

Jytte Kronig
Scandinavisch Instituut
Rijksuniversiteit Groningen

"IK MAAK GEEN GEDICHTEN, MAAR IK SCHEP
MIJZELF ..."

Decadentistische vrouwbeelden
en de poëtica van Edith Södergran

De uitspraak van Edith Södergran, die ik als titel heb gekozen luidt in zijn volledigheid als volgt: "Ik maak geen gedichten, maar ik schep mijzelf, mijn gedichten zijn voor mij de weg naar mijzelf"¹. Hierin geeft zij haar individuele opvatting over wat poëzie (voor haar) is, haar eigen poëtica. Het is geen autonomistische opvatting, waarin aan het gedicht een zelfstandige status wordt toegekend, die losstaat van zijn auteur. Ook is het geen opvatting, waarin het de auteur erom te doen is via zijn/haar individuele gevoelens de essentie van het leven en het universum uit te drukken. Deze poëtische uitspraak blijkt überhaupt heel moeilijk onder te brengen in de vier typen poëtica's die A.L. Sötemann voor de 19de en 20ste eeuw uitwerkt (Sötemann 1985, 101-102). Wat bedoelt Södergran met "ik schep mijzelf"? En hoe doet zij dat in haar teksten? Voordat ik, vanuit de door mij gekozen invalshoek, een antwoord tracht te geven op deze vragen, zal ik eerst een kort overzicht geven van haar leven en werk.

De jonggestorven dichteres Edith Södergran (1892-1923) was enigst kind van welgestelde ouders, die tot de Zweedstalige minderheid van Finland behoorden. Zij groeide op in St.-Petersburg, waar zij een Duitse eliteschool voor meisjes bezocht. De vakanties bracht zij met haar ouders door in hun villa in Raivola aan de Finse golf. Haar vader stierf in 1907 aan tuberculose

en in 1909 werd diezelfde ziekte bij Edith Södergran geconstateerd. Na diverse sanatoriumverblijven in Finland en in Davos in Zwitserland vestigden haar moeder en zij zich definitief in Raivola, waar zij, in toenemend isolement, tot haar dood zou blijven wonen. De Russische revolutie van 1917 beroofde moeder en dochter in een klap van hun hele vermogen - met het gevolg dat Södergran haar laatste jaren onder miserabele omstandigheden doorbracht.

Haar jeugdgedichten zijn voornamelijk in het Duits geschreven (maar ook enkele in het Frans, en zelfs één gedicht in het Russisch), maar omstreeks 1908 gaat zij vrij plotseling en om nog steeds niet opgehelderde redenen over tot het dichten in het Zweeds. Op school kwam Södergran in aanraking met de Duitse literatuur, waaronder die van het fin de siècle. Tijdens haar verblijf in Davos maakte zij kennis met werken uit de Engelse letterkunde (Dickens, Shakespeare, Swinburne) en las zij Dantes *Inferno*. Daarnaast was zij getrouwd met een aantal Russische auteurs uit haar tijd, en, niet onbelangrijk, met de Russische volkssprookjes. Haar literaire achtergrond was dus gewoon veelzijdig en internationaal.

Haar debuutbundel *Dikter* (Gedichten) uit 1916 was in vele opzichten normdoorbekend ten opzichte van de Zweedstalige poëtische traditie en zij wordt dan ook beschouwd als een belangrijke doorbraakfiguur van het modernisme in het Zweedse taalgebied. Södergran schreef in vrije verzen en maakte in sommige gedichten gebruik van een Whitman-achtige opsommingstechniek. Haar taalgebruik en beelden zijn intuïtief - er gaat een sterke uitstraling van uit. De toon is emotioneel, soms hartstochtelijk, soms ironisch. Op volstrekt eigenzinnige wijze verwerkt zij neo-romantische, mythologische en filosofische elementen in haar poëzie, waarin liefdesmotieven en - begrijpelijk in haar situatie - vooral de dood een belangrijke plaats innemen. De tuin en de natuur rond de villa in Raivola zijn belangrijke acteurs in een groot aantal gedichten - bloemen, bomen, het meer, al deze elementen treden, op magische wijze bezield, als gesprekspartners op van de ik in het gedicht.

Door de ook geografisch geïsoleerde positie, waarin de zieke dichteres zich gedurende het laatste deel van haar leven bevond, was zij voor haar geestelij-

ke behoeften aangewezen op boeken. Zo zocht zij achtereenvolgens steun voor haar ervaringen en ideeën in het werk van Nietzsche, voor een korte periode bij Rudolf Steiner en tot slot in de bijbel. Dit laatste houdt een definitief afscheid in van het fiere atheïsme en de übermensch-gedachte, waarmee zij haar moeilijk lot trotseerde en die doorwerken in bundels als *Septemberlyran* (De septemberlied, 1918), *Rosenaltaret* (Het rozenaltaar, 1919) en *Framtidens skugga* (De schaduw van de toekomst, 1920). Het betekent de stap naar haar laatste sobere, mystiek gekleurde poëzie, die samen met een aantal nog niet eerder gepubliceerde gedichten, posthuum werd uitgegeven in de bundel *Landet som icke är* (Het land dat niet is, 1925).

Terug naar de hierboven gestelde vragen: wat moeten we ons voorstellen bij de poëtische uitspraak van Södergran: "Ik maak geen gedichten, maar ik schep mijzelf, mijn gedichten zijn voor mij de weg naar mijzelf." Als er in verband met dichters en gedichten over 'scheppen' wordt gesproken, gebeurt dat meestal in termen van de dichter als 'schepper' en het gedicht of het oeuvre als 'schepping'. In Södergrans uitspraak ligt dat anders: daar is de dichteres zowel de schepper als haar eigen schepping. Het gedicht is slechts een middel, een "weg".

Natuurlijk is niemand letterlijk in staat zichzelf te scheppen. In eerste instantie vat ik die uitspraak dan ook zo op: gedichten maken is voor mij (Södergran) geen vrijblijvend artistiek gefröbel, maar een existentiële activiteit², die erop gericht is gestalte te geven aan mijzelf als subject en die mij verder kan helpen op de weg van mijn zelfverwerkelijking. Dat 'gestalte geven' aan zichzelf gebeurt in de vorm van beelden, voorzien van bepaalde betekenissen, want we hebben nu eenmaal betekenisdragende beelden nodig om onszelf en de wereld om ons heen te visualiseren en te begrijpen en om erover te kunnen communiceren.

In de kunst en literatuur van het fin de siècle gold in verhevigde mate de gelijkstelling tussen kunstwerk of tekst enerzijds en vrouwenlichaam anderzijds, die volgens de Amerikaanse literatuurwetenschapper Susan Gubar al sinds de Grieken kenmerkend is voor de Europese cultuur. Exemplarisch in

dit opzicht is de myte van de beeldhouwer-koning Pygmalion die verliefd wordt op zijn zelfgemaakte marmeren beeld van een vrouw. Deze gelijkstelling tussen kunstwerk/tekst en vrouwenlichaam heeft specifieke consequenties voor de manier waarop de vrouwelijke kunstenaar zich verhoudt tot haar lichamelijke en de manier waarop deze verhouding vervolgens de metaforen vormt, door middel waarvan zij haar creativiteit verbeeldt, aldus Gubar. Een van de gevolgen hiervan is, dat

"(...) many women experience their own bodies as the only available medium for their art, with the result that the distance between the woman artist and her art is often radically diminished; (...)" (Gubar 1981, p.248)

In dit licht krijgt de uitspraak "Ik maak geen gedichten, maar ik schep mijzelf (...)" een seksespecifiek karakter. Het zichzelf (in beelden) scheppen is een manier van omgaan met de eigen creativiteit, die mogelijk voor vrouwen veel meer voor de hand ligt dan voor mannen. Waar mannelijke auteurs de vrouw als object/tekst scheppen, scheppen vrouwelijke auteurs zichzelf als tekst, een tekst die object en subject tegelijk is. Er zou hier dus sprake kunnen zijn van een seksespecifieke poëtica, waar Sötemann, die zijn waarnemingen en klassificaties uitsluitend op de uitspraken en het werk van mannelijke auteurs baseert, eenvoudig nooit mee geconfronteerd is.

Wanneer we uitgaan van deze hypothese over het seksespecifieke karakter van Södergrans poëtica, kunnen we vervolgens gaan kijken, of deze poëtische opvatting ook op de een of andere manier in haar teksten terug te vinden is en zo ja, hoe die tot uitdrukking komt. Hoe scheidt Södergran beelden van zichzelf en hoe geeft zij betekenis aan die beelden?

De beelden waarover wij beschikken worden ons in hoofdzaak aangereikt vanuit onze culturele omgeving. Wij zijn omringd door beelden met conventionele, d.w.z. in een bepaalde historische situatie tot stand gekomen en door bepaalde groepen aanvaarde betekenissen. Met betrekking tot Södergran is het dan ook zinvol te kijken naar de beeldconventies waarmee zij vermoedelijk in aanraking kwam tijdens haar opgroeien en haar vroege volwassenheid rond de

eeuwwisseling. Daarbij gaat het om de vrouwbeelden die de kern vormen van de kunst en de literaire teksten van die tijd, omdat dat haar potentiële beeldmateriaal was en omdat Södergrans zoektocht naar zichzelf een literaire zoektocht was.

*

In het vervolg van dit artikel zal ik eerst enkele conventionele vrouwbeelden in de kunst en literatuur rond de eeuwwisseling in hun culturele samenhang aan de orde stellen, teneinde vervolgens te kunnen laten zien, hoe elementen van deze beelden terug te vinden zijn in bepaalde gedichten uit Södergrans debuutbundel. Ik streef daarbij geen volledigheid na, maar wil aan de hand van enkele voorbeelden laten zien, hoe zulke conventionele vrouwbeelden een rol spelen als materiaal voor de dichteres. Tot slot wil ik me bezig houden met de belangrijkste vraag, nl. hoe Södergran deze beelden, of elementen eruit, al dan niet omvormde ten behoeve van haar eigen doel, het 'scheppen van zichzelf'.

Op welke wijzen werd de vrouw/het vrouwenlichaam gepresenteerd in de kunst en literatuur ten tijde van de eeuwwisseling? In zijn monografie *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-siècle Culture* uit 1986 doet de literatuurwetenschapper Bram Dijkstra daarvan op onthutsende manier verslag. Hij stelt in zijn inleiding

"(...) that virulent misogyny infected all the arts to an extent understood by very few specialists in the cultural history of the turn of the century - perhaps precisely because it was so endemic and therefore so completely taken for granted by everyone." (Dijkstra 1986, p.viii)

Dijkstra's materiaal bestaat niet alleen uit literaire en wetenschappelijke bronnen uit die periode, maar vooral ook uit de bewaard gebleven overvloed aan fotografische reproducties van beeldende kunst afkomstig uit kunsttijdschriften en tentoonstellingscatalogi die tussen ca. 1880 en 1920 miljoenen kijkers in

Europa en de Verenigde Staten bereikten.

De productie van een overvloed aan ambivalente voorstellingen van vrouwen in kunst en literatuur komt volgens Dijkstra voort uit een ingewikkeld complex van factoren, waar ik hier niet uitvoerig op in kan gaan. Heel grof komt het erop neer dat door industrialisatie en kapitalisme de blanke man uit de middenklasse het gevoel had de greep op het eigen bestaan te verliezen. Dit gevoel werd versterkt door het feit dat er een emancipatiebeweging op gang kwam bij tot dusver ondergeschikte "groepen", zoals vrouwen en arbeiders, hetgeen als bedreigend werd ervaren. Onder de invloed van darwinistische ideeën uit de sterk ideologisch gekleurde menswetenschappen van die tijd ontwierp genoemde man ter compensatie van dit soort negatieve ervaringen een beeld van zichzelf als protagonist van de mensheid op weg van het apenstadium naar een sterk gespiritualiseerd menszijn. Vrouwen uit de middenklasse, wier rol in het 19de eeuwse Europa beperkt was tot de reproductieve functies in de sfeer van het gezin, maar ook de arbeidersklasse, niet-blanke rassen en joden, kregen in dit plaatje de plaats toebedeeld van evolutionair achtergebleven exemplaren van de menselijke soort. Door hun gebondenheid aan materie en voortplanting zouden zij dichterbij de dieren staan en op grond van hun inherente seksualiteit een bedreiging vormen voor het streven naar geestelijke verheffing van de soort door de blanke man uit de middenklasse.

De decadentistische kunstenaars, literatoren en intellectuelen, zonen van de industriële 'Gründer'-generatie en vaak hoger opgeleid dan hun vaders, waren zeer ontvankelijk voor dit soort ideologische boodschappen. Zij wezen het in hun ogen banale burgermansmaterialisme van de voorgaande generatie af en zochten in hun afkeer van de grauwe industriële realiteiten hun heil in zelfgeschapen werelden van (vaak perverse) artificiële schoonheid, waarin de vrouw in allerlei hoogst ambivalente gedaanten centraal stond. De decadentistische beeldende kunst werd min of meer salonfähig gemaakt in de vorm van o.a. mythologische voorstellingen uit de klassieke oudheid, met veel nymphen, bacchanten en ander vrouwelijk naakt. De vrouwen werden in deze kunst en

literatuur geëxploiteerd als fascinatieobjecten voor de victoriaanse man, voor wiens seksualiteit meestal alleen maar plaats was in het domein van de prostitutie en dat van de fantasie.

Tegelijkertijd fungeerden vrouwen als zondebok voor de als pijnlijk ervaren realiteit, dat mannen toch nog maar al te vaak geplaagd werden door wat zij beschouwden als de resten van het dierlijke in zichzelf. Dat zou geactiveerd worden door de verlokkelijke listen en lagen van de 'dierlijke' vrouwen, die dan ook veelvuldig werden afgebeeld als sirenen, zeemeerminnen, bloedzuigende vampiers, femmes fatales, die erop uit waren de man te beroven van de kostbare levenssappen, nodig voor zijn geestelijke activiteit. Vaak werden dergelijke vrouwentypes bovendien nog in beeld gebracht in gezelschap van dieren of halfdieren zoals faunen en centauren (deze vertoonden in veel gevallen joodse of negroïde trekken!). Dit alles werd zoals wij al zagen geënceneerd in een geëstetiseerd universum, dat los stond van de banale burgermanswerkelijkheid van de industriële samenleving. De voorstellingen waren meestal gesitueerd in een exotische entourage, bijvoorbeeld in een klassiek mythologisch landschap of er was sprake van gefantaseerde scènes uit de vervalperiodes van de klassieke of middenoosterse beschavingen. In wezen waren deze vrouwbeelden produkten van mannelijke seksuele fantasieën en wensdromen, vaak met een sadistische of masochistische inslag, waarbij voyeurisme (het op veilige afstand genieten van het object) een belangrijke rol speelde.

De meer zachtvaardigen onder de decadente kunstenaars schiepen een voor hen passend vrouwentype, waarop zij op ongevaarlijke wijze hun dikwijls wat meer puberale erotische fantasieën konden projecteren. Ik doel op het type van de femme fragile³, waarop ik, in verband met mijn analyse, wat uitvoeriger inga. De femme fragile is het type van de ziekelijke, vaak tuberculeuze, op esthetisch verantwoorde wijze wegwijnende jonge vrouw, die a.h.w. al met één voet in het graf staat en daardoor niet echt meer van deze wereld is. Zij staat los van de voortplanting, is dus maatschappelijk en seksueel gezien ongevaarlijk en kan als etherische, in het aangezicht van de dood gespirituali-

seerde schone, met behoud van distantie worden aanbeden.

Thomalla beschrijft de femme fragile, in een collage van citaten, als volgt:

"Es ist ein zerbrechliches, schönes Geschöpf 'mit todestraurigen und wundersam tiefen Augen', von 'heller wehrloser Anmut' und mit schmalen Schultern, auf die 'eine unsichtbare und ungeheure Schwermut wie ein allzu gewichtige Bürde gelegt' scheint. Es ist eine kindlich junge Frau, perlblaus und fast durchsichtig, die müde und angestrengt schaut und eine grosse Sehnsucht im Herzen trägt 'nach stillem, leisegeleitendem Leben'. In empfindsamen Novellen ruht sie als überfeinertes Wesen aristokratischer Herkunft in verdunkelten Salons alter Schlösser und mondäner Sanatorien, erschreckend hinfällig und todesnah (...) Ihre ätherische Seelenschönheit und anämische Kränklichkeit und unterentwickelte Weiblichkeit sind nicht weniger morbide und dekadent als die perverse Grausamkeit der femme fatale und verraten ebensoviel wie diese über die spezifische Sensibilität der Epoche" (Thomalla, p.13)

Het sadistische element in het beeld van de femme fragile schuilt in het feit dat zij per definitie het voorwerp is van een 'fictieve moord'.

Net als de andere decadentistische vrouwentypes wordt ook de femme fragile bijna altijd van buitenaf, als een van een (veilige) afstand aanbeden object beschreven. Je zou haar kenmerken als volgt kunnen samenvatten - ik baseer me hierbij op Thomalla:

- geësthetiseerde ziekelijkheid, bij voorkeur tuberculose met bijbehorende lichamelijke symptomen,
- de ziekte symboliseert een verhoogde mate van vergeestelijking - gezondheid en voortplanting (materialiteit, seksualiteit) gelden als tekenen van burgerlijke banaliteit, de beweging naar de dood spiritualiseert de vrouw,
- zij is jong, soms een femme-enfant, een bloem in de knop gebroken.
- zij is dikwijls de laatste loot van een aristocratisch geslacht, waarvan de levenskracht is uitgeput,
- zij belichaamt een negatie van de eigen tijd, het leven en de voortplanting,

- zij is nooit arm, haar entourage is vaak gekenmerkt door weelde, verfijnde schoonheid en kunstzinnigheid,
- de verteller/focalisator ervaart via de transparante persoon van de femme fragile, die bijna niet meer van deze wereld is "das Wunderbare", een soort mystieke ervaring, die echter volledig in het vage wordt gelaten,
- ook haar sterven staat in het teken van de schoonheid, aan de gruwelen van het stervensmoment zelf wordt meestal discreet voorbijgegaan door de verteller.

De gestileerde weergave van de femme fragile, zowel in woord als in beeld, bedient zich van de volgende 'attributen':

- zij is 'anders', zij lijkt een wezen uit een droom of uit een andere, betere wereld,
- de kleur wit is met haar verbonden en duidt op zuiverheid en idealiteit (immaterialiteit), kuisheid, kinderlijke onschuld en onvolgroeidheid, steriele levensvreemdheid, naderende dood etc. (vgl. Thomalla, p.47),
- zij is een bloemenmeisje, niet alleen haar schoonheid, maar ook zij zelf is net zo vergankelijk als een bloem. In de vaak uitvoerige bloemenmetafo-riek die verbonden is met de beschrijving van de femme fragile is vooral sprake van bloeien en verwelken. Vooral de slanke, witte lelie, bloem van de kuisheid en de dood is zeer geliefd,
- decorativiteit, tableaucharakter van beschrijvingen en afbeeldingen, typisch voor de Jugendstil,
- in de cultus van 'de ziel' rond de eeuwwisseling wordt de femme fragile ook vaak het zinnebeeld daarvan, een soort psychefiguur,
- tegelijkertijd wordt zij 'de ziel van het landschap', de sleutel tot de natuur, waarmee zij - ook als plantaardig wezen - in harmonieuze verbinding staat. Ik wil nu aan de hand van het gedicht *De laatste najaarsbloem* aannemelijk maken, dat Södergran zichzelf heeft trachten te scheppen naar het beeld van de femme fragile.

DE LAATSTE NAJAARSBLOEM⁴

- 1 Ik ben de laatste najaarsbloem.
Ik werd gewiegd in zomerwarmte,
ik werd op wacht gezet tegen de noordenwind,
rode vlammen sloegen uit
5 op mijn wit gezicht.
Ik ben de laatste najaarsbloem.
Ik ben van deze dode lente 't jongste zaad,
't valt niet zo zwaar als laatste dood te gaan:
ik heb het meer gezien, zo sprookjesachtig blauw,
10 ik heb het hart van deze dode zomer horen slaan,
mijn kelk draagt enkel zaden van de dood.

- Ik ben de laatste najaarsbloem.
Ik heb in diepe najaarssterrennachten
het licht aanschouwd van verre warmtehaarden,
15 't valt niet zo zwaar dezelfde weg te gaan,
ik sluit de poorten van de dood.
Ik ben de laatste najaarsbloem.

In de eerste regel worden we meteen al geconfronteerd met de identiteit tussen bloem en ik. Er is sprake van een najaarsbloem, die geconnoteerd is door een proces van verval dat uitmondt in een winter, de dood in de natuur. We vinden dus van meet af aan een femme-fragile-achtige constellatie van elementen.

De twee volgende regels suggereren de overgang van een positieve, prettige uitgangssituatie (zomer, d.w.z. warmte, leven, en gewiegd worden in een wieg, een situatie van passieve geborgenheid, van indolentie: wieg, kindertijd) naar een situatie, waarin de ik is blootgesteld aan en op wacht gezet tegen de noordenwind (brenger van kou en winter). De ik/bloem bevindt zich in het grensgebied tussen zomer en winter, tussen warmte/leven en kou/dood. Een positie, die de femme fragile ook inneemt.

Wat betreft de rode vlammen op de witte "wang", zoals er in het origineel staat: de tuberculeuze femmes fragiles worden in de decadente literatuur wel vaker beschreven met twee donkerrode koortsvlekken op hun bleke wangen (vgl. Thomalla, p.29).

Nu wordt de eerste regel herhaald. Dit gebeurt nog twee keer in het gedicht en wel in strenge symmetrie, d.w.z. eerst met 4 andere regels ertussen, dan met 5 en tot slot weer met 4. Dit, tesamen met het metrische karakter van het gedicht en het meermalen voorkomen van rijm verhoogt het effect van regelmatige herhaling en decorativiteit.

In regel 7, 8 en 11 wordt de bloemenmetaforiek uitgebreid met het element zaad, waardoor de voortplanting deel gaat uitmaken van het voorstellingscomplex. De ik/bloem is voortgekomen uit iets dat al dood is, en zal ook niets anders voortbrengen dan dood. Hier vinden we m.i. de voor de femme fragile zo typerende negativiteit t.o.v. de voortplanting terug, gekoppeld aan de voorstelling van de laatste schakel in een uitgeputte voortplantingsketen. Het woord kelk suggereert ook, met een toespeling op het nieuwe testament, dat de kelk van de ik, de kelk die de ik moet uitdrinken de bittere kelk van de dood is, een suggestie van de christusachtige situatie van de ik en van loutering en spiritualisering in het aangezicht van de dood.

De regelparen 9/10 en 13/14 geven waarnemingen van de ik/bloem aan - er is driemaal sprake van zien en eenmaal van horen. Het eerste paar verwijst naar de zomer, gekenmerkt door intimiteit (vgl. de gehoorde hartslag, bijvoorbeeld zoals het kind die aan de moederborst kan horen) Het sprookjesachtig blauwe meer is ook typisch een zomermeer, niet bijvoorbeeld een herfstmeer. Maar de zomer is nu dood. Deze twee regels vormen als het ware de verklaring (vgl. de dubbele punt), waarom het niet zo zwaar valt (in het origineel staat: het is zo licht/gemakkelijk) als laatste dood te gaan, nl. als je als jongste kind van de lente je eigenlijke jeugd in de zomer hebt gehad en er dus eigenlijk geen tijd meer is voor volwassenheid en je ook niets levends meer achterlaat.

Het tweede regelpaar vormt eveneens een soort verklaring maar nu voor de

daaropvolgende regel, die eveneens begint met "'t valt niet zo zwaar...". In deze regels is alleen nog maar sprake van zien (se, skåda, in het Nederlands weergegeven met "aanschouwen"). Ze gaan over een herfstwereld, gekenmerkt door diepte en verte, de zomerwereld van lichamelijkheid en water is hier verruild voor een spirituele, kosmische ruimte met verre warmtehaarden, een wereld van lucht en vuur - dit zijn van de vier elementen de meer spirituele - er is grote distantie tussen de ik en wat zij ziet. Ook de suggestie van een mystiek schouwen, dat men graag aan de femme fragile toeschreef, lijkt hier terug te vinden.

Bij regel 15: "'t valt niet zo zwaar dezelfde weg te gaan" vraag je je onmiddellijk af: "dezelfde" als wat? Mijn voorstel luidt: als de dode lente, de dode zomer, die de ik aan zijn hart gewiegd heeft en de herfst met zijn vergeestelijking, die ook al tot het verleden is gaan behoren, d.w.z. dood is, en die uitmondt in de winter/noordenwind?, de dood tout court. Het sluiten van de poorten van de dood door de ik moet dan ook niet gelezen worden als een opheffing van de dood, maar als het binnentreden van het rijk van de dood door de ik, die vervolgens als laatste de poorten achter zich sluit. Deze laatste interpretatie geeft ook Schoolfield (Schoolfield 1984, p.39), die een alinea aan dit gedicht wijdt. Hij interpreteert "het licht van verre warmtehaarden" overigens heel biografisch als de zuidelijke zon in Södergrans geliefde Davos. Over het slot van het gedicht merkt hij op:

"When the poem subsequently says "I shall close the gates of death," it means (...) that with her (the flower's) passing death will have got the last and special child of summer, the season of full-blown beauty. Again, Edith Södergran uses a commonplace of the *fin-de siècle* - the thought that the last, death-consecrated member of a great line is its most fragile and most sensitive representative; see, for example, the cases of Huysmans' Des Esseintes, of Mann's Hanno Buddenbrook." (Schoolfield 1984, p.39)

Ik deel die laatste interpretatie, maar het ligt veel meer voor de hand om hier te verwijzen naar het type van de femme fragile, dan naar de door hem

aangehaalde mannelijke literaire personages.

Ook in een ander gedicht uit de debuutbundel, *Höstens dagar* (De dagen van de herfst) zijn bepaalde elementen van het femme-fragile-motief terug te vinden, maar in *De laatste najaarsbloem* is dit wel heel consequent doorgevoerd. Essentieel is ook, dat in dit laatste gedicht de najaarsbloem/femme fragile als subject figureert en niet als van buitenaf gezien object, zoals in de teksten van mannelijke auteurs.

Degenen die enigszins vertrouwd zijn met de intensiteit en de vitaliteit van het oeuvre van Edith Södergran zal het misschien verrassen, dat ik sporen van juist dit terminale vrouwentype in een paar van haar gedichten meen te vinden. Toch is het minder vreemd dan het lijkt. Södergran heeft zich m.i. wel tot de femme fragile moeten verhouden: de rol was haar immers op het lijf geschreven! Een decoratief beeld van jezelf als femme fragile, erotisch aantrekkelijk voor een bepaalde categorie jonge mannen, zij het op afstand, was misschien wel het beste wat je als esthetisch gevoelig, tuberculeus jong meisje van je trieste situatie kon maken.

Ik denk dat het een zelfbeeld was, dat misschien aanvankelijk troost kon bieden door zijn schoonheids- en spiritualiteitsaspect, en dat tegemoetkwam aan een zeker narcisme en zelfmedelijden. Het type lag voor het grijpen, ook in de Duitse literatuur, waarmee Södergran dankzij haar Duitse school vertrouwd was. Als tuberculeuze jonge vrouw kon je er eigenlijk niet omheen. Het was echter een stadium dat gepasseerd moest worden. De femme fragile, uiteindelijk een mannenfantasie, en daarbij letterlijk een 'doodlopende' weg, was geen vruchtbaar zelfbeeld voor een levendige, intelligente en begaafde jonge vrouw.

Kunnen we zeggen, dat Södergran in *De laatste najaarsbloem* het betreffende conventionele vrouwbeeld min of meer integraal overneemt, ditzelfde geldt niet voor een ander gedicht dat duidelijk de sporen draagt van conventionele beeldvorming rond de vrouw. Ook in het gedicht *Violette schemeringen* uit de debuutbundel is sprake van een vrouwelijk subject, ditmaal zelfs letterlijk aantoonbaar in de tekst.

VIOLETTE SCHEMERINGEN

- 1 Violette schemeringen draag ik in me uit mijn oertijd,
naakte maagden spelend met galopperende centauren ...
Dagen geel van zon werpen hun bonte blikken,
slechts zonnestralen brengen waardig hulde aan een teder/
vrouwenlichaam ...
- 5 De man is niet gekomen, is nooit geweest, zal nooit worden...
De man is een valse spiegel die de zonedochter toornig tegen/
de rotswand slingert,
de man is een leugen, door witte kinderen niet begrepen,
de man is een voze vrucht, door trotse lippen afgewezen.
- 10 Schone zusters, op naar de sterkste rotsen hoog boven,
wij allen zijn heldinnen, krijgsgodinnen, amazonen,
rozenmaskers, hemelhoofden, ogen diep van onschuld,
zware brandingen en verdwaalde vogels,
wij zijn het minst verwacht en het diepst rood,
tjgervlekken, aangespannen pezen, sterren zonder duizeling.

In het gedicht *Violette schemeringen* herinnert de ik zich beelden uit haar oertijd. De oorsprongsscène die volgt, met de naakte maagden, spelend met galopperende centauren zou zeker niet misstaan hebben in een van de decadentistische 'Salons' van rond de eeuwwisseling⁵. Södergran lijkt echter verschuivingen in de conventionele betekenissen aan te brengen.

Ten eerste creëert zij ook hier een vrouwelijk subject, dat centraal staat in het gedicht. De ik maakt deel uit van een zusterschare (r. 9/10: "Zusters (...) wij allen zijn heldinnen, (...)), die identiek lijkt te zijn met de "maagden" uit r.2. Aanvankelijk verdichten de violette schemeringen in de ik zich tot een soort mythologisch landschap. Dit wordt enerzijds aangeduid als iets dat de ik in zich draagt, maar anderzijds als het ware van buitenaf beschreven, als een scène (de maagden en de zonedochter in het mythische landschap staan in de 3de persoon). In het tweede deel van het gedicht (vanaf r.9) bevindt de ik

zich plotseling in dit door haarzelf opgeroepen landschap en vereenzelvigd zich met de zusterschare ("wij"), waarna een uitvoerige opsomming volgt van beelden, die iets zeggen over de hoedanigheid van deze zusters/maagden, inclusief de ik. Deze maagd-ik is een soort oersubject in het subject van het gedicht.

Willen we enig idee krijgen omtrent het soort vrouwelijke identiteit, dat hier verbeeld wordt, kunnen we om te beginnen kijken naar de mannen- en vrouwenrollen in het gedicht en naar de manier waarop conventioneel mannelijke en vrouwelijke attributen en eigenschappen aan de diverse acteurs worden toegeschreven.

In de utopie van het gedicht kunnen we de volgende (groepen) acteurs onderscheiden:

- de maagden/zusters, waartoe ook de zonedochter en de ik behoren - de leden van dit egalitaire gezelschap lijken overigens verwisselbaar;
- de centauren, spelpartners van de maagden; beide groepen hebben positieve connotaties: er is sprake van een paradijselijk vitaal samenzijn;
- de man daarentegen wordt negatief afgeschilderd in vrij krasse termen - hij wordt achtereenvolgens weergegeven als onbestaanbaar in de utopie, als een valse spiegel voor de vrouw, die zij in haar toorn daadwerkelijk vernietigt, als onbegrijpelijke leugen voor onschuldigen en zuiveren, en ook nog eens als (moreel?) rotte vrucht afgewezen vanuit een trotse vrouwelijkheid - en daarmee is hem definitief elke plaats in de utopie ontzegd.

Door de meeste onderzoekers is gewezen op het verband tussen dit en andere gedichten met een kortstondige en teleurstellende liefdesrelatie tussen Södergran en een 16 jaar oudere getrouwde academicus (de man van Terijoki)⁶. Naast deze persoonlijke ervaring van Södergran speelt m.i. ook de hele vrouwvijandige mentaliteit in de periode een belangrijke rol. De spiegel die de vrouw - met name in de beeldende kunst - werd voorgehouden, toonde haar aan zichzelf als animaal wezen en niet als autonoom subject. Het is niet ver-

wonderlijk dat dit een sterke persoonlijkheid als Södergran woedend kon maken. In de utopie van het gedicht worden dan ook een aantal ingrepen in de conventies gedaan, teneinde de dominerende mannelijke visie (de "spiegel"!) en daarmee ook de innerlijke afhankelijkheid van de vrouw daarvan te vergruizen. Met de spiegel wordt de voyeuristische mannelijke blik uitgeschakeld. Het utopische landschap bestaat slechts voor het geestesoog van de vrouwelijke ik en voor de blikken van de zon. In tegstelling tot de conventionele verbinding tussen vrouw en maan, die het licht van de met het mannelijke geassocieerde zon slechts kan weerkaatsen, zijn de rollen hier omgekeerd: de vrouw is kind van de zon, en de man is spiegel.

De centauren echter, mythologische wezens die half man half paard zijn, vormen blijkbaar geen gevaar voor de tedere lichamen van de maagden. Van conventioneel symbool van regressieve en laag-bij-de-grondse dierlijkheid zijn ze getransformeerd tot kameraden in een soort speelse stoeiscenes zonder de gebruikelijke besmukte seksuele verwijzingen. Men kan ze ook opvatten als uitdrukking van de vitaliteit van de maagden en als een soort pendant van deze vrouwen, die immers in het vervolg van het gedicht vergeleken worden met amazonen (Lett. in het Zweeds: "ruiterinnen").

De vitale elementen spel, galop, toorn en het wegslingeren van de spiegel in de eerste 8 regels van het gedicht geven een nieuwe dimensie aan ten opzichte van het narcistische, passieve, op de dood gerichte subject in *De laatste najaarsbloem*, bij wie het enige actieve element de vlam van de ziekte was. In het tweede gedeelte van *Violette schemeringen* worden de vitale elementen allesoverheersend en neemt de ik haar plaats in in het collectief van maagden in een rots- en hemellandschap waar alleen de zusterrelatie nog bestaat en waar de vrouwen zich een aantal mannelijke attributen zoals heldendom, krijg en paardrijden hebben toegeëigend. In het decadentisme waren amazonen een populair thema - meestal echter werden zij op gruwelijke wijze verslagen of was er sprake van dat een van hen verliefd werd op een man zodat de fascinatie die dit gevaarlijke vrouwentype uitoefende werd gecombineerd met een geruststellende boodschap voor het mannelijk publiek.

Het voert te ver om in dit verband alle connotaties van de diverse hoedanigheden van de maagdelijke zusters uit te pluizen. Er zijn verwijzingen naar dynamiek, risico, onvoorspelbaarheid en naar het dionysische (tijgervlekken), en als sterren zonder duizeling houden zij zich staande op kosmische hoogten. Dit doorkijkje toont ons niet een als negatief en regressief voorgestelde oertijd, maar een soort verloren paradijs (onschuld) dat tevens een verkapte utopie is, met daarin een programmatisch subject. De dichteres scheidt hier door een conventioneel beeldmateriaal te transformeren een zelfbeeld dat ruimte biedt aan haar vitaliteit. Daarbij maakt het conventionele negatieve oordeel over vrouwelijke vitaliteit plaats voor een positieve voorstelling ervan.

Södergran schreef niet uitsluitend ik-gedichten. Maar veel van haar gedichten ensceneren vrouwen in de 1ste, 2de of 3de persoon. Soms is er sprake van een reeks vrouwen die lijken te staan voor contrasterende deel-subjecten, soms is het contrast, of zelfs het paradoxale de kern van één monumentaal zelfportret, zoals in het beroemde gedicht *Vierge moderne*, dat ik eveneens in dit verband aan de orde had kunnen stellen in samenhang met de decadentistische androgyne-conventie.

Vanwaar deze poëtica en dichtpraktijk van het scheppen van zichzelf, dit voortdurend aanwezig stellen van zichzelf als subject in steeds wisselende gedaanten, opgebouwd uit het materiaal van niet bepaald vrouwvriendelijke beeldconventies? Een mogelijk antwoord zou kunnen zijn, dat Södergran haar mannelijke lezers, van wie zij uiteindelijk afhankelijk was voor haar succes als dichteres, op die manier de hun aansprekende herkenning- en fascinatiepunten bood. Het is een feit, dat haar werk vooral mannelijke dichters, critici en literatuurwetenschappers sterk heeft aangetrokken. Zij zou dan in dit opzicht de gebruikelijke exhibitionistisch-narcistische vrouwenrol hebben gespeeld. 'Zich scheppen', in het Zweeds: 'att skapa sig' betekent ook: 'zich aanstellen', met name door het trekken van grimassen. Edith Södergran beschikte over voldoende zelfironie om zich daarvan bewust te zijn geweest.

Een ander antwoord kan gezocht worden in de negatie van hun subjectiviteit, waartegen vrouwen in een mannenmaatschappij steeds weer moeten

vechten. En aangezien het dichterschap in de westerse cultuur, zeker sinds de romantiek, lange tijd sterk gebonden is geweest aan de voorstelling van het scheppend subject, heeft de vrouwelijke dichter/kunstenaar haar creativiteit steeds opnieuw moeten grondvesten door zichzelf tegen die negatie in als subject te stellen. 'Att skapa sig (till)' heeft nog een betekenis naast het hierboven aangehaalde en het letterlijke 'zich scheppen', nl. 'zich veranderen in', 'de gedaante van iets aannemen'. Subjectiviteit en steeds fluctuerende gedaantes, zijn bij veel vrouwelijke kunstenaars en auteurs onverbreekelijk en paradoxaal met elkaar verbonden.

LITERATUUR

- Bryld, M. & N. Lykke, "Er begrebet 'mandekvinde' kvindefjendsk? Om en opfattelse af 'overgangskvinden' i kønsfilosofi og kvindelitteratur." In: *Overgangskvinden. Kvindeligheden som historisk kategori - kvindeligheden 1880-1920*. Red. af M. Bryld e.a.. Odense 1982, p.137-167.
- Dijkstra, B., *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. New York/Oxford 1986.
- Gubar, S., "'The Blank Page' and the Issues of Female Creativity." In: *Critical Inquiry*, Winter 1981, p.243-263.
- Praz, O., *The Romantic Agony*. London/New York 1970.
- Ringbom, S., "Text och bild i finlandssvensk modernism". In: *Tijdschrift voor Skandinavistiek*, jaargang 11, nr. 1-2, 1990, p.5-31.
- Schoolfield, G.C., *Edith Södergran. Modernist Poet in Finland*. Westport (Conn.)/London 1984.
- Söttemann, A.L., *Over poetica en poëzie: een bundel beschouwingen*. Samen-gesteld en ingeleid door W.J. van den Akker en G.J. Dorleijn. Wolters-Noordhoff, Groningen 1985.
- Södergran, E., *Edith Södergrans dikter*. Stockholm 1940.
- Södergran, E., *Dikter och Aforismer. (Samlade skrifter 1, red. av H. Lillqvist)* Helsingfors 1990.
- Thomalla, A., *Die femme fragile. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende*. Düsseldorf 1972.
- Tideström, G., *Edith Södergran*. Wahlström & Widstrand, Stockholm 1949.
- Vervliet, R., "La littérature de fin de siècle en Belgique: l'autonomisation de la littérature." In: *Actes du colloque international - La littérature de fin de siècle, une littérature decadente?* Luxembourg 1990.
- Weinhold, U., *Bruiden des doods. Over het beeld van de vrouw in de kunst van het Fin de Siècle*. Amsterdam 1989.

NOTEN

1. Geciteerd door de Zweedstalige Finse schrijfster, literatuurcritica en vriendin van Södergran Hagar Olsson in haar inleiding bij de verzameluitgave van Södergrans gedichten uit 1940 (Södergran, 1940, 12).
2. Vgl. ook de opmerking van Vervliet, dat met ingang van de decadentie in de periode rond de eeuwwisseling de kunst/literatuur niet meer beschouwd werd als vrijetijdsbesteding of versiering van het bestaan, maar als een existentiële keuze door de kunstenaar/auteur (Vervliet 1990, 165).
3. Het type is voor het eerst geïdentificeerd en beschreven door Ariane Thomalla in haar monografie *Die femme fragile. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende* uit 1972. Dijkstra behandelt het type onafhankelijk van Thomalla onder de aanduiding "the cult of invalidism". De femme fragile is een decadentistische ontwikkeling van het vrouwbeeld, dat Sandra M. Gilbert en Susan Gubar in hun inmiddels klassieke studie *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination* uit 1979, omschrijven als 'the angel in the house' en dat bij Dijkstra figureert als 'the household nun'.
4. De in dit artikel afgedrukte vertalingen van Södergrangedichten zijn voorlopige versies van eigen vertalingen.
5. In zijn artikel over tekst en schilderij in het Finlandszweedse modernisme sluit Ringbom Edith Södergran uit van zijn onderzoek, omdat zij volgens hem niet geïnteresseerd was in beeldende kunst. Hij motiveert dit met een uitspraak van haar uit 1922, waarin zij zegt dat zij van Van Gogh niets afweet (Ringbom 1990, p.5). Waarschijnlijk gaat het Ringbom uitsluitend om de relatie tussen modernistische beeldende kunst en modernistische literatuur. Dat Södergran kennis heeft genomen van de symbolistische schilderkunst rond de eeuwwisseling - eventueel via tijdschriften - is beslist niet onwaarschijnlijk. Dat zij later niet kennis nam van de modernste richtingen in de schilderkunst kan ook heel wel te maken hebben met haar isolement na het uitbreken van de eerste wereldoorlog en haar extreme geldgebrek na 1917. Overigens kan regel 2 van het gedicht heel goed geïnterpreteerd worden als een voorbeeld van ekfrasis.
6. Vgl. bijvoorbeeld Tideström 1949, p.83.