

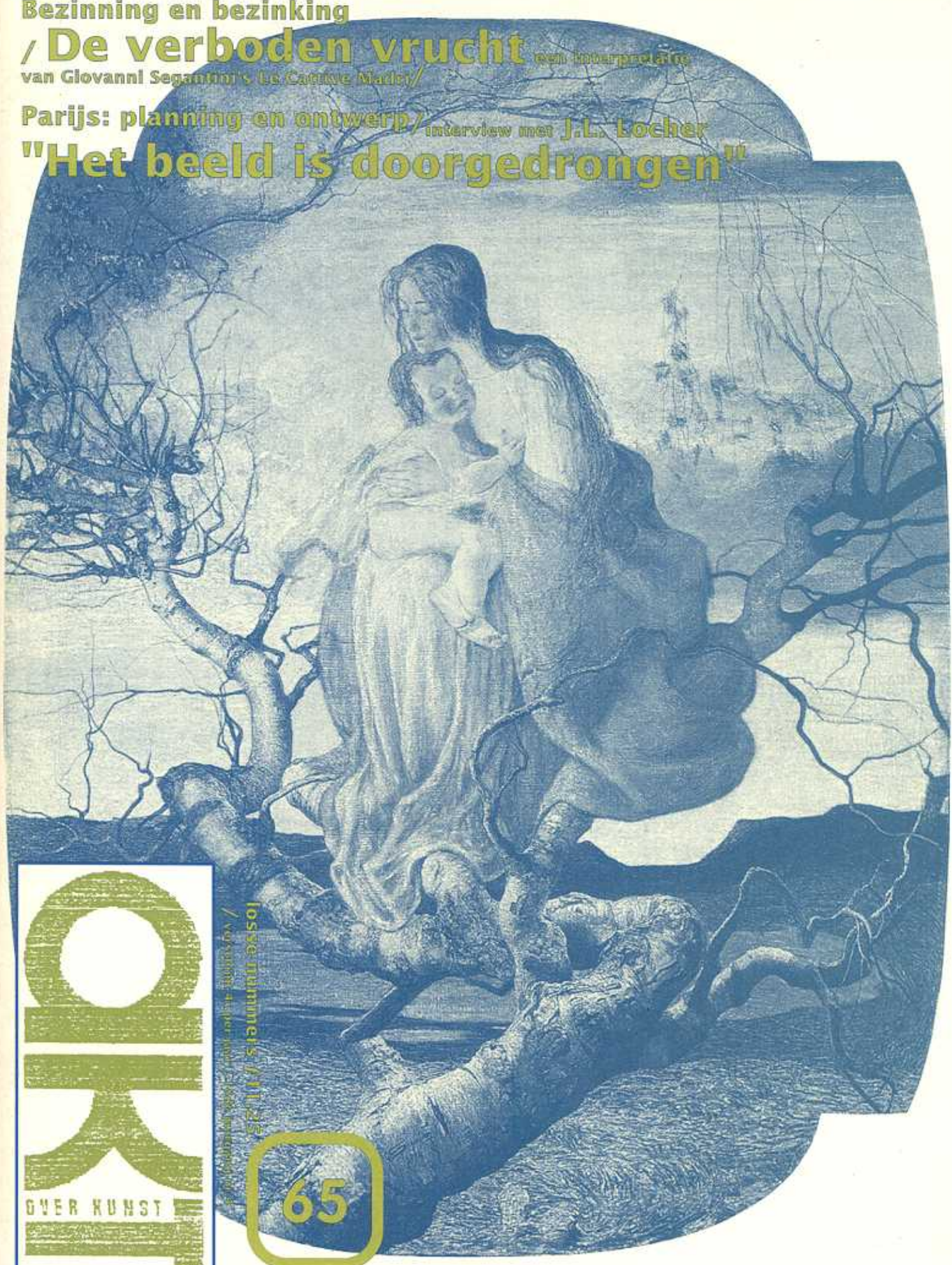
Bezinning en bezinking

# / De verboden vrucht

een interpretatie van Giovanni Segantini's *La Cattive Madré*

Parijs: planning en ontwerp / interview met J.L. Locher

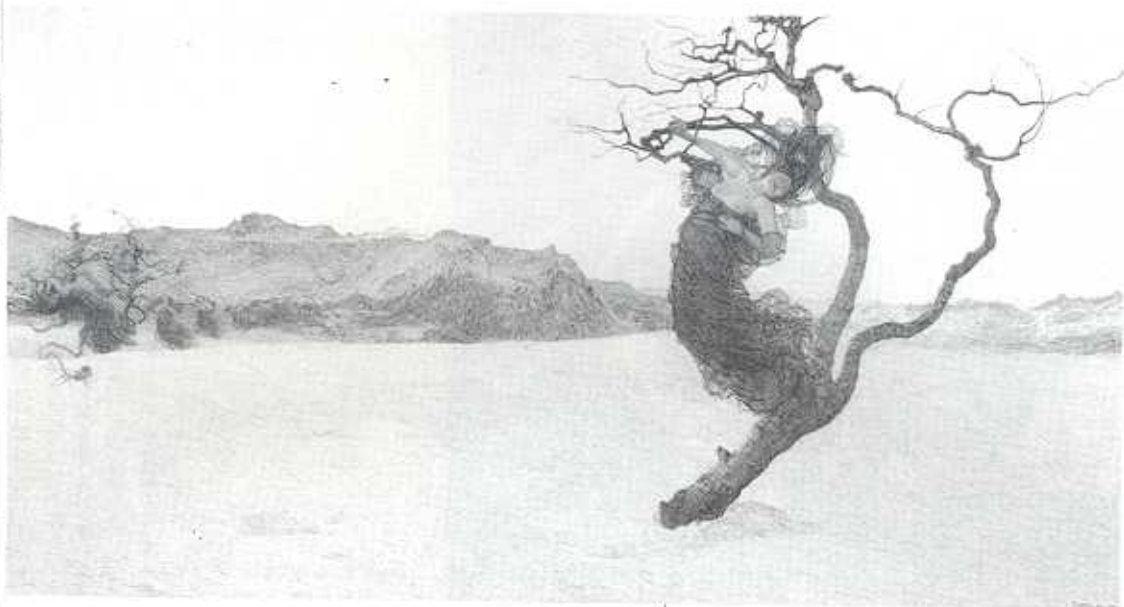
## "Het beeld is doorgedrongen"



losse nummers / 11,25  
/ voor informatie zie pag. 100 en 101

65

Liesbeth Grotenhuis studeerde in april 1994 af in de kunstgeschiedenis aan de Rijksuniversiteit Groningen. Zij volgde een vrij-doctoraatprogramma met als specialisatie Egyptische kunst en Egyptische invloeden op kunst uit het fin-de-siècle.



Toen ik in de Österreichische Galerie im Belvedere in Wenen de zaal binnenliep waar *LE CATTIVE MADRI* ofwel *DE SLECHTE MOEDERS* van de Italiaanse schilder Giovanni Segantini (1858-1899) hing, hoorde ik nog net een dame uit Nederland zeggen dat het leek of het schilderij niet af was: de linkerkant zou nog niet zijn opgevuld.<sup>1</sup> (afb. 1 Giovanni Segantini, *LE CATTIVE MADRI*, 1894, 120 x 225 cm., olieverf, Österreichische Galerie im Belvedere in Wien) De suggestie van onvoltooidheid is niet slechts 'Nederlandse zuinigheid', aangezien bij reproducties van

dit schilderij de linkerkant soms wordt weggelaten. Hierdoor komt de uitbeelding van de vrouw in de boom conventioneel, 'keurig' midden in het beeldvlak terecht en valt de rij vrouwen aan de linkerkant weg.<sup>2</sup> De amputatie van het schilderij lag uiteraard niet in de bedoeling van de schilder; naar mijn idee vloeit deze 'verbetering' voort uit het ongemakkelijke gevoel dat de overweldigende leegte van het kale sneeuwberglandschap veroorzaakt. Deze leemte is slechts één van de 'onevenwichtige' elementen die bijdragen aan de shockerende uitwerking van het schilderij. Er zijn allerlei paradoxen te ontdekken, waardoor het werk veel vragen oproept. Alvorens tot een eigen interpretatie te komen, zullen eerst bestaande theorieën worden besproken. Na een beschrijving van het betreffende schilderij zal de femme fatale met het duidelijkste kenmerk, het haar, vergeleken worden met de vrouwen die in *LE CATTIVE MADRI* voorkomen. De prominente vrouw is echter niet bezig met de verleiding laat staan vernietiging van de man, maar is zelf een gestrafte. Dit blijkt uit verschillende elementen zoals haar plaatsing in de boom en de ijzige vlakte. Tenslotte zal uiteengezet worden wat de kinderhoofden in relatie tot de boom betekenen voor de vrouw.

Op het grote schilderij *LE CATTIVE MADRI* in oblong formaat is in een ijzig berglandschap aan de rechterzijde een boom te zien waarin zich een vrouw bevindt. Aan haar rechterzijde zweeft in de achtergrond een rij vrouwen, die in eerste instantie nauwelijks opvalt omdat de paars getinte gewaden enigszins opgaan in de donker

## De verboden vrucht

### Een interpretatie van Giovanni Segantini's *LE CATTIVE MADRI* (1894)

gekleurde bergtoppen. Als literaire bron wordt over het algemeen het gedicht *PANDJAVALLI* genoemd.<sup>3</sup> Dit gedicht is gemaakt naar een Boeddhistische sage waarvan de met Segantini bevriende dichter Luigigi Illica op voor stond dat hij het uit het Indisch had vertaald. Hoewel naast dit schilderij tevens verschillende andere werken van Segantini doen vermoeden dat hij dit gedicht kende, zijn er geen verdere bewijzen voor. Een fragment gaat over de straf van vrouwen die het moederschap weigeren: Na hun dood moesten deze vrouwen dwalen over ijzige en verlaten sneeuwvlaktes. Uiteindelijk zou de zuigeling de moeder vergeven zodat zij gezamenlijk in het nirvana konden verblijven. In de onderstaande uiteenzetting van de verschillende lezingen van dit schilderij wordt, met uitzondering van de laatste, dit gedicht als uitgangspunt genomen.

### Verskillende interpretaties

Vrijwel vanaf het verschijnen van *LE CATTIVE MADRI* begon men het werk te interpreteren. In 1902, vlak na de aankoop door de Weense regering, werd door Franz Servaes aangenomen dat Segantini in één beeld zowel de oorzaak (het kinderkopje aan de verdorde moederborst) als het gevolg (de bestraffing op de ijsvlakte van het kinderloos blijven van deze vrouw) had weergegeven. De houding van de vrouw zou daarbij de pijn uitdrukken 'zoals een zelfmoordenaress' als gevolg van de bestraffing.<sup>4</sup>

In 1976-77 ontstond bij Irma Nosedà en Bernhard Wiebel de opvatting dat de schaars geklede vrouw met haar lichaam van het kind wegdraaide en door deze onnatuurlijke houding het kind afstootte. Dit beeld zou daarbij sterk moraliserend zijn: door de welverdiende straf van de slechte moeder wordt de wereld weer harmonieus. Uit dit schilderij zou blijken dat de vrouw slechts als moeder kon functioneren en niet mocht genieten van seksualiteit. Zodoende werd Segantini door deze auteurs opgevat als een vrouwenhater wiens voorstellingen bestreden zouden moeten worden.<sup>5</sup>

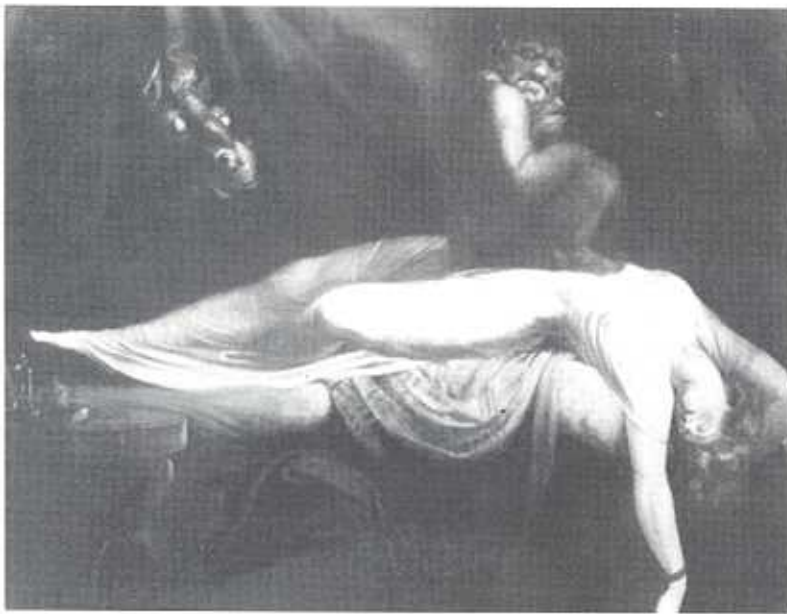
Annie-Paule Quinsac gaf in 1982 een nieuwe interpretatie op grond van het idee dat het schilderij slechts het tweede deel van het gedicht zou uitbeelden, waarbij moeder en kind weer werden verenigd. De vrouw zou met de vreemde draaiing van haar lichaam niet zozeer de pijn uitbeelden of het kind afstoten, maar de extase tonen van de hereniging van de moeder met het kind.<sup>6</sup>

Daniela Hammer-Tugendhat kwam in 1985 met de these dat het schilderij niet in de eerste plaats een illustratie van het gedicht zou zijn. De moraliserende strekking van de titel geeft aan dat de inhoud van dit schilderij eveneens als zodanig is bedoeld. De houding van de vrouw, zwevend maar tegelijkertijd gevangen in de boom terwijl zij het kind noch aantrekt noch afstoot, zou bovenal de weergave van een erotisch-orgastische vrouw zijn. Segantini zou het biologische conflict van moederschap-seksualiteit, vrijheid-gevangenschap hebben verbeeld, met als moraal de natuurlijke functie van de vrouw als moeder.<sup>7</sup>

### Een beschrijving

Mijn interpretatie wil ik eerst beginnen met een beschrijving van het schilderij dat in divisionistische techniek is uitgevoerd. Het oog van de beschouwer wordt het eerst naar de scène in de rechterzijde van het schilderij getrokken. Uit een ijzige vlakte rijst een ontbladerde berkeboom op, met twee hoofdtakken die een zwiep naar de rechterkant maken. In de boom bevindt zich een onnatuurlijk achterovergebogen vrouwenfiguur in een overeenkomstige curve, zij het dat deze is gespiegeld. Zij is gekleed in een dun, enigszins doorschijnend, rimpelend gewaad dat de bollende buik niet volledig verhuult en haar borsten geheel ontbloomt laat. Als een ritmische repetitie hiervan is aan de rechterzijde van de moedertorso het hoofd van een kind zichtbaar dat aan haar borst zuigt of daarnaar reikt. Het achterover neigende hoofd van de vrouw is door een draaiing vrijwel frontaal weergegeven, met gesloten ogen en een licht geopende mond. Haar haren en het gewaad zijn verweven met de takken van de boom, alle in vrijwel identieke kleur weergegeven. Het is verder niet geheel duidelijk hoe zij aan de boom is verbonden: haar voeten lijken de stam niet te raken en haar rechterhand omklemt de tak boven haar evenmin. De boom lijkt de vrouw klaarblijkelijk bij haar haren te vatten, aangezien zij zichzelf niet vasthoudt. Een indicatie voor de boom als handelend voorwerp, vormt de takkengroep aan de rechterzijde die de contour van een zwangere vrouw vormt. Op de gezwollen, zwangere 'buik' is een zijtak weergegeven ter hoogte van de navel, zodat een navelstreng wordt gesuggereerd. De boom lijkt een zwangere vrouw als het ware te hebben verschalkt. De bollende buik van de 'echte' vrouw zou in navolging op deze fantoomvrouw eveneens op een zwangerschap kunnen duiden. Het kinderhoofd komt hierdoor eveneens in een ander licht te staan: het lijkt voort te komen uit de boom, gezien de plaatsing aan het einde van de scheut. Analooq aan de navelstreng bij de 'contourvrouw' kan de twijg waaraan het kinderhoofd is verbonden, worden opgevat als navelstreng. Dit verklaart tevens de onnatuurlijke spiraal waarin de 'tak' zich krult.

De ijsvlakte wordt afgesloten door een bergketen. Aan de rechterzijde baden de groen-geel gekleurde toppen in het licht van de laag staande zon. De prominentere keten aan de linkerzijde is paarsblauw gekleurd, liggend in de schaduwzijde van de berg. Hieruit komt aan de linkerzijde een rij vrouwenfiguren zweven. Zij vertonen een grote overeenkomst met de prominente vrouw wat betreft de losse haren en de gewaden. De voorste vrouw uit de rij heeft een boom bereikt en maakt een vergelijkbare achterovergebogen beweging als de vrouw in de voorgrond. Ook bij haar zijn hoofden van zuigelingen waarneembaar. Een kop komt wederom voort uit een boomtak, een inmiddels begrijpelijke verwijzing. Opmerkelijker is echter de stengel die onder haar rok vandaan kronkelt en lijkt te eindigen in een schorpioenachtig wezen. Bij nadere beschouwing blijkt de tak naar het einde toe kleine zijtakken te bevatten en te eindigen in een menselijk gezicht. De plaatsing van de tak van onder de



rok versterkt de suggestie van het snoer tussen het embryo en de placenta. Om de betekenis van de navelstrengen te begrijpen, is het zinvol om eerst op de houding van de vrouwen in te gaan. Deze vertonen een grote gelijkenis met de gebruikelijke weergave van de femme fatale.

### De femme fatale

De vrouwen in *LE CATTIVE MADRI* vertonen opmerkelijke overeenkomsten met de femme fatale zoals zij volgens de symbolistische traditie wordt weergegeven: het lichaam wordt volledig tentoongespreid, waarbij de subtiele draperieën het lichaam niet zozeer bedekken, maar veeleer op erotiserende wijze onthullen. Als gevolg van de dominerende Victoriaanse moraal, die openlijke seksualiteit verdrong, heerste er in het fin-de-siècle onrust op seksueel terrein. In de realiteit kon door de venerische ziektes in deze tijd het seksuele verkeer letterlijk de dood betekenen. Voor de schilders gold dat de onderdrukte seksualiteit in de schilderijen tot een demon werd: aantrekkelijk maar gevaarlijk. De femme fatale werd zodoende frontaal uitgebeeld, een pose die macht en controle uitstraalt. Het hoofd is daarbij enigszins in de nek geworpen en werpt vanonder de halfgesloten oogleden de toeschouwer een uitdagende blik toe. Naast de typerende houding van de moeder, doen de ontblote borsten van de vrouw in de boom eveneens aan wellust denken. De torso is naar de toeschouwer gedraaid, hetgeen Hammer-Tugendhat opvat als de aanbidding van haar linkerborst aan de toeschouwer.<sup>8</sup> Ironisch genoeg is juist aan de andere zijde van de vrouw het kind geplaatst dat tegelijkertijd een beroep doet op de voedende rechterborst. Door zich naar de toeschouwer te wenden, stoot zij het kind af, hetgeen versterkt wordt doordat zij contact met het kind afweert door de uitgestoken rechterhand en het afgewende gelaat met gesloten ogen. De toeschouwer wordt op deze wijze direct betrokken bij de keuze die de vrouw maakt, hij is het waar ze zich naar richt.

De achterover gebogen stand van de vrouw waarbij het bovenlichaam bovendien een kwartslag wordt gedraaid, is zeer onnatuurlijk. Mijns inziens is deze houding terug te vinden bij de Zwitserse schilder John Henry Füssli (1741-1825) in *DE NACHTMARR*. (afb. 2 Henry Füsseli, *DE NACHTMARR*, 1781, olieverf op doek, 101 x 127 cm., The Detroit Institute of Art, Detroit; op de rugzijde van dit schilderij bevindt zich een vrouwenportret) Als deze vrouw een kwartslag naar links wordt gedraaid, blijkt de overeenkomst apert. Met name het bovenlichaam, de schouders en de draaiing van het hoofd met het afstaande haar vertonen een opmerkelijke gelijkenis, evenals de gelaatsuitdrukking: gesloten ogen en een licht geopende mond. De armen zijn door Segantini in een andere houding geplaatst, hetgeen logischerwijs voortvloeit uit de plaatsing in de boom en de anders werkende zwaartekracht. Virginia Mae Allen wijst erop dat Füssli voor de weergave van de vrouw geput heeft uit antieke bronnen: de weergave van mainades, razende vrouwen die tot de extatische dansers van Dionysos behoren.<sup>9</sup> Deze inspiratie lijkt nog passender voor Segantini's slechte moeders, aangezien naast de pose ook de geplooiden chitones sterk aan de Griekse 'plakgewaden' doen denken. De vrouw in de boom is weliswaar in een dergelijke houding uitgebeeld, maar vooral de voorste vrouw in de stoet doet denken aan een extatische mainade. De lichaamshouding is, zoals die van bacchantes, exaltatisch, hetgeen tevens door het gezicht met de gesloten ogen en de half geopende mond wordt uitgedrukt. De mainaden staan in de Griekse iconografie voor verleidelijke erotiek, ze zijn symbool van ongebonden zinnelijkheid.

### Het verstrikkende haar

In de kunst van het fin-de-siècle was het haar keer op keer het middel om het fatale karakter van de vrouw aan te duiden. Zij is vrijwel altijd met lang haar uitgebeeld, waarin zij haar slachtoffer, de man, letterlijk verst(ri)kt. Een voorbeeld daarvan heeft Edvard Munch (1863-1944) vervaardigd, waarbij hij zichzelf als prooi van Salome heeft uitgebeeld. Het haar van Segantini's vrouw lijkt in eerste instantie passend voor een femme fatale. Het haar is weliswaar een deel van het menselijk lichaam, maar is het enige deel dat op vergelijkbare wijze als kleding gemanipuleerd (en verwijderd) kan worden. Voor de duiding van het haar heb ik gebruik gemaakt van de psychoanalytische studie *THE UNCONSCIOUS SIGNIFICANCE OF HAIR* (1951) door Charles Berg.<sup>10</sup> Hij constateert naar aanleiding van dromen, folklore en antropologisch onderzoek dat het hoofdhaar als metafoor voor het schaamhaar en in het verlengde daarvan voor het geslacht staat. Dat hoofdhaar met seksuele activiteit (hormonen) te maken heeft, constateert hij aan de haargroei op de rest van het lichaam die zich gelijktijdig met de geslachtsrijping ontwikkelt. Zo wordt het afgeknipte haar dat veelal door de man wordt gedragen en het kaalgeschoren hoofd van ge-disciplineerde mannen zoals monniken beschouwd als castratie. Lang haar staat als substituut voor de fallus, vooral wanneer het rechtopstaand of krullend is, een

overeenkomst die verduidelijkt wordt door het slangehaar op de gorgonenkop. De vrouw zou, volgens psychoanalytici bij gebrek aan een eigenlijke fallus, het haar lang dragen. De haarmode in het fin-de-siècle is volgens de portretten opgestoken, hetgeen niet verwonderlijk is gezien de toenmalig heersende strakke normen op sexueel gebied. Bij de fatale vrouw in de schilderkunst is het haar veelal los weergegeven, hetgeen kan worden opgevat als een verwijzing naar de seksuele rol van deze vrouwen.

De kleur speelt eveneens een rol in de symbolische betekenis van haar. Blonde vrouwen als femme fatale komen vrijwel niet voor, in tegenstelling tot de donkerder haarkleuren. Berg vergelijkt de donkerder pigmentatie van de geslachtsdelen in verhouding tot de huid met de seksuele energie van de bruinharige vrouw. Het zwarte haar wordt door de auteur omschreven als symbool voor het onbewuste. Rood is echter de favoriete haarkleur voor de femme fatale en wordt onevenredig vaak gebruikt door de Symbolisten. Het rode haar wordt door Berg in eerste instantie nog betiteld als 'barminess', stapelgek, verderop wordt duidelijk gemaakt waarom juist deze haarkleur in het fin-de-siècle zo sprekend werd bevonden: "The popular interest in red hair is revealed by the dream associations of analysts to be due to the closer resemblance of a head-top of this colour to the glans [sic] penis or vulva. [...] hair is a genital symbol."<sup>11</sup> De donkere pigmentatie én de kleur van de geslachtsdelen worden optimaal door rood haar uitgedrukt.

Uit voorgaande moet duidelijk zijn dat hoe langer het haar, hoe sexueller het aandoet, met name wanneer het los gedragen wordt. Het rode haar van Segantini's vrouw is niet krullend, eerder sluis. Het staat recht van haar hoofd af, hetgeen niet het gevolg is van de zwaartekracht, zoals bij de vrouw in het schilderij van Füssli. Het haar zit verward in de boom. Het slordige haar betekent een verlies van controle: het haar is de vrouw zelf en ze heeft zichzelf pas in de hand als het haar goed zit. Door Berg wordt slordig haar gelijk gesteld aan haar op plaatsen waar het eigenlijk niet zou horen te zitten bij vrouwen: in het gezicht, maar ook onder de armen. De enige duidelijke verbintenis van de slechte moeder aan de boom is juist het lange haar.

### Een passende bestraffing

Zowel wat betreft de houding als wat betreft de weergave van het haar lijkt Segantini in *LE CATTIVE MADRE* de meest extreme vorm van de fatale vrouw te hebben weergegeven. Zij kan echter niet tot de femmes fatales gerekend worden door het kind aan haar borst. Het moederschap hoort bij de tegenpool van de fatale vrouw en zij wordt vrijwel nooit met een kind afgebeeld.<sup>12</sup> Daarnaast vormt zij voor de toeschouwer oftewel de man geen bedreiging omdat zij door de boom is gevangen. Haar houding schijnt extatisch te zijn, maar zij heeft geen bewegingsvrijheid om haar dans daadwerkelijk uit te voeren. Zij is bovendien ingetoomd, waarbij haar feminine wapen bij uitstek onbruikbaar wordt: het haar. De

vrouw in het schilderij is een slachtoffer in plaats van dat zij mannen strikt en vernietigt. Door de vrouw op deze wijze uit te beelden, kan zij in haar volle schoonheid bewonderd worden en wel op een veilige manier. De egoïstische vrouwen werden door Segantini in navolging van het gedicht *panjavalli* gestraft op de schilderijen doordat zij weigerden moeder te worden, hetgeen als de oerfunctie van de vrouw werd beschouwd.

Dat Segantini inderdaad een bestraffing bedoelt, blijkt uit de tegenhanger van dit schilderij, de engel des levens, waar vier versies van zijn gemaakt. (afb.3 Giovanni Segantini, *L'ANGELO DELLA VITA*, 1894, 276 x 212 cm, olieverf op doek, Galleria d'Arte Moderna, Milaan) Op dit schilderij is wederom een vrouw met een kind in een boom waar te nemen. Deze uitvoering verschilt echter wezenlijk met *DE SLECHTE MOEDERS*: in het midden van het beeldvlak rijst een uitbottende berk op uit een groene bergweide met daarachter een meer. De takken zijn zodanig





gevormd, dat de blonde vrouw er comfortabel plaats op kan nemen. Op haar schoot zit een rozige baby die zich tegen haar aandrukt, terwijl zij hem in haar armen houdt. In *IL FRUTTO DELL' AMORE* ofwel *DE VRUCHT DER LIEFDE* (1889) raakt de vrouw zelfs weer de grond met haar voeten en lijkt haar hele gestalte minder op een etherisch zwevende vrouw, maar meer op een boerin met een gezond, lachend kind.

De boom als zetel voor de vrouw wordt door meerdere schilders in het fin-de-siècle gebruikt. De boom is symbool van vruchtbaarheid en behoort tot het rijk van de vrouw, verwijzend naar de boomninfen, de dryaden. De boom zelf staat vanwege de vorm voor het mannelijke principe, en Dijkstra geeft aan dat de wens van vrouwen om in bomen te 'hoppen', symbool staat voor de wens bevrucht te worden.<sup>13</sup> Net als wat betreft het uiterlijk van de femme fatale heeft Segantini in *LE CATTIVE MADRI* een tegenovergestelde betekenis gegeven aan de boom die dreiging uitdrukt: het is het martelwerktuig. Er bestaan echter meerdere elementen die het verschil tussen *DE ENGEL DES LEVENS* en het hier besproken schilderij uitdrukken.

### Een ijzige steriliteit

In het fin-de-siècle werd de vrouw naast de boom tevens op een bredere wijze verbonden met de natuur en kon zij zelfs een personificatie van moeder aarde zijn. Daarbij werd ze omhuld door bloemen of vruchten, of zij geeft haar kinderen de borst. Het was bovendien gebruikelijk om series werken te maken, waarbij de cyclus van dagdelen, maanden, maar met name van de seizoenen een geliefd thema was. Vaak werden vrouwen ook door typerende seizoensbloemen omkransd, hetgeen voor de winter precair is. Segantini maakt eveneens gebruik van de seizoenen om de betekenis van enkele werken te onderstrepen. Het tafereel van *LE CATTIVE MADRI* is geplaatst

op een gletsjer, waarschijnlijk zelfs boven de boomgrens. Waar duidt dit ijzige landschap op?

Als één van de aspecten van de fatale vrouw wordt door Virginia Mea Allen steriliteit genoemd.<sup>14</sup> Onvruchtbaarheid, opgevat als zonde, werd geassocieerd met het onvruchtbare seizoen bij uitstek, de winter. Door Segantini wordt de moeder die haar plicht verzuimt, gestraft door de onverbiddelijke kant van de aarde, in feite dus door haarzelf: ze is geplaatst in de hoge bergen die onvruchtbaar zijn, geen groen kan daar nog groeien in de ijzige winterkou. Zowel de positieve aspecten van het moederschap, als de bestraffingen worden door natuurelementen gesymboliseerd. De vrouw hangt in een dorre boom, normaliter symbool van vruchtbaarheid, met een kind smachtend naar haar borst.

Segantini heeft waterbronnen eveneens als verwijzing naar vruchtbaarheid gebruikt. In *L'ANGELO DELLA VITA* is pal achter de blonde vrouw in de grazige weide een poel waarneembaar. Naar mijn mening kan dit water opgevat worden als een bron des levens. In *LA VANITA* toont Segantini hoe deze bron op verkeerde wijze gebruikt kan worden. (afb. 4 Giovanni Segantini, *LA VANITA*, 1897, 78 x 125,5 cm., olieverf op doek, privécollectie, Milaan) Hier staat een ontklede vrouw over een dergelijke bron gebogen, waarin zij op narcistische wijze zichzelf bekijkt in de spiegeling van het water. Dat de handeling bij Segantini negatief moet worden opgevat, blijkt uit het monsterachtige waterdier dat op zijn rug in deze poel ligt. De vrouw maakt hier een aanzet tot wellustige daden, waar de slechte moeders zich al aan hebben bezondigd. Door de barre omstandigheden is deze bron bij de slechte moeders verhard tot ijs en zodoende onbruikbaar geworden. Dit is het gevolg van de onheuse bejegening van de bron: door deze niet integer als bron van het leven te gebruiken wordt deze onbruikbaar. Hun bron in de bergen is bevroren, steriel geworden.

Dat in dit tafereel de bestraffing aan steriliteit is gekoppeld, blijkt uit het symbolische gebruik van de seizoenen en daaruit voortvloeiend het levenswater. Dit geeft tevens aan dat in dit schilderij mijns inziens niet het begin van de verlossing is weergegeven, hetgeen de afwevende houding van de moeder, zoals gezien, al impliceerde. Er is niets, geen ontluikend sneeuwklókje, geen straaltje zon, dat duidt op een ommekeer van de huidige situatie. De gletsjer bevindt zich in de schaduwzijde van de berg met in de verte het licht van de zon op groene weides. Zelfs in de zomer zou de ijzige vlakte er zo levenloos uitzien.

### Een rotte vrucht valt niet ver van de boom

De vrouwen die in het besproken werk voorkomen, lijken niet van deze wereld: zij zweven half-naakt over ijzige bergvlaktes. Het zweven was voor de schilder een mogelijkheid om aan te geven dat het hier niet om gewone vrouwen ging.<sup>15</sup> Het werd een activiteit die met grote regelmaat door vrouwen in de bergen werd uitgevoerd. Wellicht is dit gebruik in combinatie met de ragfijne gewaden wederom afkomstig van de antieke Griekse nimfen, in dit geval de oreades of bergnimfen.

Het is opmerkelijk dat de onaardsheid van de moeders zonder meer wordt aangenomen, terwijl de zuigeling doorgaans als 'echt' wordt opgevat. Hooguit wordt er gesproken van een nog ongeborn kind.<sup>16</sup> De blauwige teint en de gesloten ogen, zijn een sterke aanwijzing dat we hier met een dood kind te doen hebben. Dat Hammer-Tugendhat het kind figuurlijk aanduidt als een vampier die aan de borst zuigt, zou mijns inziens letterlijk genomen moeten worden, te meer daar Segantini ook lieflijke zuigelingen schilderde. Zoals gezien is het kind dood en door de plaatsing van slechts het hoofd op de kronkelige takken, lijkt het op een wormachtige sfinx. In de literatuur wordt er slechts een verwijzing van de tak naar de navelstreng gemaakt, maar de verbondenheid van het kind met de boom zou meer moeten zeggen. Doordat het kinderhoofd voortkomt uit de boom is het naar mijn idee op te vatten als een vrucht van de boom. Segantini heeft een uitspraak in een brief gedaan, die betrekking heeft op vrucht dragende bomen: "Een rotte boom kan moeilijk gezonde vruchten dragen, maar de schuld daarvan ligt niet bij de vrucht doch bij de boom. Nietwaar?"<sup>17</sup> Het kind kan er niets aan doen, dat het tot een fantasmagorie is geworden. De schuld ligt bij de boom: uit de verboden vrucht kan slechts een boom des kwaads spruiten. Deze kan enkel rotte vruchten voortbrengen: aan de vruchten kent men immers de boom.

Dat de boom als een direct produkt van de moeder gezien kan worden, is eveneens uitgebeeld in het schilderij. De voorste vrouw uit de rij wordt vergezeld van niet één, maar twee kinderkoppen. De ene is als een vrucht geplaatst in de boom, vergelijkbaar met het hoofd in de voorgrond. De andere komt aan een navelstreng/tak onder haar rok uit gekropen als een schorpioenachtig wezen. Maar is de streng wel als tak bedoeld? Dit hoofd verschilt van beide andere koppen, zowel qua vorm (als

een soort schorpioensfinx tegenover de twee wormachtige sfinxen) als qua plaatsing. Dat het over de grond kruipt, zou mijns inziens kunnen betekenen dat de tak eigenlijk een wortel is. Het kind loopt over de ijsvlakte om wortel te schieten, opdat er een vergelijkbare boom ontstaat als in de voorgrond.

### Een interpretatie

Wat heeft Segantini nu willen zeggen met dit schilderij? De vrouwen in het schilderij en vooral die in de boom en de voorste uit de rij op de achtergrond dragen verschillende verwijzingen naar vrouwenfiguren uit de Griekse oudheid, vooral naar verschillende typen nimfen. De houding en de extatische (gezichts)uitdrukking doen denken aan dansende mainaden. Het zweven over bergvlaktes kan worden vergeleken met de bergnimfen, de oreades, terwijl de plaatsing in de boom associaties met dryaden oproept. Al deze mythische vrouwen staan voor verleiding en wellust, hetgeen op het eerste gezicht ook van toepassing lijkt op de vrouwen van Segantini. Zij zijn ondanks deze verschijningsvorm geen femmes fatales. De prominente vrouw in de voorgrond is niet vrij, maar wordt door de dorre boom gevangen gehouden, juist aan het haar, het sexuele embleem bij uitstek van de geschiederde vrouw in het fin-de-siècle.

Deze paradox heeft geleid tot verschillende interpretaties, waarbij als uitgangspunt het gedicht *PANDIAVALLI* is genomen. Alle voorgaande interpretaties zijn echter aan de vraag voorbij gegaan of naast de vrouw het kind echt of zelfs levend is. Ik denk van niet: in de eerste plaats wijzen het blauwe gelaat en de gesloten ogen op een dood kind. Daarnaast is niet de gehele zuigeling weergegeven, maar slechts een kinderhoofd dat voortkomt uit een tak van de boom. Het kind is niet gestorven, maar een fantoom, een wormachtige wezen. Dat de boom dergelijke vruchten draagt, is het gevolg van de rotte boom, één die is voortgekomen uit de vrouw zelf. Zij heeft het vruchtwater doen bevriezen en in haar verstrengeling in de boom is zelfs tijdens haar bestraffing te zien wat de oorzaak hiervan is: haar wellust. Zij heeft zich hier aan heeft overgegeven en daarmee haar taak als moeder heeft verzuimd. De kwelling is passend voor haar gedrag: enerzijds confronteert zij de toeschouwer met haar wulpse lichaam, aan de andere kant van haar verschijnt datgene wat zij daarmee ontkende: het kind.

Naar mijn mening heeft Segantini met deze vrouw willen aantonen dat de vrouw haar roeping, het moederschap, hoort te volgen. De grootste fout die een vrouw kon maken, was de weigering van het moederschap door zich over te geven aan wellust. Deze vrouwen gebruiken datgene wat voor de vervulling van de moederfunctie is bedoeld slechts op egoïstische wijze voor lust. Om dit aan te geven, heeft Segantini de vrouw met alle kenmerken van de fatale vrouw afgebeeld, een beeld dat vooral in zijn tijd zeer herkenbaar was. In dit schilderij is de vrouw niet langer bezig met haar verleidings- en vernietigingspogingen, maar zij is gevangen door een boom op onvruchtbare vlaktes.

Om terug te keren bij het uitgangspunt, de schijnbaar onevenwichtige compositie: de vorm draagt bij aan de inhoud omdat Segantini de scène heeft geplaatst in de meest vruchteloze omgeving die de natuur biedt. Op een ijzige gletsjer wordt zij gevangen in een kale boom, één die is voortgekomen uit de verboden vrucht. De ijzige vlakke geeft aan dat de straf eeuwig is, met in de verte de onbereikbare groene weides die wél baden in de zon. De leegte benadrukt de gestrafte vrouw en de plaatsing aan de rechterzijde geeft de onevenwichtige situatie aan waarin zij zich bevindt, het gevolg van haar wellustige gedrag.

Duitse vertaling van PANDJAVALLI van de dichter Illica

Dort oben, in den unendlichen Räumen des Himmels  
strahlt Nirwana  
dort, hinter den strengen Bergen mit grauen Zacken  
scheint Nirwana

[...]

So die böse Mutter im eisigen Tal  
durch ewige Gletcher  
wo kein Ast grünt und keine Blume blüht  
schwebt umher.  
Kein Lächeln, keinen Kuss bekam dein Sohn  
o unnütze Mutter?  
So wird das Schweigen dich quälen  
schlagen und stossen  
eisige Larve in den Augen Tränen  
aus Eis gemacht!  
Seht Sie an! Mühsam wankt sie  
wie ein Blatt! ...  
Und um Ihren Schmerz ist nur Schweigen,  
die Dingen schweigen.  
Jetzt aus eisigen Tal  
erscheinen dem Baume!  
Dort aus jedem Ast ruft laut eine Seele  
die leidet und liebt;  
und das Schweigen ist besiegt und die so menschliche  
Stimme sagt:  
"Komm! Komm zu mir, o Mutter! Gib mir die Brust, das Leben, ich habe verge-  
ben! ..."  
Das Phantasma zu dem süßen Riß  
fliegend, eilt und biefel den zitternden Ast  
die Brust, die Seele  
o Wunder! Sich! Dem Ast schlägt ein Herz! Der Ast hat Leben! Nunt! Es ist das  
Gesicht eines Kindes, das an der Brust saugt  
gierig und küsst! ...

1. Dit schilderij is door Segantini ook betiteld als LE LUSSURIOSÉ, IL NIRVANA DELLE LUSSURIOSÉ OF LE INFANTICIDE. Een aantal jaren later, in 1896-97, heeft de kunstenaar onder dezelfde titel een kleiner (40 x 70 cm), vrijwel identiek exemplaar in pastel vervaardigd. De opvallendste verandering in de compositie is de plaatsing van twee zweepende vrouwenfiguren achter de boom.

2. Jean Cassou, THE CONCISE ENCYCLOPEDIA OF SYMBOLISM Londen 1984, p. 135. De auteur spreekt wel consequent van de slechte moeder, in plaats van moeders.

3. Daniela Hammer-Tugendhat, 'Zur ambivalenz von Thematik und Darstellungsweise am Beispiel von Segantini's "Die bösen Mütter"', kritische berichten 13 nr 3 (1985), p. 16; Deborah Meijers, DE VROUW EEN GODIN, DE KUNST EEN GOD: OVER VROUWENSTUDIES EN HET SYMBOLISTISCH VROUW-BEELD Amsterdam 1980, p. 57; Franzèrò Arcangeli en Maria Gozzoli, L'OPERA COMPLETA DI SEGANTINI MILAAN 1973, pp. 114, 117; Patrick Bade, FEMME FATALE: IMAGES OF EVIL AND FASCINATING WOMEN Londen 1979, p. 19. Het gedicht kreeg bekendheid in het Westen door Friedrich Wilhelm Nietzsche

(1844-1900) en Arthur Schopenhauer (1788-1860).

4. Franz Servaes, GIOVANNI SEGANTINI, SEIN LEBEN UND SEIN WERK 1902, 139; genoemd in Hammer-Tugendhat, op.cit.3,p. 16-17.

5. Irma Nosedà en Bernhard Wiebel, SEGANTINI, (I)H VERLORENES PARADIES? Zürich 1976-77, p.75, 100, genoemd in Hammer-Tugendhat, op.cit.3,p. 17.

6. Annie-Paule Quinsac in een oeuvrecatalogus van Segantini uit 1982; genoemd in Hammer-Tugendhat, op.cit.3,p. 17. Meijers, op.cit.3,pp. 5, 71, volgt deze opvatting.

7. Hammer-Tugendhat, op.cit.3.

8. Hammer-Tugendhat, op.cit.3,p. 20.

9. Virginia Mae Allen, THE FEMME FATALE: A STUDY OF THE EARLY DEVELOPMENT OF THE CONCEPT IN MIDNINETEENTH CENTURY POETRY AND PAINTING Boston (diss.) 1979, p. 59.

10. Charles Berg, THE UNCONSCIOUS SIGNIFICANCE OF HAIR 1951, p. 100; het dient opgemerkt te worden dat Berg een psycho-analytische benadering heeft en dat hij symbolen als volgt omschrijft: "Substitutionals of sexual objects and aims by apparently non-sexual ones. On analysis the latter

are discovered to stand for, or to symbolize the former."

11. Berg; op.cit.10,p. 68.

12. Een uitzondering hierop vormen portretten waarbij de vrouw als een femme fatale is uitgebeeld tussen haar kinderen, bijvoorbeeld enkele portretten die Franz von Lenbach van zijn vrouw en kinderen maakte.

13. Bram Dijkstra, IDEALS OF PERVERSITY: FANTASIES OF FEMINE EVIL IN FIN-DE-SIECLE CULTURE San Diego 1986, p. 96.

14. Allen, op.cit.9,pp. 11, 122. Steriliteit werd, zeker in een katholiek geïntendeerd land als Italië, één van de zonden beschouwd.

15. Dijkstra, op.cit.13,p. 67. De zweepende positie heeft bovendien als voordeel dat vrouwen in sierlijke arabeskvormige poses konden worden weergegeven.

16. Bade, op.cit.3,p. 19.

17. Segantini in een brief aan de Italiaanse schrijver Neera, een pseudoniem van Anna Radius. Vertaald door en geciteerd in Meijers, op.cit.3,p.