

Fatale vrouwen: natuurlijk of tegennatuurlijk?

Verbeeldingen van vrouwelijkheid en natuur in het negentiende-eeuwse decadentisme

Emy Koopman

In een reclamefilmje van het biermerk Bavaria uit 2006 keert een aantal mannen – op de vlucht voor huishoudelijke bezigheden – ‘terug naar de natuur’. Al rennend veranderen de Bavaria-mannen in ‘echte oermannen’ met baarden, dierenhuiden en belust op rauw vlees. De campagne speelde in op de angst dat mannen in hedendaagse westerse maatschappijen ‘vervrouwelijken’. In maatschappelijke discussies rond mannelijkheid en vrouwelijkheid komt de binaire oppositie tussen natuur en cultuur, of natuurlijkheid en kunstmatigheid, telkens terug. Het idee dat een echte man zijn baard niet afscheert en door het woud rent, grijpt terug op de verheerlijking van de noble wilde zoals verwoord door Rousseau in de achttiende eeuw. Door de eeuwen heen is echter vooral vrouwelijkheid geassocieerd met het natuurlijke, aardse, of dierlijke (MacCormack & Strathern, 1980). Von Triers *Antichrist* is een recent voorbeeld (2009). MacCormack en Strathern benadrukken dat deze associatie binnen masculiene maatschappijen gebruikt wordt om vrouwen als passief en/of irrationeel neer te zetten, in tegenstelling tot het mannelijke, het ‘geciviliseerde.’

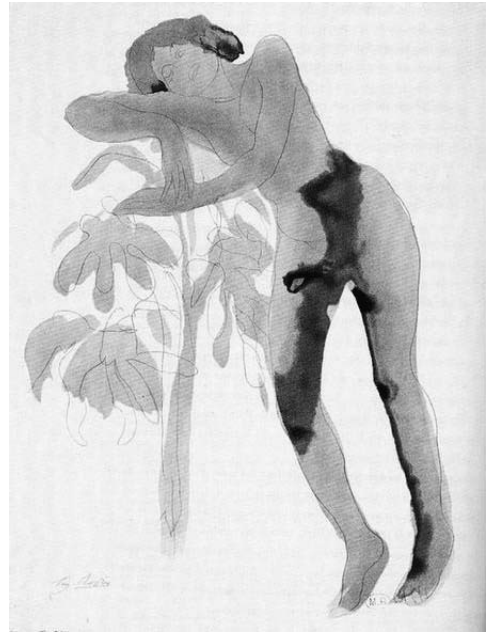
Om hedendaagse stereotype associaties tussen gender en natuurlijkheid gefundeerd te kunnen bekritisieren, is het van

belang na te gaan hoe dergelijke associaties tot stand zijn gekomen en binnen bepaalde culturen zijn versterkt. Zoals Judith Butler (2007) beargumenteert in *Gender trouble* zijn onze ideeën over wat ‘vrouwelijk’ en ‘mannelijk’ is het effect van de macht van discoursen. In dit artikel analyseer ik het discours rond gender en natuur zoals gerepresenteerd in de Franse decadente literatuur uit de laatste decennia van de negentiende eeuw. Veel hardnekkige westerse denkbeelden over vrouwen zijn uitgekristalliseerd tijdens de negentiende eeuw, de periode waarin kapitalisme en wetenschap de dominante discoursen werden (Dijkstra, 1986). Vooral tegen het einde van de negentiende eeuw – ten tijde van het decadentisme – werd volgens Dijkstra duidelijk zichtbaar hoe kunst en wetenschap wederzijds misogyne denkbeelden versterkten. Daarbij werd vrouwelijkheid soms voorgesteld als ‘het natuurlijke’, soms juist als ‘het tegennatuurlijke’. De associatie tussen het vrouwelijke en het natuurlijke is met name in de schilderkunst in deze periode volop aanwezig, tegelijkertijd werd in de decadente literatuur echter regelmatig expliciet een verband gelegd tussen vrouwelijkheid en kunstmatigheid, of tegennatuurlijkheid. Ik zal hier laten zien hoe de decadenten vorm probeerden te geven aan voor hun

tijd provocerende ideeën over mannelijkheid en vrouwelijkheid, en in hoeverre ze daarmee een kritische houding ten opzichte van genderrollen innamen. Hierbij is het van belang rekening te houden met de ambivalente houding van de decadenten ten aanzien van het (tegen)natuurlijke.

Zowel de associatie van vrouwelijkheid met kunstmatigheid dan wel natuurlijkheid, als de neiging in de (Franse) literaire decadentie om traditionele genderrollen om te keren en op te schudden, moet gezien worden binnen een algemeen kader van provocatieve anti-burgerlijkheid (Van Buuren, 1996, p. 72; Carter, 1958, p. 6). Decadenten keerden in nietzscheaanse stijl de traditionele normen om: wat goed is volgens de massa werd voor hen slecht en vice versa. Het verkiezen van het artificiële en tegennatuurlijke boven het natuurlijke was de meest karakteristieke omkering in het decadentisme (Praz, 1990; Carter, 1958). Hierin volgden de decadenten De Sade (1968; 1973) en Baudelaire (1920). In De Sade's werk beweren personages geregeld dat de natuur destructief en slecht is en dat al het slechte en perverse gelegitimeerd is omdat het natuurlijk is. Baudelaire trok uit De Sade's idee dat de natuur slecht is de conclusie dat alles wat tegennatuurlijk dan wel artificieel is 'goed' moet zijn, al leek hij hiermee voornamelijk te willen provoceren (Praz, 1990, p. 136; Carter, 1958, p. 5-6 en 11).

Baudelaire's ideeën werden toegepast en uitgewerkt door decadente auteurs als Huysmans, Wilde en Rachilde. In het decadente dandyisme, of estheticisme werd kunst boven natuur gesteld: kunst stond gelijk aan individualisme en individualisme werd gezien als een 'disintegrating force' (Dollimore, 1991, p. 11). Zowel de feministische *New Women* als de decadente dandy's gingen in tegen conventionele



Auguste Rodin, illustratie bij Octave Mirbeau's *Le jardin des supplices* (Ambroise Vollard, 1902)

ideeën over genderrollen, maar vanuit verschillende denkkaders en met uiteenlopende doeleinden. Veruit de meeste Britse *New Women* stonden negatief tegenover 'afwijkende' en transgressieve seksuele praktijken (Ledger, 2007, p. 6-7). Feminisme en decadentisme lijken dus lastig verenigbaar, zoals Holmes (2001) ook suggereert in haar bespreking van het werk van de meest succesvolle vrouwelijke decadente auteur, Rachilde. Haar werk was eerder provocerend immoreel dan feministisch (Holmes, 2001, p. 214). Holmes wijst er echter ook op dat Rachilde's werk conventionele genderstereotypen in twijfel trok door de instabiliteit van genderverschillen te laten zien en door het erotisch plezier van vrouwen te benadrukken (p. 96). In die zin kan ze wel degelijk worden beschouwd als een veroorzaker van 'gender trouble'.

Om een gedetailleerder beeld te krijgen van de laat negentiende-eeuwse discourses

rondom vrouwelijkheid, mannelijkheid, en natuurlijkheid – alsook de bijbehorende decadente ‘gender trouble’ – zullen in dit essay drie werken besproken worden van Franse auteurs die steevast tot de decadenten worden gerekend: Octave Mirbeau’s *Le jardin des supplices* (1899), Jules Barbey d’Aurevilly’s *Les diaboliques* (1874), en Joris-Karl Huysmans’ *A rebours* (1884). In hoeverre wordt vrouwelijkheid in het decadentisme gerelateerd aan het natuurlijke en in hoeverre aan het tegennatuurlijke? Zijn verbeeldingen van (tegen)natuurlijke fatale vrouwen te zien als misogyne uitingen, als een poging tot deconstructie van genderrollen (via de figuur van de androgyn), of als beide? Een bespreking van het werk van de drie genoemde auteurs zal aantonen dat de discoursen rond gender en rond natuurlijkheid in het decadentisme gepaard gingen met sterke ambivalentie.

Een wrede natuurgodin

Mirbeau’s *Le jardin des supplices* (1991) is een roman met een duidelijke satirische ondertoon, dat blijkt al uit het motto: ‘Aux Prêtres, aux Soldats, aux Juges, aux Hommes, qui éduquent, dirigent, gouvernent les hommes, je dédie ces pages de Meurtre et de Sang’ (p. 43).¹ De ironische verwijten aan de Franse maatschappij, met haar politieke corruptheid en haar koloniale wreedheden, zijn niet van de lucht.² In zijn politieke kritiek is Mirbeau geen typische decadent, maar in zijn neiging tot het uitgebreid beschrijven van sadistische scènes des te meer. *Le jardin des supplices* is geen simpele morele allegorie; het blijft onduidelijk in hoeverre de Chinese maatschappij – waarin volgens de roman alles heviger, gepassioneerder én verfijnder is, inclusief de martelingen – als ‘beter’ of ‘slechter’ moet worden opgevat dan de Franse. Er wordt

dus een ambivalentie in stand gehouden, en deze komt het duidelijkst naar voren via de figuur van Clara (zie ook Bernheimer, 2002, p. 95). Juist doordat de verteller – een decadente zwakkeling – geen morele autoriteit heeft, geeft de roman ruimte aan Clara’s mening. Clara wordt tegen het einde van de roman ontegenzeggelijk neergezet als een dienaar van de duivel, maar voor die tijd voert ze de boventoon in de discussies met de verteller.

Het inleidende ‘Frontispice’ geeft de filosofische context voor de vertelling over Clara en de Chinese tuin der folteringen: een beroemde Franse schrijver heeft een aantal mannelijke vrienden uitgenodigd en samen praten deze intellectuelen over moord en over vrouwen. Het gezelschap is het er over eens dat mensen een instinctieve moordlust hebben. De beroemde schrijver raakt in discussie met een grijsaard over de wreedheid van vrouwen: terwijl de schrijver vrouwen prijst als liefdevol en empathisch, benadrukt de ander dat alle vrouwen net zoveel houden van moord als van liefde. De grijsaard zegt dat hij oog in oog heeft gestaan met dé vrouw, in al haar natuurlijke wreedheid, zonder het dunne laagje verhullende civilisatie:

Je l’ai vue livrée au seul caprice, ou, si vous aimez mieux, à la seule domination de ses instincts, dans un milieu où rien, il est vrai, ne pouvait les refréner, où tout, au contraire, se conjurait pour les exalter.. Rien ne me la cachait, ni les lois, ni les morales, ni les préjugés religieux, ni les conventions sociales... C’est dans sa vérité, dans sa nudité originelle, parmi les jardins et les supplices, le sang et les fleurs, que je l’ai vue!’ (p. 61).³

Hij benadrukt dat dit een afschuwelijke ervaring was en dat zij hem tot niets heeft gereduceerd. Maar hij zegt ook dat hij haar

niet kan vervloeken, omdat het haar natuur is – omdat ze als de natuur is: ‘La femme a en elle une force cosmique d’élément, une force invincible de destruction, comme la nature... Elle est à elle toute seule toute la nature!... Étant la matrice de la vie, elle est, par cela même, la matrice de la mort... puisque c’est de la mort que la vie renaît perpétuellement’ (p. 61).⁴ Deze grijsaard is de verteller in de rest van de roman, het ‘slachtoffer’ van Clara, die voor hem de proporties van een wrede natuurgodin heeft aangenomen.

Clara is een sterke, intelligente en eigenzinnige vrouw, een prachtige Engelse met rood haar en groene ogen; kleuren die onmiddellijk doen denken aan de Duivel. Ze verkiest China boven het Westen omdat men in China een open houding aanneemt ten aanzien van lijden en dood en alles er heviger, erger, is (‘tout est effrayant ici... l’amour, la maladie... la mort... et les fleurs!’, p. 144). Ze veracht de schijnheilige ‘beschaving’ van de westerse landen. Bernheimer parafraseert treffend: ‘Against the negative, constricting qualities of European culture, its bad decadence if you like, she places the freedom of transgressive desire encouraged by Chinese culture, what one might call China’s good decadence in the Sadian/Baudelairian sense’ (2002, p. 95). Clara haalt een excessief erotisch genoegen uit de meest vreselijke martelingen, maar haar plezier komt juist voort uit het feit dat ze het vreselijk vindt, dat ze meelijdt. Voor Clara zijn liefde en dood hetzelfde; liefde is een ernstige en droevige zaak (p. 138).

De tuin der folteringen waar Clara de verteller mee naar toe neemt is een omgekeerde, woeste versie van de tuin van Eden. Geheel naar De Sade’s voorbeeld is deze natuur niet van een goede God afkomstig, maar van de Duivel. De tuin is echter niet geheel ‘natuurlijk,’ de marte-

lingen die er plaatsvinden worden voorgesteld (door Clara en door de martelaars zelf) als geraffineerde kunststukjes, ofwel als een vorm van ultieme perverse gecultiveerdheid. Daarnaast zijn er de meest monsterlijke ‘fleurs du mal’. De esthetiek van de monsterlijke bloem, de schoonheid in het tegennatuurlijke, het afwijkende, wrede en vervallene, werd voor het eerst uitvoerig aangekaart door Baudelaire in zijn *Les fleurs du mal* (1920). De baudelairiaanse symboliek werkt sterk door op het vrouwbeeld van het *fin de siècle*: aangezien vrouwen door kunstenaars doorgaans werden vergeleken met bloemen vanwege hun schoonheid en hun veronderstelde seksuele passiviteit correspondeert het ‘tegennatuurlijke’ idee van de wrede bloem perfect met dat van de *femme fatale*. Clara is zo’n wrede bloem. Al voordat de verteller haar in haar ‘natuurlijke’ omgeving in China heeft gezien, vergelijkt hij haar met een bloem, een vrucht, en met Eva, die in haar natuurlijkheid en zondigheid maar al te vaak als archetypische fatale vrouw is neergezet: ‘Eve des paradis merveilleux, fleur elle-même, fleur d’ivresse, et fruit savoureux de l’éternel désir’ (p. 110).⁵

Voor de verteller is Clara tegelijkertijd paradijs en hel. Als ze zich niet zo snel gewonnen geeft, vindt hij haar juist extra aantrekkelijk, door haar aangenomen deugdzaamheid voelt hij zichzelf deugdzaamer worden. Hij voelt zich gezuiverd door haar en kan daardoor trots zijn op zichzelf. Als blijkt dat Clara verre van deugdzaam is, betekent dat voor de verteller tegelijkertijd een zalige bevrediging van zijn seksuele verlangens en een corruptie van zijn karakter. Hij geeft in feite de verantwoordelijkheid over zijn zielenheil over aan deze vrouw, en zijn haat voor haar en de vrouw in het algemeen kan toegeschreven worden aan het feit dat zij hem confronteert

met zijn eigen seksualiteit en wreedheid: 'cette femme dont je sentais que ce qui m'attachait à elle, que ce qui me rivait à elle, c'était l'effrayante pourriture de son âme et ses crimes d'amour, qui était un monstre, et que j'aimais d'être un monstre!' (p. 152).⁶ Clara is een verleidster, een slang naar bijbels voorbeeld, en om het nog spannender te maken in een exotische setting. In die zin neemt Mirbeau absoluut geen kritische houding in ten opzichte van genderrollen, maar presenteert zijn lezers met een stereotiepe fantasie van de fatale vrouw.

Niettemin speelt Mirbeau in die presentatie van een fatale vrouw wel degelijk met conventionele associaties van vrouwelijkheid met passiviteit en mannelijkheid met activiteit. Al is Clara het ultieme vrouwelijke, in haar relatie met de verteller neemt ze de 'mannelijke' rol aan door haar dominantie, kracht en doorzettingsvermogen. Zoals ze zelf zegt: 'de nous deux, c'est moi l'homme...et que je vau dix hommes comme toi!' (p. 217). Ze is de baas over de verteller, die als een hondje achter haar aan waggelt en spreekt hem voortdurend toe in betuttelende bewoordingen als 'bébé'. De omkering van de 'traditionele' genderrollen is een van de kenmerkende 'perversiteiten' in het decadentisme, maar de provocerende kracht ervan is hier volkomen gebaseerd op de aanname dat de actieve, dominante man de norm is. Overdreven omkeringen als in *Le jardin des supplices* kunnen daarmee nauwelijks als kritische 'gender trouble' worden beschouwd. Tegelijkertijd werpt *Le jardin des supplices* wel een ambivalentie op door de vraag in hoeverre vrouwelijke dominantie 'pervers' is op scherp te zetten: Clara is de natuur, waardoor haar dominantie ook natuurlijk wordt, zoals de wrede dominantie van de vrouwelijke bidspinkhaan. Het verschil tussen perversie en wreedheid wordt benadrukt door een

martelaar die het koppel tegenkomt. Deze Chinees beklagt zich erover dat de dichters tegenwoordig beweren dat de bloemen pervers zijn; integendeel, stelt hij: 'les fleurs sont violentes, cruelles, terribles et splendides... comme l'amour!' (p. 213). Alles wat natuurlijk is, zoals wreedheid en de 'monsterlijkheid' van de bloemen, kan niet pervers zijn.

Het sadistische beeld van de wrede natuur dat Clara belichaamt, wordt verder gecompliceerd door haar hoge mate van gecultiveerdheid: ze is belezen en intelligent, heeft de wereld gezien, en haar grootste genoegen vindt ze in die martelingen die 'poëtisch' zijn, in het bijzonder 'de marteling van de klok', waarbij mensen sterven aan de trillingen van een enorme klok. Uiteindelijk is Clara dus helemaal niet 'puur natuur': ze omvat ook die aspecten van de cultuur die vrij zijn van hypocrisie. Clara belichaamt de verschrikkelijke schoonheid van zowel leven als dood, en de verbintenis van die twee in seksualiteit. Haar centrale filosofische denkbeeld is het volgende: 'l'Amour et la Mort, c'est la même chose!... et puisque la pourriture, c'est l'éternelle résurrection de la Vie' (p. 163).⁷ Bederf is voor Clara deel van het leven, voor de verteller iets waar hij zich van wil distantieren. Clara's 'natuurlijke' bederf moet daarbij afgezet worden tegen 'kunstmatig' bederf: de wanstaltige corruptie en hypocriete wreedheden van de westerse landen. Voor Clara is de wreedheid van Europa zinloos, omdat zij niets te maken heeft met schoonheid, en de waarde van het leven ontkent, terwijl Aziatische wreedheid het leven feller maakt. In die zin is Clara de ware nietzscheaanse estheet in de roman, terwijl de verteller een decadente zwakkeling is.

Helaas doet de roman de logische redelijkheid van Clara's argumenten teniet door haar na de avonturen in de tuin der folte-

ringen deel te laten nemen aan een zwarte mis – door de verteller beschreven als een verschrikkelijke nachtmerrie – waarvan zij het middelpunt is. Bernheimer (2002) benadrukt dat Mirbeau Clara in deze scène verbeeldt als een hysterica, geheel conform de misogynie denkbeelden van die tijd over de mentale zwakte van vrouwen (p. 100-101). Tegelijkertijd blijft Clara voor de verteller een natuurkracht die weer zal herrijzen (p. 250). De natuur die Clara voor Mirbeau belichaamt is duivels, maar ook prachtig, en of ze nu gezien wordt als ‘beter’ of ‘slechter’ dan de hypocriete westerse cultuur, ze is hoe dan ook onontkoombaar. De angst voor de kracht van vrouwelijke seksualiteit die hierachter schuilt wordt extra benadrukt in de slotscène van *Le jardin des supplices* door de wens van de verteller dat Clara voor eeuwig blijft slapen. In de kalme rust, de passiviteit van de slaap behoudt hij de controle over haar, kan hij genieten van haar schoonheid en fantaseren over haar zonder dat zij haar woeste verlangens uit. Deze fantasie van passieve, slapende vrouwen was een van de stereotiep vrouwelijke ideaalbeelden van negentiende-eeuwse mannen. Dijkstra (2002) benadrukt dat dergelijke artistieke uitingen voortkwamen uit de verwarring over de groeiende onafhankelijkheid van vrouwen in de late negentiende eeuw (zie ook Showalter, 1990).

We kunnen de slapheid en onmacht van Mirbeau's verteller interpreteren als uiting van de angst van sommige mannen, om onder druk van de opkomende vrouwenbeweging te worden gereduceerd tot schoothondjes, gedwongen de ondergeschikte, ‘vrouwelijke’ rol te spelen. Gezien Mirbeau's eigen misogynie is dit een realistische lezing. In 1892 schreef hij in een recensie van Remy de Gourmonts ‘Lilith’ in *Mercur de France* dat de typische

vrouw niet intelligent is, dat ze uitsluitend een seksueel orgaan is, gemaakt voor de liefde en voortplanting (in Bernheimer, 2002, p. 94). Deze extreme misogynie vinden we echter slechts gedeeltelijk terug in *Le jardin des supplices*. Clara's intelligentie en politiek bewustzijn staan in direct contrast met deze uitspraak van Mirbeau. De onbetrouwbaarheid van de verteller, de contrasten in haar portrettering en Mirbeau's verlekkerde sensuele beschrijvingen van wreedheid, zorgen er uiteindelijk voor dat we als lezer niet simpelweg kunnen vaststellen wie ‘slechter’ is: de verteller of Clara, de hypocriete ‘beschaving’ of de wrede natuur. In die verwarring wordt ook het onderscheid tussen natuur en cultuur en tussen man en vrouw in twijfel getrokken: is Clara nu een ‘echte vrouw’ of een ‘echte man’, is ze uiterst beschaafd of puur een natuurkracht? Mirbeau roept extreme stereotypen op om ze om te keren en te contrasteren, maar in dat proces worden de stereotypen vloeibaar en ambivalent.

Geraffineerde duivelinnen

Kunstmatigheid en schijn spelen in het vrouwbeeld van Barbey d'Aureville, zoals dat naar voren komt uit de verhalenbundel *Les diaboliques* (1967) een grotere rol dan in *Le jardin des supplices*. Maar ook het ‘natuurlijke,’ beestachtige van de vrouw zien we terug. In Barbey's ‘duivelse’ verhalen zijn wellust en afschuw innig verbonden en de vrouwen lijken bij hem op wilde dieren (Praz, 1990, p. 257). In ‘Le Bonheur dans le crime’ – de titel van dit verhaal verwijst naar De Sade's perverse *Juliette* – wordt de vrouw vergeleken met een panter: ‘Noire, souple, d'articulation aussi puissante, aussi royale d'attitude, – dans son espèce, d'une beauté égale, et d'un charme encore plus inquiétant, – la femme, l'inconnue, était

comme une panthère humaine, dressée devant la panthère animale qu'elle éclipse' (p. 126).⁸ Deze vrouw, Hauteclair, is dus zelfs sterker dan de panter. Terwijl ze 'dierlijk' is (ofwel: nauw verbonden met de natuur), is ze ook 'tegennatuurlijk,' ze is namelijk sterker dan haar echtgenoot: 'Dans le rapprochement de ce beau couple, c'était la femme qui avait les muscles, et l'homme qui avait les nerfs' (p. 126).⁹

In de omkering van genderrollen vormen Hauteclair en haar man samen de ideale androgyn (zie ook Koopman-Thurlings, 2001). Mario Praz (1990) benadrukt dat verschillende decadente schrijvers in de figuur van de androgyn, met de versmelting van passief en actief, gratie en kracht, een ideaalbeeld zagen (p. 265). Daarmee gingen ze in tegen de algemene, op het darwinisme geijkte opinie die in een grote mate van verschil tussen man en vrouw een 'hogere' fase in de evolutie zag, terwijl ze androgynie juist zag als een teken van regressie (Dijkstra, 1986, p. 172). Barbey stelt in zijn voorwoord dat hij ons het kwaad wil laten zien opdat we leren zelf goed te zijn. Maar hoewel hij de vrouwen uit de verhalen 'duivelinnen' noemt, is duidelijk dat zij in al hun angstaanjagendheid ook uitermate aantrekkelijk en sterk zijn. In de portrettering van Hauteclair zien we een ambivalentie vergelijkbaar met die van Clara: beiden zijn zowel angstbeeld als ideaalbeeld.

Hauteclair is een vrouw die in alles beter is dan de mannen in haar omgeving. Als al haar perversie in haar 'mannelijkheid' had gelegen, dan was ze een duidelijke manifestatie geweest van de angst voor wat Showalter (1990) aanduidt als de 'sexual anarchy' van het *fin de siècle*. In Europa – en met name in Frankrijk – leefde tijdens de laatste decennia van de negentiende eeuw een sterke angst dat de 'nieuwe,' gemanicpeerde, hoogopgeleide en seksu-

eel assertieve vrouwen zouden concurreren met mannen op het gebied van werk en kunst. Doktoren en 'wetenschappers' maakten openlijk de misogynie associatie dat de hogere ontwikkeling van het vrouwelijk brein rechtstreeks tot onvruchtbaarheid (en/of degeneratie) zou leiden. Het is in dit verband interessant om op te merken dat Hauteclair en haar man, de graaf Serlon de Savigny, kinderloos zijn gebleven, hun schijnbaar perfect androgyn samenkomst is tegelijk een eindpunt. Echter, Hauteclair's 'duivelsheid' zit niet zozeer in haar mannelijkheid – die lijkt vooral een manifestatie van haar nietzscheaanse sterke wil – maar in haar vermogen de schijn op te houden.

De mate van haar dierlijke kracht en wellust wordt pas echt duidelijk als we horen over de misdaad die ze heeft begaan: uit liefde voor de graaf, die al getrouwd was, heeft ze zich eerst voorgedaan als een dienstmeid om in zijn nabijheid te kunnen zijn, waarna ze zijn vrouw heeft vergiftigd. De dokter (tevens getuige-verteller) die hierbij aanwezig was, was vooral getroffen door het feit dat ze zo perfect vermomd was: 'Elle était là-dessous d'une beauté pleine de réserve, et d'une noblesse d'yeux baissés, qui prouvait qu'elles font bien tout ce qu'elles veulent de leurs satanés corps, ces coulevres de femelles, quand elles ont le plus petit intérêt à cela' (p. 144).¹⁰ Het diabolische van deze vrouw zit in haar listige bedrog, gemotiveerd door haar seksuele verlangens. D'Aurevilly's 'duivelinnen' belichamen niet alleen de decadente omkering van mannelijkheid en vrouwelijkheid, maar staan ook voor wreedheid én kunstmatigheid. Hiermee is misogynie eerder een middel voor d'Aurevilly om zijn hoofddoel te bereiken dan een doel op zichzelf. Dit hoofddoel is het bekritisieren van de decadentie, maar aangezien dit juist gebeurt

door het uitvoerig schetsen van die decadentie valt dit hypocriet te noemen.

Alle andere 'duivelinnen' in Barbey's verhalenbundel vertonen dezelfde combinatie van innerlijke passie en uiterlijke schijn. In hun uiterlijke koelheid en innerlijk geweld corresponderen deze vrouwen met het idee van de sfinx. In 'A un diner d'athées' wordt het personage La Rosalba zelfs expliciet vergeleken met een sfinx: 'Elle se roulait dans ses pudeurs et dans ses hontes, et elle restait là-dessous, au milieu de tous les désordres de sens soulevés, impénétrable comme le sphinx. Seulement, le sphinx était froid, et elle ne l'était pas' (p. 266).¹¹ De associatie tussen vrouwen en sfinxen was een van de terugkerende literaire motieven in de late negentiende eeuw. Net als de sfinx was de ultieme vrouw ondoorgrondelijk en mooi, maar ook beestachtig en gewelddadig (Dijkstra, 1986, p. 328-331). Het duivelse van Barbey's vrouwen is dat ze hun natuur – die in principe hetzelfde is als die van Clara: liefde en dood – weten te verbergen achter hun koele schoonheid. In zekere zin is dat kunstige bedrog een teken van beschaving, maar in het contrast van deze combinatie ligt de perversie. In decadente termen is echter niet vast te stellen of die perversie werkelijk zo 'slecht' is. Barbey speelt zelf een sadistisch spelletje met zijn lezer door het contrast tussen zijn 'morele' voorwoord en de verheerlijking van zijn duivelinnen. Net als bij Mirbeau kunnen we de omkering van de genderrollen, met name in 'Le Bonheur dans le crime,' tegelijkertijd zien als een fantasie, een angst, en een provocatie.

Tegennatuurlijke fantasieën

In Joris-Karl Huysmans' *A rebours* staat de vrouw niet centraal; juist haar relatieve afwezigheid is echter interessant: Huys-

mans' hoofdpersonage Des Esseintes zou het liefste een wereld zonder vrouwen zien. Dit staat in direct verband met zijn afkeer van het natuurlijke. Des Esseintes is ervan overtuigd dat de natuur haar tijd heeft gehad en dat zij vervangen moet worden door het artificiële:

Et puis, à bien discerner celle de ses oeuvres considérée comme la plus exquise, celle de ses créations dont la beauté est, de l'avis de tous, la plus originale et la plus parfaite: la femme; est-ce que l'homme n'a pas, de son côté, fabriqué, à lui tout seul, un être animé et factice qui la vaut amplement, au point de vue de la beauté plastique? (1977, p. 103-4)¹²

Volgens Des Esseintes zijn de twee locomotieven van de Noorderspoorlijn waardige vervangers van de vrouw, de ene een lange, elegante blondine, de andere een imposante, vernietigende brunette (p. 104). Het enige dat het waard is te bewaren aan de vrouw – zo blijkt hier wel uit – is haar uiterlijke verschijning, en deze kan gemakkelijk vervangen worden. Doet het innerlijk van de vrouw niet ter zake, ook haar vermogen om het menselijk ras voort te zetten is voor misantroop Des Esseintes – die graag verwijst naar Schopenhauer – volstrekt irrelevant. De mensheid, en dan met name het vrouwelijke deel, hoeft niet voortgezet te worden. Deze virtuele gynecide kwam volgens Dijkstra logisch voort uit de misogynie theorieën van seksuologen en andere 'wetenschappers' en uit de verbeeldingen van vrouwen door kunstenaars. Twee decennia later kregen deze ideeën bijval van Otto Weininger in het destijds zeer populaire *Geschlecht und Charakter* (1947). Weininger zette de vrouw neer als het negatieve en het lichamelijke en de man als het positieve, het geestelijke. Anders dan Barbey zocht Weininger niet naar een

androgynse samensmelting, maar stelde hij dat de man alleen zonder de vrouw in staat is zijn spirituele potentieel te bereiken; homoseksualiteit is voor hem dan ook een hogere vorm van seksualiteit. Maar de ideale man is compleet in zichzelf.

De nerveuze, feminiene Des Esseintes is verre van een ideale man, maar er worden wel toespelingen gemaakt op zijn latente homoseksualiteit. Als hij aan zijn liefdesrelaties denkt, is zijn meest liefdevolle herinnering die aan een platonische relatie met een jongeman. De twee minnaressen die hem te binnen schieten zijn een zeer mannelijke acrobate en een buikspreekster die hij de stem van een beeld van een sfinx liet nadoen. Bij de eerste vrouw, Miss Urania, is het opvallend dat Des Esseintes wel het ideaal van androgynse samensmelting koesterde, maar hierin teleurgesteld werd. Hij meende dat hij als zwakke, vrouwelijke man de perfecte partner zou zijn voor deze grote, gespierde vrouw (p. 206). Haar 'dierlijke' lichaam had hem doen hopen dat ze een bruto, mannelijk karakter zou hebben, maar dat blijkt niet het geval. Des Esseintes merkt op: 'Sa bêtise [domheid] était malheureusement toute féminine' (p. 207). Ook in bed maakt ze haar krachtige impressie niet waar, ze is passief, zodat hij automatisch – en zwaar teleurgesteld – maar weer de 'mannelijke' rol op zich neemt.

Des Esseintes lijkt zelf graag seksueel passief te zijn, maar uit zijn droom over syfilis – een ziekte die aan hem verschijnt in de vorm van een vrouw met kenmerken van een monsterlijke bloem – blijkt ook hoezeer (vrouwelijke) seksualiteit hem angst inboezemt. De seksueel dominante vrouwbloem in zijn droom heeft ontstekingen op haar borsten en mond, en Des Esseintes is tegelijkertijd vol afschuw en gebiologeerd door haar blik. Als hij zich van haar probeert los te maken, heeft hij een angstaan-



Gustave Moreau, *L'apparition* (1876): Salomé en het hoofd van Johannes de Doper

jagende ervaring van de *vagina dentata*: onder haar opgeheven dijen ziet hij de wrede Nidularium (een exotische bloem) met haar lemmevormige bloembladeren, met daaronder bloedende afgronden (p. 198-199). De combinatie van zijn impotentie en deze angst-fantasie benadrukt dat geen enkele vrouw een geschikte partner voor Des Esseintes kan zijn. Hij komt uit een geslacht van strijdlustige, sterke mannen, maar de verzwakte bloedlijn zal met hem eindigen: de degeneratie is compleet. 'De meeste schrijvers en intellectuelen', schrijft Van Buuren, '[waren] ervan overtuigd dat de tweede helft van de negentiende eeuw de eindfase was van een ondergaande beschaving' (1996, p. 61). Huysmans verbindt deze vrees over de verzwakking van de maatschappij vrij expliciet aan angsten over de 'vervrouwelijking' van mannen en 'vermannelijking' van vrouwen. Tegelijk geeft *A rebours* aan dat de beperkte vrijheid om homoseksuele verlangens tot uitdrukking te brengen kon leiden tot extra sterke gevoelens van vervreemding.

De enige vrouw aan wie Des Esseintes zich werkelijk kalm kan verlustigen is een kunstmatige vrouw: hij is geobsedeerd door Moreau's Salomé. Juist de combinatie van haar wellust, hysterie en schoonheid maakt haar tot een ideaal, ze is 'la Bête monstrueuse' (p. 145). Hij meent een woeste duivelin te zien in deze prachtige, verfijnde, etherische verschijning. Vooral de Salomé op de aquarel *L'apparition* betovert hem, op die afbeelding is ze volgens hem:

vraiment fille; elle obéissait à son tempérament de femme ardente et cruelle; elle vivait, plus raffinée et plus sauvage, plus exécration et plus exquise; elle réveillait plus énergiquement les sens en léthargie de l'homme, ensorcelait, domptait plus sûrement ses volontés, avec son charme de grande fleur vénérienne, poussée dans ses couches sacrilèges, élevée dans ses serres impies (p. 148).¹³

Des Esseintes droomt weg bij deze fantasie van een wrede vrouw, die hij in levenden lijve waarschijnlijk niet aan zou kunnen, en vergelijkt haar met een bloem. Maar deze bloem is, zoals te verwachten, niet meer natuurlijk: ze komt uit een broeikas. Dit is geheel in lijn met Des Esseintes' terugtrekking uit de wereld, uit het leven: de enige vrouw die hij nog kan verdragen is de afgebeelde, de verbeelde vrouw. Voor Huysmans' nerveuze decadent is de vrouw praktisch afwezig, zoals ook de natuur voor hem praktisch afwezig is. Moeten we *A rebours* daarom lezen als een manifest voor kunstmatigheid en mannelijkheid? Verre van dat. Het personage Des Esseintes wordt ironisch neergezet als een impotente zwakkeling, net als Mirbeau's verteller. Zoals *Le jardin des supplices* en *Les diaboliques* toont ook *A rebours* het spel van gelijktijdige verheerlijking en distantie: terwijl de protagonist zich wentelt in het

kunstmatige betekent dat kunstmatige ook zijn ondergang. Via de omgekeerde weg komt Huysmans tot dezelfde conclusie: zonder de vrouw is er geen leven. Echter, voor de decadenten is het leven zelf wreed en hopeloos.

Feminisme of decadente provocatie?

Zowel uit de decadente romans als uit de misogynie wetenschappelijke theorieën van de late negentiende eeuw kunnen we opmaken dat er een sterke angst leefde voor wat gezien werd als 'de vrouwelijke natuur.' Het dominante idee was dat de vrouw door haar vermogen om leven te geven geobsedeerd raakt door seksualiteit; als die innerlijke wellust eenmaal is ontwaakt kent ze geen grenzen meer in het bereiken van haar doel. Mirbeau's Clara als de prachtige, wrede natuurgodin, en Barbey's duivelse sfinxen, die hun wellust verbergen achter een koel uiterlijk en zo des te beter hun macht uit weten te oefenen, zijn goede voorbeelden van deze angst voor de fatale vrouw. Deze vrouwen zijn niet zozeer letterlijk 'fataal'; zij doden hun geliefden niet, maar ze maken hen wel geestelijk incompetent – geheel in lijn met Weininger's stelling dat de vrouw de spirituele groei van de man afremt. Voor zover ze de mannelijke rol op zich nemen gaan deze sterke vrouwelijke personages in tegen de traditionele ('natuurlijke') rollenpatronen. Deze omkering van genderrollen is een decadente provocatie tegen de burgermoraal. Echter, exotische seksuele fantasieën, alsook seksisme en misogynie, lijken het in het werk van Mirbeau, Huysmans en d'Aureville te winnen van een kritische houding inzake gender. Ondanks alle ambivalentie blijven hun verbeeldingen van atypische vrouwen stevig gegrond in misogynie: de sterke Clara en Hauteclair zijn wreed, zelfs duivels,

en de mannelijke Miss Urania is zowel dom als preuts.

De decadente ambivalentie ten opzichte van de vrouw is des te sterker, omdat het vrouwelijke traditioneel gerelateerd wordt aan het natuurlijke. Het natuurlijke was volgens De Sade en Baudelaire het slechte, maar het slechte is juist fascinerend voor de decadenten, of dit nu uit natuur of cultuur voortkomt. Vrouwen fungeerden in de verbeelding van de decadente kunstenaars – in Dijkstra's woorden – als 'idols of perversity.' Dankzij de associatie van het vrouwelijke met het natuurlijke konden de decadenten via een vrouwelijk personage niet alleen dwepen met de extreme excessen van de wrede natuur, maar ook tegen die natuur ingaan. Het personage van de fatale vrouw bood decadenten de mogelijkheid zich te verlustigen in perverse fantasieën (van marteling, sadisme, masochisme, et cetera) en er tegelijkertijd afstand van te nemen: het is de wellustige, beestachtige vrouw die dit wil, niet ik. Dit patroon zien we duidelijk bij Mirbeau. Tegelijkertijd konden vrouwelijke personages ook aangewend worden om te laten zien wat er mis was met de maatschappij, en zelfs met het kunstmatige. Zo zijn Barbey's duivelinnen juist zo duivels vanwege het vermogen hun natuur verborgen te houden achter een kil, geciviliseerd masker. De Goncourts merkten al in 1866 op dat kwaadaardigheid in de liefde, hetzij fysiek hetzij moreel, altijd het einde van de maatschappij betekent (in Praz, 1990, p. 321). Het werkelijke einde van de maatschappij is echter pas aangebroken als de mensheid zich niet meer voortzet. Dit zien we bij Huysmans' *A rebours*, voor wiens protagonist de 'natuurlijke' vrouw compleet overbodig is geworden. Huysmans laat zien dat in de barre grond van de decadente verbeelding alleen de bloemen van het kwaad kunnen bloeien, en dan nog

alleen in een broeikas. Als gecontroleerde fantasie van bovenmenselijke verdorvenheid is Huysmans' kunstmatige vrouw geen 'oplossing' of tegengif voor de decadentie, maar haar ultieme uitingsvorm.

In hoeverre wordt vrouwelijkheid in het decadentisme nu gerelateerd aan het natuurlijke en in hoeverre aan het tegen-natuurlijke? Zijn verbeeldingen van (tegen)natuurlijke fatale vrouwen te zien als misogyne uitingen, als een poging tot deconstructie van genderrollen, of als beide? De dialoog tussen deze drie werken laat zien dat vrouwelijkheid en natuurlijkheid in de late negentiende eeuw niet meer zo gemakkelijk gelijkgesteld konden worden. De verwarring rond genderrollen in deze werken komt overeen met de verwarring of nu het natuurlijke of het tegennatuurlijke gezien moet worden als 'slechter' en wat überhaupt nog verstaan moet worden onder 'goed' en 'kwaad.' 'Gender trouble' in de decadente werken van deze drie Franse mannelijke auteurs moet dus gezien worden binnen het kader van het tegennatuurlijke. Zonder zich in de strijd te werpen voor vrouwenemancipatie, verre van, waren de decadenten medeverantwoordelijk voor een klimaat waarin dominante normen in twijfel getrokken konden worden. De decadente 'fatale vrouwen' zijn niet puur en alleen een misogyne reactie op de vrouwenbeweging, maar evengoed een uitdrukking van de fascinatie voor schijnbare tegenstrijdigheden, zoals het mannelijke in de vrouw en het vrouwelijke in de man. De fatale vrouwen die geschetst worden staan ver af van de werkelijke zelfstandige *New Women* tijdens de laatste decennia van de negentiende eeuw. In plaats van realistische portrettingen van alternatieve invullingen van rollenpatronen, bieden de decadenten ons perverse fantasieën die tegelijkertijd fungeren als angstbeeld en ide-

aalbeeld. Maar terwijl een werkelijke roep om emancipatie ver te zoeken is, geven de verbeeldingen van vrouwelijkheid en mannelijkheid die deze schrijvers oproepen wel degelijk blijk van een 'seksuele anarchie'. Hiermee hielpen ze de weg te bereiden voor een deconstructie van dominante normen en binaire opposities, van man-vrouw tot natuur-cultuur.

Noten

- 1 Nederlandse vertaling (Ros & Beek, 1967): 'Ik draag dit boek, een verslag van moorddadige bloeddorst, op aan de priesters, aan de soldaten, aan de rechters, aan de mannen, die de mensheid opvoeden, richtlijnen geven, en regeren' (p. 5)
- 2 Ros en Beek benadrukken in hun nawoord bij de Nederlandse vertaling van *Le jardin des supplices* dat Mirbeau een socialist en een anarchist was, die 'de oorlog, de reactie, de leugen, de corruptie, religieus obscurantisme en sociale uitbuiting' bestreed (p. 217).
- 3 Vertaling Ros en Beek: 'Ik heb haar kunnen gadeslaan in haar uitsluitende overgave aan grillen of als u dat liever wilt in haar totale onderworpenheid aan haar instincten, in een omgeving waar, dat is zeker, niets die instincten meer kon breidelen. Waar integendeel alles juist samenzwoor om die te verhevigen. Door niets kon ze nu nog voor mij verborgen blijven: niet door de wetten, niet door de moraal, niet door godsdienstige vooroordelen, en ook niet door maatschappelijke conventies. Ik heb haar gezien zoals ze in waarheid is, in haar oorspronkelijke oervorm, tussen de tuinen en de martelingen, het bloed en de bloemen' (p. 25-26).
- 4 Vertaling Ros en Beek: 'De vrouw heeft een elementaire, kosmische kracht in zich, een onweerstaanbare drang tot vernietigen, net als de natuur. Zij is op zichzelf al helemaal *de* natuur. Zij schept het leven maar uit diezelfde drift óók de dood. Want uit de dood is het dat het leven steeds weer wordt geboren' (p. 26).
- 5 Vertaling Ros en Beek: 'Ik zag in haar Eva uit de prachtige paradijsstuinen. Zij was een bloem van dronkenschap en een sappige vrucht van het oneindige verlangen' (p. 73).
- 6 Vertaling Ros en Beek: 'die vrouw, van wie ik voelde dat het de huiveringwekkende rotheid van haar geest en haar liefdesmisdaden waren, die me aan haar bonden. Ze was een monster en ik voelde dat ik ook een monster wilde zijn!' (p. 109).
- 7 Vertaling Ros en Beek: 'Liefde en Dood zijn één en hetzelfde ding!... en bovendien is het bederf de eeuwige opstanding van het Leven' (p. 119).
- 8 Vertaling Ernest Boyd: 'Black, supple, as powerfully muscular, and as royal in bearing – quite as beautiful in her own way, and with a charm still more disquieting – this woman, this unknown person, resembled a human panther opposed to the brute panther whom she had conquered' (p. 86).
- 9 Vertaling Ernest Boyd: 'In this handsome couple it was the woman who had the muscles, and the man who possessed the nerves' (p. 86).
- 10 Vertaling Ernest Boyd: 'She looked beautiful, reserved, and dignified, which only proves that those vipers of women can do whatever they like with their confounded bodies whenever it is to their interest to do so' (p. 101).
- 11 Vertaling Ernest Boyd: 'She wallowed in modesty and shame, and remained beneath them as impenetrable as the Sphinx. Only the Sphinx was cold, and she was not' (p. 210).
- 12 Vertaling Siebelink: 'En vóór alles zal dan datgene van haar werken moeten worden vervangen, dat beschouwd wordt als de meest exquisite van haar scheppingen die naar ieders mening de meest volkomen en originele schoonheid bezit: de vrouw. Heeft de man van zijn kant niet, helemaal alleen, een beziel, maar kunstmatig wezen geschapen, dat vanuit het oogpunt van plastische schoonheid er in alle opzichten aan gelijkwaardig is?' (p. 47).
- 13 Vertaling Siebelink: 'Nu was zij werkelijk een hoer; ze gehoorzaamde aan haar felle, wrede, vrouwelijke temperament; hier kwam zij tot leven, geraffineerder en woester, slechter en heerlijker dan tevoren; zij prikkelde de kwijnende zinnen van de man krachtiger, bedwelmde en temde zijn wil nog intenser door haar charmes, die als van een grote venerische bloem waren, opgeschoten uit godslasterlijke bodem en getrokken in een broeikas van goddeloosheid' (p. 82).

Literatuur

- Barbey d'Aureville, J. (1967). *Les diaboliques*. Parijs: Garnier-Flammarion. (Oorspr.1874).
- Barbey d'Aureville, J. (1996). *Les diaboliques (The she-devils)*. Vert. Ernest Boyd. Cambs: Dedalus.
- Baudelaire, C. (1920). *Les fleurs du mal*. Met de 'Notice' van Théophile Gautier. Parijs: uitg. onbekend. (Oorspr.1857).
- Bernheimer, C. (2002). *Decadent subjects: the idea of decadence in art, literature, philosophy, and culture of the fin de siècle in Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Butler, Judith. (2007). *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge (reprint). (1990).
- Buuren, M van. (1996). Decadentie en tegen-decadentie. In M. van Buuren en E. Jongeneel (Eds.) *Moderne Franse literatuur: van 1850 tot heden* (pp. 61-79). Groningen: Martinus Nijhoff.
- Carter, A. E. (1958). *The idea of decadence in French literature, 1830-1900*. Toronto: University of Toronto Press.
- Delon, M. (1991). Préface. *Le jardin des supplices*. Octave Mirbeau. Parijs: Gallimard (2^e ed.).
- Dijkstra, B. (1986). *Idols of perversity: Fantasies of feminine evil in fin de siècle culture*. New York: Oxford University Press.
- Dollimore, J. (1991). *Sexual dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault*. Oxford: Oxford University Press.
- Holmes, D. (2001). *Rachilde: Decadence, gender and the woman writer*. New York: Berg.
- Huysmans, J-K. (1977). *A rebours*. Parijs: Gallimard. (Oorspr. 1884).
- Huysmans, J-K. (1977). *Tegen de keer*. Vert. Jan Siebelink. Amsterdam: Athenaeum/Polak en Van Gennep.
- Koopman-Thurlings, M. (2001). Van Barbey d'Aureville tot Valéry Larbaud. *Rapports – Het Franse Boek*, 71, 104-115.
- Ledger, S. (2007). Wilde women and *The yellow book*: The sexual politics of aestheticism and decadence. *English Literature in Transition, 1880-1920*, 50.1, 5-26.
- MacCormack, C. & Strathern, M. (red.). (1980). *Nature, culture and gender*. New York: Cambridge University Press.
- Mirbeau, O. (1991). *Le jardin des supplices*. Parijs: Gallimard (2^e ed.). (Oorspr.1899).
- Mirbeau, O. (1967). *De tuin der folteringen*. Vert. Martin Ros en Pieter Beek. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Praz, M. (1990). *Lust, dood en duivel*. Vert. Anton Haakman. Amsterdam: Agon BV.
- Ros, M. & Beek, P. (1967). Nawoord. *De tuin der folteringen*. Octave Mirbeau. Amsterdam: Uitgeverij de Arbeiderspers.
- Sade, D. A. F. de. (1973). *La nouvelle Justine, ou les malheurs de la vertu II, suivi de L'histoire de Juliette, sa soeur, ou Les prospérités du vice*. Paris: Tête de feuilles.
- Sade, D. A. F. de. (1968). *La philosophie dans le boudoir*. Paris: Jean-Jacques Pauvert.
- Showalter, E. (1990). *Sexual anarchy: Gender and culture at the fin de siècle*. New York: Viking Penguin.
- Von Trier, Lars (reg.). (2009). *Antichrist*. Willem Dafoe, Charlotte Gainsbourg. Zentropa Entertainments.
- Weininger, O. (1947). *Geschlecht und Charakter: Eine prinzipielle Untersuchung*. Wenen: Braumüller. [1903].