

De femme fatale. Een anti-typologische verkenning

door

H. VANDEVOORDE

In het hoofdstuk „De nieuwe mens” uit zijn studie *Decadentie en literatuur*¹ schrijft Jaap Goedegebuure over *L'Eve future* van Villiers de l'Isle-Adam, dat hij een literair voorbeeld noemt van „de door Comte nagestreefde versmelting” van materialisme en spiritualisme: „Als tijdgenoot van Jules Verne deelt deze auteur in diens *science-fiction*-achtige aanpak, al is er aan het recept een flinke dosis griezelromantiek toegevoegd. Villiers voert een beroemde tijdgenoot, de uitvinder Thomas Alva Edison, ten tonele als een moderne Prometheus, zoals Mary Wollstonecraft Shelley dat aan het begin van deze eeuw deed met het fictieve personage Frankenstein. Ten gerieve van een jonge en geblaseerde edelman (de zoveelste die we in dit boek [van Goedegebuure] tegenkomen) creëert de schepper van de grammofoon en gloeilamp een kunstmatige vrouw. Uiterlijk is ze identiek aan de minnares die de jonge lord door haar domheid en vulgariteit van zich heeft vervreemd. De ziel ontleent de moderne magiër aan een vrouw die, anders dan al haar soortgenoten, zuiver, wijs en verheven is. Het onmogelijke en het kunstmatige, in deze kringen een zeer gezochte combinatie, gaan in deze Eva van de toekomst samen: het ideaal is vlees geworden, en daarmee binnen handbereik, zij het dan ook uitsluitend voor de *happy few* waartoe ook de jonge edelman hoort. „Ik zal de Illusie eronder krijgen! Ik zal haar gevangen nemen. Ik zal [...] het Ideaal zelf dwingen zich te manifesteren, voor de eerste maal, waarneembaar voor uw zintuigen, TASTBAAR, HOORBAAR, EN VERSTOFFELIJKT”, zo bezweert Edison zijn vriend.

Een roman als deze mag ons, bekend als we zijn met de gepopulariseerde *science fiction*, misschien als een onvervalst stuk triviaalliteratuur aandoen, binnen de context van het *fin de siècle* vormt hij een serieus te nemen signaal van de fundamenteel verstoorde verhouding tussen mannen en vrouwen”.

L'Eve future, een triviaalroman? Ik heb zelden een boek gelezen dat zo complex, zo scherp van stijl is. Valéry roemde die stijl in zijn

1. Jaap Goedegebuure, *Decadentie en literatuur*, Amsterdam, 1987, p. 120.

lezing op 5 februari 1892: „A peine puis-je indiquer la souplesse inouï des rythmes, les mesures des phrases variées à l'infini. Elles débent toujours par des éléments nouveaux, se développent diversement, elles chantent dans tous les tons, elles unissent aux moments forts des vocables inattendus, qui sonnent”². Later vergat Valéry nooit het belang van Villiers voor het symbolisme, en zeker voor Mallarmé te onderstrepen³.

Na zijn dood hield deze Mallarmé tijdens een rondreis door België zesmaal dezelfde lezing over Villiers, die twee jaar vroeger ook een tournee door België had gemaakt. In die lezing — zo belangrijk voor zijn eigen esthetica — wil Mallarmé doen zien „la plus parfaite symétrie d'âme qui fut jamais, ou cette dualité (...) d'un songeur et d'un railleur”. (502) Mallarmé steunt hier op de „Avis au lecteur” vooraan *L'Eve future*, dat opgedragen is „aux rêveurs” en „aux railleurs”, aan de dromers en de spotters. En inderdaad: romantische fantastiek en groteske satire gaan in de beste werken van Villiers perfect samen.

Villiers was voor Verlaine, Huysmans en Mallarmé meer dan hun evenknie. En voor de jongere generatie symbolisten uit de jaren tachtig van de vorige eeuw was hij een groot voorbeeld, vooral voor de Belgische tak. Maeterlinck dankt aan hem zijn wending van het realisme naar het mysterieuze, Georges Rodenbach plagieerde hem meer dan eens, en beiden stonden, evenals Emile Verhaeren en Charles Van Lerberghe, persoonlijk in contact met hem. Omdat Villiers vooral proza schreef is zijn directe invloed op de symbolistische poëzie stricto sensu beperkt gebleven⁴, maar zijn kroegmonologen en vehement proza, waarin occultisme, hegelianisme en christendom om de overhand streden, waren zeker onrechtstreeks van onschatbare invloed. Die wordt echter nog steeds onderschat.

Buiten het Franse taalgebied was zijn werk ook belangrijk voor de nabloei van het symbolisme. In zijn gedichten refereerde Stefan George meermaals aan Villiers. William Butler Yeats werd sterk geïnspireerd door het tweede meesterwerk van Villiers, het theaterstuk *Axël*, dat postuum verscheen in 1890 en zijn naam leende aan de nog steeds veelgelezen, en in het Nederlands vertaalde studie van Edmund Wilson, *Axel's Castle*⁵ (1931), over de oorsprong van de moderne literatuur. Om ook eens naar de Nederlandse literatuur te kijken: van Lodewijk van Deyszel verscheen in 1895 de vertaling van „Akëdys-

2. Paul Valéry, *Oeuvres I*, Gallinard, 1957, p. 1756.

3. Cf. Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes*, Gallimard, 1945, p. 1585.

4. Voor deze gegevens van de receptie door de symbolisten baseer ik mij op A.W. Raitt, *Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste*, Librairie José Corti, Paris, 1965.

5. Edmund Wilson, *Axels burcht. Creatieve literatuur van 1870-1930*, De Arbeiderspers, Amsterdam 1982, vooral pp. 192-195.

sérial''⁶. Van Schendel werd in 1896 door Van Deventer verweten een imitator van Villiers te zijn⁷. Karel van de Woestijne noemde in een brief van 17 januari 1908 Barbey d'Aureyville en Villiers „twee mensen, die van mijn familie zijn'' en hij speelde met het plan om beiden te vertalen!⁸ Het is bovendien niet onmogelijk dat enkele verhalen uit de *Contes cruels* (1883) aan de basis lagen van Maurice Gilliams' groteske, *Libera nos, domine* (1928)⁹. Harry Mulisch publiceerde in 1977 het libretto *Axel* naar Villiers de l'Isle-Adam¹⁰. Later werd in een nummer van het tijdschrift *De Revisor* over „Het fantastische''¹¹ ook het verhaal „Véra'' uit de *Contes cruels* vertaald.

Terug naar *L'Eve future*. Het klopt dat de roman een verstoorde relatie tussen mannen en vrouwen signaleert. Ik wil een hoofdstuk uit de roman, „L'ombre de l'upa'', gebruiken om een summier overzicht te geven van de problematiek van de vrouw, en in het bijzonder van de femme fatale of vamp, in het fin de siècle. Ik zal daarbij geen historiek schetsen van de figuur, noch een uitputtende sociologische verklaring geven. Daarvoor kan ik verwijzen naar een hele waslijst studies en readers over dit onderwerp (zie bibliografie). Ik beperk mij tot de vraag of het mogelijk is zoiets als een typologie van de femme fatale op te maken.

6. De vertaling verscheen in 1895, geïllustreerd met 8 etsen van Marius Bauer bij Scheltema en Holkema's Boekhandel te Amsterdam in een oplage van 100 exemplaren en werd opnieuw opgenomen in: Lodewijk van Deyssel, *Verzamelde opstellen. Tweede Bundel*, Amsterdam, 1897, pp. 213-249. De vertaling ontstond volgens Harry G.M. Prick (*Lodewijk van Deyssel. Dertien close-ups*, Polak & Van Gennep, Amsterdam, p. 79) in 1892. P. Minderaa signaleert in *Karel van de Woestijne. Zijn leven en werken*, Van Loghum Slaterus' Uitgeversmaatschappij, Arnhem 1942, p. 432 (vgl. 156) een mogelijke beïnvloeding door Akedysseril of „L'Annonciateur'' op het verhaal „Dood van Salomo'' van Karel van de Woestijne. In de toelichtingen bij het *Verzamelde werk* (deel III, Brussel 1948, p. 1009) gewaagt hij eerder van invloed door „L'Annonciateur'' en „Asraël''. Hij wijst op de vertaling door Van Deyssel, die hij echter 1893 dateert. In *Het proza van Karel van de Woestijne* (Paris, 1959) volgt M. Rutten Minderaa daarin en vermeldt hij dat deze beïnvloeding mogelijk achtte (p. 52), maar hij vindt te weinig overeenkomsten om van beïnvloeding te kunnen gewagen'' (p. 214, noot 26). Van Deyssel haalt in 1887 (*Verzamelde Opstellen*, 1898) nog eens uit tegen het opstel van de taalkundige Van Hamel over zijn vertaling.

7. cf. Jacqueline Bel, „Middelleeuwen en mystiek in het fin-de-siècle'', in: *Literatuur*, jg. 7, 90/5, september-oktober, pp. 276-284.

8. Cf. Minderaa, *o.c.*, p. 271.

9. Vergelijk machines om roem of laatste adem te analyseren (Villiers) met de machine om authenticiteit te meten (Gilliams).

10. Cf. Ruud A.J. Kraaijeveld, „Harry Mulisch en het symbolisme. Een inleidende verkenning'', in: *Bzzalletin* 135, pp. 33-40.

11. *De Revisor*, jg. 8, nr. 5, oktober 1981, pp. 10-25.

DE FEMME FATALE BIJ VILLIERS DE L'ISLE-ADAM

In het „Vierde boek” van *L'Eve future*, „Le secret”, waarin het hoofdstuk „L'ombre de l'upa” staat, onthult Edison zijn persoonlijke redenen om een kunstmatige vrouw uit te vinden. Een vriend van hem, M. Edward Anderson, „était, du premier coup, tombé sur celle qui est fatale, bien qu'elle dût ne sembler, cependant, que la plus banale et la plus insignifiante de toutes”¹². Die Evelyn Habal, een bloedmooie danseuse, betekende de teloorgang van Andersons huwelijksleven, zijn financieële ondergang en uiteindelijk zijn dood (hij pleegde uit schaamte zelfmoord). Hij was niet de enige in zijn geval. „Les statistiques nous fournissent, en Amérique et en Europe, une moyenne ascendante, se chiffrant par dizaines de milliers, de cas identiques (...)” (885) Het lijkt wel een verslaving aan opium. Om de natuur van die verleiding te bepalen schrijft Edison voort „à l'aide d'un grain d'analyse dialectique” (887), wat voor Villiers — die Hegel op een nogal eigenzinnige wijze interpreteerde — zoveel betekent als denken in opposities.

Anderson kan alleen maar bezwijken zijn omdat Evelyne Habal het omgekeerde betekende van zijn primitieve en natuurlijke smaken of zinnen: een niets, een leegte, een illusie. In de eerste plaats vallen mannen „d'une rare et droite nature” (888) eraan ten prooi. Die illusie wordt instinctief, ingenieus en toch niet zonder berekening gehanteerd. „Ces sortes d'êtres [les femmes] ne savent que cela, ne peuvent que cela, ne comprennent que cela. Ils sont étrangers à tout le reste, — qui ne les intéresse pas. C'est de la pure animalité”. (889) De vrouwen „sont moins distantes, en REALITE, de l'espèce animale que de la nôtre (891), luidt het even verder. Instinct laat zich niet bedriegen. De mens (*L'Homme*) wel. De vrouw, dierlijk dus, kan niet anders dan aan haar boosaardigheid beantwoorden. „Elles obéissent, fatalement, à l'aveugle, à l'obscur assouvissement de leur essence maligne”. (889) Die kwaadaardigheid maakt gebruik van allerlei bedrieglijke, paradoxale en anti-intellectuele middelen: „Leur nocuité s'autorise des plus captieux, des plus paradoxaux, des plus anti-intellectuels moyens séductifs pour intoxiquer, peu à peu, de leur charme mensonger, le point faible d'un coeur intègre et pur jusqu'à leur survenance maudite” (890). Deze „hydre aux mille têtes” (890) leidt de man terug naar de „sordides sphères de l'Instinct” (890). Dergelijke vrouwen, als men ze ontmaskert, mogen volgens Edison een snelle dood sterven — een inhumane trekje is hem niet vreemd —.

12. Villiers de l'Isle-Adam, *Oeuvres complètes*. I. Edition établie par Alan Raitt et Pierre-Georges Castex avec la collaboration de Jean-Marie Bellefroid, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1986, p. 884. Verdere citaten komen ook uit deze editie.

De schoonheid van vrouwen blijkt heel vaak artificieel („artificielle, et très ARTIFICIELLE entre temps”) (894). *Ondanks* de eventuele echte schoonheid van die vrouwen, verleidt die artificialiteit: „Chose à déconcerter la raison, l'axiome qui ressort de ces féminines *stryges* qui marchent de pair avec l'homme, *c'est que leur action fatale et morbide sur LEUR victime est en raison directe de la quantité d'artificiel, au moral et au physique, dont elles font valoir, — dont elles repoussent, plutôt, — le peu de séductions naturelles quelles paraissent posséder.* (894)

Edison vergelijkt, op grond van een (uit het occultisme stammende) theorie van correspondenties tussen de wezens en lagere regionen van de natuur, „ces mornes Circés” (895) met „l'arbre Upa”, „le manchenillier” (manzenilleboom). Wanneer je de millioenen „chenilles” (rupsen) van de upa wegneemt, blijft er niets over dan een dode boom. „Certains amours tiennent de son ombre”. (895) Het is een schaduw die voor koortsige hallucinaties zorgt en uiteindelijk zelfs dodelijk kan worden¹³.

In „L'ombre de l'upa” komt het bekende illusionisme van Villiers op de proppen, dat in feite ingaat tegen de geloofsleer van de altijd katholiek gebleven auteur. Alles, dus zeker ook de liefde, berust op het niets (*le néant*) en is het gevolg van een illusie. Van dit trompe l'oeil bedient zich Evelyn Habal. Zoals de generaal uit „The man who was used” van Edgar Allen Poe, één van de grote inspirators van Villiers¹⁴, blijkt ze opgezet met schminkpotjes en prothesen! Illusie tegen illusie. Zo wil Edison de vrouw bestrijden. Lord Ewald, die van plan is om zelfmoord te plegen vanwege nog zo'n fatale schoonheid, Alicia Clary, biedt hem die gelegenheid. Edison creëert als een nieuwe Faust een machinale vrouw: Hadaly.

Zij, de ideale vrouw, complementeert het negatieve vrouwbeeld. De mysogenie die Villiers deelt met zijn tijd, is misschien even dubbelzinnig als die van een andere notoire vrouwenhater, Baudelaire. Want tegenover de fatale vrouwen Alicia en Evelyn komt in het boek de figuur van een wijze, intelligente vrouw, mevrouw Anderson voor. Na de exploten van haar echtgenoot, Mr. Edward Anderson, werd ze depressief, passief, en ligt ze voor langere tijden in comateuze toestand. Aan het einde van het verhaal onthult Edison echter dat zij in die toestand, onder de werking van magnetisme en hypnose,

13. Zoals A.W. Raitt opmerkt in de noten tot de Pléiade-editie identificeert Villiers hier ten onrechte twee verschillende bomen, de „upas” en de „mancenillier”. Van beider schaduw wordt echter geacht een dodelijke werking uit te gaan. (1611) Volgens *Larousse* komen upas en mancenillier in Zuid-Oost-Azië voor. In het gif dat via inkepingen uit de boom wordt gehaald, dopen de inboorlingen hun pijlen.

14. Een signaal voor Villiers' miskennis is het boekje van James Lawler, *Edgar Poe et les poètes français*, dat zich uitsluitend tot Baudelaire, Mallarmé en Valéry beperkt.

steeds in een hulpgeest, in Sowana, veranderde. Hij staat in contact met dit medium dat over bovennatuurlijke krachten beschikt en dat zich uiteindelijk vrijwillig in Hadaly heeft geïncarneerd.

Verdubbelt Alicia, de geliefde van Lord Ewald, Evelyn Habal, de geliefde van Edward Anderson, dan echoot Hadaly beide negatieve vrouwen, maar met dien verstande dat zij volledig tot het absolute behoort, volstrekt tot de zijde van de geest. Zij staat eerder aan de kant van de heiligen en madonna's die in de hele negentiende eeuw de tegenspeelsters vormden van de femme fatale. Aan het eind van de eeuw kreeg dit positieve „type” een nieuwe vorm, die van de *femme fragile*¹⁵. Zij werd voorgoed geïntroduceerd door Maeterlinck, die sterk door Villiers was beïnvloed, en loste in de Art Nouveau en Jugendstil de femme fatale grotendeels af. Villiers' Hadaly toont zich een voorloper van de femme fragile, maar laat tegelijkertijd ook zien dat dit „type” niet los staat van de „femme fatale” en dat een absolute scheiding tussen types hier al gerelativeerd moet worden.

Deze machinale vrouw blijkt enerzijds inderdaad fragiel, want in hoge mate sterfelijk. Op elk ogenblik kan men haar „afleggen”: Edison wijst erop dat het apparaat best bij de dood van de man uitgeschakeld wordt. Anderzijds blijft zij toch een onderdeel van de door Villiers expliciet verfoeide techniek en wetenschap. Deze techniek faalt. Hadaly, als een mummie in een sarcofaag verscheept, komt vroegtijdig om bij het zinken van een *steamer*, „The Wonderful”. (Eerder is ook al Mrs. Anderson gestorven en daarmee Sowana. De geest kan immers niet losgekoppeld van het lichaam bestaan. — Zelfs een spiritualist als Villiers moet dat erkennen —). Maar de techniek is vooral de mens fataal. Alicia komt bij dezelfde scheepsramp om het leven en wat gaat Lord Ewald nu doen na het verdwijnen van Hadaly? Toch zelfmoord plegen?

Omgekeerd verschijnt niet alleen de techniek als ontoereikend, maar lijdt de wereld in haar geheel aan een menselijk tekort. Aan Alicia zit iets tragisch: de natuur heeft haar met een beperkt verstand begiftigd. Deze tragische dimensie wordt door haar dood nog versterkt. Niet alleen fragiele vrouwen, maar ook veel fatale vrouwen komen door eigen (on)schuld treurig aan hun einde — ik wijs maar op Salammbô van Flaubert —. Zij blijken dus niet zo onaantastbaar als de term fatale vrouw wel suggereert!

15. cf. THOMALLA (1972): „Es ist ein zerbrechliches, schönes Geschöpf (...) Es ist eine kindlich junge Frau, peilblau und fast durchsichtig, die müde und angestrengt schaut und eine große Sehnsucht im Herzen trägt”.

VILIIERS' FEMME FATALE IN HET FIN DE SIÈCLE

Het wordt bijgevolg moeilijk om de fatale vrouw en ideale vrouw tegenover elkaar te stellen en op die manier enkele distinctieve kenmerken van het „type” femme fatale te onderscheiden. Kan men niettemin uit *L'Eve future* en vooral uit het besproken hoofdstuk, enkele trekken van de vamp afleiden die ook buiten dit ene boek geldig zijn?

Wij hebben al haar *vernietigende* (en zelfvernietigende) werking gezien. Terwijl Hadaly Lord Ewald van zelfmoord redt — een eerste verschil met de femme fatale — worden Alicia en Evelyn hun minnaars fataal. Mario PRAZ ziet de vamp als belichaming van het boze en RASCH identificeert haar met geweld. Deze destructiviteit is volgens KOELEMIJ (1989: 84) in combinatie met *verleidelijkheid* het belangrijkste kenmerk van de femme fatale. KOELEMIJ meent dat daaromheen uiteenlopende componenten een rol speelden „die steeds schoonheid en verbod opriepen. Deze componenten werden vooral gevormd door tegenstrijdige polen: het spirituele en het lichamelijke werden in de femme fatale in een spanningsverhouding geplaatst en steriele kuisheid en maagdelijkheid enerzijds, en perverse erotiek en sensualiteit anderzijds werden gelijktijdig verheerlijkt. Ondanks haar passieve, contemplatieve pose ging er een actieve manipulatie van haar uit. Voorts werden androgynie, hermafroditisme, sapphisme en narcisme met de femme fatale geassocieerd”. KOELEMIJ geeft als voorbeelden Baudelaire en Gautier.

Gerd STEIN versmalt de femme fatale tot één van de beide polen die KOELEMIJ aangeeft¹⁶. Hij ontdoet haar van spiritualiteit en perversie. Volgens hem onderscheidt de femme fatale zich daardoor dat zij *vulgair* (1985: 17) en *onvruchtbaar* is, „Verlangen erweckt, weil sie Tod und Unheil bringt, herrschaftliches Gebaren zeigt, keine innere Entwicklung und keine Geschichte kennt, fremd wie ein Wassergeist lebt, mordet, ohne daß es einer spürt, nichts als Natur und Unschuld und damit ein Totendämon ist, der jenseits von Gut und Böse steht” (14-15).

Voor *L'Eve future* klopt dat in elk geval. Zowel Evelyn als Alicia hebben een vulgair, narcistisch karakter. Zij kunnen niets anders. Het is hun natuur. De fatale vrouw is steeds een banale vrouw. Vrouwen zijn van een „perverse banalité” (887) en enkel hun artificieel opgsmukte sexualiteit bepaalt hun aantrekkingskracht. — Daarin ver-

16. Ook Jost HERMAND (1982), die zich echter vooral op de wat latere Duitse Jugendstil baseert, doet dat. Hij onderscheidt twee fases: een impressionistische met „Freude am Pikant-Erotischen” (149) en de eigenlijke Jugendstil, waarin de vrouw steeds duidelijker tot abstract, naakt natuurwezen overgaat.

schilt Hadaly opnieuw van hen, maar weer is dat onderscheid niet absoluut. Door haar steriliteit en schrikwekkendheid zou zij tot de fatale vrouwen kunnen behoren. Maar zij is meer het geidealiseerde, dode spiegelbeeld van Alicia, die alle vulgariteit van deze mist. Hoewel Hadaly a-sexueel is, is zij dat niet zoals de femme fatale — heel vaak een androgyne en dus sexeloos —. Zij gedraagt zich kuis en ascetisch zoals een ideale echtgenote of middeleeuwse madonna. En bovenal, denk maar aan de roerende afscheidsscène in het park, is ze niet beladen met de trekken van het kwade. Deze „Eve nouvelle” (zoals ze in het boek genoemd wordt en zoals *L'Eve future* ook oorspronkelijk zou heten) is niet de zondige Eva die in het fin de siècle met de slang vereenzelvigd wordt (MEIJER 1980: 27) —.

Misschien een even belangrijke wezenstrek van de fatale vrouw als haar demonische erotische kracht, die daarvan niet los te maken is, is de *tegenstelling natuur — artificialiteit*, zo fundamenteel voor wat men estheticisme en decadentisme noemt. Reeds Baudelaire veroordeelde de vrouw vanwege haar nabijheid tot de natuur, maar anderzijds werd zij vooral bewonderd en begeerd voor zover zij zich van de natuur verwijderde door middel van schmink e.d. In die gedaante wekt zij de angst op die haar des te begeerlijker maakt. (RASCH, 1986: 76)

Dezelfde paradox is bij Villiers te vinden. Evelyn is artificieel, en Alicia is volgens Edison niet minder een projectie van Lord Ewalds wensen. Niet voor niets is zij actrice. — Wat die toneelmatigheid betreft, wijkt Hadaly nog eens af van de meeste fatale vrouwen. Terwijl bij Alicia of bij om het even welke fatale vrouw elke kunstmatigheid afwezig is die meer zou zijn dan natuurlijke list, mist Hadaly alle natuurlijkheid die verder zou gaan dan schijn. —

Wie de femme fatale enkel met destructiviteit en artificialiteit associeert, legt sterk de nadruk op de perverse en antiburgerlijke kant van haar wezen.

Erwin KOPPEN meent echter dat de seksualiteit in het fin de siècle niet noodzakelijk pervers moet zijn (1973: 102) en dat de opstand tegen de banaliteit van de maatschappelijke norm niet altijd zo bewuste vormen moet aannemen. KOPPEN ziet decadentie als een syndroom dat door het gelijktijdig diagnosticeren van meerdere symptomen die dat syndroom vormen, verklaard moet worden. Bijgevolg krijgt de seksualiteit pas een decadent karakter wanneer — ik paraphraseer — zij in combinatie met andere decadente eigenschappen en gedragswijzen optreedt: tegennatuurlijkheid, estheticisme, biologische degeneratie, vooral een houding van sexueel „à rebours” en ten slotte karakteristieke rekvisieten, de seculariserende sexualisering van bepaalde religieuze motieven en van talige wendingen. Steeds maakt de decadente seksualiteit dus deel uit van een literair gestiliseerd alge-

meen gedrag, dat zich beschouwt als tegenontwerp voor de burgerlijkheid. Een fictieve attitude natuurlijk, die met de biografische realiteit van de decadente dichter dikwijls in geen enkele samenhang staat (102).

KOPPENS relativering van de decadente perversiteit geldt ook voor *L'Eve future*. Het ontbreekt er de fatale vrouwen aan sexuele perversiteit die verder gaat dan verleidingskunst of een vroegere misstap, en niet de vrouwelijke figuren illustreren er de anti-burgerlijke houding van Villiers¹⁷.

EEN TYPOLOGIE?

Evelyn en Alicia blijken dus als femme fatale niets te hebben van het mythisch-demonische dat een andere vrouwenfiguur uit Villiers' werk, Akédysséril (uit het gelijknamige verhaal), gemodelleerd naar Flauberts Salammbô, wel heeft. Dit verschil problematiseert het bestaan van een soort prototype van de femme fatale. Inderdaad lijkt er eerder sprake te zijn van types, dan van één algemeen type. Er vallen minstens twee sterk verschillende soorten van fatale vrouwen in het fin de siècle te onderkennen. RASCH (1986: 80), en in feite ook reeds PRAZ (1988: 167-168) en in zijn spoor SCHICKEDANZ (1983: 19), maakt een onderscheid tussen de demonisch-gemythiseerde en de niet-bovenmenselijke femmes fatales. De overheersende belangstelling in de negentiende eeuw voor het eerste type is gemakkelijk te verklaren: de man onderwerpt zich liever aan een mythisch dan aan een menselijk wezen (RASCH, 1986: 81).

De dominantie van één type mag echter niet blind maken voor de pluriformiteit. Die maakt evenwel het gebruik van de term femme fatale niet onmogelijk. Wanneer wij op dezelfde manier argumenteren als KOPPEN, dan wordt een vrouw fataal wanneer een aantal voorwaarden vervuld zijn die haar een noodlottige uitwerking verlenen: bijvoorbeeld bepaalde van de door KOELEMIJ of STEIN genoemde trekken, eventueel gecombineerd met een aantal fysieke kenmerken als een bleek voorkomen en een slanke, maar gespierde gestalte¹⁸.

FEMME FATALE EN HOER

Een eenzijdig typologisch denken wil ook wel eens hoeren, de meest banale fatale vrouwen, uitsluiten en alleen aristocratische vrouwen de

17. Cf. A.W. Raitt, *o.c.*, pp. 163-184, „L'anti-positivisme”.

18. Dat is zo bij KOPPEN, RASCH, KOELEMIJ, GOEDEGEBUURE, e.a.

naam van femme fatale waardig achten. Hier zouden Villiers' dames dan sneuvelen, want Evelyn wordt een „penny” genoemd en ook Alicia is een gevallen vrouw die zich als actrice tracht te rehabiliteren. Jaap HARSKAMP stelt in het woord vooraf tot zijn babbelboekje *Hoeren en heren in de 19-de eeuw*: „De fatale vrouw is geen prostituée. (...) Deze vrouw behoorde tot een andere klasse dan de hoer. Zij bewoog zich in sociaal hogere kringen”. Hij reserveert de femme fatale voor de symbolistische kunstenaar, die „een meer aristocratische achtergrond had dan de realistisch/naturalistische” (1988: 14). Er bestaat echter zoets als de courtesane, een luxe-hoer die zich wel in hogere klassen beweegt (cf. D'Annunzio's *Il piacere*). Bovendien lijkt me het onderscheid tussen hoer en femme fatale in het licht van een werk als Zola's *Nana* geen hout te snijden. Sommige fatale vrouwen, zoals Nana, zijn actrices of danseuses, en staan zoals Harskamp zelf aangeeft dicht bij de prostituée. STEIN wijst er overigens op dat het gevaar van syfilis aan de hoer als fatale vrouw een bijkomende aantrekkingskracht geeft. (1985: 17)

Daarenboven constateert HARSKAMP zelf een gelijkaardige ambivalente houding van de Victoriaanse burger tegenover de prostituée (1988: 96) als Horst FRITZ (1977) die ook voor het fin de siècle tegenover de femme fatale heeft laten zien. Hoer en femme fatale zijn twee aspecten van de erotiek waartegenover in gelijke mate een dubbele moraal wordt gekoesterd (1988: 30). De moraal bestaat enerzijds uit een scherpe veroordeling van de vrouwelijke sexualiteit, en anderzijds uit een masochistisch verlangen om zich eraan te onderwerpen en om vernietigd te worden. Op die manier projecteert men zijn eigen angsten voor de vrouw (Freud), of sublimeert men zijn eigen fysieke (cf. impotentie) of morele tekortkomingen (Jung) tegenover de vrouw.

Volgens HARSKAMP wijten critici van de sexuele moraal de woekering van de prostitutie aan een crisis in het huwelijksleven, die het gevolg zou zijn van een ongelijkheid tussen de partners. Dat geldt m.i. ook voor de femme fatale. Ook zij verschijnt volop waar de burgervrouw volledig gedomesticeerd wordt en waar tezelfdertijd stemmen opgaan om haar gelijke rechten te geven (bijvoorbeeld bij John Stuart Mill). Ik geef nog een laatste argument tegen de scheiding van hoer en femme fatale. HARSKAMP acht de verschijning van de hoer in de literatuur een protest van de kunstenaar tegen de maatschappij (95). Hetzelfde gaat ook op voor de femme fatale. Vaak beschouwt men haar als een beeld van de anti-burgerlijke houding van de kunstenaar uit de tweede helft van de negentiende eeuw.

Overigens valt te betwijfelen of de femme fatale, als uiting van een bepaalde visie op de vrouw, dus niet als literair gestiliseerd personage, wel zo anti-burgerlijk is. Bram DIJKSTRA toont in *Idols of perversity*

(1986) aan hoe schatplichtig de avant-garde kunstenaars van de negentiende eeuw zijn aan het zeer conventioneel en burgerlijk vrouwbeeld van hun tijd, met name waar zij de vrouw zien als puur natuur en niets meer¹⁹. (Veel academische kunst uit tentoonstellingscatalogi bevestigt dat dit vrouwbeeld algemeen aanvaard was.) De avant-garde kunstenaars hebben dit nieuwe clichébeeld gecamoufleerd met een flou van erotische fantasieën en anti-democratische ideeën (zie Huysmans en Villiers).

Die burgerlijke opvatting over de vrouw werd vooral gevoed door de nieuwe evolutietheorieën. Ook Villiers schijnt die theorieën te kennen. „Après tout, ces femmes *sont belles, sont jolies*; elles usent, au su de nous, de ces moyens de faire fortune, ce qui est, de nos jours, le positif de la vie, alors, surtout, que nos „organismes sociales” ne leur en laissent guère beaucoup d’autres. — Et après? Pourquoi pas? C’est la grande lutte pour l’existence, le *Tue-moi ou je te tue* des temps actuels”. (156) Elke mogelijke emancipatie van de vrouw wordt door het Darwinisme teruggefloten. Iets wat HARSKAMP ook in verband met de prostitutie constateert.

DE FEMME FATALE ALS ANDROGYNE EN MACHINE

Het gebruik dat Villiers maakt van de evolutietheorie en van lange pseudo-wetenschappelijke beschrijvingen (de lichaamsdelen van de machinale vrouw worden minitieus verklaard) bewijst hoezeer de wetenschap door de kunstenaars geaccapareerd wordt voor zover die voor hun eigen opzet bruikbaar is. Ik ontken daarmee niet dat achter het zogenaamde antipositivisme en de anti-wetenschappelijkheid van Villiers geen grote fascinatie voor de wetenschap, zeker voor de chemie en voor de astronomie, schuilgaat²⁰. Toch valt niet te ontkennen dat Villiers in de eerste plaats in onmin leefde met zijn tijd en dat hij door zijn anti-materialistische nadruk op het spirituele zo’n grote aantrekkingskracht op de jonge symbolisten van de jaren ’80 uitoefende.

In het hele fin de siècle was het occultisme, onder de manieren om zich af te zetten tegen de eigen tijd, dus ook tegen de wetenschap en

19. Vgl. Ulrike WEINHOLD (1989). In een in Baudrillard-stijl geschreven, maar interessante studie, benadert zij het beeld van de fatale vrouw bij kunstenaars en literatoren uit specifiek feministisch standpunt.

20. Cf. Deborah Conyngham, *Le silence éloquent. Thèmes et structure de l’Eve future de Villiers de l’Isle-Adam*, Librairie José Corti, Paris 1975, pp. 99-119: „la science est la méthode d’organiser le physique au service du métaphysique” (...) Villiers veut toujours „passer outre”. Ainsi, il aime ce que la science lui offre dans la domaine du symbole”. Conyngham weigert van „ambivalentie” ten opzichte van de wetenschap te spreken. Raitt doet dat wel (A.W. Raitt, *o.c.*, p. 184).

de christelijke moraal, speciaal *en vogue*. Het thema van de heropstanding en wedergeboorte, via antieke filosofieën en religies in het occultisme overgegaan, vindt men meermaals bij Villiers. Bekend van bij Poe, uit verhalen als „Morella” en „Ligeia”, liggen ook directe occulte bronnen aan de basis van Villiers’ preoccupatie met dit thema.

Isis, de Egyptische godin van de wedergeboorte, gaf haar naam aan de eerste roman uit 1862 van Villiers. A.W. Raitt zegt daarover: „En somme, malgré l’intention très visible de Villiers de donner à son roman une trame occultiste, tout ce qu’il dit à ce sujet reste insaisissable, et aucune référence exacte ne vient nous fixer sur la valeur réelle de toutes ces fantasmagories. Il a fait son possible (mais sans succès) pour la fondre avec une version assez désinvolte de la philosophie hégélienne”²¹. *Claire Lenoir* (rond 1865 of 1866) en *Véra* (1874) zijn sterk geïnspireerd door *Dogme et Rituel de la Haute Magie* (1861) van de kabbalist Eliphas Lévi²². Het thema van de zielsverhuizing of metempsychose duikt in *Claire Lenoir* op en ook in „*Véra*” gaat het om een soort opstanding uit de doden. Maar het occultisme had in het eerstgenoemde werk toch meer een decoratieve betekenis en kreeg in een herwerkte versie van *Véra* uit 1876 vooral een symbolische betekenis (vgl. *Axël*) als illustratie van de illusionistische filosofie van Villiers. Dat is zeker het geval voor *L’Eve future*. De correspondentieleer tussen vrouw en lagere wezens en de mogelijkheid tot incarnatie van Sowana in het dode materiaal lijkt op een geloof in de zielsverhuizing te wijzen²³. Het zou echter nog heel wat studie vragen om echt de draagwijdte van zo’n thema als de zielsverhuizing — de meer oriëntaalse variant van het thema van de wedergeboorte of palligenisia — bij Villiers en andere fin de siècle-auteurs te onderzoeken.

Een van de meest geliefde occulte motieven in de tweede helft van de negentiende eeuw was dat van de androgyne (TEGMEIER, 1987). Ook bij Villiers treedt het prominent naar voren. De verhouding tussen Lord Ewald en Hadaly, die als een broer en zuster voor elkaar zijn²⁴, is bijvoorbeeld haast incestueus te noemen. Dit samengaan

21. A.W. Raitt, *o.c.*, p. 189. Ook de verdere gegevens over het occultisme in Villiers’ werk gaan terug op het werk van Raitt.

22. Cf. A.W. Raitt, *o.c.*, p. 190 en 193. Ook Huysmans vermeldt in *Là-Bas* deze pleitbezorger van het occultisme. (J.-K. Huysmans, *Là-Bas*, Garnier-Flammarion, 1978, p. 95 (1891¹)).

23. Cf. A.W. Raitt, in: Villiers, *O.C. I*, p. 1611.

24. Cf. Pierre Citron in de „Introduction” tot *L’Eve future* in de reeks *Romantiques* van L’Age d’Homme, Suisse, 1979, p. 26. Een vroegere versie van het boek, *L’Eve nouvelle*, bovendien nog veel Faustiaanser (cf. A.W. Raitt, *o.c.*, p. 196-200), blijkt dit te staven: „...plutôt que, si belle qu’elle puisse m’apparaître [...] consentir, ne fût ce qu’un instant, à définir mon être en son instinct, alors que cette compagne m’est avérée être devenue le simulacre seul de

van broer en zuster scheidt, zoals op sommige alchemische prenten, een androgyne.

De androgyne hangt bijvoorbeeld in *Akëdysséiril* nauw samen met de sado(-masochistische) tendenzen van het decadentisme (cf. Mario PRAZ). Veel van de fatale vrouwen blijken sterke, mannelijke figuren. De androgyne is zelfgeneratief, autonoom. Haar schaduw valt als die van de upa steeds weer op de man. De androgyne is een perfect gesmeerd lopende machine, narcistisch, de man dwingend tot een celibatair bestaan en hem ertoe aanzettend zich daarvoor met perverse fantasieën te wreken.

Niet toevallig wordt rond dezelfde tijd de vrouw als levende persoon gemechaniseerd. Zij wordt een waar onder de waren die het vroege industriële kapitalisme scheidt en waarover de man beschikt. Zij fungeert als visitekaartje voor de mannelijke welstand en als kweekmachine voor het nageslacht. Het is de tijd dat Auguste Comte wijst op de mogelijkheid van kunstmatige inseminatie. De vrouw wordt een wassen pop. Huysmans schrijft over Marthe: „il la voyait, en quelque sorte, idéalisée et plus belle qu'elle ne lui sembla jamais; le poète reparut dans l'amant, il remplaçait sur un piédestal de déesse la poupée dont il avait entrevu le son sous la couverture de peau rose; bref, il se mourait d'envie de l'adorer encore”²⁵. Het beeld van de vrouw als pop (Huysmans) of als machine (Villiers) kan enkel ontstaan in een tijd waar men de mening toegedaan is dat de vrouw dierlijk is en dus gemakkelijk biologisch te verklaren, uit elkaar te halen is, en in een tijd waar zij maatschappelijk evenzeer aan draadjes vasthangt. Alleen als willoze pop van haar eigen driften mag zij heersen over de man, — dat is in de kunst. Zij sublimeert er de mannelijke (castratie)angst. Haar perversiteit, steriliteit en artificialiteit, met het complex van andere motieven en stiliserings, maakt er haar fataal en decadent. Eventueel versterkt de kunstenaar nog door zijn persoon, zijn levenswijze als bohémien, en zijn met de daad en mond beleden anti-burgerlijkheid het decadente aura van zijn schepping.

Bibliografie van vermelde werken

DIJKSTRA, Bram, *Idols of perversity. Fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture*, Oxford University Press, New York 1986.

la *Sœur* promise au profond de mon coeur même, par toi...” (geciteerd door Raitt, p. 199; cursivering van mij, H.V.)

25. Joris-Karl Huysmans, *Marthe. Histoire d'une fille. Les sœurs Vatard*, Paris, 1975 (oorspr. uitgave: 1876), p. 90.

- DIRIKX, Luc, „Femme fatale en Femme fragile”, in: *Louis Couperus en het decadentisme. Een thematologische confrontatie*, dl. 1, Leuven 1991 (niet gepubliceerd proefschrift), pp. 193-276.
- FRITZ, Horst, „Die Dämonisierung des Erotischen in der Literatur des Fin de Siècle”, in: Roger BAUER u.a. (Hrsg.), *Fin de siècle. Zur Literatur der Jahrhundertwende*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1977, pp. 74-87.
- HASKAMP, Jaap, *Hoeren en heren in de 19de-eeuwse literatuur*, HES, Utrecht 1988.
- HERMAND, Jost, „Undinen-Zauber. Zum Fraubild des Jugendstils”, in: *Der Schein des schönen Lebens. Studien zur Jahrhundertwende*, Athenäum Verlag, Frankfurt 1982, pp. 147-179.
- KOELEMIJ, Paula, „De femme fatale in de 19e eeuw”, in: Christiaan Ruppert en Gerard Steen (red.), *Decadentie*, Utrecht 1985, pp. 112-137. —, „De verraderlijke vrouwelijkheid: de femme fatale en de dandy”, in: A. Hielkema (red.), *De dandy of de overschrijding van het alledaagse. Facetten van het dandyisme*, Amsterdam 1989, pp. 78-94.
- KOPPEN, Erwin, „Erotisches „A Rebours”: Venusberg und „Brautliche Schwester”, in: *Decadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*, Berlin-New York 1973, pp. 93-164.
- MEIJER, Debra, *De vrouw een godin, de kunst een god. Over vrouwenstudies en het symbolisties vrouwbeeld*, Kunsthistorische Schriften 3, Amsterdam 1980.
- PRAZ, Mario, „La Belle Dame sans Merci”, in: *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*, München 1988 (*La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Florenz 1930¹), pp. 167-250.
- RASCH, Wolfdietrich, „Die Femme fatale und ihre Mythisierung”, in: *Die literarische Dēcadence um 1900*, München 1986, pp. 74-87.
- SCHICKEDANZ, Hans-Joachim, *Femme fatale. Ein Mythos wird entblättert*, (Die bibliophilen Taschenbücher Nr. 366) Harenberg Kommunikation, Dortmund 1983.
- STEIN, Gerd, *Femme fatale — Vamp — Blaustrumpf. Sexualität und Herrschaft. Kulturfiguren und Sozialcharaktere des 19. und 20. Jahrhunderts*. Bd. 3, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1985.
- TEGEMEIER, Ralph, „Zur Gestalt des Androgyns in der Literatur des Fin de siècle”, in: Ursula Prinz (Hrsg.), *Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit*, Dietrich Reimer Verlag, Berlin 1987, pp. 113-119.
- THOMALLA, Ariane, *Die „femme fragile”. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende*, Bertelsmann Universitätsverlag, Düsseldorf 1972.
- WEINHOLD, Ulrike, *Bruiden des doods. Over het beeld van de vrouw in de kunst van het Fin de Siècle*, Picaron, Amsterdam 1989.