe hij de wenkbrauwen fronste en hoe de hoeken van zijn mond in tegenzin naar omlaag trokken. (1904, p. 92-93)

De mate waarin Fernande Mathijs kent hangt dus af van de mate waarin ze zijn gemoedstoestand kan aflezen van zijn lichaamstaal, in casu van het gelaat. Maar 'de wenkbrauwen fronsen' en 'mondhoeken omlaag trekken' zijn erg generieke aanduidingen van wijdverspreide lichaamstaal, dus juist niet gebonden aan het individu van Mathijs. Een dergelijke onderspecificering zouden we kunnen lezen als een rem op het realisme.

Tegenover die *onderspecificering* staat de *overnadruk* van pathos en het sentimentele register. In een emotionele scène reageren Mathijs en Fernande op elkaar nadat Mathijs Gaspard naar een andere school gestuurd heeft. Na de boosheid van Fernande komt Mathijs weer tot zichzelf:

Hij rukte zich de haren uit het hoofd, hij wierp zich voor haar op de knieën. [...] Hij vouwde beide handen saam, hij zag haar aan met blikken van wanhoopvollen oproep, dat zij nog eenmaal de oogen openen, nog eenmaal spreken zou... [...] Hij vatte hare zoekende handen in de zijne, drukte ze op zijn borst met oogen van aanbidding thans (1904, p. 202)

De bewegingen van het lichaam volgen hier conventies van het melodrama. Ook wanneer de vader van Fernande haar verbiedt om nog bij Mathijs te gaan, treden die in werking:

‘Maar Gaspard! Gaspard!’ kreet ze, ‘ik kan hem niet verlaten, neen, neen,’ en zij barstte in tranen uit, de twee handen op haar aangezicht slaande. Mijnheer Duquenne [de vader] veegde met een toegeeduwd zakdoek zijn voorhoofd af in koortsige haast. (1904, p. 70)

Daarna werpt Fernande zich ook nog aan de voeten van Mathijs, waarin die sentimentele conventies voortgezet worden (p. 73). Hier steunt de lichaamstaal duidelijk op literaire conventies uit het sentimentele register en het melodrama, dus op het artificiële, het hyperbolische dat we herkennen als hevige emotie. Korte merkt op dat dergelijke melodramatische opvoeringen van lichaamstaal bijdragen tot morele eenduidigheid in een verhaal (p. 151). Bij Loveling zijn ze echter een teken van moreel conflict en dilemma vóór er sprake is van een eenduidige moraal. Aan de ene kant is Fernande gehecht aan Gaspard en diens zielenheil, aan de andere kant stoot de vrijzinnigheid van Mathijs haar af.

Vandaag zijn we misschien geneigd om die conventies als overdrijving te zien en in die zin juist als een ondermijning van het realisme. In het verlengde daarvan ligt ook de stilistische explicitering die ik eerder vermeldde: de expressieve lichaamstaal wordt ook nadrukkelijk geduid in de tekst. Op het eerste gezicht zijn die conventies dus een tweede rem op het realisme van de lichaamstaal in Lovelings romans. Voor de primaire en geïmpliceerde lezer gaat het echter wellicht niet om ‘remmen’. De signalen van lichaamstalen vragen er als het ware om als realistisch gedecodeerd te worden en zijn herkenbaar in de negentiende eeuw, zoals de conventies van de fysiognomie dat waren in de lectuur van *Conscience* (Couttenier 2016). Met andere woorden: het zijn variaties op die mimetische functie die in de romans van Loveling overheerst: de lichaamstaal moet lezers ervan overtuigen dat ze met echte mensen te maken hebben, en dat het lichaam het scherm is waarvan personages elkaars gedachten en gevoelens kunnen aflezen. Naast een psychologische invulling krijgt lichaamstaal in die context ook altijd een sociale invulling. Een blik op de lichaamstaal toont dat het psychologische realisme bij Loveling een verlengde krijgt in een sociaal realisme.

7. CONCLUSIES

In de aard, de presentatiewijze en de functies van lichaamstaal drijft het beeld boven van een expliciet kenbare en conventionele, eerder generieke lichaamstaal met een sterke aanspraak van realisme. Via de taal van het lichaam is de mens kenbaar: personages begrijpen elkaar via het lichaam, de verteller ‘kent’ personages via die weg en ook wij als lezer kunnen bewustzijn makkelijk aflezen van het lichamelijke gedrag van personages. De romans bieden in die zin ‘fictions of embodied transparency’. Het realisme van de lichaamstaal draagt zo bij tot de psychologisering, tot de psychologische analyse in de romans. Maar dat betekent niet dat de romans een en al interiorisering zijn. De lichaamstaal laat juist zien hoe de psychologische kwellingen sociaal ingebed zijn in maatschappelijke en levensbeschouwelijke relaties en groepen. Lichaamstaal biedt zodoende niet alleen een beeld van het psychologische maar ook van het sociale realisme van Loveling.

Naast de generieke lichaamstaal vertonen de romans ook enkele interessante en onthullende tendensen, zoals de betekenis die aanrakingen van kinderen en dieren dragen of de momenten van discordantie en het onbewuste. Het lichaam onthult dan wat niet gezegd mag worden en hier en daar blijkt het lichaam wel degelijk meer te weten dan de mens zelf. Hoewel we in Lovelings fin-de-siècleromans geen consistent beeld vinden van een onbewuste, is die verhouding tussen lichaam en geest een teken van de tijd. Na deze verkenning van Lovelings techniek van lichaamstaal staat dan ook de deur open naar bredere vragen: hoe evolueert de lichaamstaal in het oeuvre, hoe verhoudt het zich tot lichaamstaal in contemporaine werken of in het naturalisme, in hoe verre werken negentiende-eeuwse filosofieën en theorieën van het lichaam daarin door?

Literatuurlijst

- Bolens, G.** (2008). *Le style des gestes: corporéité et kinésie dans le récit littéraire*. Lausanne: Editions BHMS.
- Cohn, D.** (1978). *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press.
- Couttenier, P.** (2009). ‘Het Zuiden’, in: Van den Berg, W. & Couttenier, P. *Alles is taal geworden. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1800-1900*. Amsterdam: Bert Bakker.

- Couttenier, P.** (2016). 'De man die zijn volk gezichten leerde lezen: Consciencies zin voor detail.' In Humbeeck, K., Absillis, K., Weijermars, J. m.m.v. Rousseau, V. & Van Steen, M. (red.), *De grote onleesbare. Hendrik Conscience herdacht*. Gent: Academia Press, pp. 499-513.
- Korte, B.** (1997). *Body Language in Literature*. Toronto: University of Toronto Press.
- Huet, L.** (2023). 'Zoete aandoening, hartenwoeling. Het zielentastvermogen van Virginie Loveling.' In Loveling, V. *Erfelijk belast*. Antwerpen: Davidsfonds, pp. 207-220.
- Lissens, R.F.** (1953). *De Vlaamse letterkunde van 1780 tot heden*. Brussel: Elsevier.
- Loveling, V.** (1883). 'De waarheid in de kunst.' In Loveling, V. *Het hoofd van 't huis*. Gent: Ad. Hoste.
- Loveling, V.** (1896). *Een dure eed*. Gent: Boekhandel J. Vuylsteke.
- Loveling, V.** (1904). *De twistappel*. Rotterdam: W.L. Brusse.
- Poyatos, F.** (2002). *Nonverbal Communication across Disciplines. Volume III: Narrative Literature, Theater, Cinema, Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Vanheste, B.** (1983). 'De zuster Loveling: een vrouwelijk wonder.' In *Culturele geschiedenis van Vlaanderen. Deel 8: Literatuur tot eind negentiende eeuw*. Deurne: Baart, pp. 138-141.
- Verbeke, A.** (2021). 'Nawoord.' In Loveling, V. *Een revolvershot*. Amsterdam: De Geus, pp. 173-178.
- Wauters, K.** (1999). 'Het Vlaamse fictionele proza van Conscience tot Loveling.' In Deprez, A., Gobbers, W. & Wauters, K. (red.), *Hoofdstukken uit de geschiedenis van de Vlaamse letterkunde in de 19de eeuw*. Gent: KANTL, pp. 147-310.
- Zunshine, L.** (2008) 'Theory of Mind and Fictions of Embodied Transparency.' *Narrative*, 16/1: 65-92.