



Faculteit Letteren en Wijsbegeerte
Academiejaar 2008 – '09
Promotor Dr. Sascha Bru

*Antonin Artaud, het surrealisme en de
avant-garde : erfgenamen van de
romantiek of kinderen van een breuk?*

Masterproef
Van den Kieboom Wendy
Master Vergelijkende Moderne Letterkunde
Stamnummer 20020245

Inhoudstafel.

<i>Voorwoord</i>	blz. 4
1. <u>Inleiding</u>	blz. 5
1.1 <u>Doelstelling</u>	blz. 5
1.2 <u>Werkwijze</u>	blz. 5
1.3 <u>Motivatie</u>	blz. 5
2. <u>Avant-garde</u>	
2.1 <u>Historiek</u>	blz. 6
2.1.1 <u>Ontstaan</u>	blz. 6
2.1.2 <u>Subculturen</u>	blz. 7
2.2 <u>Algemene kenmerken</u>	blz. 12
2.2.1 <u>Inleiding</u>	blz. 12
2.2.2 <u>“Voorhoede”</u>	blz. 12
2.2.3 <u>Originaliteit</u>	blz. 13
2.2.4 <u>De “ontmenselijke kunst”</u>	blz. 14
2.2.5 <u>Kunst als spel/spel als kunst</u>	blz. 14
2.3 <u>Einde van de avant-garde?</u>	blz. 15
2.4 <u>Navolging romantiek</u>	blz. 16
2.4.1 <u>Ontstaan</u>	blz. 16
2.4.2 <u>Kenmerken</u>	blz. 18
2.4.3 <u>Conclusie</u>	blz. 25
3. <u>Surrealisme</u>	
3.1 <u>Historiek</u>	blz. 26
3.1.1 <u>Ontstaan</u>	blz. 26
3.1.2 <u>De bloeiperiode</u>	blz. 29
3.1.3 <u>Het slot?</u>	blz. 32
3.1.4 <u>Missie geslaagd?</u>	blz. 32
3.2 <u>Kenmerken</u>	blz. 33
3.2.1 <u>Inleiding</u>	blz. 33
3.2.2 <u>Een eigen taalconcept</u>	blz. 33
3.2.3 <u>Surrealisten in actie : “Écriture automatique”</u>	blz. 36
3.2.4 <u>Totale revolutie</u>	blz. 38
3.2.5 <u>Bevrijding</u>	blz. 39
3.2.6 <u>Het wonderbaarlijke – “Le merveilleux”</u>	blz. 42
3.2.7 <u>Geloof in een collectief onbewustzijn</u>	blz. 44
3.2.8 <u>Zwarte humor</u>	blz. 45

3.3	<u>Navolging romantiek</u>	blz. 46
3.3.1	<u>Inleiding</u>	blz. 46
3.3.2	<u>Ontstaan</u>	blz. 47
3.3.3	<u>Doel</u>	blz. 47
3.3.4	<u>Kenmerken</u>	blz. 49
3.4	<u>Conclusie</u>	blz. 55

4. Antonin Artaud

4.1	<u>Biografische gegevens</u>	blz. 56
4.2	<u>Artauds (theater)visie</u>	blz. 57
4.2.1	<u>Inleiding</u>	blz. 57
4.2.2	<u>Bali</u>	blz. 58
4.2.3	<u>Syrië</u>	blz. 60
4.2.4	<u>Artaudiaans theater</u>	blz. 62
4.2.5	<u>Artaudiaans theater bis : Het theater van de wreedheid</u>	blz. 66
4.3	<u>De plaats van Antonin Artaud in het surrealisme</u>	blz. 71
4.3.1	<u>Surrealistisch theater</u>	blz. 71
4.3.2	<u>Het surrealisme versus Artaud</u>	blz. 74
4.4	<u>Le Jet de sang</u>	blz. 81
4.4.1	<u>Samenvatting</u>	blz. 81
4.4.2	<u>Bespreking</u>	blz. 82
4.5	<u>Navolging romantiek</u>	blz. 85
4.6	<u>Conclusie</u>	blz. 89

5.	<u>Conclusie</u>	blz. 90
----	------------------	---------

6.	<u>Bibliografie</u>	blz. 91
----	---------------------	---------

Voorwoord

Graag wil ik een woord van dank richten aan iedereen die mij geholpen heeft, niet alleen bij het tot stand komen van deze thesis, maar bij mijn hele academische carrière. Op de eerste plaats wil ik graag mijn man Christophe De Grauwe bedanken, om er te zijn wanneer ik hem nodig had, om de zorg om onze kindertjes uit mijn handen te nemen wanneer ik studeren moest, om mij te stimuleren om verder te doen wanneer ik het niet meer zag zitten, maar bovenal om mij de kans te geven toch mijn diploma te behalen op een moment dat dit niet zo evident was.

Een woord van dank ook aan professor Freddy Decreus, om mij te laten kennis maken met de fascinerende figuur van Antonin Artaud. Bedankt aan het tijdschrift Yang, om mij te tonen dat de romantiek ook ver buiten de officiële tijdsgrenzen een belangrijke werking kende. Een warm woord van dank gaat ook uit naar mijn promotor, doctor Sascha Bru, om mij op het goede spoor te zetten bij de keuze van mijn onderwerp en mij op mijn eigen tempo te laten werken.

Bedankt ook aan mijn collega-studente Stefanie Smekens, om mij steeds met raad en daad bij te staan en mij te helpen wanneer ik daar om vroeg.

Ik wil nu alvast ook mijn lieve dochter Lonneke en lieve zoon Casper bedanken, ook al kunnen ze dit bijlange nog niet lezen, bedankt, jullie waren bij momenten de grootste stoorzenders, maar tegelijk steeds de grootste drijfveer voor mij om ermee door te gaan.

Maar het meest van allemaal bedank ik stiekem mezelf, omdat ik ben blijven vechten, ondanks de vele tegenslagen, ondanks de vele negatieve commentaar die ik heb moeten slikken, ondanks het onbegrip van vele mensen voor een studerende mama. Bedankt, Wendy, voor het behalen van je diploma.

1. Inleiding

1.1 Doelstelling

Het doel van deze masterproef is een extra licht werpen op het vraagstuk van de doorwerking van de romantiek in de avant-garde, met de nadruk op het surrealisme en als vertegenwoordiger van deze subcultuur de omstreden theatermaker, theoreticus, dichter, prozaïst, acteur, maar vooral voorvechter van zijn eigen zaak Antonin Artaud.

1.2 Werkwijze

Ik begin met het bestuderen van de avant-garde als algemene beweging : na de historiek en de belangrijkste kenmerken te hebben overlopen, voer ik een kort onderzoek naar wat de gelijkenissen en verschillpunten zijn tussen de romantiek en de avant-garde. Hierna doe ik hetzelfde voor het surrealisme, maar dan uitgebreider. Eenmaal dat achter de rug is, bekijk ik de figuur Antonin Artaud nader. Na een kort biografisch hoofdstuk, bespreek ik de belangrijkste elementen van zijn theatertheorie, gevolgd door het nader bekijken van hoe Artaud in het surrealisme past. Daarna verdiep ik me in één van 's mans surrealistische toneelstukken, om een beter beeld te kunnen krijgen van zijn positie. Tot slot onderzoek ik ook bij Artaud de invloed die de romantiek op zijn denken heeft gehad.

Bij dit punt werkwijze wil ik ook een aantal zaken duidelijk maken wat betreft bepaalde, voornamelijk typografische, keuzes. Ik maak in een aantal verschillende gevallen gebruik van aanhalingstekens : ten eerste bij citaten, dan gaan ze vergezeld van cursivering van de tekst en een voetnoot om de herkomst nog eens extra te duiden. Op de tweede plaats gebruik ik ook aanhalingstekens om termen in een andere taal te benadrukken, het gaat hier in de meeste gevallen om termen die naar mijn gevoel een zekere waarde zouden verliezen bij vertaling. Ten derde duiken ze ook op om een term in het Nederlands te benadrukken.

Soms heb ik ervoor gekozen een citaat te vertalen, omdat de oorspronkelijke taal geen meerwaarde bood of omdat de vertaling geen afbreuk deed aan een bepaalde nuance. Waar ik naar mijn gevoel er niet in slaagde een perfecte weergave in het Nederlands te geven van het citaat, heb ik ervoor gekozen het in de oorspronkelijke taal te bewaren. Waar in een uitgave Romeinse cijfers gebruikt werden voor de paginanummering, heb ik dat behouden.

1.3 Motivatie

Ik heb voor dit onderwerp gekozen in navolging van mijn stage bij het tijdschrift Yang, waar mijn onderzoeksopdracht draaide rond het vraagstuk of de romantiek ook vandaag nog doorwerking kent. Op aanraden van mijn promotor ben ik wat teruggekeerd in de tijd en heb ik mij toegespitst op de eerste helft van de twintigste eeuw, en dat was voor mij een hele nieuwe wereld. Als bachelor in de taal- & letterkunde : Latijn & Grieks kreeg ik doorheen mijn academische carrière maar weinig te maken met moderne literatuur, wat voor mij de belangrijkste drijfveer was om in mijn masterjaar mijn blik te verruimen door kennis te maken met de moderne literatuur. Het zorgde ervoor dat ik misschien meer dan iemand die uitgebreider onderricht heeft gehad in moderne letterkunde, mij eerst de principes van de avant-garde en het surrealisme heb moeten eigen maken. Er ging dus heel wat studeerwerk vooraf aan deze masterproef. En eenmaal dat achter de rug was, wachtte mij nog een stapel lectuur, die ik dapper doorworsteld heb en waaruit ik een keuze heb gemaakt van een aantal werken die mij bij mijn onderzoek konden helpen. Eerder dan uit zoveel mogelijk werken trachten informatie te halen, koos ik ervoor een beperkt aantal werken te gebruiken, omdat

meer werken niet noodzakelijk meer waarde bieden. De keuze om Antonin Artaud te bestuderen als representatief figuur voor het surrealisme, is ontstaan vanuit twee redenen. Ten eerste ben ik al sinds een paar jaar geïntrigeerd door zijn wrede theater en ten tweede leek het mij wel interessant om een dubbel onderzoek te voeren : Artaud in het licht van de romantiek en Artaud in het licht van het surrealisme.

2. Avant-garde

2.1 Historiek

2.1.1 Ontstaan

Wanneer de negentiende eeuw op zijn laatste benen loopt, zoals bijvoorbeeld Beret Strong op bladzijde 1 van zijn werk The Poetic Avant-garde schrijft, ontstaat op het Europese vasteland een nieuwe beweging : de avant-garde. De avant-garde als beweging verwierf zijn grootste bekendheid in elk geval nog voor Wereldoorlog I, en niet erna, zoals velen verkeerdelijk denken. In het algemeen had de beweging dus het misnoegen dat heerste over de oorlog niet nodig gehad om gevormd te worden, maar volgens Charles Russell in Poets, Prophets, and Revolutionaries op bladzijde 111 lag de voedingsbodem van de meest significante subculturen, volgens hem het dadaïsme, het surrealisme, het Russisch futurisme en het constructivisme, net wel in de Eerste Wereldoorlog.

Renato Poggioli beschrijft in The Theory of the Avant-garde het beginstadium van de avant-garde als louter socio-politiek op de bladzijdes 9 en 10, volgens hem zouden de kunstenaars zich pas later bewust worden van hun culturele belang, een opmerking die ook Venita Datta maakt in haar The Birth of a National Icon op bladzijde 18. Volgens Poggioli op bladzijde 106 kon de avant-garde alleen maar ontstaan in de maatschappij zoals ze toen was : liberaal-democratisch op politiek vlak, zodat er ruimte was voor revolutionaire partijen waarbij bewegingen als de avant-garde aansluiting konden vinden, en bourgeois-kapitalistisch op socio-economisch vlak, wat in hoofdzaak hetgene was dat de avant-gardisten aanvielen. Zonder deze specifieke omstandigheden geen avant-garde dus, volgens Poggioli.

De beweging ontstaat wanneer de mens uit de vroege twintigste eeuw een deuk krijgt in zijn religieus en moreel beeld door een aantal nieuwe filosofische inzichten, waaronder die van Friedrich Nietzsche met zijn bevrijde mens en die van Marx met zijn communisme, en zijn kennis van de wereld rondom zich ziet uitbreiden met een aantal wetenschappelijke ontdekkingen. Russell wijst op het grote belang van de technologische vooruitgang en de uitbreiding van het wetenschappelijke denken door nieuwe ontdekkingen in de negentiende eeuw op bladzijde 27. Het had er voor gezorgd dat de levensomstandigheden sterk verbeterd werden, wat er volgens Russell toe leidde dat de avant-gardisten ervan overtuigd waren dat zij, door analoge experimenten uit te voeren met taal en beeld, ook ervoor konden zorgen dat de samenleving verbeterd werd. László Földényi kadert het ontstaan van de avant-garde op bladzijde 53 van zijn essay Die zwiespältige Erbe der Romantik in de ontwikkelingen die plaatsvinden in de metafysische wereld. Met de vooruitgaande technologie, werd het belang van het metafysisch denken steeds minder en minder, maar het verlangen van de avant-gardekunstenaars om verklaringen te zoeken of om de wereld via de metafysica werd steeds groter en groter, ze gingen zich eraan vastklampen als een primitief volk dat heil en verklaring zoekt in de mythologie. Volgens Földényi hielden de avant-gardisten sterk vast aan de

eeuwenoude Europese traditie van metafysica, in een periode waarin deze in de maatschappij net ten onder gaat.

De avant-garde ontstaat dus op een moment dat de wereld in de ban is van het symbolisme, dat volgens Jacques Barzun op bladzijde 99 van Classic, Romantic, and Modern zijn bloeiperiode kende tussen 1875 en 1905. In het symbolisme wordt de grauwe werkelijkheid even opnieuw gemaskeerd in symbolen na de periode van de vaak confronterende romantiek en het realisme. Barzun heeft het op bladzijde 112 over een uitbreiding van zijn indrukken van de wereld via het gebruik van symbolen. Wanneer de maatschappij begint te ontwaken uit die droomwereld en geconfronteerd wordt met de naakte werkelijkheid, ontstaat de avant-garde. De beweging probeert de samenleving te veranderen, ze een nieuwe definitie te geven. De avant-gardebeweging is dan ook een collectief van kunstenaars en kunstenaarsgroepen die letterlijk een voorhoede willen vormen in de strijd tegen de contemporaine leefwereld en zijn waarden en normen. Onderzoekers als Wolfgang Müller-Funk en Földényi, wier essays opgenomen zijn in Das Jahrhundert der Avantgarden, zien in het ontstaan van de avant-garde ook het ontstaan van een nieuwe mythe. Ontevreden met de contemporaine levensomstandigheden tracht de mens zijn bestaan een nieuwe wending te geven of bepaalde elementen te verklaren door terug te grijpen naar het aloude principe der mythen, die te herwerken tot moderne versies en zo een mogelijk middel tot verlossing aan te reiken, een gedachte die ongeveer de kern vormt van Földényi's idee over de avant-garde in zijn essay Das Zwiespältige Erbe der Romantik. Müller-Funk gaat nog verder en beschrijft de avant-gardekunst in zijn geheel als een nieuwe mythologie. Door de groeiende secularisering van de wereld, stierf de god een stille dood, en kreeg het publiek te kampen met een leegte. Een leegte die de avant-garde opvult door opnieuw troost, hoop en heil aan te reiken door net dat toekomstvisioen van de verbeterde maatschappij. Deze kerngedachte van zijn essay is in samenvatting te lezen op bladzijde 38 van Prophetie und Ekstase, maar zoals ik al min of meer zei, draait het essay helemaal rond dit idee.

2.1.2 Subculturen

De avant-garde is een beweging die eigenlijk bestaat uit een aantal kleinere bewegingen : de subculturen. Deze voor een deel artistiek te noemen subgroepen hebben allemaal hun specifieke kenmerken, gaande van een eigen stijl tot een eigen doel, weliswaar binnen het grotere geheel. Bij de kunstenaars heerste vaak ook zeer sterk het groepsgevoel, waardoor vaak pamfletten van bepaalde artiesten verschenen waarin zij hun identiteit als groepslid en hun behoren tot één of andere subcultuur benadrukten en in één beweging deze verdedigden. Ook tijdschriften waren een belangrijk medium ter promotie, ter verdediging of gewoon ter verzameling van bewegingspecifieke kunstwerken van een subgroep, zoals Der Sturm of Die Aktion van het expressionisme of Le S.A.S.D.L.R.¹ van het surrealisme. Hoewel de focus van mijn onderzoek ligt op de avant-garde als beweging in het algemeen en ik in het volgende hoofdstuk dieper zal ingaan op de subcultuur van het surrealisme, wil ik toch ook de belangrijkste andere kort voorstellen. Enkel bij het dadaïsme zal ik iets langer stilstaan, omdat deze subgroep toch wel van belang was voor het surrealisme.

Ik begin bij het imagisme en het imaginisme, vaak verkeerdelijk aanzien als één beweging, maar toch met een aantal duidelijk verschillen.

Merriam-Webster's Encyclopedia of Literature situeert het imagisme op bladzijde 582 in de anglo-amerikaanse wereld in de vroege twintigste eeuw. Alles werd bij deze dichters in het belang gesteld van het beeld : alles dat de aandacht ervan zou kunnen afleiden, moest uit het

¹ Voluit : *Le surréalisme au service de la révolution*

kunstwerk geweed worden. Mary Ann Caws, wanneer zij in haar boek Manifesto het heeft over het imagisme, somt ook een aantal kenmerken op, nadat zij die zelf gedistilleerd had uit haar bestuderen van het dichtwerk van Frank Stuart Clint, die ook door de encyclopedie als één van de toonaangevende figuren wordt aanzien, naast Ezra Pound en nog enkele anderen. Op bladzijde 352 vertelt ze dat de imagisten geen manifesten schreven en geen revolutionair gedachtengoed koesterden, in tegenstelling tot de andere subgroepen van de avant-garde, omdat zij meenden dat het publiek daar geen boodschap zou aan hebben.

Hun voorliefde voor het zo bondig voorstellen van een beeld stond dus volgens mij in contrast met de romantiek en hun vaak wollige beschrijvingen, en ook de encyclopedie geeft aan dat romantische thema's uit de weg werden gegaan.

Het imaginisme is Russisch van oorsprong en wordt traditioneel na de Russische Revolutie geplaatst : de beweging is volgens Merriam-Webster's Encyclopedia of Literature gesticht in 1919 door Sergei Yesenin. Ook bij hen staat het beeld centraal, maar zij gaan wel vaak uitgebreide beschrijvingen maken. De metafoor was dan ook een geliefd stijlmiddel bij de imaginistische dichters. Hun poëzie was gebaseerd op "*series of arresting and unusual images.*"² De imaginisten schreven trouwens volgens de encyclopedie wel een manifest.

Het futurisme wordt traditioneel verdeeld in twee takken : het Russische futurisme en het Italiaanse. Merriam-Webster's Encyclopedia of Literature plaatst op bladzijde 443 het ontstaan van het Russisch futurisme in 1912, wanneer een eerste manifest wordt gepubliceerd. Één van de grote namen van de beweging is Majakovski, die samen met zijn kameraden-revolutionairen pleitte voor het ontdekken van nieuwe technieken om aan poëzie te doen. Russell beschrijft op de bladzijden 168 en 169 van Poets, Prophets, and Revolutionaries het primaire doel van het Russische futurisme als de poging om het vaak gekunstelde lappendeken van elementen uit de symbolistische poëzie aan flarden te scheuren, tot een nieuwe syntaxis en nieuwe betekenisvormen te komen door ongedwongen met taal om te gaan. Vooral klank speelde volgens Russell een grote rol bij de Russische futuristische poëzie. Dit principe van het dynamische en ongebonden taalgebruik is eigenlijk beter bekend onder 'parole in libertà', een term die eigenlijk van een collega-futurist uit Italië, namelijk Filippo Marinetti, komt. De encyclopedie plaatst de stichting van de Italiaanse tak vroeger : reeds in 1909 bij wijze van de publicatie van een manifest in de Parijse krant Le Figaro. Zoals wel meerdere avant-gardestromingen dat doen, maken dus ook de futuristen gebruik van affectieve communicatie, ze gaan de rationele principes uit de weg die ervoor zorgen dat taal voor iedereen verstaanbaar blijft om vanuit hun emotie aan kunst te doen. Er bestaat dus geen twijfel dat de kunstproducties sterk individueel getint waren. Ook Russell ziet op de bladzijden 86 en 87 een soort van cultus van het individualisme bij het Italiaanse futurisme, elk pamflet was als het ware een verheerlijking van een bepaald individu.

Hoewel hun naam het wel lijkt te impliceren, was volgens Russell op bladzijde 91 het Italiaanse futurisme vreemd genoeg niet gericht op het radicaal veranderen van de toekomst. Zij zagen de toekomst als een soort samenstelling van allerlei elementen uit het heden, wat ervoor zorgt dat hun aandacht niet zozeer op wat komt gericht is, maar wel op wat is. Volgens Russell worden zij tot de avant-garde gerekend dankzij hun poging om de heersende esthetische normen te doorbreken om een bij de moderne leefwereld passende esthetica te vinden. Het futurisme was ook de eerste avant-gardebeweging die een transformatie van het heden wilde bereiken door zich aan te sluiten bij een politieke beweging, de Italianen kozen voor het extreem-rechtse gedachtengoed van Mussolini en de Italiaanse fascistische partij, terwijl hun Russische tegenhangers zich aansloten bij het andere uiteinde van het politieke spectrum en zich aansloten bij het communisme, aldus Russell op de respectievelijke bladzijden 87 en 166.

² "Imagism" Merriam-Webster's Encyclopedia of Literature, 1995 : blz. 581

Het expressionisme is misschien wel de meest gekende literaire avant-gardebeweging in onze contreien dankzij één van 's lands bekendste dichters, Paul Van Ostaïen. Wie is er namelijk niet opgegroeid met versjes als De sjimpansee of Marc groet 's morgens de dingen of Singer Singer Naaimasjien?

Het expressionisme ontstond in de late negentiende eeuw als een reactie tegen alles wat in die periode aan de gang was : de macht van de bourgeoisie, de technologisering van de maatschappij, het stijgende materialisme, de bij vele kunstenaars aanwezige existentiële crisis, enzoverder. Richard Murphy heeft het in zijn werk Theorizing the Avant-Garde op verschillende plaatsen over de revolutionaire aard van het expressionisme. Hun verontwaardiging over de maatschappij had zijn weerslag in een thematiek die vaak terugkeerde : de stad als microkosmos van verval, ziekte en dood wordt herhaaldelijk aangevallen, en bij uitbreiding de hele wereld krijgt te maken met apocalyptische motieven. Toch bleef het expressionisme niet steken in negativisme, zij zagen volgens Murphy op bladzijde 265 nog steeds mogelijkheid tot herstel en tot het zich ontwikkelen van de nieuwe Nietzscheaanse mens.

Wat hun artistieke bijdrage aan de avant-garde betreft, voerden de expressionisten vooral formele vernieuwingen door die vooral van belang waren voor de bevrijding van de literatuur en andere kunstvormen van hun traditionele elementen, die door de expressionisten als een keurslijf werden aangevoeld. De kunstenaars ontdeden het vers van alles wat niet tot het gevoel bijdroeg, maar voegden anderzijds ook zaken toe die niet conventioneel waren. Ik zie ook de layout, die in een aantal gevallen erg ontraditioneel was, als een expressie van een bepaald gevoel.

Voor mijn beschrijving van het expressionisme heb ik mij grotendeels gebaseerd op de bijdrage over het expressionisme in Merriam-Webster's Encyclopedia of Literature op bladzijde 398. Waar ik in de beschrijving van het expressionisme geen andere bron vermeld heb, gaat mijn informatie hierop terug.

Dada. Het kernwoord van de dadaïstische beweging. Vele betekenissen heeft men eraan gegeven, aan dat kleine woordje. "C'est mon dada" – "Dat is mijn stokpaardje" is een vaak herhaalde frase. "Dada" is het franse en nederlandse kinderwoordje bij uitstek om afscheid mee te nemen. Tristan Tzara, één van de centrale figuren van het dadaïsme, vond zelf dat het woord 'dada' eerder een synoniem was voor het woord "humor", vertellen Behar en Carassou op bladzijde 341 van Le surréalisme. "Da" is het duitse woord voor "daar". Maar wat betekent "dada" eigenlijk? Het betekent eigenlijk niets... en tegelijk ook weer zoveel. Om te beginnen staat dada voor wat vaak de meest internationale en radicale subcultuur van de historische avant-gardebewegingen wordt genoemd.

De eerste groep zelfverklaarde dadaïsten waren immigranten van een beetje overal die zich gevestigd hadden in Zwitserland om de waanzin van de wereld te ontlopen tijdens de eerste Wereldoorlog vanaf 1916 in Zürich, volgens Georges Ribemont-Dessaignes in Robert Motherwells The Dada Painters and Poets op bladzijde 101. De centrale figuur daar in Zwitserland was ongetwijfeld Tristan Tzara, een uitgeweken Roemeen die een aantal Dadaïstische Manifesten op zijn palmares heeft staan. Eenmaal de oorlog voorbij was, gingen de kunstenaars uitzwermen over verschillende Europese hoofdsteden, en vooral Parijs zal daarbij een belangrijke rol spelen. Hans Richter, overigens zelf een bekend dadaïstisch kunstenaar, bekijkt in zijn werk dada uit 1964 de verschillende landen, of liever steden, waar het dadaïsme een zekere bloei heeft gekend : op de eerste plaats in Zürich, van 1915 tot 1920, en tijdens diezelfde periode woonden ook in New York een aantal niet onbelangrijke

dadaïsten, zoals Arthur Cravan en Marcel Duchamp. In Europa waren de belangrijkste centra na 1920 volgens Richter Berlijn, Hanover, Keulen en natuurlijk Parijs.

De beweging had volgens Russell op bladzijde 101 van Poets, Prophets, and Revolutionaries veel verschillende invloeden, te danken aan de achtergronden waaruit de vijf artiesten die Russell bestempelt als de kerngroep op bladzijde 100 voortkwamen : Hugo Ball en Richard Huelsenbeck kwamen uit het expressionisme met een vleugje Italiaans futurisme, Jean Arp hield zich bezig met abstracte kunst, Marcel Janco met kubisme en Tristan Tzara schreef romantische poëzie. Toch ging dergelijke diversiteit, in combinatie met hun verschillende landen van herkomst, hun samenwerking niet in de weg liggen. Volgens Russell op dezelfde bladzijde sloegen zij de handen in elkaar, gebonden door hun misnoegen over de oorlog, om tot een nieuwe sociale orde te komen en tot een nieuw kunstbegrip.

Net zoals de betekenissen die aan het woord “dada” gegeven zijn, heel divers zijn, was dadaïstische kunst dat ook. Meer dan één criticus wijst op de onmogelijkheid om alle esthetische kenmerken op te sommen, want de uniformiteit op het esthetische vlak was vaak ver zoek. Toch lag bij het dadaïsme de nadruk niet op het individuele aspect, integendeel voerden de dadaïsten net een strijd tegen de individualiteit ten voordele van de collectiviteit. Dada vroeg de kunstenaar om zichzelf van bovenaf te bekijken om zo zijn nietigheid in de wereld te snappen, vertelt Russell op bladzijde 97.

De kunstenaars die de drijvende krachten achter de beweging vormden, profileerden zich niet als goden of profeten, zoals André Breton dat bijvoorbeeld wel deed bij het surrealisme, ze stelden geen beter perspectief in het vooruitzicht, ze wilden enkel de mens doen inzien dat hij een onbeduidend wezen is in een groter geheel, om vandaar ervoor te zorgen dat er verandering komt, vertelt Russell op de bladzijden 97 en 98. Hij rijmt dit met hun nihilisme en anarchisme, twee belangrijke en duidelijke motieven in dadaïstische kunst.

De esthetische kenmerken zijn dan wel te divers om in een coherente lijst te gieten, dat neemt niet weg dat er wel degelijk een aantal overeenkomsten zijn tussen de verschillende kunstwerken. Dadaïstische kunst is vaak nihilistisch en anarchistisch, zoals ik hierboven al aanhaalde. Dada staat ook voor de aandacht voor het kinderlijke, door het kind als voorbeeld te nemen kunnen de kunstenaars even ongeremd en in kinderlijke eenvoud kunst produceren, zodat er elementaire kunst ontstaat. Het kinderlijke is dus ook in de literaire taal doorgedrongen, en vooral ook in de naam, al is die volgens verschillende bronnen louter per toeval gekozen. Ook Hugo Ball benadrukt de cultus van het kinderlijke in een anthologie van dadaïstische fragmenten die zijn opgenomen in The Dada Painters and Poets op bladzijde 52.

Bij het begin van de voorstelling noemde ik het dadaïsme radicaal, en dat is één van de belangrijkste kenmerken van de subcultuur. Meer dan om het produceren van kunstwerken, draaide dada rond het propageren van een mentaliteit. De belangrijkste bronnen daarvoor zijn de talrijke literaire en semi-literaire activiteiten zoals klankgedichten, geruisconcerten, tekstcabaretten en pamfletten, waarin de beweging uiting gaf aan hun onvrede met de bestaande bourgeoisie maatschappij en de hypocrisie van de beschaving die de wereldoorlog niet had kunnen vermijden.

De dadaïstische kunst getuigt van een anti-kunst-mentaliteit : de kunstenaars provoceeden de heersende smaaknormen door te stellen dat enkel primitieve naïviteit waardevol is en al de rest pretentie van slaafse navolgers. Men krijgt een kunst die lak heeft aan opgelegde regels, die zich afzet tegen alle codes en conventies, zoals taalwetten of de voorwaarde van

verstaanbaarheid, vaak is een stuk literatuur niet meer dan een willekeurige combinatie van klanken en een aaneenrijgen woorden zonder betekenisverband. Peter Bürger wijst er dan ook op in zijn werk Theorie der Avantgarde op de bladzijden 28 en 29, dat het dadaïsme zoveel verder gaat dan kritiek leveren op de kunststromingen die voorafgingen, of die het louter beter willen doen, nee, de dadaïsten vochten voor volledige vrijheid en openheid als een tegenstelling tot alle bestaande instituties, waaronder natuurlijk ook kunst valt. Kortom, de dadaïsten gingen volgens hem in de aanval tegen het instituut kunst.

Een beweging die zo radicaal was, deed natuurlijk wel meer dan één wenkbrauw fronsen, iets waar Marcel Raymond, zonder de eigenaars van desbetreffende wenkbrauwen te vernoemen, in zijn overzichtswerk De Baudelaire au surréalisme, oorspronkelijk verschenen in 1940 en herwerkt in 1963, een klaar en duidelijk antwoord op had :

“Si l'on ne consent à voir dans le mouvement Dada qu'un scandale parisien, aux manières violentes et burlesques, on se condamne à ne rien comprendre à la crise morale intense des années 1920 et au courant d'individualisme anarchique, au refus de servir, qui a bouleversé tant de consignes traditionnelles et d'anciennes croyances.”³

De beweging kan dus maar moeilijk losgekoppeld worden van de tijdsgeest waarin ze ontstaan is, wat ik hiervoor al een paar keer herhaald heb.

De beweging valt uit elkaar in 1922, wanneer André Breton een groepje dadaïsten voor zich en voor zijn nieuwe beweging van het surrealisme weet te winnen, die overigens wel één en ander schatplichtig was aan het dadaïsme. Volgens Russell op bladzijde 121 van Poets, Prophets, and Revolutionaries legde Breton een positieve impuls bloot in de anders nihilistische dadaïstische beweging, die hem zou leiden tot, na het uiteenvallen van de beweging, het stichten van een nieuwe. Een aantal basisideeën van het surrealisme waren ook te vinden bij de dadaïsten : het verheerlijken van primitivisme en naïviteit, spontaneïteit, het irrationele en het onbewuste. Maar er zijn ook verschillen tussen beide bewegingen, anders zou men natuurlijk niet spreken van twee verschillende subculturen. Strong wijst er op bladzijde 17 van The Poetic Avant-Garde op dat het dadaïsme veel meer opging in het idee van collectieve kunst, dat zij – tegen het romantische idee van de individualiteit van de kunstenaar in – veeleer individuele trekken ontstaan vanuit de persoonlijke stijl van de kunstenaar uit de weg gingen om zoveel mogelijk een soort van groepskunst te vervaardigen. Zo kreeg dadaïstische kunst geen typische kunstenaarshandtekening. Het surrealisme kende dit principe wel, vertelt Strong op diezelfde bladzijde. Inderdaad hadden de verschillende surrealistische kunstenaars elk hun eigen stijl en was de beweging democratisch te noemen in die zin dat allen kunst konden creëren naar eigen zin, zolang het maar het ultieme doel heiligde en goedgekeurd werd door de pater familias Breton, wat in feite een zeer romantisch ideaal is.⁴

Het mag duidelijk zijn : een kunstenaar was niet louter een avant-gardist, hij was bijvoorbeeld een dadaïst of een surrealist, of mogelijk zelfs beide geweest. Dat de kunstenaar steeds tot een groep behoorde, zorgde voor een gevoel van samenhangigheid tussen de leden van een bepaalde subcultuur. Datta noemt hen op bladzijde 39 van Birth of an National Icon zelfbewust van hun anders-zijn ten opzichte van de vroegere generatie.

Naast de subculturen die ik hierboven opgesomd en kort beschreven heb, zijn er natuurlijk ook nog andere subculturen van de avant-garde. Ik heb verkozen de hele stoet aan –ismen niet

³ Raymond 1963², blz. 267

⁴ Zie 4.5 Navoring romantiek

volledig op te nemen, omdat diegenen die ik achterwege heb gelaten, weinig tot niets betekend hebben voor de literatuur, ondanks de vaak grote invloed in de plastische kunsten. Het kubisme bijvoorbeeld is maar weinig van belang voor een letterkundig onderzoek.

2.2 Algemene Kenmerken

2.2.1 Inleiding

Het is onzin, zoals ik al aangaf bij mijn bespreking van het dadaïsme, om de avant-garde in een aantal stilistische kenmerken trachten te verdelen. Daarvoor waren de stilistische kenmerken van de subculturen, voor zover zij al intern niet te divers om te onderscheiden waren, te verscheiden en te bewegingsgebonden. Maar naast de stilistische kenmerken, zijn er een aantal typerende zaken die de bewegingen los van elkaar wel gemeen hebben, waardoor men hen tot de avant-garde kan rekenen. Strong wijst er volgens mij dan ook terecht op op bladzijde 1 van The Poetic Avant-garde dat men de beweging niet kan bestuderen in het licht van haar afgewerkte producten, maar moet benaderd worden als een creatief proces. Ook de vaak geciteerde Renato Poggioli heeft het in de proloog op zijn werk The Theory of the Avant-garde op bladzijde 5 over een formele en soortelijke chaos die haast niet in kleinere elementen te reduceren valt.

2.2.2 “Voorhoede”

Als er één zaak is in verband met de avant-garde waarover iedereen het eens is, dan is het wel dat de kunst die de beweging voortbracht een doel had. In de ogen van de avant-gardisten zelfs een levensbelangrijk doel, want zij wilden in de meeste gevallen niets meer of niets minder dan de bestaande orde omverwerpen, en in eerste instantie de geïnstitutionaliseerde kunst verbonden aan het leven. Wat Bürger op de bladzijde 28 en 29 van Theorie der Avantgarde zegt over het dadaïsme in strijd tegen de instituties, zegt hijzelf even later bij uitbreiding ook te gelden voor de avant-garde in het algemeen. De voorhoede, wat volgens het van Dale Groot woordenboek Frans Nederlands de letterlijke vertaling is van “avant-garde”⁵, is volgens Van Dales Groot Woordenboek der Nederlandse taal :

*“voorste of voorafgaande afdeling van een voortrukkende troepenmacht, dienend om die gedurende de mars te beveiligen, verkenningsdiensten te verrichten, enz.”*⁶

Deze term uit de militaire wereld waarmee de beweging wordt aangeduid, wijst op het feit dat de kunstenaars het voortouw willen nemen in hun strijd tegen het establishment en vooral in de strijd om alle heersende artistieke waarden en normen aan de schandpaal te nagelen. We krijgen hier te maken met het fenomeen van de politiek geëngageerde kunstenaar, waardoor ook dit laatste begrip een andere invulling krijgt. Weg met de dromerige en zweverige individuen die zich opsloten in hun kamer en wroetende arbeid verrichten. Nee, een avant-gardist schrijft pamfletten die zijn strijd verwoorden, maakt kunst zoals hij dat zelf wil, wars van waarden en normen, doet waar hij zin in heeft. Hij is een consequente anti-traditionalist met lak aan alles wat vroeger ook maar ingesteld werd. Hij zoekt naar het nieuwe, het onbekende, het avontuurlijke, door het verleden te ontkennen, zoals ook Matei Calinescu zegt

⁵ “Avant-garde”. Def. 1. van Dale Groot Woordenboek Frans – Nederlands. 2006. 18 apr. 2009 <<https://Athena.ugent.be>>

⁶ “Voorhoede”. Def. 1. van Dale Groot Woordenboek van de Nederlandse taal. Red. Tom den Boon, Dirk Geeraerts. 2005. 18 apr. 2009 <<https://Athena.ugent.be>>

op bladzijde 117 van Five Faces of Modernism. Het ontkennen van verleden kunstnormen, bracht ook met zich mee dat de avant-garde niet meer uitging van wat mooi of lelijk is, want die onderverdeling was iets van vroeger, de kunst werd als het ware gede-esthetiseerd. De term “voorhoede” of “avant-garde” is dan ook een benaming die in één woord perfect samenvat hoe de kunstenaars zichzelf zagen, die tegelijk ook staat voor de motor die de beweging draaiende hield en die een perfecte verzamelnaam is voor alle subculturen, want zij vormden allemaal op hun specifieke manier een voorhoede. Strong noemt het doel van de avant-garde in het algemeen vooral een poging om de dichter autoriteit te verschaffen als stichter van een nieuwe esthetica op bladzijde 3 van The Poetic Avant-Garde. Het radicale doel van de avant-gardekunstenaars en hun radicaal standpunt van de inmenging van kunst in het leven, zorgde ervoor dat zij zoveel mogelijk facetten van het dagelijkse leven in hun kunst opnamen én de kunst integreerden in de dagdagelijkse realiteit, waarbij hun werken zoveel mogelijk aansluiten op de leefwereld van zowel kunstenaar als toeschouwer.

Volgens Földényi in Das Zwiespältige Erbe der Romantik draaide het bij de avant-garde om het veranderen van het wezen van de kunst. Hij gebruikt daarbij op bladzijde 55 van zijn essay de Readymade van Marcel Duchamp als voorbeeld, maar het is bij uitbreiding wel geldig voor de kunst van de avant-garde in het algemeen,. Door van een object dat voorheen niet als kunst werd beschouwd, een kunstwerk te maken, werd het wezen van dat object gewijzigd van gekend gebruik naar ongekend gebruik, en dat deed het publiek nadenken over het kunstbegrip in het algemeen. Dat was dan ook precies wat de avant-garde poogde te bereiken, dat mensen een herdefinitie zouden vinden van kunst in hun leefwereld. Földényi noemt dus kunst in de ongunstige situatie waarin die zich bevond op dat moment, namelijk nog steeds in kleine mate afhankelijk van de smaaknormen van de bourgeoisie, een niet te onderschatten voordeel voor het doel van de avant-garde. Ook voor wie in het begin van de twintigste eeuw nog steeds in romantische sferen verkeerde, was het niet moeilijk om te zien dat de kunst zich niet volledig had losgemaakt van de maatschappelijke smaaknormen.

2.2.3 Originaliteit

De avant-gardekunstenaars leggen de nadruk op de originaliteit van hun communicatievormen. Ze hebben aandacht voor sonoriteit en typografie, de vorm is niet zomaar meer de vorm, de vorm is een onderdeel van de uitdrukking.

Bürger wijst er op dat, anders dan bij stromingen zoals het classicisme, op bladzijde 24 van Theorie der Avantgarde, de kunstenaars die behoren tot de beweging van de avant-garde niet werken volgens een bepaalde stijl, en er dus geen stijlkenmerken kunnen opgesomd worden waaraan het grootste deel van de werken voldoen, zoals ik ook zelf vind en weergegeven heb in punt 2.2.1 . Hij voegt aan deze bevinding toe dat zij in die zin dus ook individueel – al past dit woord misschien niet in een bespreking over avant-gardistische kunst – origineel zijn. Bürger, die overigens wel meer de kritiek krijgt zich te veel toe te spitsen op het surrealisme en het dadaïsme, bijvoorbeeld van Richard Murphy op bladzijde 1 van zijn werk Theorizing the Avant-garde, gaat daarmee voorbij aan het feit dat dit bijvoorbeeld voor het kubisme wel het geval is, met onder andere afgevlakt volume, verwarrend perspectief en het afbeelden van stilleven als stijlkenmerken, al geldt dit dan natuurlijk weer voor de plastische kunsten en niet voor de literatuur, waar het kubisme nooit echt is doorgebroken.

2.2.4 De “ontmenselijke” kunst

José Ortega y Gasset schreef in 1925 het essay The Dehumanization of Art over de contemporaine kunst, vooral in vergelijking met kunst uit het verleden. Ortega merkt op bladzijde 21 op dat er een wezenlijk verschil is tussen de manier waarop vroeger en nu de realiteit weerspiegeld wordt in de kunst. In het verleden ging men volgens de auteur zich focussen op hoe men de realiteit het beste kon weergeven, of het nu verbloemd of realistisch was, het object van een kunstwerk was steeds terug te leiden tot zijn reële staat. In de avant-garde, wat uiteindelijk toch de contemporaine kunst is waar Ortega het over heeft, ook al neemt hij de term niet in de mond, wordt de realiteit vervormd, waardoor er volgens de auteur op bladzijde 21 geen interactie met het kunstwerk mogelijk meer is. De avant-gardekunst is dus niet “onmenselijk” omdat er geen mensen meer in voorkomen, maar is “ontmenselijk” omdat het levensechte aspect eruit is gehaald, volgens Ortega op bladzijde 22. Op diezelfde bladzijde merkt hij trouwens op dat het daarbij niet enkel om mensen gaat, maar om alle elementen uit de samenleving.

De “ontmenselijking” van de kunst heeft zo zijn gevolgen voor een aantal typische kunstelementen. Ortega stelt op bladzijde 47 vast dat avant-gardekunst geen pathos meer bezit, hij ziet de kunst als ironisch, als een “*farce*”⁷. De voor hem nieuwe kunst hekelte kunst als instituut door ermee de spot te drijven, door deze lichtvoetig en onserieus op te vatten, in tegenstelling tot vroeger een persoon of ingesteldheid belachelijk te maken. Dit is allemaal wel correct, zolang men het letterlijk opvat : avant-gardekunst is onbeduidend omdat het letterlijk op niets slaat, maar de kunst had wel een serieus doel en is daarom niet zomaar licht op te vatten. Het mag dan wel voor Ortega zo lijken dat hun kunst onserieus was, in werkelijkheid was het dat allesbehalve, want de avant-gardekunst heeft net een heel serieus doel. “*To the young generation, art is a thing of no consequence.*”⁸ Pijnlijk is zo’n uitspraak, achteraf bekeken...

Het menselijke is echter niet volledig onttrokken aan de kunst, zoals ik supra al zei bij de bespreking van de subculturen⁹, gaat de avant-gardist zich laten leiden door zijn emotie, eerder dan door de rede. De nieuwe communicatievorm van de avant-garde is affectief : los van een bewuste en rationele controle geeft een kunstenaar het eerste weer wat in hem opkomt, op welke manier dan ook. Het onderbewuste legt associaties die de kunstenaar ongeremd uitdrukt. De basis van deze kunst ligt in impulsen die de rationele logica vervangen. Dat het menselijke aspect niet meer in de kunst weer te vinden is, vind ik niet correct, meer nog, volgens mij ligt net het menselijke aan de basis van het gerepresenteerde. Dat er dus vormen en zaken voorkomen die niet levensecht zijn, is volgens mij enkel en alleen te wijten aan de grenzeloze menselijke fantasie.

2.2.5 Kunst als spel/spel als kunst

Poggioli wijst op de bladzijden 133 tot 137 van The Theory of the Avant-garde op het experimentalisme als een belangrijk onderdeel van de avant-gardistische kunstcreatie. Experimenten dienden niet alleen om alle mogelijkheden binnen een bepaalde vorm te exploreren, maar ook om nieuwe vormen te creëren. Poggioli gebruikt hier vooral voorbeelden uit de plastische kunst, maar wat hij allemaal beschrijft is evenzeer van toepassing op literatuur. Via technieken als collage, montage en cut-up, maar ook via experimenten met dromen bijvoorbeeld ontstaan nieuwe expressievormen, of nieuwe invullingen van reeds bestaande vormen. De basis is vaak een deconstructie van bestaande elementen om die tot een nieuw kunstwerk te puzzelen. Dergelijke technieken geven

⁷ Ortega y Gasset 1948, blz. 48

⁸ Id. , blz. 49

⁹ Zie blz. 8

opgedroogde inspiratiebronnen vaak opnieuw een duwtje in de rug, stimuleren de creativiteit. Het kadert ook in de wijdverspreide gedachte dat alles al gedaan is, waardoor men een soort cultus van het plagiaat kan gaan zien, maar tegelijk ook weer niet, want alles wordt door elkaar gehaald. Met het experimentele karakter van de kunst van de avant-garde hangt volgens Poggioli ook samen dat kunst niet altijd beperkt bleef tot kunst, er kwam een wisselwerking tussen wetenschap en technologie en de avant-garde, zoals Poggioli beschrijft op bladzijde 137, al is dit maar van ondergeschikt belang voor de literatuur.

Dat kunst louter een spel is, heeft zijn gevolgen voor de receptie : de kunst an sich draagt geen boodschap met zich mee. Bürger, in Theorie der Avantgarde vanaf bladzijde 107 tot 111, beschrijft hoe in de kunst van de avant-gardisten absoluut geen zin, geen expliciete boodschap of wat dan ook in de aard van wat men allemaal van traditionele kunst verwacht, zit. De toeschouwer ervaart dit als een schok. En het is net die schok die de avantgardisten volgens Bürger beogen om de mens er toe aan te zetten om veranderingen door te voeren. Daarbij komen een aantal moeilijkheden kijken. Ten eerste is het zo dat de mens genoeg moet geroerd zijn door de kunst om de schok te ervaren, iets wat Bürger lijkt over het hoofd te zien. Ten tweede zorgt de schokervaring er niet voor dat de mens in een bepaalde richting verandert, wat de uitkomst ervan onvoorspelbaar en onbetrouwbaar maakt. Ten derde wijst Bürger op het minimale effect van de schokervaring, niets is minder vluchtig dan de schok. Men kon ook niet de schok herhalen om het effect ervan te verlengen, want dan is het schrikeffect die voor de adrenaline zorgt weggenomen. Hoe dan ook, kunst zonder boodschap verwacht een grotere participatie van zijn receptoren : niet langer één kant-en-klaar onderwerp aangereikt, wordt het publiek uitgenodigd om een geheel eigen invulling te geven aan een kunstwerk.

Hoe het principe van kunst als spel te rijmen valt met het doel om kunst als instituut omver te werpen in de bourgeois-maatschappij, kan verklaard worden vanuit de ideologie van de avant-gardisten. Wanneer zij kunst nuttig wilden maken, bedoelden zij daar niet mee dat één werk voor één bepaald doel kon gebruikt worden, of liever dat een werk inhoudelijk nuttig moest zijn. Zij wilden dat hun kunstwerken bijdroegen aan het groter geheel, namelijk aan het creëren van een nieuwe positie van kunst in de maatschappij. Ook Bürger ziet het zo in zijn werk op de bladzijden 66 en 67.

2.3 Einde van de avant-garde?

Het verhaal van de avant-garde stopt niet zomaar op een bepaald tijdstip, anders dan de grote stromingen die de beweging voorgingen, is het echte eindpunt ook vandaag de dag eigenlijk nog steeds onbepaald en fel bediscussieëerd.

De neo-bewegingen schieten bijna als paddestoelen uit de grond, de subculturelen die oorspronkelijk de avant-garde vormden, sneuvelen als krijgers in de strijd. Eén beweging weet zich doorheen de meest woelige periodes in bepaalde landen te handhaven, namelijk het surrealisme, al hangt dat natuurlijk af van hoe men het bekijkt¹⁰.

Niet alle critici zijn echter opgezet met het feit dat die nieuwe bewegingen al gauw ondergebracht werden onder de noemer van “revival”. Bürger bijvoorbeeld beschouwt de zogenaamde navolging eigenlijk als nonsens. In Theorie der Avantgarde op de bladzijden 79 en 80 beschrijft hij hoe de pogingen tot het laten herleven van de geest van de avant-garde via de neo-bewegingen zinloos is omdat zij niet dezelfde waarde kunnen bekleden als de echte

¹⁰ Zie 3.1.3 Het slot? op bladzijde 32

avant-garde. Zij kunnen onmogelijk dezelfde revolterende motor bezitten als zoveel jaren eerder, omdat de kunstenaars niet meer in dezelfde levensomstandigheden verkeren, hoe goed hun plan ook voorbereid is en uitgevoerd werd, de “Schockwirkung”¹¹ is niet meer dezelfde. Het willen teruggrijpen naar de vroegere idealen leidt volgens Bürger zelfs tot een paradox : zo erkennen de navolgers de avant-gardistische kunst als instituut en daarmee loochenen zij één van de basisprincipes van de avant-gardebeweging.

Of we nu de avant-garde finaal achter ons hebben gelaten, of niet, één ding is wel al duidelijk. De avant-garde zal nooit de belangrijke rol spelen, of gespeeld hebben, die zij zichzelf heeft toegedicht. Vandaag wordt er nog steeds veel kunst geproduceerd dat onder geen andere noemer kan vallen dan “l’art pour l’art”. Er zijn vandaag nog steeds landen waar kunst onder staatscontrole of onder religieuze controle staat, en waar kunstenaars opgejaagd worden en moeten onderduiken omwille van hun werken. Peter Bürger wijst er dan ook terecht op in zijn werk Theorie der Avantgarde op bladzijde 78 dat de avant-garde de kunstproductie zoals ze was voor de avant-garde geen halt heeft toegeroepen, dat kunst als instituut de aanval weerstaan heeft en dat er geen vereniging is gekomen tussen kunst en leven. Toch hebben zij niet compleet gefaald volgens Bürger die zegt dat het belang van de avant-garde net ligt in het feit dat wij nu kunst als een instituut kunnen zien.

2.4 Navolging romantiek

2.4.1 Ontstaan

Strong opent zijn boek The Poetic Avant-garde meteen raak. De zesde zin op bladzijde 1 van zijn werk begint meteen met de niet mis te verstane zinssnede : ‘*Inspired by romanticism ...*’¹² Poggioli plaatst in The Theory of the Avant-garde op verschillende plaatsen het begin van de historische avant-garde in de vroege twintigste eeuw, in een maatschappij die volgens hem drie belangrijke eigenschappen vertoont : ze is kapitalistisch, de bourgeoisie is er van grote betekenis en ze wordt gestuurd door de technologie en nieuwe technologische ontwikkelingen. Jochen Schulte-Sasse, in het voorwoord op zijn vertaling van Peter Bürgers Theorie der Avantgarde, wijst op bladzijde VIII op het gevaar van zo’n gedachte. De kenmerken van de maatschappij waar Poggioli de aanvang van de beweging in plaatst, gaan evenzeer op voor de late achttiende eeuw en de hele negentiende eeuw. Schulte-Sasse vindt dat Poggioli een fout maakt wanneer hij de wortels van de historische avant-garde zo ver terug laat gaan, omdat de tijdsgeest van de beide periodes niet gelijk is. Poggioli is zich echter van geen kwaad bewust en wijst er zelfs op bladzijde 50 op dat de typische avant-gardistische kwaadheid op de maatschappij en de drang naar vernieuwing eigenlijk romantisch is. Het is toonaangevend voor de voortdurende strijd, die zelfs in het lang en in het breed uitgevochten wordt door de twee kampen : Poggioli noemt de avant-garde romantisch, Bürger en zijn volgelingen noemen dit onzin. Beide mannen komen in de secundaire werken tal van keren voor, en ook in wat hier nog volgen zal over de avant-garde, zullen ze geregeld opduiken.

De avant-garde is ontstaan wanneer het besef kwam dat de maatschappij waarin de vroeg-twintigste eeuwse mens, of laat-negentiende eeuwse mens afhankelijk van het persoonlijke standpunt, op allerlei vlakken beknottend was, en dat was niet alleen op het vlak van kunst. Het gevecht dat de avant-gardisten leverden, was tegen de bourgeois-maatschappij met al zijn morele codes, waarden en normen. Het gevecht dat de romantici leverden, was tegen het keurslijf van de door de intellectuele elite opgelegde of althans naar voren geschoven

¹¹ P. Bürger 1974², blz. 79

¹² Strong 1997, blz. 1

esthetica. Het is ook Poggioli's overtuiging op bladzijde 50 dat beiden het opnemen tegen dezelfde vijand, namelijk de klasse die aan de macht is. Volgens Poggioli zijn de aanwezige, verwaarloosbare zoals blijkt doorheen zijn boek, verschillen tussen de romantiek en de avant-garde te wijten aan de vijand die door de tijd heen mee geëvolueerd is, en hij noemt hen dan ook verwanten in de strijd op bladzijde 51. Ook Octavio Paz ziet hierin op de bladzijden 112 en 113 van De kinderen van het slijk een gelijkenis : de pioniers van beiden jonge, rebelse snaken die tegen de rationele greep van de maatschappij op het individu vechten.

Murphy mag dan misschien in zijn werk Theorizing the Avant-garde niet expliciet over een breuk spreken, hij laat wel duidelijk merken dat volgens hem de in twintigste eeuwse avant-garde geen doorwerking is van de negentiende eeuwse romantiek. Murphy ziet op bladzijde 35 reeds in de romantiek een groep avant-gardekunstenaars rond 1825, voornamelijk omwille van hun progressieve karakter, die volgens hem verschilt van de historische avant-gardebeweging uit de vroege twintigste eeuw. Op bladzijde 37 verklaart hij de breuk vanuit het verschil tussen het doel van beiden. Waar de romantische versie uit de negentiende eeuw er volgens hem naar streeft om tot een perfecte wereld te komen zoals diegene uit de kunst en zo kunst en leven te vereenzelvigen, gaat de beweging in de twintigste eeuw net in tegen de sublimatie van kunst en pogen zij de band waar de romantiek naar streefde terug te ontbinden om een nieuwe te creëren.

Zowel de romantiek als de avant-garde zijn dus ontstaan met een doel, namelijk het creëren van een maatschappij die meer aan hun noden was aangepast. Bürger dicht romantische kunst, naar eigen zeggen in dezelfde lijn als Marcuse en Habermas, een ambivalente positie in de maatschappij toe : enerzijds is de romantische zoektocht er één naar een betere leefwereld, die anderzijds zich in een juxtapositie tegenover de bestaande maatschappij bevindt. Romantische kunst is volgens Bürger tegelijk een protestvorm én een bescherming van de huidige maatschappij, want de hele romantische zoektocht draait om het exotische. In die zin staat inderdaad de avant-garde mijlenver af van de romantiek, omdat het bij de eerste beweging wel draait om het "hic et nunc" veranderen van de leefwereld. Dit merkt ook Schulte-Sasse, in zijn voorwoord op de vertaling van Bürgers Theorie der Avantgarde, op bladzijde XXV op.

Russell ziet op bladzijde 6 van Poets, Prophets, and Revolutionaries de romantische periode in de kunst als een keerpunt. Hij noemt de de kunstproductie

*"the expression of a shared belief of writer and populace that human action in history could lead to the moral, political, spiritual, and aesthetic advance of the culture as a whole."*¹³

De avant-garde is eveneens de uitdrukking te noemen van de ontevredenheid met de contemporaine levensomstandigheden, in hoofdzaak de invloed van de bourgeoisie en de normenmaatschappij, en van een zoektocht naar beterschap. Waar Russell wel op wijst, is dat de avant-gardisten niet zozeer hun ontevredenheid deelden met het publiek, maar wel op zoek waren naar een link, een band die de ontevredenheid van het volk – die er natuurlijk wel was, maar daarom niet op hetzelfde vlak als die van de avant-gardekunstenaars – met die van hen kon verbinden.

2.4.2 Kenmerken

¹³ Russell 1985, blz. 6

Földényi, wiens essay Das zwiespältige Erbe der Romantik eigenlijk gewijd is aan de romantische erfenis van de avant-garde, ziet in het ontstaan van de avant-garde een heel belangrijk romantisch element, meer dan een parallel zelfs een uitloper van de romantiek. Het ontstaan van de avant-garde kadert hij, zoals ik reeds supra beschreef in 2.1.1 op bladzijde 6, in het verdwijnende belang van de metafysische traditie, en hij noemt dat volgens mij niet onterecht een romantische erfenis. De romantiek zelf is ontstaan in een tijdperk waarin de technologie grote sprongen voorwaarts maakte, en de neerwaartse beweging van het belang van de metafysica in gang werd gezet. Földényi gaat zelfs verder en plaatst op baldzijde 57 de romantische kunst haaks op de contemporaine leefwereld. Kunst kon volgens hem niet anders dan zijn steeds groter wordende metafysische juk, een last omdat het belang ervan of het geloof erin steeds minder werd, te gaan herdefiniëren in de nuchtere, prozaïsche leefwereld. Omdat de drang naar metafysica nog wel steeds aanwezig was, werd de kunst paradoxaal genoeg volgens Földényi net universeel en allesomvattend. Dankzij de nuchterheid door de wetenschappelijke vooruitgang, ontstond een grenzeloze kunst die beide elementen combineert. Hij noemt daarom het tijdperk van de romantiek een omwenteling in de kunstgeschiedenis. Het hele spel tussen wetenschappelijke vooruitgang en metafysica zette zich volgens hem op bladzijde 53 continu verder tot in de twintigste eeuw, en hij ziet dus de avant-garde als rechtstreeks verwant aan de romantiek. De avant-gardist ziet hij op bladzijde 59 als een soort wereldverbeteraar die in de goddeloos geworden maatschappij denkt het belang van de metafysica terug duidelijk te moeten maken. Ik volg Földényi's redenering : de avant-gardekunst is op dat vlak net zo grenzeloos als de romantische. Ook Octavio Paz, wanneer hij in De kinderen van het slijk op de bladzijden 112 en 113 de verschillende overeenkomsten opsomt tussen de avant-garde en de romantiek, onderlijnt dat beiden een cultus van de combinatie lichaam en geest kennen. Paz noemt hen beiden op diezelfde bladzijden verwickeld in een gevecht tegen de realiteit. Dit verklaart volgens mij voor een groot deel waarom er voor de avant-garde minder esthetische kenmerken op te sommen zijn dan voor de romantiek. In het begin van de twintigste eeuw is de wetenschap nog verder geëvolueerd en de kennis dus nog veel meer uitgebreid, waardoor het belang van de metafysica en de subjectieve ervaring nog meer op de achtergrond komt te staan. De avant-garde compenseert dit door een cultus van de subjectiviteit aan te hangen. De romantiek bevindt zich nog in een vroeger stadium, waar voor een groter stuk, maar minder dan de voorgaande periodes, nog steeds angst voor het onbekende meespeelt, ze kennen de cultus van de subjectiviteit maar tot op een bepaalde hoogte. De ervaringen en angsten van de romantici zijn aan elkaar en met de maatschappij gemeenschappelijk, waardoor er meer gelijklopende elementen als melancholie in hun kunst te vinden zijn. Octavio Paz, wanneer hij het op bladzijde 119 over modernistische poëzie en de leefwereld van de kunstenaars heeft, stelt vast dat er een belangrijke overeenkomst is tussen de avant-garde en de romantiek wat betreft de tijdservaring tegen het licht van de technologische vooruitgang :

“Net als hun romantische en symbolistische voorgangers, hebben de dichters van de twintigste eeuw tegenover de lineaire tijd van de vooruitgang en van de geschiedenis, de onmiddellijke tijd van de erotiek geplaatst, de cyclische tijd van de analogie of de holle tijd van het ironisch bewustzijn.”¹⁴

Inderdaad, zoals Földényi en Paz volgens mij op overtuigende manier illustreren, heeft de romantiek op het vlak van de weergave van de subjectieve ervaring, want ook het ervaren van tijd is een subjectief en relatief gegeven, doorgewerkt in de avant-garde.

¹⁴ Paz 1974, blz. 119

Ook volgens Thomas Crombez, in Het anti-theater van Artaud op bladzijde 6 innoveert de artistieke avant-garde analoog met technologische en wetenschappelijke vooruitgang, want beiden denken in termen van de grenzen van de menselijke beperktheid voorbij te gaan, Crombez noemt het “*esthetische transgressie*”¹⁵ : door kunst voorbij de grens van het aanvaardbare of bekende te laten gaan, choqueert het.

Nog in het kader van de groeiende kennis van de wereld, stelt Földényi op bladzijde 60 dat de romantiek heil zag in het herwerken en hervertellen van de mythen, om een mogelijk middel tot verlossing aan te reiken aan de mytheloze, fantasieloos geworden maatschappij die steunt op de wetenschappelijke vooruitgang. Deze vaststelling doet hij dus duidelijk in het kader van de romantiek, maar hij verwijst daarbij naar de gelijkaardige situatie in de avant-garde : de avant-gardisten zaten in een nuchter geworden situatie waar ze zich niet konden mee vereenzelvigen en grepen naar het voorbeeld van wat de romantiek deed om dit na te volgen.

Gerald Graff heeft het in zijn essay The Myth of the Postmodern Breakthrough erover dat de door velen als breuk geziene overgang tussen de romantiek en het modernisme volgens hem eigenlijk een logische overgang, een evolutie is, te wijten aan de evoluerende maatschappij. Hij vertelt op de bladzijden 44 tot 47 over hoe met de vooruitgang van de wetenschappen, de mens een betere kennis kreeg van de wereld om zich heen. Kunst kon dus niet langer beschouwd worden als een mimesis van de natuur, omdat hun nieuwe kennis van zaken hen niet meer toeliet nog op accurate wijze de natuur objectief weer te geven. Met de evolutie van kennis ging de objectiviteit van de mens vooruit, en kunst die misschien nog wel poogde een weergave te zijn van de wereld, kon daarom enkel als een in de eigen ogen correcte subjectieve weergave van de eigen ervaring zijn. De nieuwe klasse kunst die ontstaat bij het ontstaan van de romantiek, is er één die geen verklaring meer nodig had, maar ook geen nuttig doel meer had. Het eeuwenoude trachten te verklaren van natuurfenomenen door de kunst verdween stapje per stapje bij iedere nieuwe ontdekking. Het gevolg was volgens Graff dat kunst vanaf de romantiek geliefd werd om zijn nieuwverworven doelloosheid, althans wat zijn verklarende functie betreft. In dat opzicht is het inderdaad zo dat de avant-garde, want hoewel Graff het eigenlijk over het modernisme en het post-modernisme heeft, is dit duidelijk ook door te trekken naar de avant-garde, ontstaat als een logische verderzetting van wat in de romantiek begonnen is.

Poggioli vertelt op bladzijde 10 dat de bezigheden van de avant-garde oorspronkelijk louter socio-politiek waren. Pas een tijd later begaf de beweging zich ook op artistiek vlak, wat in het begin een perfect evenwicht opleverde tussen het culturele aspect en het socio-politieke, maar bij alle subculturen zou uitdraaien van een overgewicht van het ene op het andere. Poggioli maakt de terechte opmerking dat dit een navolging is van het romantische principe van de geëngageerde kunstenaar. Waarin volgens de Zuid-Amerikaan Paz de avant-garde wel verschillend is van de romantiek, is het radicalisme. Op geen enkel moment was een kunststroming, zelfs niet de romantiek, zo intens bezig met verandering. Maar op bladzijde 124 waarschuwt hij ook voor de gevaren ervan : hun beleving en zoektocht is zodanig heftig en intens, dat ze snel de grenzen van hun mogelijkheden bereiken. Dit veroorzaakt volgens hem een nieuwe breuk, en zo krijgt men steeds weer te maken met de vicieuze cirkel van obstakel en breuk, zodat het eigenlijk onmogelijk is ooit het doel te bereiken. Paz verklaart op de bladzijden 112 en 113 het feit dat beiden op socio-politiek vlak actief waren vanuit de periode waarin ze ontstaan zijn : beide bewegingen zijn in de nazinding van woelige politieke periodes in de geschiedenis.

Peter Bürger slaagt er niet in romantische wortels te zien in de avant-garde, laat staan dat hij dezelfde kenmerken herkent als bijvoorbeeld Paz of Poggioli. Wanneer hij het in zijn boek

¹⁵ Crombez 2008, blz. 6

Theorie der Avantgarde in het tweede hoofdstuk heeft over de autonomie van een kunstwerk, toont hij aan dat voor een werk uit de romantiek niet dezelfde kenmerken opgaan als voor een avant-gardistisch werk. De essentiële elementen die een werk autonoom maken zijn volgens hem : “*het loskoppelen van kunst en levenspraxis, individuele productie en individuele receptie*”¹⁶. Het is natuurlijk net dit autonomieprincipe waarop de romantische kunst gestoeld is, dus kan de avant-garde niet met de romantiek verbonden worden omdat zij een compleet ander ideaal nastreeft. Bij de romantiek is kunst verheven, het maakt het vluchten mogelijk naar een ander nu, maar de avant-gardisten wilden niet vluchten naar een ander nu, zij wilden zonder meer een ander nu. Een romantische kunstenaar is een eenzaat, een avant-gardist maakt deel uit van een collectief. En wat maakte de eenzame lezer uit voor de avant-garde, het was de menigte die zij wilden treffen, wat bij de romantiek nooit het geval is geweest. Bürger besluit dus dat “*een verbinding tussen leven en kunst niet kan voorkomen in een bourgeois maatschappij tenzij het onder het voorwendsel van autonome kunst is*”.¹⁷ Maar Octavio Paz ziet in de verschillende standpunten over het autonomieprincipe juist wel een link tussen beiden op de bladzijden 112 en 113 : de ontkenning. De romantiek ontkende de waarden en normen van het classicisme en startten daarmee de traditie die werd afgesloten door de avant-gardisten die de romantiek en hun autonomie ontkenden, en daarmee paradoxaal genoeg net het bestaan ervan erkenden. Schulte-Sasse dan weer stelt zich de vraag of er niet enkel sprake is van een kwalitatieve verandering bij de overgang tussen het classicisme en de romantiek? Bij het classicisme was de kunst nog volledig bepaald door de broodheren, en is er eigenlijk van autonomie geen sprake. De romantiek claimt autonomie, maar toch bepaalde de maatschappij volgens hem wel degelijk welke kunst er gemaakt werd, want zonder de ontevredenheid met de maatschappij is er eigenlijk geen sprake van de romantische zoektocht. Deze nieuwe situatie leidde tot de romantische ironie, aangezien zij zichzelf er op een bepaald moment wel van bewust zijn dat hun zoektocht nooit tot resultaat zal leiden, wat oorspronkelijk leidde tot een verstarring van de romantische zoektocht, maar op een bepaald moment vooral leidde tot een tekenend gevoel van onmacht. Het besef komt er dat het medium waarmee zij resultaat willen bereiken, niet effectief is, wat leidde tot radicalisering. De omschakeling naar avant-gardekunst komt er dan ook op het punt dat kunstenaars begrepen op welke manier kunst functioneerde in de bourgeois-samenleving. Vooral dat laatste is iets wat Schulte-Sasse ook in Bürger's werk Theorie der Avant-garde weervindt en beschrijft op de bladzijden X-XII van zijn inleiding op de vertaling van dit werk. Volgens mij zit er in het ontkennen van het vorige wel degelijk een doorwerking van de romantiek in de avant-garde.

Poggioli schenkt in het hoofdstuk The Concept of a Movement op bladzijde 16 tot en met 41 aandacht aan het onderscheid tussen de termen “school” en “beweging”. Een artistieke school is een orgaan dat hij op bladzijde 24 bestempelt als niet openstaand voor discussie, het dient om leerlingen bepaalde kenmerken en technieken aan te leren, waaraan zij zich, in de meeste gevallen hielden. Vanaf de romantiek zal er maar weinig sprake meer zijn van scholen, omdat vanaf dan kritiek op dergelijke kunstbeoefening komt en vooral de individualiteit gepromoot wordt. De avant-garde is ontegensprekelijk een beweging, omdat de kunstenaars zich net zo min als de romantici laten leiden door een van boven opgelegde esthetica, maar door hun eigen, of het nu individueel of collectief was, programma. Hun kunst volgde geen lijst van herkenbare esthetische kenmerken, hun kunst volgde een doel dat – anders dan bij een school – niet esthetisch plezier of moreel-programmatisch was, maar wel sociaal-politiek. En dat heeft op zich niets meer te maken met het esthetische belang van een school.

¹⁶ Bürger 1974², blz. 72

¹⁷ Id, blz. 72-73

Er is een belangrijke ambivalentie aan het romantische principe van anti-traditionalisme. Enerzijds verwerpt de romantiek de klassieke traditie met zijn opgelegde esthetische normen, maar tegelijk verheerlijkt ze de nationale kunst uit het verleden, die net zo goed onderworpen was aan een esthetisch normensysteem. Naast het geïdealiseerde verleden, vertelt Poggioli op de bladzijden 54 en 55 dat er bij de romantiek een spel van aantrekken en afstoten was : wat zij wensten te gebruiken, trokken zij aan, met de nodige nostalgie en melancholie, en zij plaatsten deze tegenover de sterkere, klassieke traditie, dat grotendeels bestond uit door hen verworpen elementen. De avant-garde voerde ook een kritisch onderzoek uit, volgens Poggioli, en behielden uit het verleden evenzeer de elementen die zij wilden behouden. Veel enger dan de romantische cultus van het exotische en elementaire, kozen de avant-gardisten ervoor het absolute primitivisme voor ogen te houden als esthetisch ideaal. Poggioli ziet daarin dan ook duidelijk een parallel tussen de avant-garde en de romantiek.

De avant-gardisten hielden van experimenteren met vanalles en nog wat : vormen, klanken, men kan het zo gek niet bedenken, of de avant-garde heeft een poging gewaagd om het bij hun kunst te betrekken. Poggioli ziet ook hier een parallel met de romantiek : op bladzijde 57 wijst hij op de verbeterde romantische zoektocht naar zuivere vormen, die nog niet geïnfecteerd waren door het traditionele. Bürger ziet er daarentegen op bladzijde 25 van Theorie der Avantgarde een zoveelste reden in waarom hij de romantiek niet kan verbinden met de avant-garde. Hij beschrijft hoe sinds medio negentiende eeuw er een pleit beslecht werd tussen inhoud en vorm, dat bij de avant-garde duidelijk gewonnen werd door vorm. Bij de romantiek is het daarentegen de inhoud die primeert. Richard Murphy heeft het op de bladzijden 23 en 24 van Theorizing the Avant-garde over de confrontatie van wat hijzelf “*the avant-garde poetics of negation and meaninglessness*”¹⁸ met de meer conventionele opvatting over kunst. Zoals ik reeds supra vermeld heb, is het bij de avant-garde zo dat een kunstwerk in se geen betekenis draagt, het staat niet symbool voor het één of ander, het is gewoon op zichzelf betekenisloos. Murphy spiegelt de betekenisloze kunst aan de conventionele vormen en beseft dat de eerste in tegenstelling staat tot de bezielde kunst, die een uiting is van de geniositeit van de kunstenaar. Waar een meer traditioneel kunstwerk de aandacht op zichzelf vestigt, gaat een avant-gardekunstwerk de aandacht verschuiven naar externe factoren, waarvan het publiek er één is. Murphy, hoewel hij dit zelf niet zegt, plaatst daarmee de avant-garde rechtstreeks tegenover de romantiek. In deze laatste is het inderdaad zo dat geïnspireerde kunst aanzien wordt als een product van een genie en romantische kunst vestigt ook, in eerste instantie, de aandacht op zichzelf en op de boodschap die het in zich draagt. Impliciet volgt Murphy hiermee het idee van Peter Bürger, wiens Theorie der Avant-garde het onderwerp van de inleiding is, van een breuk tussen de romantiek en de avant-garde.

Misschien wel de meest hardnekkige ontkenner van de parallellen tussen de romantiek en de avant-garde, is José Ortega y Gasset. Reeds op bladzijden 4 en 5 krijgt de lezer van The Dehumanization of Art een eerste tegenstelling te lezen : volgens Ortega staat de situatie waarin de romantiek populair geworden is, recht tegenover de situatie van de avant-gardekunst. Vechtend tegen het classicisme, dat volgens Ortega nooit meer geweest is dan een bij het volk onaantrekkelijke stroming, kon de romantiek niet anders dan populair zijn bij de massa. De avant-garde was volgens hem zelfs “*antipopular*”¹⁹. Na het schokeffect, werd het publiek volgens Ortega in twee delen verdeeld : een kleine groep aanhangers en een grote groep vijandiggezinden. De auteur begrijpt deze scheiding niet louter als een kwestie van subjectieve smaak die het publiek in twee verdeelt, maar wijt het aan het feit dat een deel van de bevolking, de meerderheid zelfs, het plaatje gewoon niet snapte, zoals hij benadrukt op

¹⁸ Murphy 1999, blz. 23

¹⁹ Ortega y Gasset 1948, blz. 5

bladzijde 6. En daarom zegt Ortega op diezelfde bladzijde dat de nieuwe kunst gericht is op die selecte groep van verstaanders, en niet, zoals de romantiek, op het brede publiek. Ook Poggioli ziet op bladzijde 45 een verschil in populariteit tussen de romantiek en de avant-garde. Hoewel populariteit natuurlijk een relatief gegeven is, vindt Poggioli, naar eigen zeggen dankzij Ortega die hem dit inzicht verschaft heeft, dat de romantiek tegenover haar voorganger het classicisme populair is, en de avant-garde in het licht van de romantiek onpopulair. Als men “populair” in zijn letterlijke betekenis beschouwt, namelijk “van het volk”, dan klopt dit inderdaad. De romantiek was volks, of dan toch veel volks dan haar rechtstreekse voorloper het classicisme, het was kunst geproduceerd door en voor het volk, met veel interesse voor het nationale gevoel en voor het vaak geïdealiseerde verleden. De avant-garde staat voor het tegenovergestelde : tegen wat het volk als schoon of normaal beschouwde, wilden zij ingaan, zij wilden het volk shockeren door hun smaak te confronteren met het radicale andere. De avant-gardistische kunst was dus niet volks, maar bijna anti-volks. Maar populair betekent natuurlijk ook “geliefd”, het werd door de jaren heen steeds meer verlost van zijn oorspronkelijke betekenis van “volks”. De avant-garde als kunstbeweging kende wel algemene aanvaarding, volgens Russell op bladzijde 31 van Poets, Prophets, and Revolutionaries, erger nog, volgens hem dweepte de bourgeoisie met de avant-garde, wat overeenkomt met Ortega’s gedachte dat een zekere intellectuele elite de beweging wel naar waarde wist te schatten. Russell noemt het ironisch : de bourgeoisie die zij bevochten, aanvaardden hen, maar de revolutionaire bewegingen, die door de avant-garde zelf als gelijkgezinden werden aanzien, beschouwden hen als onbeduidend. Voeg daarbij het feit dat de bourgeoisie het principe van kunst die betekenisvol is voor de maatschappij verwierp, en de revolutionairen het net als belangrijke en niet te onderschatten factor beschouwden, en de avant-gardistische ironie smaakt meteen heel bitterzoet. Uiteindelijk streefde de avant-garde er wel naar gehoord te worden, en streefden ze er naar zo populair te worden dat de maatschappij kon hervormd worden zoals zij het zagen, maar zij werden populair op een bijna onbeduidende manier, als de esthetische kunst die ze nooit hadden willen zijn. Hoe dan ook, de avant-garde was wel degelijk, net zoals de romantiek maar dan in veel mindere mate, populair.

Nog in het kader van de populariteit is het interessant om even stil te staan bij hoe de romantiek en de avant-garde die bereikt hebben. De romantiek heeft zijn populariteit behaald zonder eigenlijke hulp van buitenaf, zoals Poggioli op bladzijde 104 opmerkt, ze werden niet gepromoot door beschermers die hen een duwtje in de rug konden geven, maar ook niet door een achterban van aanhangers. Poggioli noemt de romantiek “*the first cultural movement to triumph without support from above or below.*”²⁰ Dit is ook correct voor de avant-garde op het eerste zicht, maar als men op die gedachte dieper ingaat, is er toch wel één zeer groot verschil tussen beiden. Bij de romantiek was er geen promotende factor aanwezig of er kwam geen geoliede pr-machine aan te pas. Bij de avant-garde waren de avant-gardisten zelf de belangrijkste reclamemakers, tal van pamfletten en tijdschriften moesten het publiek gaan overtuigen van hun gelijk of dan toch van het gelijk van hun doel. De avant-garde mag dan wel geen echte hulp op dat vlak van buitenaf gekregen hebben, de interne pr-machine draaide op volle toeren. Dit is een wezenlijk verschil, want bij de romantiek waren tijdschriften een bundeling van esthetisch verantwoorde – om niet de termen “mooi” of “lelijk” in de mond te moeten nemen, want dat zou afbreuk doen aan hun strijd tegen de normen van het “mooie” – kunstwerken van gelijkgezinden, terwijl bij de avant-garde de tijdschriften, net zoals alle andere kunst, polemisch van aard waren. “*An independent and isolated military unit*”²¹ noemt Poggioli het avant-gardetijdschrift op bladzijde 23. De reclame die de avant-garde voor zichzelf maakte, moet men wel kleinschaliger zien dan wat men vandaag de dag onder

²⁰ Poggioli 1968, blz. 104

²¹ Poggioli 1968, blz. 23

reclame staat. Michael Müller wijst er op bladzijde 176 van Avantgarde, Subjekt und Massenkultur op dat de theoretische werken en manifesten, die hij los ziet van wat volgens hem de “*kunstlerische Bewegung*”²² is, nooit onderworpen zijn aan de massacultuur, en dus niet zo wijd verspreid geraakt zijn als bijvoorbeeld architecturale of muzikale elementen uit de avant-garde. Ik weet echter niet goed of ik het moet als gedurfd aanzien dat hij de avant-garde scheidt in een sociale en een artistieke beweging om zijn punt over de massacultuur te bewijzen, of eerder als fout, maar hoe dan ook neem ik wel aan dat hij weet waarover hij het heeft als hij zegt dat pamfletten of manifesten in een kleinere kring rondgingen dan bijvoorbeeld de stijl van architect Frank Lloyd Wright²³ gekopieerd werd.

Toch is het niet volledig correct dat de romantiek helemaal niets ter promotie of ter verdediging van de eigen gedachten deed, ook de romantici schreven namelijk manifesten. De inleiding van Wordsworth op de tweede uitgave van Lyrical Ballads uit 1800 is één van de bekendste romantische manifesten die ‘s mans persoonlijke poëtica verwoordt. Op het vlak van manifesten gaat het om een nuanceverschil : de avant-garde vocht verbeteren voor zijn gelijk en stapelde manifest op manifest, de romantiek was niet zo fanatiek in zijn strijd. De avant-garde voerde propaganda voor een nieuwe leefwereld via hun manifesten, de romantiek streed voor het aanvaarden van hun esthetische autonomie. Volgens mij kan men ook hier spreken van een geradicaliseerde doorwerking van de romantiek in de avant-garde, omdat ze hetzelfde doen, maar de één radicaler dan de andere. Paz’ bevinding op de bladzijden 112 en 113 dat de kunst all-round was, omdat ze leven en kunst combineerde, gaat nog een dimensie verder : alle aspecten van het dagelijkse leven waren verbonden met kunst en kunst moest één worden met het leven, én de combinatie van deze twee was propaganda voor zichzelf.

Kinderen van het slijk van Paz is één van de weinige werken die aandacht spendeert aan de anglo-amerikaanse traditie, of die althans een onderscheid maakt tussen deze en de Europese. Marcel Duchamp buiten beschouwing gelaten is het inderdaad opvallend dat er weinig tot geen angelsaksische auteurs opgenomen zijn in besprekingen over de avant-garde. Hij wijst er op bladzijde 153 op dat er een wezenlijk verschil tussen beiden zit, want waar de Europese versie zichzelf inschakelt in de romantische traditie van de breuk, gaat de anglo-amerikaanse avant-garde breken met deze traditie en volgens Paz meer dan een revolutie een restauratie beogen. Het protestantisme had namelijk een kloof geslagen tussen de angelsaksische wereld en het Europese vasteland, en de overzeese avant-garde wilde volgens Paz op bladzijde 153 terugkeren naar de esthetische en religieuze traditie van Europa. Ook Strong trouwens wijst er op bladzijde 18 op dat er een onderwaardering is van de niet-continentale avant-garde.

Er is een parallel tussen de romantische ironische zoektocht en het doel van de avant-garde. De romantici zochten naar een betere leefwereld, maar wisten tegelijk dat ze zelf te beperkt waren om die betere toestand te bereiken, wat enerzijds leidde tot romantische melancholie en nihilisme, maar anderzijds dreef die eeuwige honger naar het betere hen wel genoeg om hun zoektocht te blijven verderzetten. Deze vicieuze cirkel weerspiegelt de ironie in het romantische verlangen. De avant-gardisten kenden ook een vicieuze cirkel die hen ook voor het blok zette : zoals Strong op bladzijde 3 van The Poetic Avant-garde aangeeft, waren er twee contradictorische drijvende krachten achter de beweging. In eerste instantie wilden de kunstenaars vooral een schokeffect creëren bij het publiek, om hen te doen nadenken over hun toestand en die te willen veranderen, maar tegelijk wilden zij wel tot het uiterste blijven doorgaan om hun doel te bereiken, dus hadden zij een blijvend publiek nodig dat hen zou volgen. De gelijkenis hier met de romantische ironie is dat zij moesten blijven shockeren om een publiek te overtuigen, maar dat zij onmiddellijk na het beoogde schokeffect terug bij af

²² Müller 2004, blz. 176

²³ Mijn voorbeeld

waren, en dus steeds met nieuwere en andere zaken moesten op de proppen komen om hun publiek achter zich te kunnen scharen. Na het schokeffect kwam immers de gewenning bij de toeschouwers, dus bleven de avant-gardisten in hun vicieuze cirkel steken. Hun honger naar verandering was bij de avant-garde, net zoals bij de romantiek, voldoende drijfveer om te blijven verdergaan. Dit is meteen ook volgens mij de belangrijkste reden waarom de zorgvuldig uitgekiende theorie en werkwijze in de praktijk nooit heeft gewerkt in de avant-garde : de gewenning stak er een stokje voor. Volgens mij heeft de blijvende moed en het blijven doorzetten van de romantiek zich dan ook doorgezet in de avant-garde. De avant-gardisten kenden een eindeloos geloof in zichzelf, in de doelen die ze elk voor zich hadden vooropgesteld en in hun kracht om te bereiken wat ze ook maar wilden, zelfs ver voorbij het rationele, en dat, zegt ook Russel op bladzijde 28, is een romantisch ideaal.

Verskillende onderzoekers zien doorheen de kunstgeschiedenis een ontmenselijking van de kunst. Poggioli verklaart dit op de bladzijden 57 en 58 als het feit dat doorheen de tijd het mensbeeld in de kunst steeds minder realistisch wordt, en steeds minder mens. De romantiek deed volgens hem het mensbeeld geweld aan, tegenover de zo realistisch mogelijke weergave uit de klassieke traditie. Poggioli ziet dit als een zoveelste duidelijke link tussen de romantiek en de avant-garde, want ook daar is er geen sprake van een realistisch mensbeeld. Ook José Ortega y Gasset bestudeerde de ontmenselijking van de avant-gardekunst, en verwijst daarbij geregeld naar de romantiek. Doorheen het hele essay The Dehumanization of Art geeft hij te kennen dat de voor hem contemporaine kunst niet te vereenzelvigen valt met een eventuele romantische erfenis en dat er een radicale tegenstelling in de kunst is gekomen na de romantiek, eigenlijk de breuk die voorstanders van een romantische erfenis bij de avant-garde plaatsen tussen het classicisme en de romantiek. Ortega beschrijft de romantische dichter als iemand die via zijn poëzie zoekt zijn dagelijkse leven tot een hoger niveau te tillen op bladzijde 30. De achter de romantische poëzie liggende gedachte vat hij samen als “*All the poet wished was to be human.*”²⁴ De situatie in de avant-garde noemt hij anders, de houding van de dichter is dat hij niets meer dan een dichter wil zijn. “*The man’s lot is to live his human life, the poet’s to invent what is nonexistent.*”²⁵ De uitspraken die Ortega doet, moeten volgens nader bekeken worden. Halverwege bladzijde 31 heeft de auteur het duidelijk over een scheiding tussen leven en kunst, en dat hij de twee zaken in zijn bespreking niet wil dooreen laten lopen. Hoe ik ook probeer, ik kan dit enkele aspect niet rijmen met het feit dat de avant-garde ontegensprekelijk geen kunst omwille van de kunst produceerde, maar wel geëngageerde kunst. Geen sociologische aspecten betrekken in een onderzoek van de avant-gardekunst, is volgens mij gewoon niet correct. De avant-gardekunstenaar wil volgens mij geen dichter zijn, hij wil evenzeer als de romanticus een mens in een verbeterde maatschappij zijn. Als ik stellingen van Ortega als “*The poet begins where the man ends.*”²⁶ lees, kan ik het niet helpen te denken dat Ortega misschien wel te dicht met zijn neus op de kunstbeleving in zijn maatschappij zat. Het is een probleem dat een beetje te vergelijken valt met wat Arnold Heumakers in de eerste Verweylezing, op bladzijde 3 van de schriftelijke neerslag ervan, schrijft over het literaire landschap vandaag : misschien zijn we wel te zeer bezig met onszelf om ten volle te kunnen beseffen waar we mee bezig zijn. Misschien zijn we inderdaad te betrokken om te kunnen zien dat er in de kunst zich een rode draad bevindt die het grootste deel van de kunstwerken met elkaar kan verbinden tot een beweging of stroming. Toch is het misschien belangrijk in het achterhoofd te houden dat ook Ortega zelf zich bewust is van enige subjectiviteit op het vlak van de receptie, zoals hij op bladzijde 17 concludeert. En op bladzijde 53 weet hij zelfs in zijn conclusie nog op te merken dat de kans bestaat dat al

²⁴ Ortega y Gasset 1948, blz. 31

²⁵ Ibid.

²⁶ Ibid.

zijn bevindingen fout zijn. Men kan het Ortega dan ook niet echt kwalijk nemen dat hij vanuit zijn positie één en ander noteert dat achteraf bekeken niet blijkt te kloppen, men kan alleen maar bewonderen dat de man de eigen subjectiviteit erkent op een moment dat hij volgens zichzelf niets anders dan de waarheid verkondigt.

Murphy ziet op bladzijde 259 van Theorizing the Avant-garde een belangrijk verschil, dat niet te wijten valt aan een evolutie in het gedachtegoed. De romantiek esthetiseerde de werkelijkheid, hetzij mooier, hetzij lelijker, de werkelijkheid werd bijna nooit weergegeven zoals ze was, maar onderging een transformatie. De twintigste eeuwse avant-garde de-esthetiseerde daarentegen de elementen, ze onttode hen van hun laklaagje om ze terug in hun ware aard te tonen. Ook op de bladzijden 274 en 275 maakt hij een onderscheid : romantiek zoekt naar het nu aanwezig zijn van het absolute en het onweergeefbare met onderwerpen die alluderen op de ervaring van het sublieme. Avant-garde zoekt niet naar het sublieme, zoekt naar reële levensomstandigheden die in hun optiek wel een reëel doel vormen. Dit zijn ook volgens mij twee elementen waarin de romantiek geen doorwerking heeft gekend in de avant-garde. Ook Bürger doet volgens mij nog een terechte vaststelling op bladzijde 73. De erkenning van kunst-in-wording bij de romantiek wordt bij de avant-gardisten met hun aanhangen van het automatisme ontkend.

2.5 Conclusie

Wolfgang Müller-Funk en Cornelia Klinger schrijven op bladzijde 13 van de inleiding op het door hen samengestelde Das Jahrhundert der Avantgarden dat het onmogelijk is om de avant-garde los te zien van de romantiek. Hoewel “avant-garde” aanzien wordt als een zelfstandige beweging, blijft het concept ervan volgens hen romantisch. Sterft de avant-garde, dan komt ook de romantiek tot haar einde, omdat alle grote leidraden van de avant-garde al aanwezig of ontkiemd zijn in de romantiek.

Peter Bürger gaat doorheen zijn werk Theorie der Avantgarden fel te keer tegen de vermeende erfenis van de romantiek door de avant-garde. Alle verschillen die hij opsomt, bewegen hem ertoe op bladzijde 73 dat teruggrijpen naar vroegere kunststromingen om de avant-garde te onderzoeken, ronduit fout is. Hij vindt zelfs dat het beter is om omgekeerd te werk te gaan, vertrekkend vanuit de avant-garde kan men pas de voorafgaande stromingen bestuderen, omdat pas bij hen alle onderdelen die kunst omvat, duidelijk worden. Bürger ziet dit niet als een lineair proces dat eindigt bij de avant-garde en ooit ergens moet begonnen zijn, dat altijd in dezelfde mate evolueerde.

En zo verloopt een typische discussie tussen voor- en tegenstanders van de romantische doorwerking in de avant-garde. Strikt genomen hebben ze beiden gelijk, het hangt er vanaf hoe je het bekijkt.

Een aantal van de argumenten waarmee sommige critici de doorwerking ontkennen, zijn volgens mij eenvoudig te weerleggen met het volgende : het is niet omdat een kenmerk anders is, dat er daarom geen doorwerking was. Een evolutie in de tijd brengt nu eenmaal soms radicale veranderingen met zich mee, een bepaalde gedachte heeft op verschillende momenten verschillende effecten. Zolang het achterliggende principe gelijk is, is er volgens mij sprake van doorwerking. Het grootste argument dat de ontkenning van de doorwerking aanvoeren, is de ontkenning van de romantiek door de avant-garde. Maar het doortrekken van de principes uit de romantiek naar de avant-garde impliceert ook deze ontkenning, omdat de romantiek ontkenning en vechtend tegen het voorgaande was. Zoals Russell zegt op bladzijde 22 van

Poets, Prophets, and Revolutionaries : kritiek op esthetische normen ontstond in de romantiek!

3. Surrealisme

3.1 Historiek²⁷

3.1.1 Ontstaan

Een historiek van het surrealisme opstellen is vooral kijken naar wat één man gedaan en gezegd heeft. Als een ware paus regeerde André Breton met ijzeren hand de beweging die hijzelf in het leven heeft geroepen. Hij besloot wie geëxcommuniceerd werd en wie in de rangen werd opgenomen. Dat hij daarmee belangrijke personen uitsloot, mensen die mee met hem aan de wieg van het surrealisme stonden, dat kon hem niet deren. Zonder twijfel, en daarmee zijn echt alle bronnen het eens, was André Breton meer de god dan de vader van de beweging. Een despoot. Een bikkelharde CEO, een rots in de branding in tijden van crisis. Bretons wil was wet, Bretons visie was heilig, Bretons pad was de te volgen richting. Inspraak en discussie was mogelijk, zolang de kunstenaar maar keurig binnen Bretons zorgvuldig uitgetekende lijntjes kleurde. Een beweging die onder zo'n controle stond, maar vanuit een pincipe van absolute vrijheid tegenover een intellectuele bourgeoisie een totale revolutie predikte, het is iets raars.

Dat de beweging vooral draait rond de persoon van André Breton, heeft dan ook zijn weerslag in de vele literatuur die over het surrealisme is verschenen. Geen boek, geen artikel, geen essay of geen studie over het surrealisme waarin Breton niet voorkomt. Een schets van de loop van de beweging is dan ook in de vele bronnen die ik geraadpleegd heb, evenzeer als de historiek hier dus, een schets van het pad dat André Breton bewandelde.

De aanloop naar de stichting van het surrealisme begint al in 1916. In dat jaar sticht Tristan Tzara zijn dadaïstische beweging²⁸ en ontmoet André Breton Jacques Vaché, die volgens Maurice Nadeau op bladzijde 15 van Histoire du surréalisme een niet onbelangrijke invloed op hem heeft gehad. Het jaar daarna volgt dan de ontmoeting met Philippe Soupault die volgens Arturo Schwarz op bladzijde 76 van zijn essay Paris 1918 – 1922. Breton – Tzara : divergences et convergences hem voorgesteld wordt door Guillaume Apollinaire. Ook in 1917 ontmoet Breton Louis Aragon, die volgens Michel Winock op bladzijde 176 opvallende gelijkenissen met hem vertoonde : beiden studeerden medicijnen, hielden zich bezig met poëzie en waren in de ban van Rimbaud. In 1918 ontmoet Breton Paul Eluard, een ontmoeting die ook Jean-Jacques Lévêque opneemt in zijn kroniek van het jaar 1918, op bladzijde 212 in Les années folles.

In maart 1919 geven Breton, Aragon en Soupault het eerste nummer uit van het tijdschrift Littérature, en een maand later zal ook Paul Eluard zich bij de redactie voegen, vertelt M.E. Warlick op bladzijde 62 van Max Ernst and Alchemy. Ook in 1919 begonnen volgens Russel in Poets, Prophets, and Revolutionaries de eerste echte surrealistische experimenten met het

²⁷ Ik heb beknopt de wat ik als belangrijkste gebeurtenissen beschouw, uit de geschiedenis van het surrealisme weergegeven. Voor een meer uitgebreide historiek verwijs ik graag naar de annex van Bréchon, Robert. Le surréalisme. Parijs : Librairie Armand Colin, 1971² en van Nadeau, Maurice. Histoire du surréalisme. Parijs : Editions du Seuil, 1964

²⁸ Zie ook daar

verkennen van de “écriture automatique”²⁹. Reeds in 1920 wordt de eerste automatische tekst Les Champs Magnétiques gepubliceerd, die een samenwerking was van André Breton en Philippe Soupault. Op dit moment is er nog geen sprake van het surrealisme als beweging, noch hoorden deze figuren tot een andere literaire beweging. Lévêque beschrijft op bladzijde 25 van Les années folles dat de tekst ontstaan is uit de samenwerking tussen twee dichters die nog hun eigen weg aan het zoeken zijn vanuit de invalshoek van het dadaïsme. Hoewel traditioneel bij het schrijven of publiceren van de eerste tekst via het procédé van automatische schrijven het startpunt van het surrealisme gelegd wordt, maken Breton en zijn vrienden eerst nog een zijsprong. In 1920 reist Tristan Tzara, die op dat moment aan het hoofd staat van de dadaïstische beweging in Zürich³⁰, af naar Parijs en trekt daar volgens Russell de hele literaire scène naar zich toe, zodat een select groepje van jonge experimentelen, waaronder de vier redacteurs van het in maart 1919 gestichte tijdschrift Littérature, zichzelf als dadaïsten gingen bestempelen. Lang zou deze dadaïstische periode echter niet duren, want reeds in 1921 gaat Breton zijn eigen weg volgens Robert Motherwell in de inleiding op The Dada painters and poets op bladzijde XXXI, en hij slaagt erin een groot deel van de dadaïsten met zich mee te nemen. Het dadaïsme geraakt zodanig ontwricht dat de beweging in 1922 zelf aan haar einde komt, hoewel Robert Motherwell het officiële einde ervan eerder plaatst in 1924³¹. Madeleine Chapsal, die de eer heeft gehad een flink aantal toonaangevende figuren uit deze periode te mogen interviewen voor het tijdschrift L'Express, plaatst in de inleiding op het interview met Breton op bladzijde 143 van haar boek Het eigen muziekje van ... de breuk met het dadaïsme in 1922 én specifiek in het kader van de redactie van het tijdschrift Littérature. Hoewel de dadaïstische periode van de latere surrealisten dus niet lang heeft geduurd, hebben ze er toch een aantal principes aan overgehouden. Ze erfden volgens Russell op bladzijde 125 vooral een groot vertrouwen in spontaneïteit, in het irrationele en in het absurde.³²

Er is dus onmiskenbaar een familieband tussen de surrealisten en hun directe voorgangers uit het dadaïsme, maar wat de positie van beide bewegingen tegenover elkaar is, daar hebben de verschillende onderzoekers geen vast antwoord op. Zijn de surrealisten een soort van rebelse tieners die zich aan de oudelijke macht wilden onttrekken, maar ontegensprekelijk een aantal kenmerken hebben meegekregen? Of moet men de relatie anders zien? Balakian, in bladzijde 24 van de inleiding op haar werk Surrealism : The Road to the Absolute, vindt de opvatting als zou het surrealisme ontstaan zijn in de schoot van het dadaïsme nogal ongelukkig, ze ziet de relatie tussen beiden eerder op hetzelfde niveau in een stamboom : beiden zijn geboren als een broederpaar vanuit een gevoel van ontevredenheid. Béhar en Carassou stellen op bladzijde 13 in de eigenlijke openingszin van hun werk Le Surréalisme dat het surrealisme wel degelijk een kind geboren in de schoot van het dadaïsme is en dat de erfeniskwestie er meer één is van bastaarden versus legitieme kinderen. Dit zijn, los van verschillende nuances die onderzoekers leggen, de twee meest voorkomende standpunten. In alle bronnen die ik heb geraadpleegd, heeft niemand – en dat is volgens mij ook maar logisch – de band tussen het surrealisme en het dadaïsme ontkent.

Na een goed jaar van talmen, volgt dan in 1924 wat door onder andere Robert Motherwell op bladzijde XXXI van de inleiding op zijn werk The Dada Painters and Poets de officiële stichting van de beweging wordt genoemd, met het uitgeven van het Manifeste du surréalisme, een pamflet waarin André Breton de fundamenteën van het surrealisme uittekent. Ik beschouw ook 1924 als het eigenlijke stichtingsjaar van het surrealisme, omdat vanaf dan

²⁹ Zie 3.2.3 Surrealisten in actie : “Écriture automatique”

³⁰ Zie 2.1.2 Subculturen

³¹ Ibid.

³² Ibid.

de beweging georganiseerd geraakt zoals Breton het bedoeld had. Toch komt het niet vreemd op mij over dat sommigen vaag blijven en het liever houden het bij een relatieve aanduiding van het beginpunt, zoals “*inception in the 1920s*”³³ van Katherine Conley en Pierre Taminiaux in het voorwoord op een nummer van Yale French Studies uit 2006, gewijd aan het surrealisme. Bij pakweg geen enkele kunststroming voor de avant-gardebewegingen kan men zelfs de stichting tot zo op het decennium herleiden, en het jaartal maakt natuurlijk wat theorievorming betreft absoluut niets uit.

Aan de wieg van de nieuwe subcultuur van de avant-garde, staan, zoals Bréchon ze noemt, “*4 musketers*”³⁴ : André Breton, Louis Aragon, Paul Eluard en Benjamin Péret. Het is fascinerend en tegelijk ook typerend voor het surrealisme maar toch ook hoogst merkwaardig dat de verschillende secundaire bronnen het over de stichtersfiguren niet met elkaar eens zijn. Yvonne Duplessis vervangt op bladzijde 11 van haar werk Le Surréalisme Péret door Philippe Soupault, die Bréchon bij de tweede lichte surrealistische groep plaatst die kort na de stichting zich bij de eerste groep gevoegd hebben. Zij heeft het pas over Péret wanneer het gaat om het op 1 december 1924 voor het eerst verschenen tijdschrift Révolution surréaliste, dat geleid werd door Péret en Pierre Naville. Ook Russell heeft het op bladzijde 125 van Poets, Prophets, and Revolutionaries over Breton, Soupault, Eluard en Aragon, die hij bestempelt als de “*Littérature-groep*”³⁵ omdat zij, zoals ik ook hiervoor al vermeld heb, in Parijs samenwerkten aan het in maart 1919 gestichte tijdschrift Littérature. Verschillende onderzoekers, verschillende meningen. Typerend is het voor een beweging die maar wat graag discussie uitlokte. Maar ik beschouw dit fenomeen toch ook als merkwaardig omdat het surrealisme meer dan enige andere stroming of beweging ooit tevoren de sterke drang had om zichzelf te definiëren. Het resultaat hiervan waren talrijke en veelsoortige definities, maar volgens Robert Bréchon op de bladzijdes 5 en 6 van de inleiding op zijn werk Le surréalisme, is er niet één daarvan erin geslaagd de volledige betekenis of de ambitie van het surrealisme weer te geven. Dat geldt dus ook voor het erkennen van hun stichters. Nochtans bestond de gelegenheid daartoe wel. Bij het schrijven van zijn Manifeste du surréalisme heeft Breton het zelf geen moment over wie, samen met hem, de stichters zijn, maar hij duidt op bladzijde 30 wel de belangrijkste leden van de beweging aan. Tegelijk is dat natuurlijk ook weer typerend voor deze man.

In Manifeste du surréalisme laat Breton duidelijk merken bij wie hij zo allemaal de mosterd heeft gehaald. Op bladzijde 41 van het Manifeste du surréalisme geeft hij een lijstje weer van een aantal bekende namen uit de literatuurgeschiedenis en in welk opzicht zij als surrealistisch te beschouwen zijn. Arthur Rimbaud is bijvoorbeeld een naam die herhaaldelijk terugkeert, want die “... *est surréaliste dans la pratique de la vie et ailleurs.*”³⁶ zegt Breton in zijn eerste Manifeste du Surréalisme. Ook op vele andere plaatsen verwijst Breton naar Rimbaud als een soort gelijkgezinde voorloper die hetzelfde gevecht vocht als hij, en dat viel ook Russell op :

*“Throughout his career Breton – indeed, most of the surrealists – referred constantly to the example of Rimbaud’s effort to transform poetic language and the creative consciousness, and, by extension, the world of daily experience.”*³⁷

³³ Conley & Taminiaux 2006, blz. 1

³⁴ Bréchon 1971², blz. 11

³⁵ Russell 1985, blz. 125

³⁶ Breton 1962, blz. 41

³⁷ Russell 1985, blz. 127

Ook Albert Béguin beschouwt Rimbaud op bladzijde 389 van L'âme romantique et le rêve als de meest invloedrijke figuur voor het surrealistische denkgoed, omdat de surrealisten dezelfde strijd leverden tegen de toenmalige condition humaine en net als hij het belang van het onbewuste erkennen.

Rimbaud is ongetwijfeld één van de meest invloedrijke figuren geweest, maar ook Guillaume Apollinaire valt niet weg te denken uit het lijstje van grote invloeden op het surrealisme. De term “surréalisme” is afkomstig, zoals Daniela Daniele op bladzijde 35 van The Woman of the Crowd aangeeft, uit het voorwoord op diens toneelstuk Les Mamelles de Tirésias en uit het programma voor de balletopvoering Parade van diens hand. Ook Breton zelf zegt op bladzijde 38 van zijn Manifeste du surréalisme, in samenspraak met Soupault, het woord “surréalisme” te gebruiken in zijn nagedachtenis. Willard Bohn wijst er wel op in zijn artikel From Surrealism to Surrealism : Apollinaire and Breton op bladzijde 205 dat het woord niet door beiden in dezelfde betekenis werd gebruikt : “*For Apollinaire, the prefix sur- functions as an intensifier, increasing the intrinsic value of the reality it modifies.*”³⁸

Naast deze twee literaire figuren, was ook Karl Marx een belangrijke invloed, zij het dan vooral op de revolutionaire component van het surrealisme. Breton en de surrealisten konden zich vooral vinden in de visie van de auteur van Das Kapital om de wereld te veranderen. “*Transformer le monde, a dit Marx, changer la vie, a dit Rimbaud, ces deux mots d'ordre pour nous n'ent font qu'un.*”³⁹ zei Breton over het surrealistische plan om een revolutie te starten op een schrijverscongres.

Andere namen die in de secundaire werken vaak opduiken als belangrijke figuren zijn Stephane Mallarmé, volgens Breton “... *surréaliste dans la confidence.*”⁴⁰, Alfred Jarry, “... *surréaliste dans l'absinthe.*”⁴¹ aldus Breton, en Isidore Ducasse, beter bekend als de Comte de Lautréamont, die Breton ook opnam in zijn Anthologie de l'humour noir. Anna Balakian bijvoorbeeld stipt doorheen het boek Literary Origins of Surrealism, oorspronkelijk verschenen in 1947, deze auteurs uit de franse literatuurgeschiedenis herhaaldelijk aan als belangrijke invloeden.

3.1.2 De bloeiperiode

In 1924 begint de militante periode met als eerste grote blikvanger de publicatie van het Manifeste du surréalisme van André Breton, meteen vanaf het prille begin dus. Datzelfde jaar wordt het tijdschrift La Révolution surréaliste, onder leiding van Pierre Naville en Benjamin Péret, gesticht, dat tijdens zijn vierjarige bestaan goed zal zijn voor 12 nummers, zoals Henri Pastoureau op bladzijde 23 van Fragments analytiques vertelt. Ook in 1924 wordt het Bureau des recherches surréalistes gesticht, waarvan Antonin Artaud in 1925 aan het hoofd komt te staan, vertelt Adrian Morfee op bladzijde 25 van Antonin Artaud's writing bodies, een goed jaar voor diens uitsluiting. Dit bureau was volgens Bettina Knapp in Antonin Artaud. Man of Vision, op bladzijde 35 het centrum van het surrealistische experiment en zo ongeveer het partijbureau, met als hoofdactiviteiten het verspreiden van perscommuniqués en het voorzien van een plaats waar surrealist en aspirant-surrealist hun experimenten in alle rust konden uitvoeren. Knapp wijst er dan ook op bladzijde 36 op dat er een bijzonder allegaartje van marginalen daar altijd welkom was. En zo begon de bloeiperiode.

³⁸ Bohn 1977, blz. 205

³⁹ Breton 1962, blz. 285

⁴⁰ Breton 1962, blz. 41

⁴¹ Ibid.

Chénieux-Gendron signaleert dat het niet al peis en vree was binnen de surrealistische familie in haar boek Surrealism op bladzijde 39, want niet lang na de eigen onafhankelijkheidsverklaring, ontstond er volgens haar een discussie omtrent de broodwinning. Ook surrealisten leefden immers niet van de hemelse dauw, dus kwam al gauw de vraag op de proppen in hoeverre een surrealist zijn idealen mag om den brode compromitteren. Breton, ongetwijfeld de meest invloedrijke man binnen de beweging, stond daar bijzonder negatief over, wat bijvoorbeeld resulteerde in het verlaten van Aragon beetje bij beetje in de loop van 1923 van zijn werkgever, de theatermaker Hébertot, en diens tijdschrift Paris-Journal, in hetzelfde jaar nota bene als Aragon de positie van hoofdredacteur ervan aanvaardde.

Anna Balakian plaatst in Surrealism op bladzijde 226 het besef van de surrealisten dat het tijd was om maar eens echt werk te maken van de totale revolutie van de maatschappij en dus de beweging naar een ander niveau te tillen in 1925. André Breton beseftte dat de omverwerping van de huidige levensomstandigheden zowel op spiritueel als op sociaal vlak moesten gebeuren, en wie kon hem in dat laatste beter bijstaan dan extreem-links? Er zat dus voor Breton en zijn beweging niet veel anders op dan zich aan te sluiten bij de in 1920⁴² gestichte “Parti Communiste”. Volgens Anne Egger in Les surréalistes op bladzijde 39 is het pas in 1927 dat Breton en enkele anderen zich aansluiten bij de “Parti Communiste”, zij het dan wel ieder individueel en dus niet als groep. Bréchon verklaart deze zet op de bladzijden 124 en 125 vanuit drie markante gebeurtenissen die plaatsvinden in het interbellum : de crisis van het kapitalisme, de opkomst van het fascisme en de Russische Revolutie. Omdat het fascisme als conservatieve tot zelfs regressieve en totalitaire politieke stroming tegen onder andere vrijheid in de kunst was en het kapitalisme enkel gestoeld is op het vergaren van rijkdom en dus de idealen van het surrealisme niet deelt, leek het hen het best zich te verenigen met het communisme. Taminiaux begrijpt de aantrekkingskracht van extreem-links op de surrealisten op dezelfde manier in zijn artikel The Revolutionary Memory of Surrealism op bladzijde 65 : ze waren aangetrokken door het anti-bourgeois en anti-fascistisch standpunt.

Duplessis wijst er op bladzijde 13 op van haar werk Le surréalisme dat het aansluiten bij niet betekent dat de surrealisten vanaf nu alles in het teken stelden van hun politieke doel, aangezien volgens Breton een kunstenaar enkel onafhankelijk kan fungeren. Robert S. Short geeft dan ook aan op bladzijde 3 van zijn artikel The Politics of Surrealism, 1920 – 1936 dat de surrealisten op geen enkel moment iets van politieke invloed betekend hebben.

Naarmate de invloed van de Communistische Partij groter werd, werden ook een aantal van de surrealisten steeds wantrouweriger ten opzichte van hun verbond, wat resulteerde in de uitsluiting van een aantal leden in het Second Manifeste du surréalisme van André Breton in 1929, een gebeurtenis die door Arnold Heumakers in zijn review van de heruitgave van het tweede manifest zelfs een “zuivering”⁴³ werd genoemd. Hoewel de officiële verkondiging dateert uit 1929, waren volgens Morfee op bladzijde 25 van Antonin Artaud’s Writing Bodies Antonin Artaud en volgens Nadeau op bladzijde 104 van Histoire du surréalisme ook Roger Vitrac, Robert Desnos en Bretons spitsbroeder Philippe Soupault al in 1926 in ongenade gevallen. In het jaar 1929 gaat ook La Révolution surréaliste ter ziele, hoewel de beweging nauwelijks een jaar later een nieuw tijdschrift Le Surréalisme au service de la Révolution wordt gesticht, waar volgens Henri Béhar op bladzijde 20 van Figures du chassé-croisé Tristan Tzara ook een rol kreeg.

Helaas was de alliantie met het communisme geen lang leven beschoren, het gemis van de aandacht voor de kracht van het verlangen en de droom bij het communisme, bezegelde

⁴² Zie bijvoorbeeld Anne Egger 2003, blz. 39

⁴³ Heumakers 1997, z. blz.

vroegtijdig het lot van hun samenwerking. Het is dus niet zo dat de twee bewegingen volledig op één lijn stonden, de surrealisten zagen zichzelf eerder als een aanvulling. Volgens Russell ligt het communistische kamp eerder de breuk tussen beiden, omdat zij er volgens hem op bladzijde 30 niet in slaagden in te zien hoe iemand tegelijk een surrealist en een revolutionair kon zijn. Russell zag anderzijds wel op bladzijde 157 vooral de opkomst van Stalin als een probleem in het surrealistische kamp, wat door meerdere bronnen bevestigd wordt. In 1933 worden Breton, Eluard en Crevel uit de Communistische Partij gezet, vertelt Peter Collier op bladzijde 46 van zijn essay Dreams of a revolutionary culture : Gramsci, Trotsky and Breton uit 1988. Toch zal het pas in 1935 zijn dat de surrealisten ook publiekelijk in een traktaat de breuk met het communisme kenbaar maken, volgens Anne Egger in Les surréalistes op bladzijde 39.

Het surrealisme verloor door die breuk opnieuw een figuur die van in het eerste uur aan de beweging verbonden was. In 1930 sluit Louis Aragon zich aan bij het communisme, en een paar jaar later wordt ook hij uit de surrealistische beweging verstoten, in een strijd die volgens Anne Egger in Les surréalistes op bladzijde 39 toch wel een tweetal jaar duurt. Leon Roudiez schreef rond deze kwestie een interessant artikel, The Case of Louis Aragon and Surrealism, waarin hij vooral Aragons toewijding aan de surrealistische beweging in vraag stelt en hem op bladzijde 104 niet meer of minder dan een “*pseude-surrealist*” noemt⁴⁴.

Het zal voor de beweging echter niet het einde van de band met linkse figuren betekenen. Breton zou zijn hele leven lang een fel bewonderaar blijven van Trotsky, die na het verliezen van de interne strijd tegen Stalin naar Mexico was getrokken, zoals Taminiaux vertelt in zijn artikel The Revolutionary Memory of Surrealism op bladzijde 56.

Breton zelf was in de kunstwereld, naast de kritiek die het surrealisme als beweging kreeg, ook geen onbesproken figuur, geeft Chénieux-Gendron aan op bladzijde 39 in Surrealism. Nauwelijks enkele jaren na de stichting van zijn collectief, leidde schilder Francis Picabia een reeks aanvallen op de persoon van Breton, vooral dan op de gretigheid waarmee Breton zich als voorganger of voorzitter van de groep profileerde. Dat ook een surrealist niet vies is van een vuil trucje, bewijst hun tegenzet: om de schilders aanzien te ondermijnen, deden ze de berekende, en laat ons eerlijk zijn, juiste gok om een mogelijke rivaal te ondersteunen en te promoten, en die man was niemand minder dan de Spaanse Pablo Picasso. Toch zal de racune tegenover Picabia niet blijven duren, want in Bretons Anthologie de L'humour noir wordt ook een stuk van zijn hand opgenomen, zij het dan wel niet zonder de sneer op bladzijde 304 dat de niet altijd even bezielde ruziemaker jammer genoeg al wel eens de bovenhand kreeg over de dichter en schilder, en dan nog wel in de eerste zin van het stukje waarin Breton de auteur in kwestie aan de lezer voorstelt.

Breton klinkt niet alleen als een imponerende man, volgens mensen die hem voor het eerst ontmoetten, was hij zelfs ronduit intimiderend. Maxime Alexandre, die nauw betrokken was bij de stichting van het surrealisme, beschrijft op bladzijde 54 en 55 in zijn Mémoires d'un surréaliste uit 1968 hoe hij de man in 1920 ontmoet in zijn atelier de Parijs. Breton vond er niet beter op dan zijn gast te ondervragen over de Duitse romantische dichters, wat de jongeman natuurlijk bijzonder intimideerde en zijn beeld van Breton als een gewichtig man al vanaf het eerste moment tekende.

3.1.3 Het slot?

Ik heb de bespreking van de bloeiperiode op historisch vlak beperkt van 1924 tot de vroege jaren dertig, en dat heeft twee redenen. De eerste is dat het historische verloop na 1930 maar

⁴⁴ Roudiez 1952, blz. 104

weinig van belang is voor de kern van mijn onderzoek, en een volledige bespreking mij te ver zou afbrengen van mijn uiteindelijke doel.

Er is nog een tweede reden. Waar ik het in het begin over had dat er onenigheid bestaat over wie de stichters zijn van het surrealisme, en wat het exacte aanvangsjaar is, wat het einde van de beweging betreft is het al niet veel beter. Volgens Maurice Nadeau op bladzijde 174 van Histoire du surréalisme maakt Wereldoorlog II abrupt een einde aan de surrealistische beweging, omdat de resterende groep daardoor uiteengerukt wordt, hoewel hij er in de inleiding op wijst dat de surrealistische houding daarom nog niet uitgestorven is, integendeel zelfs. Bréchon merkt in dezelfde zin, op de bladzijden 12 en 13 van Le surréalisme, pienter op dat de kunst dan niet stopt en tevens dat er zich rond de figuur van Breton blijven nieuwe groeperingen vormen, tot aan de dood van deze laatste in 1966. Tegelijk oppert Bréchon eveneens dat het nieuwe manifest van Breton in 1929 mogelijk een nieuwe periode inluidt na het eerste surrealisme, en dit dus al als een eindpunt van het oorspronkelijke surrealisme kan gezien worden. Hij heeft het er zelfs over dat mogelijk het surrealisme nog steeds levend is.

Chénieux-Gendron is van mening op bladzijde 101 van haar werk Surrealism dat de dood van Breton de beweging niet zozeer uit elkaar heeft gerukt, als wel gedwongen heeft om over zichzelf na te denken, wat volgens haar op bladzijde 102 resulteerde in het einde van het surrealisme in 1972. Toch vindt zij wel dat, hoewel de term vandaag niet meer gebruikt wordt, dit niet betekent dat een kunstenaar geen surrealistische kunst kan voortbrengen, wanneer die met qua kenmerken van zijn of haar kunst en ideologie in het plaatje past.

De onduidelijkheid om het einde van de beweging, en zelfs de onduidelijkheid om wanneer de beweging al dan niet in verval begon te geraken, is de tweede reden om het overzicht van de bloeiperiode niet verder te laten gaan dan de vroege jaren dertig.

3.1.4 Missie geslaagd?

We zijn nog maar één decennium verwijderd van de honderdste verjaardag van de eerste surrealistische tekst, tijd om de balans op te maken. De beweging had een duidelijk doel voor ogen, namelijk het creëren van de nieuwe maatschappij met daarin de mens die zoveel mogelijk toegeeft aan zijn verlangen. Missie geslaagd? Nee.

Toch heeft de beweging heel wat stof doen opwaaien, wat op zich ook al niet onaardig is gezien hun bedoeling om te shockeren. Nadeau, die door Bréchon op bladzijde 18 van zijn boek Le surréalisme wordt bestempeld als dé historicus van het surrealisme, wijst er op bladzijde 8 op dat er voor het surrealisme nooit een beweging was, zelfs niet de romantiek, die zo'n internationale impact en wijdverspreid publiek had. Paz nuanceert de omvang van de invloed in zijn werk De kinderen van het slijk en zegt op de bladzijden 161 en 162 dat de invloed van het surrealisme toch wel vrij beperkt blijft. In hoofdzaak werkzaam in Frankrijk, vooral Parijs, en in franstalig Zwitserland, verspreidde de invloed zich voornamelijk over Spanje en Latijns-Amerika. In de angelsaksische landen was er pas laat en bovendien oppervlakkig sprake van beïnvloeding, volgens Paz begon die zelfs maar in de jaren vijftig van de vorige eeuw. Men mag in deze context ook niet vergeten dat het dadaïsme, duidelijk voor het surrealisme ontstaan, eveneens een brede verspreiding kende en kon rekenen op invloeden uit verschillende landen, zoals ook Paz aangeeft op bladzijde 127.

Misschien moet men, zoals Taminaux dat min of meer doet in The Revolutionary Memory of Surrealism op bladzijde 66, twee zaken apart gaan zien : het surrealisme als politieke activiteit en het surrealisme als esthetische activiteit. Dan kan men inderdaad een deel van de missie als geslaagd zien : op de kunstwereld heeft het surrealisme een onmiskenbare invloed gehad. In de politiek heeft het daarentegen maar weinig betekend, wat Taminaux wijt aan een gebrek

aan toewijding bij figuren als Breton op bladzijde 65. Het blijft hoe dan ook voorzichtigheid geboden om dit te doen bij een beweging die zelf het ene van het andere niet los kon zien.

3.2 Kenmerken

3.2.1 Inleiding

Ik had het hierboven over de moeilijkheid om de avant-garde in een aantal stilistische kenmerken te gieten, zoals ook Peter Bürger het ervaarde, en dat geldt evenzeer voor het surrealisme. Echte artistieke of zelfs thematische kenmerken kan men niet gaan opsommen, omdat ten eerste hun kunst veel te divers was daarvoor, ten tweede ze ook net tegen de eenheidsworst van ‘iedereen werkt volgens de regels opgelegd door een school’ revolteerden en ten derde omdat, zoals ik verder nog zal aantonen, hun kunst gewoon geen thematiek bezat of niet iets moest voorstellen, omdat dit net het opzet niet was. Daarom gaat het eigenlijk meer over een aantal principes die de surrealisten hanteerden, visies waarrond zij werkten, en een paar populaire procédés, eerder dan over echte kenmerken, en die principes vormen eigenlijk de belangrijkste kenmerken van het surrealisme.

Yvonne Duplessis ziet in de inleiding op haar boek Le surréalisme één centraal thema waarrond het surrealisme draaide, hoe verschillend zij van mening ook konden zijn over bepaalde aspecten, namelijk het werken naar de realisatie van de volledige mens, van “*L’homme intégral*”⁴⁵. Zij voegt daar wat wel eens de meest treffende beknopte beschrijving van de werking van het surrealisme zou kunnen zijn, aan toe :

*“L’humour en ouvrira la porte, l’automatisme en procurera les matériaux, l’art en sera le langage, la psychanalyse en donnera une de ses interprétations, la parapsychologie en donnera une autre et la révolution – morale – en indiquera des possibilités de réalisation effective.”*⁴⁶

3.2.2 Een eigen taalconcept

Het surrealisme is begonnen als een literaire stroming – wat vele leken overigens verbaasd doet opkijken – en dus in het medium taal. Het duurde dan ook niet lang vooraleer de surrealisten gingen nadenken hoe taal te definiëren viel en hoe hun medium in hun concept paste.

Taal is natuurlijk geen nieuw revolutionair concept dat uitgevonden is door de surrealisten, dus moest er een manier gevonden worden waarop taal in de beweging kon ingeschakeld worden. Breton zelf gaat ietwat pretentief om met taal en zegt zelf onomwonden het volgende : “*Le langage a été donné à l’homme pour qu’il en fasse un usage surréaliste.*”⁴⁷ Maar door wie, daar hebben de surrealisten nooit antwoord op gegeven, zo merkte ook Matthews op bladzijde 58 van Language of Surrealism op.

Het woord medium omvat eigenlijk niet goed wat taal betekent voor de surrealisten. Taal is voor hen niet louter een expressiemiddel, volgens Béhar en Carassou in Le Surréalisme op bladzijde 312, het is een actie op zich. Niet **via** taal kan men de wereld veranderen, maar taal

⁴⁵ Y. Duplessis 1983¹², blz. 4

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Breton 1962, Manifeste du surréalisme, blz. 48

moet de wereld veranderen. Volgens Maurice Blanchot, op bladzijde 94 van zijn essay Réflexions sur le surréalisme, gepubliceerd in zijn essaybundel La Part du feu in 1949, heeft surrealistische taal niets meer te maken met een object waarnaar het verwijst. Het is een object op zich, een eigen werkelijkheid, een eigen waarde. Taal is dus niet langer symbolisch, en dat is een lijn die de surrealisten doortrekken naar het talige product, en later ook naar de plastische kunst. Taal representeert geen beeld gevormd in de geest, taal **is** dat beeld.

J.H. Matthews ziet de relatie tussen taal-actie en medium niet zo zwart-wit als Béhar, Carassou en Blanchot. In 1986 bundelde hij een aantal eerder verschenen essays met een aantal nieuwe, die allen specifiek handelen over de taal van de surrealisten, en beperkt zich daarbij niet tot literatuur alleen. Essay 9 van Languages of Surrealism, dat de titel Language of Desire draagt, draait rond de kerngedachte dat de taal van de surrealisten vooral te maken heeft met het verlangen : taal is het medium dat de kunst gebruikt om er uiting aan te geven. Toch mag men taal niet louter als een hulpmiddel zien, daarvoor hechtten de surrealisten er teveel belang aan. Matthews heeft het op bladzijde 175 over een vereenzelviging tussen taal als hulpmiddel en taal als actie, waarbij geen enkele van de beide partijen water in de wijn moet doen. Ik kan mij grotendeels in de verklaring van Matthews vinden, zeker als ik daarbij in beschouwing neem wat André Breton zelf over taal zegt. Breton heeft het in zijn Manifeste du surréalisme duidelijk over “*usage*”⁴⁸, het is dan ook niet moeilijk om het als medium te zien. Anderzijds waren de surrealisten er zich wel bewust dat de taal die zij neerpelden niet noodzakelijk de boodschap betekende die de toeschouwer erachter zoekt. Zoals ik al eerder zei, verwees hun kunst niet naar een beeld of naar een object in de werkelijkheid, maar was het op zich een object. Een tekst geschreven in de “*écriture automatique*” is eigenlijk niet meer dan een woordenstroom waar post factum een betekenis wordt in gezocht. Poëzie en teksten tot stand gekomen via het automatisme krijgen hun betekenis via associatie. Dit is ook wat Anna Balakian op bladzijde 146 van Surrealism : The Road to the Absolute zegt. Volgens haar draait het bij surrealistische poëzie allemaal om het spelen met woorden en aldus het herontdekken van vergeten betekenissen en of het ontdekken van nieuwe. Dit spel wordt volgens haar nog geïntensifieerd door hun samenspel, zo legt zij de basisstructuur uit van surrealistische poëzie. Ze gebruiken taal, en in het begin zelfs enkel taal, want pas later zal Breton ook surrealistische plastische kunst erkennen, met de uitgave van Le surréalisme et la peinture in 1928, eigenlijk wel als medium in eerste instantie om hun gedachtenstroom, het object, te vormen. Maar los van het al dan niet als medium fungeren, vormt de taal een dubbele actie : een eerste keer in de geest als beeld en daarna nog een tweede keer via de associatie van alle afzonderlijke beelden.

De surrealisten hadden volgens Bréchon op bladzijde 155 van Le surréalisme een heel visie op poëtische taal, die los stond van het al dan niet hebben van een betekenis : zij volgden eigenlijk volgens Bréchon “*een symbolistische droom van een taal ontdaan van alle overbodigheden die geen expressieve kracht hadden*”⁴⁹, zoals “*het weglaten van de punctuatie ter bevordering van de continuïteit van de boodschap*”⁵⁰, het niet nauw in acht nemen van “*genormeerde syntaxis, het logisch discours van gesproken taal en het retorisch discours van traditionele poëtische taal*”⁵¹. Zij zochten naar de perfecte poëtische vorm die op zich een denkbeeld vormt en die niet louter dient als ondersteuning van het denkbeeld. Bréchon analyseert het denkmechanisme van het beschouwen van een tekst als poëzie op bladzijde 176 van Le surréalisme zo : er is geen rijm en geen metrum, geen compositie of logische opeenvolging, maar er worden wel veel beelden opgeroepen en net deze maken een

⁴⁸ Breton 1962, blz. 48

⁴⁹ Bréchon 1971², blz. 155

⁵⁰ Id., blz. 177

⁵¹ Bréchon 1971², blz. 155

tekst tot poëzie. Volgens hem herleiden ze poëzie tot het opeenstapelen van juxtaposities die door het aaneenrijgen van een aantal woorden leiden tot een bepaald beeld.

Er bestaat een wijdverspreide misvatting dat het surrealisme grammatica verwerpt, zo signaleert Balakian op bladzijde 164 van haar werk Surrealism : The Road to the Absolute. Volgens haar strookt dit niet met het feit dat enkele van de beste surrealistische werken een onberispelijke grammatica vertonen, en oppert het idee dat het misschien nodig is om de twee soorten surrealistische gedichten te onderscheiden, de conventioneel opgestelde en de gedichten met opeenstapelingen of opsommingen, en elk volgens hun soort te bekijken. Nog steeds volgens diezelfde dame is op bladzijde 165 datgene wat de surrealistische poëtica zo anders maakt dan die van hun voorgangers, niet dat ze lak hebben aan metriek, noch dat ze soms grammatica aan hun laars lappen, maar net het belang dat de surrealisten hechten aan het woord.

Dat ze de grammatica niet volledig verwerpen, bewijzen ook hun teksten geschreven in de “écriture automatique”. In Poisson Soluble van Breton zijn grammaticaal perfecte volzinnen te lezen die de hele houding van critici die zeggen dat het surrealisme grammatica verwerpt, tot onzin maakt.

Béhar en Carassou merken op dat surrealistische taal onlosmakelijk verbonden is met beeld. Eén van de basisprincipes van het surrealisme is dat de taal een beeld is, dat het beeld een verbaal item is. Op de vraag hoe het picturale beeld dan in het surrealisme kan fungeren, antwoorden Béhar en Carassou op bladzijden 404 en 405 van Le Surréalisme dat het draait om de geest dat een beeld in zich draagt, om zijn achterliggende gedachte van pogen tot verwarren en bevrijden, waarbij het medium ondergeschikt is aan deze gedachte. De Belgische surrealistische dichter Paul Nougé onderscheidt in zijn artikel Les images défendues uit het tijdschrift Le Surréalisme au service de la Révolution uit mei 1933 het verbale beeld niet van het picturale, volgens hem vormt een schilderij een soort screenshot van de gedachtenstroom, net zoals een stuk tekst dat is. Net zoals bij taal is het volgens Nougé zo dat hoe beter zo’n beeld lukt, hoe beter het in staat is om de toeschouwer te verwarren, en dat is natuurlijk het doel van het surrealisme.

De surrealisten beschouwden taal dus als een actie, als het beeld in de geest. Woorden zijn als pionnen van een spel, ze vormen het belangrijkste element van het spelen, en op een andere positie geplaatst, leveren ze steeds weer nieuwe situaties op. Het surrealistische concept van taal paste dus maar wat goed binnen het avant-gardistische principe van ‘kunst is spel en spel is kunst’⁵². Woordspelletjes ontlokt aan het associatief vermogen van de geest, duiken dan ook geregeld op in de surrealistische schrijfsels. In Poisson Soluble bijvoorbeeld op bladzijde 76 voert Breton “*Le camée Léon*”⁵³, “*un camé(e)*” is volgens het elektronische Van Dale Groot Woordenboek Frans-Nederlands uit 2006 een “*druggebruiker, drugsverslaafde of junk*”⁵⁴ en de naam Léon is natuurlijk zodanig gekozen dat je al snel gaat denken aan een kameleon, die met zijn veranderende kleuren gemakkelijk in verband kan gebracht worden met drugshallucinatie.

3.2.3 Surrealisten in actie : “Écriture automatique”

De eerste surrealistische experimenten in 1919 van Philippe Soupault en André Breton gebeurden via de techniek van de “écriture automatique”. Automatisch schrijven. Het mechanisme moet zo ongeveer al volgt in zijn werk gaan : ogen toe en alles opschrijven dat in je opkomt, hoe onzinnig het ook lijkt op het eerste zicht. Het talige beeld dat zich in de geest

⁵² Zie 2.2.5 Kunst als spel/spel als kunst

⁵³ Breton 1962, blz. 76

⁵⁴ “Camé, camée”. Def. 1. Van Dale Groot Woordenboek Frans-Nederlands 2006 23 apr. 2009

vormt ook zo opschrijven. “*A deliberate unfinished form*”⁵⁵ noemt Daniela Daniele het in haar boek The woman of the Crowd. Door associatie kan men post factum een betekenis zien in de tekst. Het creatieve proces wordt dus geleid door de menselijke psyche : geleid door het onbewuste associatievermogen komt een uitdrukking volautomatisch op zijn drager terecht, zonder rationele controle. Het gaat hier dus om een affectieve vorm van communicatie. Hoewel het procédé niet bijzonder moeilijk is om te snappen, zijn er toch vaak verschillende interpretaties te vinden in de secundaire werken over het surrealisme.

In eerste instantie wil ik graag opmerken dat ik het ergens fout vind te zeggen dat het procédé van de “*écriture automatique*” een zuiver surrealistische vorm is. De eerste surrealistische tekst mag dan wel op deze manier geschreven zijn, men mag niet vergeten dat diegenen die hem schreven op dat moment eigenlijk dadaïsten-in-spé waren, vandaar dat een aantal onderzoekers, zoals ook Daniela Daniele in haar boek The woman of the crowd op bladzijde 35, de “*écriture automatique*” als ontleend aan het dadaïsme beschouwd.

Bréchon legt in zijn boek Le surréalisme op bladzijde 31 niet zozeer de nadruk op het proces van het schrijven als wel op de “*message automatique*”⁵⁶. De “*écriture*” is slechts de manier om de boodschap vast te leggen. Deze automatische boodschap is niet het resultaat van arbeid of van een aangeleerde techniek. Bréchon legt op bladzijde 31 uit dat ze enkel te beurt valt aan of uitgelokt kan worden door hen die zich totaal onderwerpen, die zover willen gaan dat ze van zichzelf afstand willen doen. Hoewel de *message automatique* ontstaat door zichzelf te verlaten, toch is het in de intimiteit van de geest dat het subject het beeld ontvangt, zonder bijkomstige mentale arbeid, als een soort toeval. De kenmerken van zo’n boodschap volgens Bréchon zijn dus dat ze toevallig is, direct wegens onbewerkt en een talig fenomeen, en daarmee bedoelt Bréchon naar eigen zeggen niet dat het zich onder de vorm van taal manifesteert, maar dat de boodschap taal IS.

Anna Balakian ziet het hele gegeven op bladzijde 146 van Surrealism : The Road to the Absolute anders. Zij beschouwt de “*écriture automatique*” als een perfecte voedingsbodem voor het surrealistische spel met associaties. Zonder twijfel versterkt het ene het andere, en het ene kan ook niet zonder het andere, maar Balakian formuleert het hier heel ongelukkig. Nog op diezelfde bladzijde slaagt ze er wel in om de essentie van de “*écriture automatique*” te bevatten. Zij legt het proces uit als de hand die nagenoeg autonoom werkt, terwijl de geest in semi-hypnotische staat verkeert, om de in de geest ontstane associaties van woorden en beelden vanuit de mens op een drager te plaatsen. Zij wijst er dan ook niet onterecht op dat, hoewel het procédé door zijn naamgeving zonder uitzondering over schrijven gaat, de principes ervan ook kunnen gelden voor andere kunstvormen, zoals schilderkunst bijvoorbeeld, wat vaak over het hoofd gezien wordt. Wat Balakian hier doet, is eigenlijk heel dubbel, want ze gaat voorbij aan twee dingen. Enerzijds strookt dit niet met Bretons vroegste theorieën : de surrealist beschouwt de “*écriture automatique*” als een verbaal-auditief proces, zoals hij zelf aangaf in zijn theoretische tekst Le message automatique uit 1933 op bladzijde 169, maar Balakian heeft natuurlijk wel gelijk over het feit dat men het procédé kan doortrekken naar de plastische kunst. Breton zelf zal dit pas echt doen wanneer hij de schilderkunst als het ware als surrealistische kunstvorm erkent, in Le surréalisme et la peinture.

Waarom de surrealisten gebruik maakten van de “*écriture automatique*”, is niet zo moeilijk te begrijpen. Eén van de belangrijkste idealen van het surrealisme is vrijheid en bevrijding, om

⁵⁵ Daniele 2000, blz. 35

⁵⁶ Bréchon 1971², blz. 31

het verlangen in de mens de vrije loop te laten. Een procédé dat bijna absolute teugelloosheid van de gedachten vraagt past perfect in dit plaatje.

Béhar en Carassou kaderen het gebruik van de *écriture automatique* op bladzijde 77 van hun werk Le surréalisme in de opvatting van de surrealisten dat kunst vrij moet zijn van alle dwang, controle, moeite en arbeid die volgens sommige stromingen gepaard gaan met het creatief proces. Kunst moest automatisch kunnen gaan.

J.H. Matthews beschouwt “*L’écriture automatique*” als niet veel meer dan een werkmethode op bladzijde 17 van Language of Surrealism. Poëzie, zo stelt hij, komt voort uit een bron die aanbeoord kan worden en naar boven kan gebracht worden via het automatisme. Er gaat aan een surrealistisch beeld geen model vooraf, de kunstenaar kneedt ook in zijn hoofd geen beeld dat daarna tot uiting komt, de nadruk ligt volgens Matthews op bladzijde 26 op de openbaring die tijdens het schrijven ontstaat. Wat die bron dan wel net is, daar waren de surrealisten volgens hem zelf niet helemaal uit. Dit is volgens mij een correct inzicht : het principe van het automatisme paste perfect in de opvatting dat kunst niet geëlaboreerd moest gaan.

Russell beschrijft op bladzijde 127 van Poets, Prophets, and Revolutionaries dat de “*écriture automatique*” voor Breton en Soupault betekende dat ze zichzelf overgaven aan en dus een volledig vertrouwen stelden in een soort surreële bewustzijnstoestand, “*a dream-like creative state*”⁵⁷. Een systematisch onderzoek van deze toestand zou in hun ogen wel eens kunnen leiden tot het ontdekken van de bron van creativiteit, maar zover zijn ze, zoals ik supra al zei, nooit gekomen.

Matthews merkt op bladzijde 29 van Language of Surrealism op dat hoewel de methode dit op het eerste zicht lijkt te impliceren, men toch niet zonder enige vorm van talent kan. Talent komt in de visie van de surrealisten net bovendrijven wanneer er onbewust aan kunst wordt gedaan. Automatische kunst is nu eenmaal de meest pure kunstvorm, want het procédé houdt net in dat wat ontstaat ongepolijst is en dus ongewild schoon. Ik vond dit een pracht van een opmerking, het is inderdaad zo dat iemand die zonder nadenken en eindeloos herkauwen iets moois weet te creëren, ontegensprekelijk talent heeft.

Ook al was de “*écriture automatique*” en de daarmee verbonden “vrijheid-blijheid” één van de kernelementen van het surrealisme, toch werd de surrealistische poëzie gaandeweg meer beredeneerd. Russell heeft het zelfs over over meer gesofisticeerd op bladzijde 145. Hun antwoord op deze vaststelling was volgens hem dat ze de focus verlegden. Waar voorheen de nadruk lag op de automatische stromen, lag die vanaf halverwege de jaren twintig meer op de reactie van het bewustzijn op wat het automatisme ingaf. Katharine Conley meldt ook een belangrijke evolutie in het “*écriture automatique*”-concept. Op bladzijde 604 van haar artikel Writing the virgins body – Breton and Eluard ‘Immaculée conception’ vertelt ze dat het automatisch schrijven van dit werk niet vertrok van een leeg blad, maar van de op voorhand gekozen titel. Zelfs de subtitels waren vooraf vastgelegd.

3.2.4 Totale revolutie

De surrealisten ambiëren de totale revolutie op persoonlijk én maatschappelijk vlak : kunst en leven kunnen niet los van elkaar bestaan, maar moeten vervlochten worden tot een eenheid zoals voedsel en leven of adem en leven. Om dit te verkrijgen moet er een totale revolutie plaatsvinden, en volgens het surrealisme was kunst het middel bij uitstek om de mens wakker

⁵⁷ Russell 1985, blz. 127

te schudden. De drang tot verandering heeft een bepaalde voedingsbodem : “*L’homme, ce rêveur définitif, de jour en jour plus mécontent de son sort, ...*”⁵⁸ zegt Breton in zijn eerste Manifeste du surréalisme.

Het surrealisme revolteert in de eerste plaats tegen de bourgeois samenleving. Het is deze die de kunstenaar, en bij uitbreiding de mens, in een keurslijf duwt. Het is de bourgeoisie die hun smaak oplegt, hun morele waarden en normen, want het is op dat moment nog steeds deze bevolkingsgroep die de macht in handen heeft. Het is dus vooral de bourgeoisie en alles waar zij voor staat die moeten omvergeworpen worden, zo vertellen een aantal secundaire bronnen, waaronder Bürger in zijn Theorie der Avantgarde. Op de bladzijden 89 en 90 waarschuwt hij wel dat er een wezenlijk gevaar in het mechanisme schuilt. In hun poging om de bestaande sociale orde omver te werpen, bestaat het gevaar dat zij zich onbewust ook tegen het sociaal gegeven van de maatschappij zelf en de rationaliteit richten die losstaan van het bourgeois-element. Het zich richten tegen de bourgeois was zich tegelijk richten tegen de meest standvastige steunpilaar van de maatschappij, en die omver laten vallen zou in het ergste geval tot gevolg kunnen hebben dat er onoverzichtelijke chaos ontstaat in wat eens de maatschappij was. Misschien was het wel wat veel geweest voor een samenleving die tijdens het interbellum nog steeds zijn wonden aan het likken was van Wereldoorlog I. Hoe dan ook, het is nooit zover gekomen.

Bréchon wijst er op bladzijden 83 en 84 van Le surréalisme op dat de ingrijpende verandering op persoonlijk vlak, waarbij een onmetelijke kracht plots de menselijke geest penetreert die haar verwoest of verplaatst, een aantal elementen oplevert die in surrealistische kunst vaak weerkeren: de hyperbolische beelden van vuur, storm, hoogspanning en schreeuw vertolken de benardheid van de menselijke situatie wanneer zijn roeping en (on)macht samenkomen. Deze ontmoeting levert op zijn beurt de excessen op die dan ook steeds weer opduiken in surrealistische kunst : allesverblindende passie of haat, strenge ascese of ontucht, tergende boetedoening en mystieke extase.

De manier waarop de surrealisten wilden de totale revolutie bereiken, was dus door de kunst. Meer specifiek wou het surrealisme door het gebrek aan boodschap het volk shockeren en aanzetten tot nadenken. Dit is een principe dat volgens Bürger in zijn Theorie der Avantgarde op de bladzijden 107 tot 111 geldt voor de hele avant-garde, maar dat evengoed van toepassing is hier. De mens was nu eenmaal gewoon van alle kunststromingen voorheen dat een kunstwerk of een boodschap uitdroeg, of een representatie was van een stilleven, maar dat er hoe dan ook betekenis zat in de kunst. Bij het surrealisme was niet het geval, beeld was beeld, kunst was op zich betekenisloos. Enkel achteraf kon door associatie bij de mens, en dus niet in het kunstwerk, een betekenis gegeven worden. De confrontatie met dergelijke zinloosheid, moest de schok opleveren die de toeschouwer zou doen nadenken over zijn hele wezen.

Geen totale revolutie zonder een doel voor ogen, en hier is dat de bevrijding van het juk van de maatschappij en alles wat dat met zich meebrengt. Er was een duidelijk verschil met het futurisme : zij wilden het nu veranderen om met het veranderde nu een toekomst te creëren, de surrealisten wilden gaandeweg veranderen om na een reeks van veranderingen een toekomst te creëren die een veranderde situatie is ten opzichte van het nu. Het doel van de revolutie was dus de verandering, en om deze te verkrijgen, voelden de surrealisten de nood om de mens van heel wat zaken te bevrijden, die ik in het volgende punt zal bespreken.

⁵⁸ Breton 1962, blz. 16

3.2.5 Bevrijding

Eén van de zaken die de surrealisten wilden vrijmaken van de maatschappelijke inmenging die er tot dan toe had plaatsgevonden, is de verbeelding. De verklaring van Bréchon op bladzijde 63 van Le surréalisme van waarom de surrealisten vonden dat de verbeelding moest bevrijd worden, is dat de vrije verbeelding bredere perspectieven biedt dan het intellectualisme, dat volgens Bréchon slechts enge visies oplevert. Opdat de door de bourgeois-maatschappij gestuurde mens tot de surrealistische mens zou kunnen geraken, moest hij in hoofdzaak bevrijd worden van de alledaagse burgerlijke rationaliteit, want eerder kan hij geen ideaal contact krijgen met het wonderbaarlijke, dat voorkomt in de verbeelding, omdat de rede het geloof in het surreële in de weg staat. Het in contact treden daarmee leidde tot nieuwe inzichten, en dus tot een tweede bevrijding. Surrealisten geloven dat die bevrijding er in eerste instantie komt dankzij literatuur : deze moet de wonderbaarlijke ervaring simuleren en de lezer stimuleren aan zelfonderzoek te doen, literatuur is een instrument dat gebruikt wordt om te ontsnappen aan de rationaliteit, volgens Bréchon op diezelfde bladzijde. Het lijkt misschien eenvoudig uit te leggen, maar de maatschappij, een complex gegeven met tal van componenten, bevrijden van zichzelf is al die verschillende componenten bevrijden. Ze allemaal opsommen zou mij te ver heen leiden, dus beperk ik mij tot diegene die voor het verdere verloop van het onderzoek het belangrijkste zijn.

De surrealistische bevrijding is volgens Bréchon op bladzijde 117 van Le surréalisme, in wezen er één op moreel vlak : het zijn de waarden die de mens met de paplepel zijn ingegoten die hem beperken in zijn doen en laten, en het is net hiervan dat de surrealisten de mens wilden bevrijden, het is deze moraal die zij aan een revolutie willen onderwerpen.

Een van de zaken die de surrealisten wilden bevrijden, is het maatschappelijk begrip van de waanzin, "la folie". De vaak voorkomende lofzangen erop zijn zoveel meer dan een kritiek op de rede, de surrealisten zagen er zelfs het meest eerlijke vertrekpunt van expressie in en de meest radicale vorm van omverwerping : mensen onder invloed van de waanzin slagen er niet in de grenzen te erkennen die rede en dwaasheid onderscheiden en halen de pistes die de mens leiden bij de zoektocht naar zichzelf onderuit. Ze bevrijden zichzelf van het juk van de maatschappij en laten de waanzin in alle hevigheid toeslaan. Het surrealisme keek naar de patiënten onder invloed van waanzin heel erg op, omdat zij tijdens hun reële bestaan, net zoals de droom werkt op zekere hoogte, het bewuste leven ontvluchten. Bréchon snapt op bladzijde 69 van zijn werk Le surréalisme de werking van de waanzin ongeveer op dezelfde manier. Op bladzijde 71 voegt hij er nog aan toe dat hoe vreemd het ook mag lijken dat een mens toegeeft aan de gekte, het toch niet zo was dat, hoewel Antonin Artaud een psychiatrisch patiënt was, de andere surrealisten een beetje gek waren en voor zichzelf een plaats opeisten in de maatschappij : hun interesse in de waanzin ligt aan de buitenkant van hun eigen wezen. Dat de surrealisten een bijzondere interesse vertoonden voor mentale aandoeningen, is gezien de tijdsgeest niet vreemd. Op het einde van de 19^e eeuw begon men een bijzondere interesse te vertonen in mentale aandoeningen, en die bevond zich lang niet alleen op het vlak van de genezing. Wetenschappers begonnen de verschillende invloeden te onderzoeken van een mentale ziekte, op de vorming van het karakter van de patiënt bijvoorbeeld, of op hun functioneren in de maatschappij, zo geeft ook Duplessis weer op bladzijde 7 van Le surréalisme. Rond de eeuwwisseling, zo'n twee decennia voor het ontstaan van het surrealisme, komt er een doorbraak op het vlak van de studies van de mentale gezondheid, met de figuur van Sigmund Freud. Maar er is nog een tweede trefpunt tussen de surrealisten en de psychoanalyse. De jonge André Breton studeerde geneeskunde en werkte tijdens de eerste Wereldoorlog samen met een aantal psychiaters, vertelt Sarane Alexandrian

op bladzijde 207 van Les Libérateurs de l'amour uit 1977. Op dat moment begint volgens hem zijn fascinatie dus voor de mentale toestand van een mens en alles wat dat met zich meebrengt

Hoewel het natuurlijk duidelijk is dat de psychoanalytische theorieën van Freud een welkom aanknopingspunt waren voor de surrealisten, is het ook nodig goed in het achterhoofd te houden dat er een aantal wezenlijke verschillen zijn. Volgens Béhar en Carassou in Le Surréalisme op bladzijde 208 ligt het mogelijk belangrijkste verschil in het concept van het verlangen. Freud analyseert het in functie van de sublimatie ervan, bij Breton is het kernwoord realisatie. Waar psychoanalyse de gek wil genezen en reïntegreren in de maatschappij, wil het surrealisme de maatschappelijk niet aanvaarde eigenschappen bevrijden en de samenleving eraan aanpassen, want het zijn net deze die de kracht vormen van het surrealistische denngoed.

De surrealisten kenden ook een bevrijding van de vrouw : volgens Béhar en Carassou op de bladzijden 142 en 143 verkeerde zij in een speciale positie. Zij zien de surrealistische vrouw als bijna alomvattend : als openbaringsfiguur voor de man maakt zij zichzelf, hemzelf en zijn wereld aan hem kenbaar en tegelijk is ze de incarnatie van alle vrouwelijke archetypes : de moeder, de heks, de muze, het kind, enzoverder.

Béhar en Carassou denken bij de surrealistische bevrijding op bladzijde 149 ook aan die op seksueel vlak, maar waarschuwen tegelijk voor het gevaar om die in dezelfde geest te zien als die van de jaren '60 van de twintigste eeuw. Men moet de surrealistische vraag tot bevrijding volgens hen eerder zien als een wapen tegen de puriteinse moraal, die de realisatie van "l'amour fou" tegenwerkt. De bevrijding op seksueel vlak betekende dus niet de "vrije liefde" met alles erop en eraan, wat men ook kan afleiden uit Bretons kuis opvatting over seks. In Les Vases communicants op bladzijde 84 vertelt hij hoe hij niet zomaar seks kan hebben met iemand die hij niet lief heeft, en op dat vlak een grote voorstander is van kuisheid. Alexandrian wijst er daarbij op bladzijde 226 van Les libérateurs de l'amour op dat Breton de eerste is die zoiets durft te schrijven. Hij is zeker ook niet de enige surrealist die in zekere mate problemen heeft met bordelen, al zegt Alexandrian op bladzijde 227 dat Breton wel de meest halsstarrige was. Er was binnen de beweging ook een groep die met bordeelbezoeken totaal geen problemen had, onder hen Aragon en Leiris, zoals Alexandrian vertelt op bladzijde 228. Breton mag dan wel problemen gehad hebben met het fysiek bezoeken van een prostituee, dat neemt niet weg dat deze dames van plezier wel voorkomen in zijn werken. In Poisson Soluble bijvoorbeeld, een tekst geschreven in de "écriture automatique", komt de prostituee meermaals voor, onder andere op bladzijde 75.

Robert Benayoun schreef in 1965 een boek dat volledig gewijd is aan de erotiek van het surrealisme : Erotique du surréalisme. In deze uitgave krijgt de lezer naast beknopte stukken tekst vooral veel surrealistische schilderijen, en dan vooral van vrouwen, te zien. Hoewel hij weinig tot geen belang hecht aan de erotiek in de surrealistische literatuur, zijn een aantal van zijn opmerkingen niet onbelangrijk om tot een goed begrip te komen van de surrealistische erotische beleving. Benayoun praat al meteen bij de inleiding op zijn werk over de seksuele bevrijding waarover ook Béhar en Carassou het hebben. Volgens hem was het nooit eerder gebeurd in de geschiedenis dat seks of erotiek een middel was van expressie, of dat seks een open en bloot bespreekbaar item was binnen kunst, zoals hij op bladzijde 21 beschrijft. "L'érotisme...quitte le monde du silence."⁵⁹, zegt hij. Het is inderdaad zo dat op dat punt in de geschiedenis de mens een heel stuk meer preuts was dan nu of dan zoveel jaren eerder in de antieke cultuur. Dat het vrouwenbeeld lange tijd zo puriteins is gebleven, wortelt hij op bladzijde 27 in het christendom. Met hun prediken van kuisheid en hun algemene afschilderen

⁵⁹ R. Benayoun 1965, blz. 21

van de vrouw als een vermaledijde heks vol verlokkingen, controleerden ze het vrouwenbeeld tot diep in de twaalfde eeuw, wanneer het katharisme opkomt. Vanaf dat moment ondergaat het vrouwenbeeld dus een evolutie, een weg volgend met ups en downs, en dat zijn hoogtepunt in het surrealisme bereikt.

Sigmund Freud, algemeen beschouwd als vader van de psychoanalyse, beseft al een korte tijd voor de surrealisten wat het belang was van de erotiek. Benayoun schrijft op bladzijde 53 van Erotique du surréalisme dat Freuds visie, waarbij erotiek staat voor bevrijding en plezier, de basis vormde voor wat de surrealisten ermee zouden gaan doen. Kunst, dat volgens Benayoun “*preuve de la définitive soumission de l’homme au principe de plaisir*”⁶⁰ is, vormt het medium bij uitstek om voor een nieuwe omwenteling te zorgen, door zijn ongedwongen en speelse karakter. Het is inderdaad niet moeilijk om te zien dat het surrealisme die rol van provocateur op zich heeft genomen, het publiek shockeren was nu eenmaal één van hun favoriete bezigheden. Benayoun toont op bladzijde 53 zelfs aan dat de kunst de theoreticus oversteeg, want zoals hij zegt was het surrealisme niet pessimistisch van aard zoals Freud, die grotendeels in seks, erotiek, onderdrukte verlangens en driften de basis of de verklaring zag van het voorkomen van een neurose, volgens Margaret Muckenhoupt in Sigmund Freud op bladzijde 114. De surrealisten streefden op een positieve manier naar de onschuldige mens met alles erop en eraan.

Béhar en Carassou wijzen erop dat de drijfveer achter de bevrijding, namelijk de onvrede met de contemporaine levensomstandigheden, nog verder terug gaat dan het heden. Zij duiden dan ook de herinnering aan een verloren paradijs aan als de ware drijfkracht achter de bevrijding. Op bladzijde 256 stellen zij dat deze herinnering er namelijk voor zorgt dat de mens niet tevreden moet zijn met zijn huidige leefwereld, en dit element levert de kracht nodig om dit te overstijgen.⁶¹

De bevrijding is evenwel niet nodig bij ieder mens, want kinderen zijn in hun vroegste levensjaren nog niet onder de invloed van de maatschappelijke waarden en normen, en laten hun fantasie steeds de vrije loop. We krijgen dan ook op zekere hoogte een cultus van de onbedorvenheid, al is die meer zichtbaar in de plastische kunst dan in de literatuur.

De aandacht die de surrealisten hebben voor het kind en zijn naïviteit is dan ook niet moeilijk te begrijpen. Een kind is nog ongedwongen, wordt nog niet gestuurd door de esthetische normen en dient zich in zijn creativiteit helemaal niet in te houden. De mogelijkheden die een kind heeft zijn legio, weet ook Russell op bladzijde 129 van Poets, Prophets, and Revolutionaries. Hij legt op bladzijde 130 ook de link met de droom : hierin kan men als volwassene, die door zijn opgroeien in contact kwam met moraliteit en geleerd werd zich aan restricties te houden, terug vertoeven in de onbeperkte leefwereld van het kind.

Volgens Bréchon op bladzijden 146 en 147 van Le surréalisme is de manier waarop de volwassene de wereld rondom hem aanvaart, afhankelijk van hoeveel hij heeft kunnen bewaren van zijn kinderlijke onschuld die een zekere verwondering voor zijn leefwereld impliceert. Hoe meer daarvan bewaard, des te meer men blind is voor de werkelijkheid en men in staat is de toestand van verwarring aan te grijpen om in alles op te gaan. Het surrealisme zoekt volgens Bréchon in alles naïviteit en primitiviteit, bij het gebrek een bewaarde kinderlijke geest, om in hun artistieke creaties te gebruiken.

3.2.6 Het wonderbaarlijke – “Le merveilleux”

⁶⁰ Id. blz. 53

⁶¹ In 3.3 Navoring van de romantiek heb ik het uitgebreider over de kwestie van het paradijs, maar ook in 3.2.7 Geloof in een collectief onbewustzijn komt het even aan bod.

Surrealistische kunst zorgt ervoor dat de moderne mens in aanraking komt met het sur-reële, omdat in de opvatting van de surrealisten hij zijn horizon – beperkt tot de tastbare werkelijkheid – diende uit te breiden met de bovennatuurlijke werkelijkheid. Aan de basis van surrealistische kunst ligt de symbiose tussen het alledaagse en het bovenwerkelijke. De te verkiezen manier om dit te verkrijgen is via dromen, in alle mogelijke vormen : roes, hallucinatie, onbewuste associatie via dagdromen, erotische verbeelding, en het wonderbaarlijke element hieruit te combineren met de werkelijkheid. Dit is voor surrealisten het begin van alle creativiteit. Contact met het wonderbaarlijke voert tot een hoogtepunt, een haast mystieke toestand waarin het individu een “nieuwe, bevrijde mens” wordt. De combinatie tussen elementen van de realiteit en het sur-reële weerspiegelt zich ook in de kunst zelf : men ziet vaak vreemde combinaties van mediavormen en disciplines. Nadja, de surrealistische roman geschreven door André Breton in 1928, is een mix van beeld en literatuur, journalistiek en lyriek. Dit werk is ongetwijfeld één van de bekendste van de surrealist. Een liefdeshistorie volgens velen, maar niet volgens Alexandrian. Op bladzijde 219 van Les libérateurs de l’amour ontkracht hij die stelling, en benadrukt dat net het feit dat er geen sprake was van ‘houden van’, het boek zo surreëel en wonderbaarlijk maakt. Het vrouwelijk personage streeft wel naar liefde van Breton, maar ze snapt zijn ware bedoelingen niet. Hij plaagt haar, jaagt haar op stang, speelt voortdurend met haar geest door haar jaloers te maken, en zij, die niets liever wil dan hem te behagen, geeft toe aan zijn en haar gevoelens en doet exact wat hij van haar verwacht. Ze voert de surreële gedachten uit die hij wil opwekken. Hij kan ook bijna niets anders doen, want in het spel van aantrekken en afstoten, kwetst hij haar onbewust omdat hij haar liefde niet kan beantwoorden. Alexandrian beschrijft Breton in deze relatie dan ook niet onterecht als “..., *inconscient d’être un puissant magnétiseur manipulant un médium fragile*”⁶².

In de literatuur is vooral de droom belangrijk als aanreiker van de wonderbaarlijke ervaring, omdat het in de droom is dat een werk als beeld verschijnt aan de auteur. De grootste verdienste van de droom voor het surrealisme is dus de uitvoering zijn van het inbeeldingsvermogen in zijn zuiverste vorm, vrij van enige verboden. Duplessis noemt de droom op bladzijde 29 van Le surréalisme dan ook terecht één van de meest onthullende activiteiten. Bréchon maakt op bladzijde 39 een onderscheid tussen de verschillende vormen van dromen : de meest elementaire vorm van de nachtelijke droom en de geprovoceerde dromen, waartoe de hypnose wordt gerekend. Deze laatste categorie splitst Bréchon nog verder op in dromen, verkregen door hypnose of via verdovende middelen, zoals Albert Béguin op bladzijde 390 van L’âme romantique et le rêve stelt, en de verbeelding, wat hij de poëtische vorm van dromen noemt. De droom is geen toevluchtsoord voor de surrealisten, aldus Béhar en Carassou in hun werk Le Surréalisme op bladzijden 217 en 218, het is een prikkel om de huidige situatie te overstijgen, om de wereld te herschapeen volgens het eigen verlangen. Zij kennen op bladzijde 223 het wonderbaarlijke de functie van medium toe : via het wonderbaarlijke komt het surreële – dat zij bestempelen als een wereld die parallel bestaat aan de reële en dus geen afzonderlijke dimensie vormt – in de realiteit aan bod.

Het ervaren van het wonderbaarlijke hangt volgens de surrealisten ook samen met het toeval. Spelen met het toeval betekent voor de surrealisten spelen met de uiterste grenzen van het mogelijke. Hun fascinatie ervoor ontstaat volgens Bréchon op bladzijde 46 en 47 van Le surréalisme uit de drang om de limieten van de condition humaine te beproeven, om alle mogelijkheden exploreren en alle bronnen uit te putten. Anders dan vele mensen houden zij dus van het toeval en trachten zij het zoveel mogelijk op te zoeken. Ook Bürger vertelt op bladzijde 89 van Theorie der Avantgarde over het toeval en stelt vast dat het aanraken van de

⁶² Alexandrian 1977, blz. 220

wonderbaarlijke fenomenen die geen deel uitmaken van onze samenleving een verrijking vormen voor alle elementen waarmee de mens kan experimenteren. Hij wijst er op dat de surrealisten het toeval echter niet willen gebruiken om het wonderbaarlijke mee uit te lokken, de zin van het toeval ligt precies in de objectiviteit ervan. Het toeval is – normaal gesproken – niet onderhevig aan inmenging, wat het een objectieve gebeurtenis maakt. Dat dit niet verder kan gespecificeerd worden, gaat Bürger verder, hinderde de surrealisten niet.

Breton kon het overigens niet laten om af en toe het toeval te helpen om iets wonderbaarlijk te ervaren. Alexandrian maakt op bladzijde 221 van Les libérateurs de l'amour het onderscheid tussen puur toevallige ontmoetingen en verwachte ontmoetingen, die nog steeds het element toeval in zich bevatten omdat het niet te voorspellen valt wie men gaat ontmoeten. Vooral het tweede soort werd volgens Alexandrian sterk gecultiveerd door Breton, zo vertelt hij de anekdote op bladzijde 221 dat laatstgenoemde al wel eens durfde zijn hotelkamerdeur wagenwijd open te laten staan in de hoop dat hij zou wakker worden naast een onbekende die in zijn bed zou geklommen zijn. Of Breton ooit het verhoopte resultaat verkreeg, laat Alexandrian helaas in het midden. Ook aan de basis van de verhouding tussen man en vrouw ligt volgens deze bron steeds het toeval. Het is namelijk aan het toeval te danken dat zij elkaar ontmoeten, dat zij met elkaar in contact kunnen treden. Daarbij maken de surrealisten een fundamenteel verschil tussen beide geslachten, want de vrouw, in al haar mysterie, is het passieve element en de man het actieve. Dit impliceert ook dat de man de meer verlangende partij is, want hij streeft ernaar haar mysterie te ontrafelen en ervaart daarbij wanhoop omdat hij daar niet toe in staat is. Breton vond het volgens Alexandrian op bladzijde 218 wonderbaarlijk dat zoveel verschillende wezens de man kunnen intrigeren en dat niet iedereen door dezelfde soort vrouw geïntrigeerd raakt. Zijn fascinatie hiervoor leidde tot heuse surrealistische onderzoeken naar dit fenomeen, waaronder een vergelijking tussen Breton en Jacques Rigaut om te kijken of deze laatste dezelfde chemie als eerstgenoemde ervaarde bij de ontmoeting met een jong meisje, zoals Alexandrian beschrijft op bladzijde 218.

Het toeval speelde ook een grote rol bij de ontmoeting van Breton en Paul Eluard, die hem zomaar aansprak in 1918 op straat omdat hij hem aanzag voor een doodgewaande kameraad, zoals Breton het beschrijft op bladzijde 19 van zijn roman Nadja. Deze ontmoeting vormde als het ware het model voor alle menselijke ontmoetingen, zo schrijft Jean Decottignies in zijn werk L'invention de la poésie uit 1994 op bladzijde 41.

Bij Duplessis op bladzijde 47 en 48 van Le surréalisme openbaart het wonderbaarlijke zich per toeval aan een artiest : het ontrukken van een object aan zijn realiteit zorgt ervoor dat de artiest in het surreële terecht komt. Als hij of zij daar probeert zijn object te herdefiniëren, komt het wonderbaarlijke naar boven wanneer het object toevallig ergens kan ingeschakeld worden, zoals het aan elkaar linken van twee toevallig gekozen krantenknipsel het geheel een nieuwe dimensie kan geven. En zo kan ieder element van de hele wereld een poëtische glans krijgen.

Volgens Breton, zo stelt Bréchon vast op bladzijde 90 van Le surréalisme, wanneer hij diens essay Le merveilleux contre le mystère nader bekijkt, komt uit het wonderbaarlijke het mysterie voort : wanneer het eerste ontstaat vanuit het gevoel van een benadering van een ondefiniëerbaar iets, ontstaat dan het tweede daaruit volgens Bréchon, net omdat het niet rationeel te verklaren valt. Ook dit levert de aanzet tot het ontstaan van kunst die vanuit de fantasie het mysterie tracht zin te geven, wat op zijn beurt tot enerzijds een positief beeld kan scheppen, maar ook zwartgalligheid, gebaseerd op de duistere en onzekere kant van het mysterie.

Het beleven van het wonderbaarlijke weerspiegelt zich in de surrealistische kunst, die vooral veel groteske en fantastische motieven vertoont, die vaak voortkomen uit vlagen van zinsverbijstering en al dan niet uitgelokte psychosen en hysterieën. Dat hun kunst dus vaak

flirtte met de grenzen van de logica, dat kon hen geen moer schelen. Integendeel zelfs, de beweging wond er geen doekjes om dat ze alle wetten van de logica wilden overschrijden, en daardoor kwamen ze vaak terecht in de wereld van de analogie. Breton beschrijft in Signe Ascendant uit 1942 op bladzijde 9 hoe “*poëtische analogie*”⁶³ erin slaagt om een brug te slaan tussen twee objecten waartoe de logica niet in staat is. Toch is het volgens Breton niet zo dat er hierdoor vanuit gegaan wordt van een onzichtbaar universum, zoals dat bij de mystiek wel het geval is. Om die analogie te kunnen hanteren, moeten zij hun fantasie de vrije loop laten, en vice versa omvat hun kunst veel fantastische elementen omdat zij durven voorbij de wereld van de logica te gaan.

3.2.7 Geloof in een collectief onbewustzijn

Breton heeft het in Position politique du surréalisme : position politique de l'art d'aujourd'hui, een neerslag van de speech die hij op 1 april 1935 in Praag had uitgesproken, op bladzijde 272 over de collectieve mythe. Waarom moest zo iets gecreëerd worden? Het antwoord vindt men een jaar of vijf eerder in het Second manifeste du surréalisme :

*“...il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement.”*⁶⁴

Individen die aan kunst doen, maar dan wel collectief. Het lijkt op het eerste zicht misschien moeilijk te vatten, maar dat was het zeker niet voor de surrealisten. Kunst is niet de uiting van één, maar van een collectieve geest die ontstaan is in de meest primitieve levensfase van de mens, waar volgens Bretons speech zaken als dood en leven en het reële en het surreële nog één en gelijk zijn. Kunst is nu dus eigen aan iedereen. Vandaar dat men ook collectief streeft naar hetzelfde doel, namelijk de mensheid in een verbeterde positie brengen. Zo zien ook Béhar en Carassou de surrealistische gedachte over collectiviteit op bladzijde 7 van *Le surréalisme*. De creatie van een collectief onbewustzijn, of een collectieve mythe zoals het zelfs vaker genoemd wordt, kadert in de hele idee van het wonderbaarlijke incorporeren in het dagelijkse leven. Volgens Bürger in Theorie der Avantgarde op bladzijde 89 diende dit mee in hun poging gezien te worden om het toeval en het wonderbaarlijke herhaald te maken, een mechanisme zoals de donder of de bliksem, die vele millenia terug ook als terugkerende fenomenen verklaard werden via godenmythes. Ik zie een belangrijke link tussen het principe van de collectieve mythe en de thematiek van het verloren paradijs, waar bijvoorbeeld Chénieux-Gendron en Béhar en Carassou het over hebben. Onderzoekers die de metafoor van het paradijs gebruiken, stellen dat de al dan niet bewuste reminiscentie aan een verloren paradijs de drijfveer is om zich niet tevreden te moeten stellen met de contemporaine levensomstandigheden. Volgens mij vormt de meest primitieve levensfase, die ongeremd is, vrij van waarden, normen en rede, dit verloren paradijs. Het is hier dat het collectieve onbewustzijn ontstaat, vandaar dat de mensheid als een collectief ontevreden moest zijn met hun bestaan, volgens de surrealisten. Ik pas de collectieve mythe in de theorievorming van het surrealisme in als de verklaring die zij wilden geven over de algemeen heersende ontevredenheid bij het volk.

Het surrealistisch collectief onbewustzijn, zoals Bréchon erop wijst op bladzijde 44 van zijn werk Le surréalisme, is streng gestructureerd en alle ingebeelde figuren die erin of eruit

⁶³ Breton 1999, Signe Ascendant, blz. 9

⁶⁴ Breton 1962, blz. 154

voortkomen, gaan terug op een aantal archetypen, zoals de psychoanalytische theorie van Freuds leerling Carl Jung is opgebouwd. Toch wijzen Béhar en Carassou in hun werk Le Surréalisme er op dat op geen enkel moment Jung – hoewel die met zijn theorie over de archetypen, van belang voor het surrealistisch vrouwbeeld, en het collectief onbewustzijn – Freud oversteeg als dé autoriteit op vlak van de psychoanalyse voor de surrealisten.

Niet iedereen is het eens met de bevinding dat een geloof in een collectief onbewustzijn de overheersende tendens was bij het surrealisme. Volgens Claire Van Damme en Francisca Vandepitte op bladzijde 43 van Woord-Beeld-Taal uit 1998 werd het collectiviteitsprincipe vooral sterk benadrukt in de Latijns-Amerikaanse tak van het surrealisme, terwijl men in Europa meer het accent op het individuele onderbewustzijn heeft gelegd.

3.2.8 Zwarte humor

Humor is onmiskenbaar een wapen dat de surrealisten graag gebruikten in hun strijd tegen de maatschappij, want welke manier was er beter om de bourgeoisie onderuit te halen, dan ze publiekelijk belachelijk te maken? André Breton zelf spreekt van het gebruiken van zwarte humor, bij voorkeur zelfs geschreven zonder “h” om de oppositie duidelijk te maken met de Britse humor en tegelijk de zeldzaamheid van vrije humor te onderstrepen, zoals Renato Poggioli op bladzijde 141 vertelt van zijn The Theory of the avant-garde.

Breton was dus bezig met zwarte humor, en gaf zelfs een bloemlezing ervan uit : Anthologie de l'humour noir, dat geschreven werd in 1939 en volgens Polizzotti op bladzijde X van de inleiding op zijn vertaling van de Anthologie de l'humour noir pas verdeeld in 1945. Breton kampte bij het samenstellen van deze anthologie met een aantal moeilijkheden, zoals Polizzotti vertelt in de inleiding op bladzijde V. Het kostte hem meer tijd dan hij in welk ander werk dan ook had gestoken om er een perfecte weergave van het surrealistische concept van humor van te maken, maar uiteindelijk werd het werk slechts stiefmoederlijk behandeld in vergelijking met zijn andere werken. Een waar paradepaardje dat hem volgens Polizzotti bijna geen cent opbracht. Bovendien kreeg hij bij de publicatie van zijn werk in het Frankrijk dat onder leiding stond van generaal Pétain en het Vichy-regime, te maken met een dubbele fascistische censuur : die van de Pétainisten en die van het Derde Rijk⁶⁵. Alsof dat nog niet genoeg was, kreeg hij volgens Polizzotti op de bladzijden VII en VIII ook nog eens te maken met uitgeverijen in financiële moeilijkheden. Ook inhoudelijk vond Breton het niet altijd even gemakkelijk een keuze te maken, wat onlosmakelijk verbonden is met het samenstellen van een anthologie. De surrealist heeft het er in zijn inleiding op bladzijde 16 dan ook over dat het zijn grootste angst is dat de lezer zou vaststellen dat hij keuzes zou gemaakt hebben die niet stroken met zijn eigen definitie.

Breton zag de zwarte humor van de surrealisten als een huwelijk tussen de Hegeliaanse definitie van humor en het avant-gardistische toeval. Breton geeft in Anthologie de l'humour noir op bladzijde 13 weer wat Hegel verstaat onder objectieve humor door hem te citeren uit zijn Cours d'esthétique. Het komt erop neer dat volgens Hegel humor, dat per definitie subjectief is en beredeneerd, kan onder de invloed geraken door een object en zijn realiteit, waardoor dus zoiets als objectieve humor bestaat. Als men dus dit object van de humor gaat samenvoegen met waarmee het object in het surreële per toeval geassocieerd wordt, krijgt men de surrealistische zwarte humor. Ook Duplessis verstaat het op ongeveer dezelfde manier, maar legt het uit vanuit het surreële in plaats van vanuit de realiteit : zij beschrijft in haar werk Le surréalisme wanneer het om de *Techniques Surréalistes* gaat op bladzijde 19

⁶⁵ Zie bijvoorbeeld Jill Forbes en Sue Harris, “Cinema”. The Cambridge Companion to modern French Culture. Ed. Nicolas Hewitt. Cambridge : Cambridge University Press, 2003 : 319 – 337 (over de dubbele censuur : bladzijde 325)

humor als het mechanisme dat de mensheid van bovenaf bekijkt en het leven ontdoet van zijn serieusheid, met andere woorden een object losmaakt van zijn reële omstandigheden, waardoor de humorist in staat is een object in het belachelijke te trekken. Humor verplaatst dus volgens Duplessis op bladzijde 22 het object van het reële naar het surreële.

Humor is voor de surrealisten een soort spel waar het onschuldige element is uitgehaald en waar meer latent bewust nadenken en agressiviteit aan te pas komt, aldus Bréchon op bladzijde 79 van Le surréalisme. Toch stel ik vast dat ik het principe van dit gebruik van humor niet helemaal kan rijmen met één van de andere principes van de surrealisten. Hun gebruik impliceert volgens mij op een bepaald niveau arbeid en nadenken over teksten, wat niet overeenkomt met het hele idee over het automatisme. Als men daarentegen de humor als onbewust ontstaan zou beschouwen, als ontstaan na associatie door de geest na het schrijven, of onbewust ingegeven in het droombeeld, dan kan ik het surrealistische principe van humor wel een plaats geven. De verschillende bronnen die ik raadpleegde, hebben het wel degelijk over “bedoelde” humor : stukken tekst die de bedoeling om te spotten hebben.

3.3 Navolging romantiek

3.3.1 Inleiding

Het surrealisme wordt traditioneel de meest romantische beweging van de avant-garde genoemd. In een poging om de navolging van de romantiek door het surrealisme na te gaan, zal ik zoveel mogelijk kenmerkende elementen van beiden onderzoeken, met aandacht voor grote en kleine verschilpunten. Ik begin, bij wijze van inleiding, met het bekijken van een probleem dat zich volgens Marilyn Butler stelt bij het bestuderen van romantische kunst. In Romantics, Rebels and Reactionaries stelt zij op bladzijde 8 vast dat het fout is de romantiek ofwel als esthetica ofwel als sociologisch en politiek fenomeen te gaan bestuderen, aangezien deze twee zaken afhankelijk van elkaar zijn, en elk voor een stuk invloed hebben op de kunst. Butler maakt dan ook volgens Virgil Nemoianu in zijn review van dit boek in het tijdschrift MLN op bladzijde 1245 deel uit van een frisse wind die door het landschap der romantiek-critici waait. Het bestuderen van surrealistische kunst is van dezelfde aard, ze bestuderen los van haar sociologische omstandigheden, is volgens mij een flagrante fout begaan. Ik ben dan ook nergens een onderzoek tegengekomen dat puur om stilistische kenmerken van een bepaald kunstwerk of bepaalde kunstenaar draait, waar niet minstens één sociologische verklaring van een esthetisch fenomeen werd gegeven, want als er één ding is dat iedere criticus beseft over het surrealisme, en over de avant-garde in het algemeen, dan is het wel het belang van de omstandigheden.

3.3.2 Ontstaan

Niemand betwist dat het surrealisme ontstaan is vanuit de walging die een aantal mannen voelden tegenover de contemporaine wereld, en dat zegt bijvoorbeeld ook Bréchon op bladzijde 22 van Le surréalisme. De nood om te veranderen was een reële behoefte, mogelijk zelfs een materiële behoefte te noemen. Volgens George Havens in Romanticism in France,

een artikel in een hele reeks in PMLA over de romantiek, ontstond de romantiek ook vanuit een gevoel van ontevredenheid of van oneens zijn, vooral dan met de opgelegde regels van het classicisme. Men moet echter opletten om dit te gaan veralgemen, want zoals Havens op bladzijde 10 zegt is het classicisme in Frankrijk meer van betekenis geweest dan in andere landen als Engeland of Duitsland, die toch ook een belangrijk aandeel hebben in de romantische stroming. Dit neemt niet weg dat de romantiek een afstappen was van alle principes die het classicisme met zich meedroeg. In alle landen, ook die waar het classicisme of het neoclassicisme niet wijd verspreid was, komen dezelfde tendensen naar boven, met aan kop de nieuwe positie van de auteur, zoals ook Claudia Moscovici vertelt in haar boek Romanticism and Postromanticism op bladzijde 9. Daarom vind ik het beter om te zeggen dat de romantiek ontstaan is vanuit de ontevredenheid met de positie van de auteur of de kunstenaar in de contemporaine maatschappij. Er zit dus zeker een gelijkenis in de reden waarom de romantiek en het surrealisme ontstaan zijn, namelijk ontevredenheid.

Er zijn, als men het ontstaan van het surrealisme in vergelijking met dat van de romantiek gaat bekijken, van bij het begin een paar fundamentele verschillen. Het surrealisme, zoals ik in 3.1.1 op bladzijde 21 vertel, is een wapenfeit van in eerste instantie een klein groepje mannen die gingen samenwerken, een collectief waar individualiteit ondergeschikt was aan het doel. De romantici vormden geen groep, maar een veelvoud van individuen, zoals M.H. Abrams ook zegt in zijn essay English Romanticism : The Spirit of the Age. Men kan dus spreken van het collectief der surrealisten versus de individuen van de romantiek. Toch kan ik daarbij niet rond het feit dat, hoewel het surrealisme zich liever als eensgezinde beweging wou profileren, de surrealisten wel hun naam verbonden aan hun kunstwerken. Het surrealistische principe van de collectiviteit ging dus maar tot op een zekere hoogte.

Reeds van bij het prille begin was er één figuur de spil van de zaak bij de surrealisten, namelijk André Breton, die bovendien de leidraad zou blijven doorheen het hele verdere bestaan van de beweging, bij de romantiek is er niet één zo'n figuur, maar zijn er een aantal individuen die allen belangrijk waren voor de stroming. Ik zie hier ironisch genoeg net het omgekeerde van de surrealistische collectiviteit en het romantische individu in : aan het collectief stond 1 individu aan het hoofd, de kant die de romantiek opging, werd dan weer bepaald door een collectief aan individuen.

3.3.3 Doel

Het surrealisme had een doel voor ogen, de romantiek had een doel voor ogen. En beiden stredden tegen grotendeels dezelfde vijand, namelijk de bourgeois-maatschappij. Ze verschillen wel in de mate van hun engagement : het surrealisme wou de volledige maatschappij veranderen, zoals ik hierboven al heb aangetoond in 3.2.4, de romantiek wou zich ontdoen van de opgelegde esthetische waarden die vooral in het classicisme hoogtij vierden. Bréchon maakt de vergelijking tussen het surrealisme en het classicisme op bladzijde 164 van Le surréalisme. Zijn bevinding is dat de eerste beweging vooral intellectuele irritatie wil opwekken over de kunst zonder boodschap en dat de tweede stroming in eerste instantie genot wil schenken met facultatief een al dan niet verborgen morele boodschap. In zekere mate geldt ook voor de romantiek dat zij irritatie opwekten, maar dat was voor hen geen primair doel. Zij vochten tegen de dwang van de buitenwereld opdat ze zich als individu onderhevig aan hun eigen maatstaven en niet aan die van de maatschappij, zouden kunnen manifesteren. Zij vochten voor een individuele esthetica. De positie van de romantiek ligt volgens mij dus tussen beiden : er is een minder prominent aanwezig doel, maar dat stond op gelijke hoogte met de drang tot esthetiseren van de natuur, waartegen het surrealisme dan weer vocht.

De strijd van het surrealisme draaide om de bevrijding van de mens, een bevrijding van de hem omringende maatschappij die als een juk door hem gedragen werd. De surrealistische vrijheid situeert zich grotendeels op moreel vlak, weet ook Bréchon op de bladzijde 117 van Le surréalisme. Hetgene waarvan de mens zich vooral moet losmaken, is niet de maatschappij op zich, want dan zou enkel collectieve zelfmoord de oplossing zijn, maar wel, zegt Bréchon terecht, de waarden die zijn leefwereld en opvoeding hem meegeven. Dit weerspiegelt zich volgens Bréchon op bladzijde 118 in de surrealistische kunst : surrealisten weigeren gebruik te maken van sjablonen of clichés, traditionele modellen of welke vorm dan ook van opgelegde regels tot en met zelfs van genormeerde taal.

Wat Bréchon beschrijft op die twee bladzijden is zonder twijfel een romantische houding, al is de strijd tegen het establishment niet helemaal gelijk. Waar de romantiek streed tegen het juk van het classicisme en het werken onder broodheren, gaat het surrealisme in tegen de hele genormeerde maatschappij, waarvan kunst en cultuur slechts een onderdeel zijn, dus betekende dat bijvoorbeeld ook politiek engagement. De romantiek wilde de wereld niet veranderen, maar had een ander ideaal, namelijk de veranderde positie van de auteur.

Volgens Russell op bladzijde 161 van Poets, Prophets, and Revolutionaries hadden de surrealisten, en zelfs de aanhangers van de avant-garde in het algemeen, met de romantische dichters gemeen dat zij kunst, politiek, wetenschappen en magie als hulpmiddelen zagen om de wereld te veranderen. Zoals de surrealisten in alles het verlangen bloot wilden leggen om daaruit hun kracht te puren, deden zij dat ook met deze vier bezigheden, waardoor ze elementen uit alle vier konden laten samensmelten tot een syntheses van denkbeelden. De gemeenschappelijke kern van alle surrealistische syntheses is het verlangen, dat hun kunst vaak erg verschillende richtingen uitging, valt te verklaren vanuit het feit dat niet iedereen dezelfde elementen opnam in zijn synthese. Ook de romantiek werkte op nagenoeg dezelfde manier met deze zaken uit hun leefwereld, maar de romantici focusten vooral op de emotie erin.

Nina Athanassoglou-Kallmyer maakt in haar “editor’s statement” Romanticism : Breaking the Canon op bladzijde 18 een interessante vergelijking. Het classicisme wil een terugkeer, de romantiek wil vooruitgang boeken. Niemand kan tegenspreken dat het surrealisme ook een vooruitgang beoogt, en in die zin kan men dus het surrealisme als navolger zien van het romantische ideaal. Maar er is wel enige nuance nodig : het surrealisme wil vooruit naar een nieuwe maatschappij, de romantiek wil vooruit naar een verbeterde plaats voor zichzelf in de samenleving.

Anna Balakian wijdde in 1947 een heel boek aan de literaire wortels van het surrealisme : in Literary Origins of Surrealism gaat zij op zoek naar de grote poëtische invloeden die de beweging maakte tot was ze was. Om de historische evolutie goed te kunnen weergeven, koos zij ervoor een aantal aspecten van de romantiek te schetsen die kunnen van belang zijn voor het surrealisme. De romantici streefden volgens haar op bladzijde 25 vooral geluk na, en ze wijt de soms zwaarmoedige toon aan “*the imperfection and frustration of happiness here on earth*”⁶⁶ In die zin dus doet het surrealisme qua doelstelling aan navolgen van een romantisch ideaal, namelijk zijn frustratie uiten om een betere leefwereld te trachten te creëren. Jules Monnerot ziet op bladzijde 103 van La poésie moderne et le sacré een gelijkenis tussen de romantiek en het surrealisme wanneer het om de meest primitieve fase van het leven gaat. Het primitieve gedachtegoed is nog niet geïnfecteerd door allerlei invloeden van buitenaf, en is dus de meest zuivere levensvorm, die vrij staat van normen en waarden. Monnerot stelt dan ook terecht vast dat het surrealisme, dat strijdt tegen de genormeerde maatschappij, veel belang hecht aan die periode in de geschiedenis, en linkt dat aan de romantiek omdat ook zij

⁶⁶ A. Balakian 1966², blz. 25

streefden naar een zuivere samenleving waarin de kunstenaar zijn eigen ding kon doen. Het standpunt van Monnerot en deze gedachte van Balakian zie ik als een onderdeel van de discussie rond het verloren paradijs. Een heel aantal onderzoekers en critici hebben om het doel van het surrealisme of van de romantiek te illustreren dankbaar gebruik gemaakt van deze metafoer. Volgens Chénieux-Gendron is er op het vlak van de zoektocht naar het verloren paradijs wel degelijk een belangrijk verschil tussen de romantiek en het surrealisme, want waar volgens haar de romantiek een levenswijze is waarbij de verbeelding een verloren paradijs kan herstellen, focust het surrealisme zich op het creëren van een nieuw paradijs dankzij de herinnering aan het oude en het gevoel van ontevredenheid met de huidige leefwereld. “*Het opzet van de romantische revolutie*”, zo zegt zij op bladzijde 4, “*was om de verbeelding een cognitieve functie te geven.*”⁶⁷ Zij stelt dus ook dat het surrealisme wel degelijk verbonden is met de romantiek wanneer het althans om het verloren paradijs-aspect van hun ideologie gaat, al is de nuance dus volgens haar anders. Ook bij Béhar en Carassou speelt de metafoer van het verloren paradijs in hun werk Le Surréalisme op bladzijde 256 mee, als motor om de leefwereld te overstijgen. J.H. Matthews wijst er in de inleiding op Languages of Surrealism op bladzijde 14 op dat de gezochte wereld bij de romantici in het verleden ligt, maar dat de surrealisten hun beoogde leefwereld in de toekomst plaatsen, zo ongeveer hetzelfde als wat Athanassoglou-Kallmyer vertelt over het classicisme en de romantiek. Ook hier vertoont het surrealisme dus een duidelijke parallel met de romantiek.

Yvonne Duplessis maakt op de bladzijden 81 en 82 van Le surréalisme een onderscheid tussen Duitse en Franse romantiek : aan de eerste kent zij als doel toe het ontsluiten van het geheim van onze wereld, terwijl de Fransen volgens haar zich beperkten tot het trachten te vereenzelvigen van subjectief en objectief in één eenheid. Octavio Paz merkt in zijn boek De Kinderen van het Slijk in de inleiding op bladzijde 9 op dat het surrealisme een verderzetten is van wat de Duitse romantici voor ogen hadden. Ook Albert Béguin ziet, wanneer hij het in zijn werk L'âme romantique et le rêve over het surrealisme heeft, een belangrijke parallel tussen de romantiek in het Duitsland van de negentiende eeuw en de intellectuele geest van Parijs in 1925. Bij beiden zoeken jonge dichters elkaar op en verenigen zich om de verborgen wereld van het onbewuste in het dagelijkse leven te betrekken. Béguin heeft het op bladzijde 390 ook over gelijklopende spirit: beiden verheerlijken de spontane betekenissen ontstaan uit toevallig bij elkaar geplaatste woorden en beelden. De fascinatie van Breton en de zijnen voor het surreële aspect van onze wereld vindt dus, met het oog op de ontleding van het doel van de Duitse romantiek door Duplessis, een romantische zoektocht te noemen.

3.3.4 Kenmerken

Zoals ik bij de inleiding op 3.2 al aangaf, heb ik het er nogal moeilijk mee om bij het surrealisme echt van kenmerken te gaan spreken, aangezien hun kunst zodanig divers was, dat er geen globale esthetica of poëtica van op te maken viel. Daarom had ik het over principes, over achterliggende gedachten en houdingen die meespeelden in de surrealistische creatie van kunst. Bij de romantiek ligt het enigszins anders. De romantici schreven dan wel niet allemaal over hetzelfde onderwerp, maar schreven wel allemaal in dezelfde zin, er waren een aantal motieven die vaak terugkeerden, zoals emotie of individualisme, en het kunstwerk had een boodschap te verkondigen, wat bij het surrealisme natuurlijk niet zo is, want de kunst in se betekende eigenlijk niets, maar wel de schok dat kunst niets betekende, vormde de betekenis. Vandaar, omdat uit romantische kunst volgens mij wel degelijk een aantal

⁶⁷ Chénieux-Gendron 1990, blz. 4

kenmerken kunnen gedistilleerd worden, opteer ik het woord “kenmerk” in die context wel te gebruiken.

De romantische kunstenaar legt de nadruk op de creatio en op het genie dat de kunstenaar in zich draagt. Kunst moest als vanzelf gaan, enkel een geniaal kunstenaar kon met een minimum aan moeite schoonheid produceren. Volgens Moscovici in Romanticism and Postromanticism op bladzijde 59 was de genie-cultus een logisch gevolg van het zich onttrekken van de kunstenaar aan zijn broodheer, want wie ook individueel en zonder opgelegde regels iets mooi kon creëren, dat was een waar genie.

Ook bij de surrealisten geen arbeid, geen wroeten en herkauwen, geen polijsten tot een goed resultaat, volgens Bréchon op bladzijde 157, de kunstenaar is dus ook hier een poeta vates, er komt geen doordachte vormgeving aan te pas. Het principe van het automatisme veronderstelde ook dat er geen arbeid aan te pas kwam, al moet de volledige vrijheid ervan die Breton in het begin voor ogen had genuanceerd worden, zoals ik al in punt 3.2.3 Surrealisten in actie : “Écriture automatique” vanaf bladzijde 35. Een gevaar waar men wel moet voor oppassen, is te luchtig over de surrealistische kunst te gaan. De kunst die de surrealisten voortbrengen, is niet zonder meer art-pour-l’art, het is nooit zomaar een spel, vertellen ook Béhar en Carassou op bladzijde 74 van Le Surréalisme. Kunst blijft steeds het doel dienen. Het luchtige element van het spel blijft wel bewaard, zoals Béhar en Carassou op bladzijde 77 vermelden, omdat hun kunst vrij moest zijn van enige notie van arbeid. Zij wijzen er op bladzijde 79 op dat kunst aan allen gegeven is, dat ze niet-elitair is, omdat ze geen kennis veronderstelt. De kunstenaar kan dus, net zoals in de romantiek, om het even wie zijn. In deze zin is het surrealisme zeker een navolging van de romantiek, omdat beiden hetzelfde principe van creatio en de cultus van de poeta vates handhaven.

Originaliteit bij de romantiek, originaliteit bij het surrealisme. De romantici waren origineel omdat hun kunst gebaseerd was op subjectieve ervaring, het surrealisme is origineel omdat hun kunst gebaseerd was op subjectieve ervaring. Hetzelfde? Niet helemaal. In de romantiek was de subjectiviteit van een individu eigen aan en kenmerkend voor dat individu. Het surrealisme was, meer dan een subjectieve ervaring, een momentopname, die zelfs zo momenteel was, dat het goed mogelijk was dat de kunstenaar in kwestie achteraf zijn eigen werk niet meer kon herkennen te midden van de andere. J.H. Matthews vertelt in de inleiding van zijn boek Languages of Surrealism op bladzijde 9 een anekdote over Benjamin Péret. Toen iemand hem zijn gedichten die hij volgens het principe van “l’écriture automatique” had geschreven, voorlegde, slaagde hij er niet in om ze te herkennen. De identiteit van de surrealist is dus niet zo overweldigend aanwezig in zijn werken als dat bij een romantisch kunstenaar wel het geval is. Yvonne Duplessis plaatst op bladzijde 85 van Le surréalisme op het vlak van het positie van het ego het surrealisme tegenover de romantiek : waar bij de laatste het subjectivisme van het ego gecultiveerd werd, had de eerste de bedoeling deze te overstijgen. Ook Matthews ziet in Languages of Surrealism verschillen wanneer hij de plaats van het individu in de romantiek vergelijkt met die in het surrealisme op bladzijde 9. Kunst in de romantiek is volgens hem een zeer egocentrische gebeurtenis, de nadruk ligt op de individualiteit van de kunstenaar en op zichzelf als de kern van zijn inspiratie. De surrealist ziet zijn eigen lichaam en geest maar als een schakel in het geheel : inspiratie wordt hem ingegeven door het automatisme. De gedachten die hij daardoor krijgt zijn dus voor hem net zo nieuw als voor een ander. Ook Bréchon onderstreept op bladzijde 163 van Le surréalisme de totale originaliteit van de surrealisten.

Marcel Raymond beschrijft in De Baudelaire au surréalisme uit 1963 op de bladzijden 285 en 286 de evolutie van hoe een beeld zich door de literaire geschiedenis vanaf de romantiek

verhouden heeft tegenover zijn betekenaar. In de vroege romantiek was er volgens hem een consensus tussen lezer en kunstenaar dat er achter de verbintenis tussen een beeld en een betekenaar een motivatie moest liggen. Gaandeweg werd die motivatie steeds verder gezocht, en werd het dus volgens Raymond steeds minder bruikbaar voor het alledaagse, tot op het punt dat een beeld meer “*une révélation*”⁶⁸ werd dan een echt een representatie. Raymond gaat hier echter niet op in, en laat zich daarmee de kans ontglippen om de doorwerking van punt a naar punt z uit zijn boek te illustreren. Vanuit die visie valt de surrealistische opvatting over het betekenisloze beeld gemakkelijk te verklaren als ontstaan vanuit de romantische zoektocht naar het betere, naar het andere, wat hen uiteindelijk geleid heeft tot het gebruiken van surreële beelden, omdat de reële geen extra waarde meer bezaten. Men kan inderdaad bij het surrealisme spreken van een revelatie : het beeld is iets surreëel dat kenbaar wordt gemaakt. Hoewel hij op deze thematiek wat het surrealisme betreft, niet ingaat, is Raymond zich wel degelijk bewust van de romantische erfenis, want op bladzijde 289 zegt hij dat in het achterhoofd van figuren als Aragon en Breton veel elementen van de romantische en post-romantische poëzie is blijven spoken. Ook op bladzijde 291 zegt hij onomwonden :

*“Le surréalisme, au sens large, représente la plus récente tentative du romantisme pour rompre avec les choses qui sont et pour leur substituer d’autres, en pleine activité, en pleine genèse, dont les contours mouvans s’inscrivent au filigrane au fond de l’être.”*⁶⁹

Doorheen zijn boek geeft Raymond jammer genoeg er blijk van geen hoge pet op te hebben van het surrealisme, wat toch wel afbreuk doet aan zijn conclusies omdat men snel de indruk heeft dat hier meer subjectiviteit en een voorliefde voor de romantiek een rol spelen dan een objectief bestuderen van het ontstaan van het surrealisme. Raymond is eigenlijk te beschouwen als een ooggetuige, het werk *De Baudelaire au surréalisme* dateert oorspronkelijk van 1933, en in die zin is het dan ook jammer dat hij niet meer de moeite gedaan heeft om het geheel op een objectieve manier te beschrijven.

Albert Béguins hoofdthema in *L’âme romantique et le rêve* is de droom. Op het vlak van het belang dat de romantici en de surrealisten aan de droom hechten, ziet hij op bladzijde 391 een gelijkenis. Het is volgens hem trouwens niet zo dat ze zichzelf totaal verliezen in een droomwereld, maar wel dat beiden een manier zochten om de droom te verenigen met de realiteit. Maar klopt dat wel helemaal? De droom voor de surrealisten was de manier bij uitstek waarop het wonderbaarlijke zich aan hen toonde, dromen was dé surrealistische ervaring bij uitstek. De romantische droom daarentegen was er meer één van een betere wereld, het was het medium waarin het doel zich openbaarde, zoals Béguin op verschillende plaatsen in zijn boek stelt. Eigenlijk is de definitie van het woord droom bij de romantiek verschillend van die van dromen bij het surrealisme : in de romantiek is het een spiegel van hun doel, bij het surrealisme is de droom het medium van het surreële. Dromen op zich of het bereiken van wat in de droom voorkomt, is niet het ultieme doel bij het surrealisme, terwijl dat laatste wel een belangrijk punt was in de ideologie van de romantiek, wat Béguin doorheen het boek een aantal malen herhaalt.

Benayoun, die een werk samenstelde over de erotiek in het surrealisme, heeft het in dat werk ook over een evolutie wat de erotiek betreft tijdens de romantiek. De wereld moest zich bevrijden van de dwangbuis waarin de barok de vrouw opnieuw had gedwongen, en volgens Benayoun op bladzijde 45, vond er tijdens de romantiek een bevrijding plaats, zoals die in de twaalfde eeuw ook onder invloed van de katharen had plaatsgevonden. De romantische man

⁶⁸ Raymond 1963², blz. 285

⁶⁹ Id., blz. 291

slaagt er niet alleen in zijn vrouwelijke kant te erkennen, en vice versa natuurlijk, we krijgen volgens Benayoun op bladzijde 45 zelfs een geheel nieuwe vrouw, eentje die alle metafysische, intellectuele en zintuiglijke eigenschappen die de man nastreeft te bezitten, in zich draagt. Hij beschouwt dus de romantiek als een up op de woelige weg die de erotiek in de kunst heeft meegemaakt. Het is natuurlijk zo dat de surrealistische revolutie op dat vlak veel grootser was, maar beide hebben een keerpunt gemeen.

Breton plaatst het begrip schoonheid in de ontdekking of de openbaring. Schoonheid ligt niet in bepaalde kenmerken dat een kunstwerk al dan niet in zich draagt, maar wel in de boodschap die het aan zijn toeschouwer overbrengt. Deze houding, die Matthews in Language of Surrealism beschrijft op bladzijde 163, impliceert ook het ontkennen van het nut van esthetische normen. Ook op dit punt doet het surrealisme aan navolging van de romantiek, want de meest vernoemde reden voor het ontstaan van de romantiek is net de strijd tegen de opgelegde esthetische normen. Russell merkt in Poets, Prophets, and Revolutionaries op dat er een verschil is tussen de vicieuze cirkel van de avant-garde in het algemeen die voorgaande esthetische normen ontkent en ze daarmee bevestigt, een gedachte die hij deelt met Paz in diens Kinderen van het slijk, en de surrealistische houding. De surrealisten hadden zichzelf verankerd in de literaire geschiedenis, en grepen niet zelden zelf terug naar voorbeelden als Rimbaud of Baudelaire, en net daardoor, zo schrijft Russell op de bladzijdes 123 en 124, konden zij zichzelf zien als gebruikers van een esthetica die anders was dan voorheen, omdat zij ermee bijzonder vertrouwd waren. Dit was natuurlijk conflictueus met de algemene avant-garde waartoe zij behoorden en dat zorgde voor een voortdurende spanning die volgens Russell ook intern goed merkbaar was.

De zwarte humor die de surrealisten gebruiken, is volgens Renato Poggioli op bladzijde 141 van The Theory of the Avant-garde een vorm van romantische ironie. Hij vindt het zelfs “obvious”⁷⁰. Poggioli’s idee komt op het volgende neer : de surrealistische zwarte humor is een zoektocht naar het blootleggen van een element van dat object waar niet mee mag gelachen worden. Lachen daarmee maakt het surreëel. De zoektocht van de romantici naar het betere leven is ironisch omdat ze nooit zullen vinden waar ze naar op zoek zijn, maar tegelijk blijft dat hun belangrijkste drijfveer om verder te blijven zoeken. Beiden zoeken eigenlijk naar een element dat met het blote oog niet zichtbaar is, in een zoektocht die enkel voor hen van belang is en als het ware onbegrijpelijk voor de buitenstaanders.

Breton zelf liet ook niet na de ideeën van zijn beweging te vergelijken met de romantiek. Wanneer het gaat over het surrealistische begrip liefde versus dat van de romantici, schrijft hij in Les Vases Communicants op bladzijde 170 : “*Les poètes romantiques, qui semblent pourtant s’être fait une conception moins dramatique que la nôtre.*”⁷¹ Alexandrian verklaart op bladzijde 255 van Les Libérateurs de l’ amour de term “dramatique” in deze quote in de zin dat verlangen door sterkere krachten gestuwd wordt. Het verschil tussen de romantische liefde en de surrealistische is volgens hem dat de eerste drijft op passie en de tweede op verlangen.

Ik denk dat het dramatische aspect ook anders kan gezien worden, in de zin dat er drama rond gemaakt werd. Bij de surrealisten was er behoorlijk wat polemiek over de verschillende aspecten die de surrealisten linkten aan liefde. Het bleef zelfs niet bij het houden van hun befaamde kringgesprekken omtrent de verschillende elementen, soms werden ze zelfs uitgeschreven, zoals het gesprek rond losbandigheid dat verscheen in La Révolution Surréaliste in het artikel Recherches sur la sexualité. De romantici hadden nooit de behoefte

⁷⁰ Poggioli 1968, blz. 141

⁷¹ Breton 1977³, blz. 170

gevoeld om hun begrip van liefde te gaan definiëren, om hun verschillende visies met elkaar te gaan vergelijken. In die zin is de surrealistische liefde dramatisch omdat er bij de leden van de beweging verschillende, tot zelfs botsende opvattingen bestonden, al hebben ze hun kern, namelijk het verlangen, gemeenschappelijk.

Alexandrian, auteur van wel meerdere boeken over het surrealisme, noemt ook Breton zelf een romantisch figuur, hij bestempelt hem in Les libérateurs de l'amour als een “*antipère*”⁷² : het type schrijver dat de revolterende jeugd zocht na te volgen, maar die hen niet – zoals de meester van een school – in een bepaalde richting duwde. Het ging er Breton integendeel om de schare jonge enthousiastelingen te stimuleren om hun eigen weg te vinden, al was dat natuurlijk bij voorkeur binnen zijn surrealistische lijntjes. Hij predikte dus volop het romantische ideaal dat een mens vooral zichzelf moest navolgen.

Als men deze gedachte trouwens doortrekt, levert dit iets zeer interessant op. Als het surrealisme de romantiek navolgt, dan doet de beweging net wat de romantiek niet wilde doen, namelijk hun voorlopers navolgen. “Volg jezelf en je eigen gedachten”, zegt de romantiek, terwijl het surrealisme het romantische ideaal van een betere wereld navolgt. Eigenlijk volgen dus de surrealisten net niet de principes van de romantiek na, en gaat het hier dus echt om een verderwerken, een doorwerken van de romantiek : ze zetten de romantische gedachte verder.

Er zijn tal van elementen op te sommen waarin het surrealisme gebruik maakt van romantische elementen, maar er zijn evengoed een aantal elementen waarin ze verschillen. Ik ga hier voorbij aan de kleine nuances die vaak enkel door de veranderde tijdsgeest veroorzaakt zijn, of die te klein zijn om het globale standpunt van een onderzoeker te doen wankelen. Ik heb ze trouwens meestal supra gesignaleerd waar ik het nodig vond. Ik concentreer me in wat volgt op grote verschillen.

De romantiek zag in de natuur een belangrijk symbool om een bepaalde stemming weer te geven. Woest voor een slechte bui, fleurig voor een opgetogen dichter. Volgens Bréchon op bladzijde 141 van Le surréalisme zegt het romantische exotisme en het natuurlijke landschap de surrealisten niets, zij vinden hun inspiratie in de stad, vooral Parijs speelt een belangrijke rol. Een stad kan even goed een spiegel van een gevoel zijn, maar daar waren de surrealisten niet mee bezig. Het principe van het automatisme stelt namelijk dat het eerste wat door de auteurs gedachten schiet, ook datgene is dat op papier of welke drager dan ook terecht komt. Dat daarbij vaak elementen uit de stad gebruikt worden, ligt misschien meer aan het urbane karakter dat mensen als André Breton, de stadsmens die op plattelandjongens als onder andere Maxime Alexandre een buitengewoon beleerde en wereldwijze indruk maakte, hadden door jarenlang in de stad te vertoeven.

Breton, die zich elders volgens een flink aantal critici wel bewust was van zijn romantische erfenis, zag ook zelf een punt van verschil met de romantiek. In Le merveilleux contre le mystère gaat hij doorheen het hele werk te keer tegen de romantische traditie die teruggrijpt naar de eigen wortels. Ook Bréchon merkte dit verschil op in Le surréalisme op bladzijde 138. Dat de surrealisten het nationale gevoel van de romantici niet aanvaardden, komt omdat zij het bestaan ontkenden van een natie of vaderland. Landsgrenzen zijn immers iets wat de maatschappij als norm heeft aanvaard, ze zijn niet zichtbaar en tastbaar, maar ze zijn ook niet surreëel, omdat ze als begrip wel bestaan. Aangezien de surrealisten net strenden tegen de normenmaatschappij, is het niet onbegrijpelijk dat zij geen belang hechtten aan de natie. Dat

⁷² Alexandrian 1977, blz. 170

Parijs wel vaak voorkomt in de surrealistische werken, heeft volgens mij meer te maken met het automatisme, zoals ik supra al verklaarde, dan met vaderlandsliefde.

Hoezeer de surrealisten ook begonnen te merken dat hun streed tegen het establishment dreigde te mislukken, toch zijn ze nooit vervallen in nihilisme of zware melancholie, gestuwd door wanhoop, zoals Béhar en Carassou op bladzijde 217 van Le surréalisme ook opmerken, terwijl de romantiek die weg wel is ingeslagen. Renato Poggioli vindt daarentegen wel dat het surrealisme een nihilistische inslag kent. Op de bladzijdes 63 en 64 van zijn The Theory of the Avant-garde vertelt hij dat het nihilisme bij de surrealisten vaak een andere vorm aannam, zoals skepticisme bijvoorbeeld, maar dat het daarom niet wil zeggen dat het niet aanwezig was. Poggioli definieert trouwens de essentie van het nihilisme als het bereiken van het verkrijgen van geen reactie door een actie op bladzijde 61, als een parallel met activisme dat hij verklaart als actie omwille van de actie. Vanuit het standpunt van Poggioli en vanuit zijn specifieke definitie van het nihilisme, kan men inderdaad begrijpen dat de surrealisten ook vervielen in een zeker nihilisme, maar het neemt natuurlijk niet weg dat de surrealisten ondanks hun duidelijke falen nooit de zware, melancholische toon hebben gehanteerd, waar voor een stuk de romantici om bekend stonden. Het nihilisme waar Poggioli op wijst is er eerder één van esthetische aard dan van ideologische, terwijl bij de romantiek eerder het omgekeerde waar was : de romantici waren zich wel bewust van hun falen en van hun beperktheid en vervielen daarom in nihilisme en melancholie.

J.H. Matthews ziet in Languages of Surrealism op de bladzijdes 158 en 159 een belangrijk verschil in de manier waarop de romantici en de surrealisten communiceren. Waar de eersten vooral uiting geven aan en via emotie, draait de taal bij de surrealisten volgens Matthews om het verlangen. Deze auteur vindt dat men surrealistische kunst in deze context niet moet zien als een ode aan het verlangen, maar eerder als een medium ervan, als een manier om de aandacht op zichzelf te vestigen. Ook in de beleving van hun respectievelijke drijfveren, ziet Matthews op bladzijde 162 een verschil : waar de romantische kunstenaar zichzelf verliest in de emoties die in hem opwellen, gaat de surrealist zijn ervaringen omzetten in verlangen.

Monnerot duidt op de bladzijden 164 en 165 van La poésie moderne et le sacré het surrealisme aan als de uiterste grens van de romantiek, dat hij bestempelt als de nostalgie naar de vergoddelijkte activiteit van de mens. Doorheen het boek vergelijkt hij hier en daar de romantiek met het surrealisme, waarbij er gaandeweg één essentieel verschil de rode draad vormt. Volgens Monnerot is de romantiek een vlucht naar een fabelachtig verleden, een regressieve beweging die het heden ontkent en die weigert over te gaan tot actie, omdat ze zich op voorhand bewust zijn van hun onvermijdelijke falen. Dit leidt tot een opnieuw buigen van het bewustzijn over het meest persoonlijke en het geheime. Maar het surrealisme noemt hij een beweging van hoop en verlangen, een nostalgie als het ware naar wat komen zal, met een optimistisch en grenzeloos vertrouwen in de ontplooiing van het menselijke bewustzijn, om dicht bij het universum en het Andere te komen. De surrealisten zijn actief, de romantici zijn passief.

3.4 Conclusie

Welke conclusies trekken de onderzoekers? De meerderheid erkent dat het surrealisme een romantisch ideaal navolgt. Béhar en Carassou bijvoorbeeld vinden, ondanks hun stelling eerder die pagina dat de beweging geboren is uit het dadaïsme, op bladzijde 13 van Le

Surréalisme dat de ware wortels van het surrealisme zich in de romantiek bevinden. Het blijft bij wortels, want zoals uit de rest van hun boek blijkt, zien de twee heren een aantal nuanceverschillen tussen beiden.

Het is zeker geen algemene conclusie, zo ongeveer iedere onderzoeker betreft wel de romantiek in zijn studie, maar niet iedereen erkent de romantische wortels van het surrealisme.

Anna Balakian, die ik gerust toch wel een grote naam op vlak van literatuur durf noemen, schreef haar boek over de wortels van het surrealisme waarin ze telkens de aanzet gaf voor de lezer om te concluderen dat het surrealisme voor veel zaken zijn wortels heeft liggen in de romantiek. Het vreemde is echter dat zijzelf dit niet inziet, ze besluit het hoofdstuk The Romantic Background op bladzijde 44 door te zeggen dat de romantiek, zelfs in zijn uiterste vorm, niet de basis kan vormen van het mysticisme dat de aanzet geeft van het surrealisme. Ik vond dit boek bijzonder frustrerend, omdat de auteur telkens wel aanzetten geeft, maar telkens op dezelfde manier als ik hierboven vermeld, de romantische erfenis als overdreven afschildert, terwijl ze bijna zelf telkens ze bewijst. Bij het opzoeken van recensies van dit boek, merkte ik dat ik niet de enige ben die problemen heb ondervonden bij de lectuur. Donald Weeks stelt zich zelfs de vraag in The Journal of Aesthetics and Art Criticism in een review op de eerste versie hoe Balakian erin geslaagd is het bestuderen van het surrealisme zo saai te maken, terwijl hij subtiel sneert naar de vele retorische vragen die Balakian tot vervelens toe stelt. Dat de tweede versie een verbeterde versie zou moeten voorstellen, doet volgens hem zo mogelijk nog meer afbreuk aan haar ideeën. J.H. Matthews merkt al even schamper op in zijn review in het tijdschrift Modern Language Journal dat Balakian bijna twintig jaar na het verschijnen van de eerste versie er geen gewag van maakt ook maar iets bijgeleerd te hebben, wat bijzonder bedroevend is voor een professor met haar naam.

Wat ik bij mijn onderzoek ook gemerkt heb, is dat een aantal onderzoekers een onderscheid maken tussen een romantische houding hebben en het blindelings navolgen van de romantiek. Men kan zich de vraag gaan stellen in hoeverre het één van het ander verschilt. De romantische houding van zoeken en falen is eigen aan de romantiek, ik kan de twee niet van elkaar loskoppelen. Waar een onderzoeker dan ook stelt dat een of ander principe van het surrealisme blijkt geeft van een romantische houding, ging ik er vanuit dat de romantiek daar wel degelijk doorgewerkt heeft, al geven ze dat zelf niet allemaal toe.

Is het mogelijk van een volledige conclusie te trekken uit wat eerdere onderzoeken aangetoond hebben? Ik denk het wel, de meeste onderzoekers hebben, wat betreft het surrealisme, een groot aantal elementen naar voren geschoven waarin de romantiek duidelijk een doorwerking kende. Heel de surrealistische houding van vechten tegen het establishment en dromen van een betere wereld is romantisch, enkel het bovennatuurlijke element is verschillend. En zelfs dat is maar in een beperkte mate verschillend : de romantici waren zeker niet vies van het weergeven van een droomwereld, een surreële wereld. Er zijn ongetwijfeld een aantal verschillen, anders had men niet van het surrealisme gesproken, maar misschien van de revival van de romantiek.

4. Antonin Artaud

4.1 Biografische gegevens⁷³

Antoine Marie-Joseph, beter bekend als Antonin, Artaud komt volgens John Calder in diens bijdrage over Artaud in The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre op bladzijde 41 ter wereld op 4 september 1896 te Marseille. Bettina Knapp beschrijft het ouderpaar Artaud, dat volgens haar op bladzijde 3 van Antonin Artaud. Man of Vision bestaat uit Antoine, kapitein op de lange vaart, en Euphrasie Nalpas, een vrouw met Grieks-Turkse roots, op bladzijde 4 van hetzelfde boek als beknottend : Euphrasie was, mede dankzij kleine Antoinettes medische historie en het verlies van haar kinderen, een overbezorgde moeder en Antoine senior was een koppige, strenge vader. Deze strenge sfeer in het gezin zorgde er volgens Knapp voor dat Antonin geen ruimte gegeven werd om zichzelf naar behoren te ontwikkelen.

Het gezinsleven van de familie Artaud is van in Antonins prille jeugd tekenend gebleken voor zijn latere levensloop. Knapp geeft op bladzijde 3 aan dat in het gezin een aantal kinderen werden geboren, maar slecht twee, Antonin, de eerstegeborene, en zijn zus Marie-Ange Mallausséna, overleefden hun kindertijd. Serge André plaatst in zijn stamboom van de familie Artaud op bladzijde 15 van zijn werk van L'épreuve d'Antonin Artaud et l'expérience de la psychanalyse Antonin op de eerste plaats van niet minder dan 10 kinderen, maar volgens hem overleven er drie, bovenvermelde twee en nog een Marie daarbij, daarvan hun prille kindertijd. Zonder twijfel liet het verdriet dat de moeder had om haar overleden kinderen ook zijn sporen na op de anderen, want blijde herinneringen aan een gelukkige kindertijd heeft Antonin weinig tot niet, volgens Knapp op bladzijde 3. Op zijn vijfde wordt hij volgens Sarane Alexandrian in Le surréalisme et le rêve op de bladzijden 326 en 327 geplaagd door meningitis, dat volgens John Calder op bladzijde 41 veroorzaakt werd door een val. Hij ontsnapt slechts ternauwernood aan de dood, aldus Alexandrian. Deze ziekte zal zijn leven voorgoed veranderen, want tot aan zijn dood zal hij gekweld worden door hoofd- en zenuwpijnen. Deze voortdurende fysieke kwelling bezorgt hem ook psychische ongemakken, Albert Bermel schrijft op bladzijde VII van Artaud's Theatre of Cruelty dat Artaud bijna zijn leven lang te kampen heeft met schizofrenie.

Op zijn veertiende sticht hij met een paar vrienden zijn eerste tijdschrift, waarin hij gedichten publiceert onder de naam Louis des Attides, volgens verschillende bronnen, waaronder Alexandrian op bladzijde 327.

Nauwelijks 18 is hij, of hij brengt al geruime tijd door in sanatoria en ziekenhuizen, waardoor hij niet opgeroepen werd om mee te strijden in Wereldoorlog I. Tijdens deze periode houdt hij zich bezig met het schrijven van poëzie en artikels, volgens John Calder op bladzijde 42, en ontwikkelt hij het verlangen om zich te bekeren en priester te worden, volgens Serge André op bladzijde 13 van L'épreuve d'Antonin Artaud et l'expérience de la psychanalyse, een droom waar hij al even snel terug van afstapt als hij erop gekomen is.

In 1919 begint Artaud, naast zijn op dat moment al drukke schrijversactiviteiten, te schilderen en te tekenen. In datzelfde jaar, om de voor hem ondraaglijke pijnen enigszins onder controle te houden, begint hij ook volgens John Calder op bladzijde 42 met opium te experimenteren, die zal resulteren in een ware drugsverslaving, die hem volgens Bermel op bladzijde VII een nieuwe, ellenlange kwelling bezorgde. Hij zou tijdens zijn leven verschillende pogingen

⁷³ Dit is een beknopte weergave, voor een meer uitgebreide bibliografie, met chronologische bespreking van zijn werken, verwijs ik naar Knapp, Bettina L. Antonin Artaud. Man of Vision, New York : David Lewis, 1969, of voor een schematisch overzicht naar de annex van Bermel, Albert. Artaud's theatre of cruelty. Londen : Methuen, 2001²

ondernomen hebben om komaf te maken met zijn verslaving, maar alle moeite was volgens Bermel tevergeefs.

Zijn leven lang werd Antonin geplaagd, naast de vrijwel constante fysieke pijn, door een depressie en een zwakke gezondheid, zoals ook John Calder vertelt in zijn bijdrage over Artaud op bladzijde 41. In 1937 bereikt hij een dieptepunt, want in dat jaar wordt hij voor negen jaar lang, zij het dan wel onderbroken, geïnterneerd. De depressies en andere psychische mankementen waarmee Artaud te kampen krijgt, blijven een voortdurend struikelblok. Zo vertelt Neil Cornwell in The Absurd in Literature op bladzijde 110 dat Artaud in 1943 plots ging praten over zichzelf in de derde persoon en de naam Antonin Nalpas aannam. Pas na het krijgen van elektrische schokken hervond hij zijn identiteit. Vrijgekomen in 1945 rest hem jammer genoeg niet veel tijd meer : een kleine twee jaar na deze periode van verblijven in instellingen, komt Antonin op mysterieuze wijze aan zijn einde. Hij sterft in 1948 aan de gevolgen van kanker, volgens Adrian Morfee op bladzijde 1 van zijn werk Antonin Artaud's Writing Bodies, hoewel Balakian in Surrealism : the Road to the Absolute het op bladzijde 243 over zelfmoord heeft, een gedachte die gedeeld wordt door Eric Sellin op bladzijde 7 van zijn werk The Dramatic Concepts of Antonin Artaud. Sellin, die de gebeurtenissen die zich afspeelden in de nacht van de dood van Artaud beschrijft, geeft niet voor niets blijk van gerede twijfel. Dankzij zijn beschrijving kan men vaststellen dat de omstandigheden van zijn dood mysterieus zijn, dat Artaud stierf zoals hij geleefd had : controversieel.

Woelig was zijn hele leven, woelig was het na zijn dood. Thomas Crombez beschrijft op bladzijde 50 van Het anti-theater van Antonin Artaud dat er een hele polemiek was ontstaan rond de vraag wie dan wel de ware vrienden van Antonin waren, een getouwtrek tussen de familie Artaud en zijn 'echte' vrienden, die beweerden dat deze helemaal niet naar hem had omgekeken. Het resulteerde volgens Crombez in het feit dat tot op de dag van vandaag nog steeds niet alle manuscripten van 's mans hand door zijn familie zijn vrijgegeven.

4.2 Artauds (theater)visie

4.2.1 Inleiding

Niemand zal tegenspreken dat Artaud veel geschreven heeft, en de teksten die hij schreef, waren van allerlei aard. Het resultaat daarvan is een reusachtig oeuvre met theoretische teksten, met gedichten, met filmscenario's, met brieven, met manifesten, met proza, kortom, men kan bijna geen literair genre bedenken, of Artaud heeft er iets in geschreven. Zijn oeuvre beslaat, in de uitgave van Évelyne Grossman uit 2004 die ik gebruikt heb, maar liefst rond de 1700 bladzijden. Nee, zijn pen stond niet stil, zelfs niet tijdens zijn drugsverslaafde periode, aldus Calder op bladzijde 42 in The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre. Een lijst maken en zijn belangrijkste werken afzonderlijk bespreken, beschouw ik als onbegonnen werk, dat bovendien maar weinig zou toedragen tot dit onderzoek. Ik heb vanuit zijn reusachtige oeuvre een selectie gemaakt met teksten die ik wil gebruiken om Artauds visie op het theater, en daarmee verbonden de wereld, te bespreken. Daarom koos ik er ook voor om in deze subtitel haakjes te plaatsen rond het woord theater, omdat zijn theatervisie tegelijk zijn wereldvisie is.

4.2.2 Bali

Eén van de belangrijkste invloeden op het Artaudiaanse concept van theatermaken, is het Balinees danstheater. Artaud kreeg volgens Bermel in Artaud's Theatre of Cruelty op bladzijde 15 tweemaal de kans om naar een voorstelling te gaan kijken, eerst te Marseille, en 8 jaar later te Parijs. Vooral deze laatste voorstelling, die hij volgens Freddy Decreus in Antonin Artaud. Riten in een wreedaardige kosmos, een essay verschenen in Ritueel theater of de droom over onze verloren oorsprong op bladzijde 73 bezocht in 1931, hoewel Béhar op bladzijde 297 van Le théâtre dada et surréaliste van 1930 spreekt, in het kader van de Koloniale Tentoonstelling te Parijs, laat een onuitwisbare indruk na op de man. Het danstheater bracht Artaud er volgens Bermel op bladzijde 15 toe twee belangrijke essays te schrijven, Sur le théâtre balinais en Théâtre oriental et théâtre occidental, terug te vinden in de bundel Le théâtre et son double uit 1938.

Bermel beschrijft bondig op bladzijde 16 hoe zo'n dansvoorstelling eruit zag : het was een combinatie tussen zang, dans, beweging en geluid, en hij stelt aan de hand van de ervaring die Artaud beschreef in zijn essays, vast dat het Balinese danstheater representatief was voor het gehele Oosterse theaterwezen.

Volgens Bermel op bladzijde 16 was het doel van de voorstelling het verkrijgen dat het publiek mee in trance ging met de toneelspelers. Ook Artaud zelf ervaarde hoe de kracht van de trance op het toneel over hem neerdaalde en hij erin meegezogen werd, en hij zegt daarover :

“...à travers leurs dédales de gestes, d'attitudes, de cris jetés dans l'air, à travers des évolutions en des courbes qui ne laissent aucune portion de l'espace scénique inutilisé, se dégage le sens d'un nouveau langage physique à base de signes et non plus de mots.”⁷⁴

Artaud schrijft het mechanisme van de impact op het publiek toe aan de speciale taal die de acteurs beheersten. Bermel beschrijft de taal van het Balinese danstheater op bladzijde 17 als een vorm van communiceren met het hele lichaam, met de ruimte en het geluid om hen heen, maar NIET met woorden of niet in een bestaande taal. Het betekent volgens Bermel niet dat hun taal of hun spektakel daarom volledig emotief is, want volgens hem laat een voorstelling zijn toeschouwers nadenken over het wezen ervan, en geeft het niet louter het publiek een bepaald gevoel. Ook Decreus heeft het op bladzijde 73 over een diepere betekenis, omdat zo'n voorstelling bol staat van de tekens, die volgens hem : *“de brug slaan naar het metafysische en een magisch-ritueel universum oproepen dat angst inboezemt.”⁷⁵* Het interpreteren van tekens is niet een emotieve, maar wel intellectuele gebeurtenis.

Gouhier vertelt in Antonin Artaud et l'essence du théâtre op bladzijde 83 dat het Balinese theater dan ook in alles verschilde van wat Artaud, en met hem de Westerse wereld, tot dan toe in het theater had gezien : een andere taal, het bespelen van de psychologische toestand van het publiek, wat het Westerse theater weinig tot niet gezien had tot dan toe, enzoverder. Om die reden maakt Bermel een onderscheid tussen het Westerse, representatieve theater, en het Oosterse : *“If the western theatre imitates life, Artaud might say, the oriental theatre creates his own life.”⁷⁶* Wel meer onderzoekers zien de verschillen tussen het Oosten en het Westen in het theaterwezen. Yvonne Duplessis wijst er in Le surréalisme op bladzijde 79 op dat er een wezenlijk verschil is tussen het Westerse theater en het Balinese wat betreft het

⁷⁴ Artaud 2004, blz. 536

⁷⁵ Decreus 2009, blz. 73

⁷⁶ Bermel 2001², blz. 17

definiëren van hun wezen. Waar voor westerlingen volgens haar theater in feite een huwelijk is tussen literatuur en beeldende kunst, en deze dus in beide takken wordt bestudeerd, gaan ze in het Oosten kijken naar theater als een kunstvorm op zich, met de performance en de tekst onlosmakelijk verbonden, en dus niet te verspreiden over verschillende disciplines.

In Acting : An Encyclopedia of Traditional Culture beschrijven de auteurs Artauds visie op het Balinese theater als : “... *initiation into an experience in which the elemental and essential nature of humankind could be explored.*”⁷⁷ Deze interpretatie sluit natuurlijk zeer nauw aan bij hoe de onderzoekers door de jaren heen Artauds bedoeling ervaren hebben. Volgens Duplessis op bladzijde 79 van Le surréalisme wou Artaud het theaterbezoek tot een totaalspektakel maken, met volgens mij als doel via zintuiglijke prikkeling de mens aan te sporen de confrontatie aan te gaan met zijn meest primitieve zelf. Hij maakte gebruik van geluiden op basis van hun vibratiesterkte, creërde een lichtspel op basis van kleuren en emoties en toonde daarbovenop nog een keer de emoties uitvergroot via maskers en poppen. Op de poppen na waren al deze elementen ook te vinden in het Balinese danstheater, hoewel Artaud zelf de bewegingen van de acteurs beschreef als die van bewegende poppen, wat zou kunnen slaan op het feit dat hun beweging houderig waren. Het is dus goed mogelijk dat Artauds gebruik van mannequins, zoals dat een beetje vaag beschreven wordt op bladzijde 564 van zijn Premier Manifeste van het theater van de wreedheid, een verdertrekken van het vervreemdingseffect die de houderige bewegingen creëren uit het Balinese theater. Reeds één van de eerste toneelstukken van Artaud, het in 1925 geschreven Le jet de sang, vertoonde, eveneens op de poppen na, alle elementen die hem zo aanspraken in het Balinese theater, dat hij volgens Bermel ongeveer drie jaar eerder voor de eerste keer gezien had. Hij maakt gebruik van licht, van klank, van vibratie en van andere special effects, die allemaal samen toedragen tot het vervreemdingseffect die het publiek volgens hem moest ervaren. Surreëel, dát moest de ervaring zijn van de toeschouwers. Artaud was ook gefascineerd door de vervreemding van het Balinese danstheater, op bladzijde 536 zegt hij dat het door de bewegingen die ze deden in combinatie met het licht en de klanken, leek alsof de acteurs gedictieerd worden door hogere machten. Als marionetten aan een touwtje, als een soort poppen dus. Ook hoe de figuur van de regisseur in dit plaatje past, boeide Artaud. Hij zag de regisseur volgens Bermel op bladzijde 20 van Artaud’s Theatre of Cruelty als een “*priest-interpreter*”⁷⁸ : hij regelt als een religieuze ambtenaar de rituelen die de acteurs moesten uitvoeren, en trekt zich daarna bescheiden terug op de achtergrond om in alle sereniteit de spelers hun ding te laten doen.

Artaud heeft ongetwijfeld zeer veel uit het Balinese danstheater gehaald, het zal zelfs de grootste invloed blijken gehad te hebben op zijn theatervisie. Artauds theater past natuurlijk niet volledig in het Balinese plaatje, anders zou het Artauds Balinese theater en niet Artauds theater van de wreedheid zijn, het is misschien interessant om nu de twee belangrijkste verschillen op te sommen : door de tijd heen zal hij steeds blijven gebruik maken van woordelijke taal en van dialoog, en hecht hij, zoals ik infra nog zal aantonen, wel degelijk veel belang aan de schriftelijke weerslag van zijn toneel, twee zaken waarvan bij het Balinese danstheater zelfs geen sprake is.

4.2.3 Syrië

⁷⁷ “Artaud, Antonin (1896 – 1948)” blz. 20

⁷⁸ Bermel 2001², blz. 20

Op een bepaald moment tijdens zijn leven, ontwikkelt Artaud een fascinatie voor de Grieks-Romeinse geschiedenis. Zijn fascinatie was tweeledig : enerzijds blijkt duidelijk uit verschillende essays en manifesten van zijn hand dat hij al in deze vroege beschaving het verval ziet dat in zijn tijd nog altijd plaatsvindt, maar anderzijds fascineert het hem hoe sommige streken toch weten hun eigenheid te bewaren, hoewel de door hem geroemde zuiverheid best wel een paar vraagtekens verdient. Zijn interesse werd vooral gewekt door Syrië. Deze streek was, ondanks onder het bewind van het decadente Romeinse Rijk geplaatst te zijn, erin geslaagd in de tweede eeuw na Christus een zekere autonomie te behouden tegenover de bezetters. Volgens Artaud hadden ze een zekere zuiverheid weten te bewaren, die haaks stond tegenover de decadentie van de hoofdstad. Artaud schrijft één en ander niet onterecht toe aan hun afgezonderde ligging, die er bijvoorbeeld ook voor had gezorgd dat ze hun eigen godsdienst grotendeels hadden weten te bewaren. En er is in de historie van Syrië één figuur die Artaud mateloos boeide : de keizer Heliogabalus. Over de streek, de figuur en de invloed die de studie ervan had gehad op zijn denken, schreef Artaud in 1934 Héliogabale ou l'anarchiste couronnée. Daarin zet hij, naast de geschiedenis van de figuur van Heliogabalus, ook zijn specifieke visie uiteen over de concrete werking van rituelen in zijn theater. Rituelen en sacraliteiten vormen dan ook twee zeer belangrijke basiscomponenten van het Artaudiaans theater.

Wie was Heliogabalus? Elke beknopte beschrijving doet afbreuk aan wie hij geweest is, net zoals elke beknopte beschrijving van Artaud, of het nu over zijn leven of zijn werken gaat, ontegensprekelijk onvolledig is. Het is trouwens niet de enige vergelijking die opgaat tussen Artaud en Heliogabalus, en daar was hij zich ook zelf van bewust. De keizer was zoveel meer dan een voorbeeld voor Artaud, volgens Alain en Odette Virmaux in hun biografie Antonin Artaud op bladzijde 76 kon hij het niet laten om zichzelf te spiegelen aan deze tirannieke en vaak voor gek versleten figuur, niet in het minst omdat ook hij, uitgespuwd door zijn onderdanen, “*in de goot*”⁷⁹ geëindigd is. Een ander punt waarop Antonin Artaud zich verbonden voelde met deze figuur wordt door Serge André verteld in zijn boek L'épreuve d'Antonin Artaud et l'expérience de la psychanalyse op bladzijde 57. Heliogabalus' moeder hem op slinkse manier had weten in te bedden in de keizerlijke familie der Antonijnen, ‘les Antonins’ in de Franse taal. Antonin – kleine Antoine – Artaud was dus ook op vlak van zijn naam verbonden met de despoot.

Heliogabalus dus. Bovenstaand stukje licht al een tipje van de sluier op, maar er is nog zoveel meer. Mijn poging tot bondige weergave van Heliogabalus' buitengewone leven en vooral levensstijl, is gebaseerd op Artauds werk, indien dit voor een bepaald stuk niet het geval is, dan signaleer ik dat daar. Heliogabalus was een kindkeizer, nauwelijks veertien was hij, toen hij de keizerskroon ontving via de spreekwoordelijke lange arm van zijn grootmoeder. Op dat moment was hij trouwens al tot priester van El-agabal gewijd, wat meteen de naamsverandering van Varius Avitus Bassianus tot Heliogabalus verklaart. Vincent Hunink, in zijn nawoord op zijn vertaling van de Historia Augusta, waarin de oorspronkelijke geschiedenis van Heliogabalus te lezen is, schakelt de jonge keizer op bladzijde 53 in de lijst der onvolprezen schandaalkeizers als Caligula en Nero in, terwijl hij duidelijk zegt dat geen enkele keizer ooit voor of na hem zich zo lang, ongeveer vier jaar, zo decadent had kunnen gedragen. Heliogabalus, zo blijkt uit verschillende bronnen, was bijna alles wat je van een keizer niet zou durven te verwachten : hij was openlijk homoseksueel, een nudist, een veelvraat, een grappenmaker die al wel eens op zijn geweten had zijn kameraden zich dood te doen schrikken, ondanks zijn positie ongeïnteresseerd in politiek, luxezuchtig, onverantwoordelijk, de lijst van 's mans ondeugden gaat nog ellenlang verder, de

⁷⁹ Virmaux 1996, blz. 76

verontwaardiging van de puriteinse Romeinen, die op dat moment in de volle strijd verwickeld waren net tegen dit soort decadente toestanden in een poging om hun rijk te redden, volgens mij vast even groot. Een opvallend punt in deze historie, waar ook Artaud veel aandacht aan spendeerde, is de godsdienst. Als priester van de zonnegod El-agabal, zorgde hij ervoor dat deze geïntroduceerd werd in het toch al enorme en eclectische godenapparaat van de Romeinen, waar deze weinig tot geen bezwaar tegen hadden. Ik beschouw dit als logisch gezien hun bekende godsdienstige politiek van zoveel mogelijk streekgebonden goden tevreden stellen. Keizer Heliogabalus hechtte veel belang aan de rituelen ter ere van de zonnegod, en wilde die zoveel mogelijk op een vormelijk correcte manier verspreid zien over het rijk. De zonnegodcultus was gestoeld op eenheid, het best te begrijpen in het licht de binaire opposities die bijvoorbeeld in het christendom voorkomen, waarvan het duo goed en kwaad de beste illustratie is. Ook aan de basis van de rituelen lag een soort van eenheidsdenken : alle rituelen waren volgens deze godsdienst én concreet, men voert de fysieke beweging uit, én abstract, men symboliseert er iets mee. Het westerse denken zou er niet in slagen dit als een eenheid te zien, want een beweging is er ofwel concreet, dan heeft ze niets met de godsdienst te maken, of abstract, dan is ze enkel een godsdienstig symbool. De rituelen die uitgevoerd werden in de erediensten, werden dan ook minutieus uitgevoerd, opdat de zonnegod niet vertoornd zou geraken om een foute of slordige beweging van zijn volgelingen.

Het sprookje van Heliogabalus, dat er vooral één tot zijn eigen entertainment was, was van korte duur. Nauwelijks achttien geworden kreeg de jonge keizer al de kogel, in een lynchpartij die achteraf bekeken hij misschien wel zelf had veroorzaakt, als het niet door zijn persoonlijke uitpattingen was geweest, dan toch door zijn wanbestuur, zoals ook Vincent Hunink vaststelt op bladzijde 56 in zijn nawoord.

De Historia Augusta is een romaneske historiografie van de keizers, die zoals zovele van de antieke geschiedeniswerken, waarschijnlijk met een flinke korrel zout moest genomen worden. Ook Vincent Hunink beschouwt op verschillende plaatsen in zijn nawoord de Latijnse bron als twijfelachtig. Ik kreeg de indruk bij het lezen van Artauds Héliogabale ou l'anarchiste couronné dat hij de hele geschiedenis te serieus neemt, maar het levert een leuk stukje literatuur op en het is op psychologisch vlak zeer interessant dat Artaud zich net aan zo'n figuur gaat spiegelen.

John Stout ziet in Antonin Artaud's Alternate Genealogies op bladzijde 66 in het opstellen van Héliogabale ou l'anarchiste couronné niet enkel een zoektocht naar een andere geschiedenis dan de patriarchale westerse, wat in het geval van Syrië wel zou kunnen opgaan, aangezien de schets van Artaud duidelijk een matriarchale maatschappij weergeeft waarbij de vrouwen de touwtjes, al dan niet achter de schermen, stevig in handen hebben. Hiernaast heeft Artaud volgens hem ook een heroïsch verleden willen benadrukken. Heliogabalus was inderdaad voor Artaud een held, en zijn tragische geschiedenis kan effectief gezien worden als die van een held, die als miskend genie sterft door toedoen van het volk. De heldenstatus die Artaud hem toeschreef, is een puur persoonlijke. Alexandrian vertelt op bladzijde 338 van Le surréalisme et le rêve dat de figuur van Heliogabalus door heel wat critici misprezen werd, maar dat Artaud "*entend prouver que son anarchie fut l'instauration d'un ordre supérieur.*"⁸⁰, wat het doel van de Syriër vergelijkbaar maakt met dat van Artaud. De auteur voelde zich verbonden met de jonge knaap, al evenzeer uitgespuwd door de publieke opinie.

⁸⁰ Alexandrian 1974, blz. 338

Naast de persoonlijke vereenzelviging met de keizer, zijn vooral de werking van de rituelen en sacraliteiten belangrijk voor ons begrip van het Artaudiaans theater. Vooral Heliogabalus' nadrukkelijk pleiten voor de correcte wijze waarop de rituelen moesten uitgevoerd worden, bleef bij Artaud nazinderen. Als ieder concreet gebaar in een ritueel iets betekende, mocht er niets misgaan, of de goden waren misnoegd. Vooral de eenheid, de totaliteit zelfs, en de rigoureuze voorschriften van de rituelen inspireerden Artaud bij de creatie van zijn eigen theater. De theatermaker wilde dat rigoureuze van de syrische riten herhalen op het podium, wat zich bij hem vertaalde in een theatertekst die bol stond van de aanwijzingen, waarbij bijna geen afwijken mogelijk was, of men moest hele stukken weglaten uit de oorspronkelijke tekst. Het moest en zou er gaan uitzien zoals Artaud het voor ogen had. En de invloed van het eenheidsdenken is al evenmin gering : Artaud ging niet in dualistische termen gaan denken, nee, voor hem was alles wreed.⁸¹

4.2.4 Artaudiaans theater

Artaud zag in het theater volgens Joseph Garreau op bladzijde 212 van McGraw-Hill Encyclopedia of World Drama “*a metaphysical and social force and wanted to heal the sickness of society through an examination of the symptoms of the disease.*”⁸² Dit citaat omvat de vier kernelementen van Artauds visie op het theater en op de wereld. Het theater was een metafysische gebeurtenis, het theater fungeerde op sociaal en niet moreel vlak, het theater was het geneesmiddel om de bestaande sociale orde terug gezond te maken en het theater was in staat om de maatschappij met haar symptomen te confronteren. Dit zijn vier zaken die allemaal van toepassing zijn op het effect dat het theater moest hebben op het publiek. Maar ook over de interne kenmerken van het toneelstuk valt wel één en ander te zeggen.

Eén van de grote verzameling theoretische teksten die Artaud bij elkaar schreef, is Le théâtre et son double, uit 1938, dat eigenlijk een bundel van dertien brieven, artikels, essays, en wat nog meer hij allemaal over het theaterwezen had geschreven vanaf 1932. Hieruit kan men een aantal zeer belangrijke principes van het theater zoals Artaud het zich voorstelde, distilleren, omdat ze vaak terugkeren doorheen het boek. Zo wordt doorheen de bundel duidelijk dat Artaud de theatertekst, de schriftelijke neerslag van wat er te zien was, benadeelt ten voordele van de *mise-en-scène*, wat twee belangrijke gevolgen heeft. Ten eerste zorgt het ervoor dat Artaud gaat reflecteren over het wezen van de taal en over haar positie binnen het theater. Ten tweede wordt daarmee de positie van de *metteur en scène* veranderd, want hij, en niet meer de auteur, krijgt van Artaud de stichtende, creërende functie toegedicht.

Artaud zocht dus een weg om een puur theater te creëren. Hij maakte gebruik van veel verschillende elementen om de toeschouwer met die puurheid te confronteren : ritmiek, dans en andere bewegingen, maar ook taal. Taal, zoals wij het begrip ervaren, is nu niet meteen de puurste communicatievorm, en dat beseftte ook Artaud, en hij gaf zijn eigen invulling aan het concept ‘taal’. Taal moest volgens hem omgebogen worden naar een zuiver materieel gegeven, dat alles objectief kan uitdrukken, zelfs datgene “*ce qu’il n’exprime pas d’habitude*”⁸³. De taal die gebruikt werd in Artauds theater noemt Siccama op bladzijde 27 van Het waarnemend lichaam een huwelijk tussen woorden en niet-talige expressievormen. De taal van Artaud gaat inderdaad zoveel verder dan woorden, en zelfs nog verder dan klanken. Heel het toneel was voor hem een taal : het geluid wou iets zeggen, de gesten van de

⁸¹ Zie ook 4.2.5 Artaudiaans theater bis : het theater van de wreedheid

⁸² Garreau 1984, blz 212

⁸³ Artaud 2004, blz. 531

auteurs betekenden iets, het licht gaf een boodschap door, tot zelfs de kostuums praatten. Alle elementen die te zien waren, vormden samen de Artaudiaanse theatertaal. Het gebruik door Artaud van de vele special effects om het publiek iets duidelijk te maken, impliceert ook dat aan de woordentaal niet veel meer belang wordt gehecht. De tekst van Le Jet de Sang, een stuk uit 1925, is nauwelijks vier bladzijden lang in mijn uitgave, en bestaat uit stukjes tekst, met hier en daar een paar technische aanwijzingen. Het aandeel van taal in de tekst van Les Cenci uit 1935 is groter, maar de technische aanwijzingen blijven er een even belangrijk aandeel in hebben. Taal blijft wel aanwezig, maar dan niet meer op de conventionele manier. Bermel beschrijft de invulling die Artaud gaf aan gesproken taal op bladzijde 54 van Artaud's Theatre of Cruelty zo : “*He wants his spoken material to be explosive in sound, equivocal in meaning, and unnatural in its delivery - ...*.”⁸⁴ De taal die Artaud voor ogen had, valt misschien nog het beste te omschrijven als fysieke taal : alles wat fysiek tastbaar of manipuleerbaar is, kan taal voortbrengen. Verder dan het lichaam, heeft bijvoorbeeld ook het licht zijn aandeel in de taal, of de wind. Daarom heb ik het over manipuleerbaar : via de techniek kunnen de natuurelementen nagebootst worden, en kunnen ze tot het weergeven van een bepaalde boodschap gemanipuleerd worden.

Er is een onderscheid tussen taal, wat uitgesproken of uitgebeeld of weergegeven wordt op de scène door de acteurs, het decor, de belichting, de klank, enzoverder, en tekst, de schriftelijke neerslag van wat te zien of te horen of te voelen of te ruiken was op de scène. Artaud is blijven theaterteksten schrijven, terwijl hij, zoals ik al een paar keer aangegeven heb, er niet om maalde dat de taal van het stuk niet enkel uit woorden bestond. De specifieke combinatie tussen het benadelen van de woordelijke taal op de scène ten voordele van de fysieke taal die bepaald wordt door de metteur en scène en het handhaven van een geschreven neerslag is ook een perfecte combinatie van elementen uit het Balinese danstheater en de Syrische rituelen voor de zonnegod Heliogabalus. Het eerste zorgde voor de vermenging van elementen in de Artaudiaanse toneeltaal : aan het Balinese spektakel van beweging, ritme en geluid, voegde Artaud licht en taal toe. De rigourositeit waarmee de Syriërs hun rituelen uitvoerden, inspireerde Artaud ertoe om niets aan het toeval over te laten, en alles wat het publiek moest beleven ook als dusdanig op papier te zetten, opdat zijn zorgvuldig uitgekiende ideeën niet zouden verbod worden, lijkt me. Artaud gaat zelfs zo ver dat hij de beweging die de auteur in kwestie moet uitvoeren beschrijft, bijvoorbeeld in Les Cenci, in het midden van een lang stuk tekst : “*Ici, il se met à compter sur ses doigts.*”⁸⁵

Het is ook interessant om in het kader van de tekst de positie van de metteur en scène nader te bekijken. Dat Artaud zich keerde tegen louter tekstueel theater, en droomde van een toneel dat op het toneel geschapen en gecreëerd werd, of er althans zo uitzag, had zijn gevolgen voor zijn eigen positie van auteur. Hij zegt letterlijk in het Premier Manifeste “*Nous ne jouerons pas de pièce écrite.*”⁸⁶ Ik begrijp het als volgt : wat Artaud uiteindelijk voor ogen heeft, maakt de auteur overbodig, en geeft aan de metteur en scène de volmacht van creatie. Toneel dat op de scène ontstaan is, zal andere indrukken opwekken dan een schriftelijke creatie, omdat de verbeelding die bij het schrijven gebruikt wordt, niet altijd accuraat de impressie op het publiek weergeeft. Het omgekeerde is ook waar : toneel dat op de scène ontstaat, zal hoe dan ook aan betekenis inboeten wanneer het op papier wordt gezet, omdat het samenspel van zintuigelijke waarnemingen er niet naar behoren uitkomt. Toch moet ernaar gestreefd worden om het op scène gecreëerde spel zo nauwkeurig mogelijk op te tekenen, zodat bij latere reproducties er geen afbreuk zou worden gedaan aan eventuele ervaringen die de metteur en

⁸⁴ Bermel blz. 54

⁸⁵ Artaud 2004, blz. 604

⁸⁶ Id., blz. 564

scène voor ogen had bij zijn creatie, door er elementen uit weg te halen of iets te veranderen. Dit is volgens mij Artauds ideaal, al zegt hij dat zelf niet echt in een duidelijke bewoording. Eric Sellin onderscheidt op bladzijde 82 in The Dramatic Concepts of Antonin Artaud in Le théâtre et son double, naast de positie van de metteur en scène en de taalvisie, nog een derde rode draad, namelijk het bereiken van een katharsis. Dit is, volgens Hendrik van Gorp en zijn mede-redactoren van het Lexicon van literaire termen op bladzijde 78, het

“effect van zelfondervraging van de toeschouwer, teweeggebracht door het bijwonen van een tragedie. De kijker beweegt zich in het spanningsveld van vrees en medelijden met de held en wordt daardoor gezuiverd.”⁸⁷

Het is een element waar vooral in het Griekse drama naar gestreefd werd, zoals van Gorp en de anderen aangeven, en dat inderdaad van toepassing is op het Artaudiaanse theater : het publiek wordt geconfronteerd met de pijn van de held, die hier de mens zelf is, waardoor een zuivering ontstaat die voor de verbetering van de eigen positie moet zorgen, wat bij de Grieken een meer moreel gegeven was, maar bij Artaud een fysiek en sociaal element is. Zijn theater moest helend zijn voor het publiek, Knapp vergelijkt het theaterbezoek in haar artikel Artaud : A New Type of Magic op bladzijde 93 met een bezoek aan een dokter, ze beschouwt een voorstelling dan ook meer dan een actie een interactie, mensen gaan niet naar het toneel om te kijken, maar om erin betrokken te worden en genezen te worden.

Artaud trekt volgens Siccama op bladzijde 28 van Het waarnemend lichaam op geregelde tijden fel van leer tegen het traditionele theater, maar dat nam echter niet de moeilijkheid weg die hij ervaarde om een niet-traditioneel toneelstuk te creëren. Inderdaad, zoals Siccama schrijft, is één van zijn bekendste toneelstukken Les Cenci vooral vormelijk erg traditioneel, met een indeling in acten en bedrijven. Artauds anti-traditionalisme is echter niet vormelijk, zoals Siccama probeert te impliceren door de twee elementen, de traditionele opbouw van Les Cenci en het ingaan van Artaud tegen het traditionele toneel, vlak bij elkaar te plaatsen. Ik vind het interessant Artaud hier zelf aan het woord te laten. Vanaf de Renaissance, zo vertelt Artaud doorheen En finir avec les chefs-d’oeuvre, een essay dat deel uitmaakt van Le théâtre et son double uit 1935, kent men vooral descriptief en narratief theater met de focus op een uitgewerkte psychologie. Hij valt grote namen als Shakespeare aan, maar ook auteurs die van ver voor die tijd kwamen, namelijk Aeschulos en Sophokles, omdat van daar af, met de creatie van de toneelstukken rond de figuur van Oedipus volgens Artaud het verval begon. Een verval die er alles mee te maken heeft dat de mens het middelpunt werd van de belangstelling. Het oorspronkelijke antieke drama had de goden als belangrijkste onderwerp, maar gaandeweg, nog tijdens de vijfde eeuwse bloeiperiode van het antieke drama, werd de mens steeds meer en meer het middelpunt van de belangstelling, denk maar aan Artaud kan zich niet verzoenen met deze evolutie en zegt in 1946, jaren na het verschijnen van Le théâtre et son double :

“Le théâtre n’a jamais été fait pour nous décrire l’homme et ce qu’il fait, mais pour nous constituer un être d’homme qui puisse nous permettre d’avancer sur sa route de vivre sans suppurer et sans puer.”⁸⁸

Historisch gezien is dit een terugkeer naar de zuivere vorm van het leven, voor die geïnfecteerd geraakte door het egocentrisme van de mens. Theater moest de mens

⁸⁷ Ed. H. van Gorp, R. Ghesquiere, D. Delabastita 1998, blz. 78

⁸⁸ Artaud 2004, blz. 1092

confronteren met zijn oerkrachten, met de “*forces pures*”⁸⁹, en niet met zichzelf via een spiegel. Dat een prominent modern theaterkenner als Martin Esslin in zijn boek An Anatomy of Drama op bladzijde 103 stelt dat “*Het theater en drama in het algemeen kan gezien worden als een spiegel waarin de maatschappij zichzelf bekijkt.*”⁹⁰, had vast het haar op Artauds rug doen rijzen. Enkel het doorbreken van steeds weer hetzelfde voor ogen te krijgen kan ervoor zorgen dat andere invloeden vrijkomen die op hun beurt voor een verandering kunnen zorgen, versta ik uit wat Artaud doorheen Le théâtre et son double vertelt. Siccama beschrijft in de inleiding op haar boek Het waarnemend lichaam op bladzijde 1 hoe het doel van Artaud met zijn theater zou moeten een katharsis stimuleren bij het publiek :

*“Artaud wilde een einde maken aan de bemiddelde zintuiglijkheid van het lichaam en, in samenhang hiermee, aan representatie in het theater. In zijn theater, ..., zou de sensibiliteit van het publiek versmelten met die van de mise-en-scène – oogopslag met oogopslag, adem met adem, ritme met ritme. Dit zinnenprikkelende theater moest leiden tot een herstel van het lichaam, dat zich niet langer zou onderscheiden van het theater, maar het theater zélf was.”*⁹¹

Dit komt ongeveer overeen met wat Eric Sellin verstaat onder het Artaudiaanse zoeken naar een katharsis, naar de zuivering. Het stijgende egocentrisme van de mens is één van de sociale symptomen van de maatschappij, waarmee volgens Artaud het publiek moest geconfronteerd worden.

De evolutie die Artaud graag wilde zien gebeuren, was er één op sociaal vlak : het was de bestaande sociale orde die moest omvergeworpen worden. Dit past binnen zijn eenheidsdenken : als alles één is, dan is er geen sociale orde waaraan men zich moet houden, en zijn er ook geen daaraan verbonden problemen als incest of bestaat er niet iets als schizofrenie. Er is geen sprake van incest wanneer de sociale banden tussen mensen, in casu de familieband, ontbonden wordt. Schizofrenie is binnen het eenheidsdenken geen ziekte meer, omdat de sociale wet dat ieder zijn eigen persoon is, en niet die van een ander, of niet een dubbele of meervoudige persoon is, niet meer bestaat én sowieso alles, hoeveel ook, één is. Het zijn de wreedheden die moeten aantonen dat wat er mis is, niet de wreedheid is, maar wel het sociale instituut dat erachter ligt. Doorheen zijn reusachtige oeuvre komt dit idee hier en daar naar boven, maar op twee plaatsen trekt Artaud het hardst en het duidelijkst tegen de sociale orde van leer : in een brief aan André Breton, geschreven te Ivry op 23 april 1947 en in Van Gogh le suicidé de la société. In de brief zegt Artaud het volgende, dat niets aan de verbeelding overlaat :

*“C’est par magie que les abominables institutions qui nous enserrent : patrie, famille, société, esprit, concepts, perceptions, sensations, affects, coeur, âme, science, loi, justice, droit, religion, notions, Verbe, langage, sont maintenues, car en réalité elles s’en vont, ne correspondant à plus riend de réel.”*⁹²

Het werk dat Artaud schreef over Van Gogh is vooral een protestbrief tegen de sociale constructie van de psychiatrie, maar het werk illustreert treffend de misnoegdheid die Artaud voelde over de maatschappij die hem op sociaal vlak ziek beschouwde.

⁸⁹ Artaud 2004, blz. 479 ea

⁹⁰ Esslin 1976, blz. 103

⁹¹ Siccama 2005, blz. 7

⁹² Artaud 2004, blz. 1228

Een term die Artaud vaak gebruikt doorheen zijn vele werken, is ‘metafysisch’. Artauds gebruik van het woord is misschien nog het best te omschrijven als overdadig. Zodanig veel en op een dergelijke manier, dat het een belletje deed rinkelen. En niet alleen bij mij. Ook Adrian Morfee zag op bladzijde 75 van Antonin Artaud’s Writing Bodies de eigenlijke bedoeling : wanneer hij gebruik maakt van de term ‘metafysisch’ bedoelt Artaud niets anders dan surreëel. Morfee verklaart het als : “*referring to any appeal to underlying principles of reality.*”⁹³ Men kan het niet tegenspreken dat wat in een toneelstuk van Artaud vertoont wordt, verre van reëel te beschouwen valt. De opeenstapeling van elementen en effecten zorgen voor een surreëel gevoel, of brengen de lezer of toeschouwer in de metafysische wereld, vervreemden hem van de realiteit.

Vooraleer over te gaan tot de bespreking van het theater van de wreedheid, wil ik graag nog iets zeggen over de praktijk van zijn vaak mooie theorie. Artaud heeft spijtig genoeg weinig tot niet zijn theorie in de praktijk weten om te zetten, en verschillende onderzoekers wijzen dan ook op de onmogelijkheid daartoe. Siccama bijvoorbeeld wijt het op bladzijde 36 van Het waarnemend lichaam aan de tekstualiteit en representativiteit in het spektakel, terwijl Artaud zelf claimde deze twee elementen te verwerpen. Rice en Malone wijzen in hun essay Text or Performance op bladzijde 112 op de moeilijkheden die Artaud voor zichzelf creëerde : tekst benadelen ten voordele van de mise-en-scène zorgde gewoon voor een nuanceverschil omdat gebaren op net dezelfde manier als woorden drager zijn van een betekenis. Zijn principe van puurheid door gebaren kon dus niet volgehouden worden. Christopher Innes denkt in zijn boek Holy Theatre op bladzijde 92 eerder in de richting van het technische aspect van het toneelstuk : hij oppert dat bepaalde aspecten van de belichting of de veranderende vormen wellicht enkel konden zijn zoals Artaud ze bedoeld had, wanneer ze gefilmd zouden worden. Innes suggereert dat daarin misschien de verklaring ligt waarom bijvoorbeeld Le jet de sang nooit opgevoerd is, hoewel het stuk volgens hem wel aangekondigd was in het theaterprogramma van het *Théâtre Alfred Jarry*.

Het neemt niet weg dat Artauds visie wel op de theater- en filmgeschiedenis een grote invloed heeft gekend. Deceus heeft het in Antonin Artaud. Riten in een wreedaardige kosmos op bladzijde 87 over diens invloed op Hugo Claus, die net zoals Artaud ook zelf een wrede bewerking van de Thyestes van Seneca maakte. Calder somt in zijn bijdrage over Artaud voor The Continuum Companion to twentieth Century Theatre op bladzijde 42 een heel lijstje op, waarvan Peter Brook ongetwijfeld de meest bekende theatermaker is die de theatervisie van Artaud heeft nagevolgd. Bermel trekt de navolging van Artaud zelfs door tot in de film. In Artaud’s Theatre of Cruelty heeft hij het op de bladzijden 111 en 112 over de film Titus, van Julia Taymor, gebaseerd op Shakespeares Titus Andronicus. Deze film, die inderdaad heel wat Artaudiaanse principes herbergt, toont volgens Bermel aan dat in de jaren 2000 dat de erfenis van Antonin Artaud niet zozeer zal verderleven in het theater, maar wel in de film.

4.2.5 Artaudiaans theater bis : Het theater van de wreedheid

Antonin Artauds visie op het theaterwezen noemde hij volgens Calder op bladzijde 42 in 1934 zelf Le théâtre de la cruauté, en hij schreef er een aantal theoretische teksten rond, waarvan de twee belangrijkste de twee manifesten zijn die in 1935 gepubliceerd werden in Le théâtre et son double. Ik heb het bij de bespreking van zijn globale, niet specifiek over wreedheid gaande, theorie over het theater al hier en daar over wreedheid gehad, omdat daar op die bepaalde plaatsen vanuit de wreedheid een dankbare illustratie van een onderdeel kon

⁹³ Morfee 2005, blz. 75

gegeven worden. Wreedheid, dus. “*Cruelty as a cure*”⁹⁴ volgens Zimmerman in zijn artikel Sade et Lautréamont (sans Blanchot) : Starting Points for Surrealist Practice and Praxis in the Dialectics of Cruelty and Humour Noir in Boundary 2. Niet helemaal correct volgens Wilma Siccama op bladzijde 18. ‘Cruauté’ vertalen door ‘wreedheid’ doet volgens haar afbreuk aan wat Artaud in werkelijkheid bedoelde en ze wijst daarbij op het element ‘cru’ in ‘cruauté’. In de verschillende werken is het inderdaad zo dat Artaud ‘cruauté’, zoals Siccama aangeeft in haar boek op bladzijde 18, ook gebruikt in de betekenis van ‘onbemiddeld, zonder tussenkomst van’. Met ‘théâtre de la cruauté’ bedoelt Artaud eigenlijk een pure vorm van theater die niet uitbeeldend is, maar scheppend, zoals Siccama het begrijpt, en die bovendien van geen normen of waarden al weet heeft en daardoor puur is. Eigenlijk een primitieve vorm van theater, zoals bijvoorbeeld het Balinese. Waarom dan niet ‘théâtre de la pureté’? Het antwoord geeft Artaud zelf : “*Tout ce qui agit est une cruauté.*”⁹⁵ Alles wat de puurheid van de mens doorbreekt, is in se een wreedheid, en wat doorbreekt de puurheid van de mens? Alles.

Artaud was niet de eerste om met een extreem wrede vorm van theater op de proppen te komen. Zijn grote voorbeeld op dat vlak was Seneca de tragicus, een auteur uit de eerste eeuw van onze tijdrekening die volgens Daniël Knecht op bladzijde 136 van De literatuur van de Romeinen uit 2001 bekend staat om zijn schetsen van een extreme wereld vol wrede heden. Dankzij Knechts interpretatie van hoe de stukken in te bedden waren in een cultuur waar literatuur vooral moraliserend moest zijn, kan men begrijpen waarom de Spanjaard⁹⁶ zo’n grote aantrekkingskracht op Artaud heeft uitgeoefend :

*“Als de tragedies werkelijk moraliserende bedoelingen hebben, dan is het vooral in de zin dat ze waarschuwend negatieve exempla geven, die de toeschouwer laten zien tot welke rampen ongecontroleerde passie leiden kan.”*⁹⁷

Alexandrian wijst er op bladzijde 327 van Le surréalisme et le rêve op dat het pseudoniem dat hij op zijn veertiende aanneemt, Louis des Attides, maar één letter verwijderd is van Louis des Atrides. Hij ontleedt dit als Louis, een naam die in Frankrijk aan een lange lijst opeenvolgende koningen is gegeven, van de Atriden, de zonen van Atreus, wat volgens Alexandrian zou kunnen wijzen op de titel ‘koning der Atriden’ en de vereenzelviging met het wrede personage, de kindermoordenaar Atreus, uit de Thyestes.

Wat was nu eigenlijk het theater van de wreedheid? Het eigenlijke vertrekpunt voor Artauds Théâtre de la cruauté was volgens Gouhier in Antonin Artaud et l’essence du théâtre op bladzijde 87 het zien van het Balinese theater. Het valt dan ook niet te verwonderen dat Artaud een aantal basiselementen eruit heeft opgenomen in zijn theatervisie, die allen samen onder de categorie van zijn herdefinitie van taal vallen. De Artaudiaanse taal was als het ware het instrument van de wreedheid : alle elementen op het toneel vormden samen de taal die in alles het wrede uitdrukte. Bettina Knapp verwoordt in haar artikel Artaud : A New Type of Magic treffend wat Artaud voor ogen had bij zijn theater van de wreedheid :

⁹⁴ Zimmerman 1977, blz. 510

⁹⁵ Artaud 2004, blz. 555

⁹⁶ Voor de biografische gegevens van Lucius Annaeus Seneca verwijs ik naar Knecht, Daniël. De Literatuur van de Romeinen. Gent : Didactica Classica Gandesia, 2001² : 134

⁹⁷ Knecht 2001, blz. 136

“... where archetypes would war with each other on stage, where man would unmask himself and stand confronted with his naked ugliness.”⁹⁸

Maar een echte bondige en volledige definitie kan men er volgens mij niet van geven, zonder minstens één aspect ervan teniet te doen of achterwege te laten, daarvoor is het spektakel te omvattend, of zijn althans Artauds uiteenzettingen te uitgebreid. Er is niet één aspect dat hij achterwege laat, in het Premier Manifeste heeft hij het over de acteurs, het decor, de scène, het licht, de klank, werkelijk geen enkel aspect van een toneelopvoering wordt achterwege gelaten.

Het theater van de wreedheid begint bij de zoektocht naar de menselijke zuiverheid en zijn primitieve, pure staat waarin hij nog met alles één is, wat doet denken aan het eenheidsdenken uit de godsdienst van El-Agabal. Artaud was verwickeld in een strijd om de paradijselijke zuiverheid en de authenticiteit van de mens, die hij gaandeweg verloren is, terug aan hem te tonen. Vooral in zijn werk L’homme contre le destin, verschenen in Oeuvres onder de subcategorie Messages révolutionnaires, trekt hij van leer tegen de rationaliteit die ervoor zorgde dat de harmonie die er bij de meest primitieve maatschappijen bestond tussen mens en natuur, mens en hogere machten verstoord werd. Theatermaken ging er daarom volgens Artaud om *“de créer une métaphysique de la parole, du geste, de l’expression, en vue de l’arracher à son piétinement psychologique et humain.”⁹⁹* Deceus interpreteert in die optiek op bladzijde 76 het Artaudiaanse theaterprincipe als de herinnering aan de meest primitieve levensfase, toen alles nog één was. De mens wordt zo geconfronteerd met zijn gebreken, omdat Artaud toont dat op een bepaald moment de mens een aantal zaken is kwijtgespeeld door de initiële splitsing. *“Wat de orde en de rationaliteit hebben toegedekt met een brede waaier van verordeningen en bepalingen wordt weer ontdekt...”¹⁰⁰* Dat Artaud een vurige voorvechter was van het zuivere theater, stond niet in de weg dat hij zich maar al te graag liet bedienen van technische hoogstandjes. Eric Sellin beschrijft op de bladzijden 115 en 116 het benutten van de talloze facetten van belichting, en ook Artaud zelf schreef in Les Cenci de verschillende momenten van belichting, net zoals het geluid, bepaalde decorstukken die tevoorschijn moesten komen, enzoverder, gewoon tussen de tekst.¹⁰¹ Om de primitieve zuiverheid van de mens in herinnering te brengen, maakte hij dus ironisch genoeg gebruik van niet zo primitieve, op dat moment zelfs hoogstaande, technologie. Het gebruik van de hallucinante lichteffecten deden volgens Innes op bladzijde 92 van Holy Theatre eerder denken aan de surrealistische film. Het bleef niet bij techniek, ook andere accessoires droegen bij aan het gevoel van vervreemding dat Artaud trachtte te creëren. Maskers, mannequins, enorme handen die uit het niets uit de hemel dalen, alles moest excessief zijn, alles moest de mens met de neus op de feiten drukken dat hij niets om zich heen als normaal mocht beschouwen. Door al deze elementen was er dan ook geen nood aan een vast decor op de achtergrond, zoals Artaud zegt op bladzijde 564 in het Premier Manifeste,

Robert Brustein linkt op de bladzijde 269 tot 271 van Theatre of the Revolt Artaud aan Freud omdat beiden ervan uit gingen dat een mens zichzelf in een staat van neurose kon brengen, wanneer hij zich seksueel onthoudt en zijn agressie onderdrukt. Artaud zag volgens in de wreedheid een expressiemiddel om de gevoelens die tot sadisme of maatschappelijk geweld

⁹⁸ Knapp 1964, blz. 87

⁹⁹ Artaud 2004, blz. 558

¹⁰⁰ Deceus 2009, blz. 76

¹⁰¹ Zie bijvoorbeeld act IV, scène II (Artaud 2004, blz. 630) *“Un fond de ciel blanc tombe devant le décor, que la lumière attaque aussitôt.”* En verder op diezelfde bladzijde *“... terrible lumière qui gagne peu à peu tout le décor.”*)

leiden, te ventileren vooraleer zij op de geweldadige manier tot uiting komen. Primitieve wreedheid werpt het hypocriete masker van de maatschappij af, waardoor de toeschouwer geconfronteerd wordt met zijn eigen ware gedachten en met de ware aard van de maatschappij, die volgens Brustein zichzelf rechtvaardigt onder de naam van patriotisme, religie of liefde. Ook volgens Innes in Holy Theatre op bladzijde 95 werkte het denken van Artaud op dezelfde wijze als Freud : door wat niet in de maatschappij aanvaard wordt te onderdrukken, wordt het genegeerde net heviger. Artaud maakte dus op een gelijkaardige manier als Freud gebruik van het onderbewuste : dankzij de krachten daarin verscholen, kon de mens genezen worden. In haar artikel Artaud : A New Kind of Magic beschrijft Bettina Knapp op bladzijde 87 op welke manier Artaud specifiek gebruik maakte van het onderbewuste :

“He wanted to extract from it and materialize those painful and frightening thoughts and clusters of sensations which man wants to conceal from himself or hesitates to confront. Dreams, hallucinations, magic and alchemy were the instruments Artaud used to effect such revelations.”¹⁰²

Artauds theater van de wreedheid vormde een totaalconcept, inhoudelijk hadden de stukken tal van verwijzingen naar maatschappelijke situaties, maar ook vormelijk was er niet één element dat Artaud aan de verbeelding overliet. Gang Xu, die het werk van Su Weizhen bespreekt in Writing Taiwan op bladzijde 242 ziet in het concept dat het niet de geesten van de toeschouwers moest prikkelen, maar hun zintuigen. Ik zou echter niet zover gaan te zeggen dit te zeggen, maar ik zou eerder durven stellen dat Artauds uiteindelijke bedoeling een perfect huwelijk tussen beiden was : de zintuigen moesten geprikkeld worden om samen met het inhoudelijke deel van het theater de geest te stimuleren, waarbij trouwens de geest evenzeer als zintuig kan worden opgevat : als de oren horen, de ogen zien, de neus ruikt, de tastzin voelt, heeft de geest in Artauds theater ook een soort van tastzin waardoor de mens aanvoelt dat er iets niet klopt, dat hij geshockeerd moet zijn. Het onderwaarderen van de rol van de geest in Artauds theater, strookt ook niet met de bevindingen die Bermel op bladzijde 17 van Artaud's Theatre of Cruelty had over het Balinese theater, dat toch wel als één van de grote voorbeelden van Artaud mag beschouwd worden. Hoewel die oosterse dansvoorstelling zonder taal verloopt, is het volgens Bermel daarom nog niet zo dat het een puur emotioneel spektakel is, aangezien het de toeschouwers laat reflecteren over wat het moet voorstellen, wat volgens mij een correcte vaststelling is.

Het principe van Le théâtre de la cruauté is eigenlijk een samenraapsel van ideeën, een groot stuk geïnspireerd op het Balinese theater, met een vleugje godsdienst en decadentie uit Syrië, maar ook een aantal nieuwe visies. Uiteindelijk kan het theater van de wreedheid een beetje beschouwd worden als het centrale verzamelpunt waarin alle ideeën die Artaud had over het theater samensmolten. De puzzel viel in elkaar, het plaatje van het totaalspektakel klopte. De nieuwe ideeën waren ook niet zomaar nieuwe ingevingen, soms waren ze zelfs revolutionair, werkelijk ongezien. Ik geef even een voorbeeld : in het Premier Manifeste van het Théâtre de la cruauté wijdt Artaud ongeveer een bladzijde aan hoe de scène, of liever de zaal er moest uitzien op de bladzijden 563 en 564. Henri Béhar heeft het op de bladzijden 295 en 296 van Le théâtre dada et surréaliste over dat er van het Artaudiaanse concept van het publiek in het midden van de zaal, met daarrond het toneel, in het mede door Artaud op poten gezette Théâtre Alfred Jarry nog geen sprake was. Artauds idee is eigenlijk het exacte omgekeerde van wat een antiek theater was, alsof op de trappen van het amfitheater het toneel plaatsvond en het publiek in de arena zat.

¹⁰² Knapp 1964, blz. 87

Serge André maakt in de lijn van het totaalconcept van Artaud een interessante opmerking. Op de bladzijden 17 en 18 van van L'épreuve d'Antonin Artaud et l'expérience de la psychanalyse ziet hij het oeuvre van Artaud ook als een totaalconcept, meer nog, als een lichaam, als de incarnatie van de persoon Artaud op papier. De vergelijking is schitterend gevonden : de verscheidenheid aan soorten teksten weerspiegelen zijn interne verkniptheid, de hoeveelheid tekst is een indicatie van Artauds constante nadenken, zijn visie op hoe het toneel er moet uitzien is ook zijn visie over de maatschappij.

Hoewel het vaak gedacht wordt, was het Artaud dus niet te doen om een soort culttheater te maken, of om pure, boodschaploze horror te vertonen, wat ook Felicia Hardison zegt in haar artikel Valle-Inclàn and Artaud : Brothers under the Skin in het Educational Theatre Journal op bladzijde 461. Ze verklaart de wreedheid zo :

“..., cruelty, in the broad sense-the pure sense-of the word, is a sort of rigid direction, an irreversible determination, and the absoluteness of necessity. This kind of cruelty cannot exist without a conscience.”¹⁰³

Zimmerman wijst op bladzijde 511 van zijn artikel Sade et Lautréamont (sans Blanchot) : Starting Points for Surrealist Practice and Praxis in the Dialectics of Cruelty and Humour Noir in Boundary 2 op een probleem : Artaud kon niet rond het feit heen dat wreedheid in een kunstwerk enkel tot op een bepaalde hoogte het publiek met de neus op de feiten drukte. Zoals Zimmerman opmerkt, ging in de werkelijke realiteit, buiten de muren van het theater of van de plek waar de confrontatie plaatsvond, het leven gewoon voort zoals het dat altijd al gedaan had. En de man merkt op diezelfde bladzijde nog iets interessants op : blijkbaar stond Artaud niet stil bij het feit dat zijn theater van de wreedheid misschien wel de agressie van de maatschappij meer kon aanwakkeren. Bij de confrontatie met de verloren eigenschappen van de mens, kon een agressie ontstaan, die misschien wel even agressief is als de misdaden onder de vlag van vaderlandsliefde, maar gewoon onder een andere naam. Het is dan inderdaad wel zo dat de hypocrisie op dat moment uit de maatschappij verdween, maar was de maatschappij met een nieuwe woede dan zoveel geholpen? Artaud staat er in elk geval niet bij stil.

Het boek van Thomas Crombez, Het anti-theater van Artaud, draait om transgressie, om het overtreden. Crombez ziet op bladzijde 3 twee soorten van theatrale transgressie : het toneelspel vertoont een dramatisch conflict dat de orde verstoort en het toneelspel ís een dramatisch conflict dat de wetten van het aanvaardbare binnen het theater verstoort. De eerste is dus bekeken als een soort spiegel van de buitenwereld, wat daar niet kan, kan in het toneel ook niet en het tweede is intern, een transgressie daar is een overtreden van de toneelwetten. De lijst van transgressies van Artaud op beide vlakken is lang, heel lang. Artauds nastreven van een totaalspektakel bijvoorbeeld, dat, eenmaal het ontleden begonnen is, uiteenvalt in een flink aantal kleine stukjes, vrijwel allemaal transgressies. Crombez noemt de ingrepen die hij doet in wat gangbaar was in de toneelwereld op bladzijde 160 “*avant-gardistisch*”¹⁰⁴, het neemt het voortouw qua opeenstapelen van overtredingen. Het is volgens hem een theater van de nulgraad : er is geen wet in het Artaudiaans toneel. Geweld werd inderdaad ook pas geweld wanneer de mens kennis maakte met de rede, en Artaud bepleitte net een terugkeer naar dat specifieke – wetteloze – stadium. Volgens Crombez op diezelfde bladzijde gaat het zelfs nog verder :

¹⁰³ Hardison 1967, blz. 461

¹⁰⁴ Crombez 2008, blz. 160

“In Artauds Theater van de Wreedheid wordt het geweld van de uitgebeelde transgressies onmiddellijk overgedragen op de toeschouwers zelf, die gedwongen worden om positie in te nemen. Dit leeggemaakte theater van de nulgraad betekende een afschaffing van de hoop.”¹⁰⁵

Vanuit die optiek is het ook niet te verwonderen dat Artauds theater vaak irreëel wordt genoemd : de opeenstapeling van elementen is zodanig bombastisch, pompeus, overvloedig te noemen dat de ergste misdaad ooit begaan in de realiteit zelfs niet in de verste verte aan de tippen van een Artaudiaans spektakel kan reiken.

4.3 De plaats van Antonin Artaud in het surrealisme

4.3.1 Surrealistisch theater

Antonin Artaud, even officiëel surrealist, wordt beschouwd als een vertegenwoordiger van het surrealistische theater. Vooraleer te gaan kijken welke plaats deze omstreden figuur binnen de beweging bekleed, wil ik eerst dieper ingaan op surrealistisch theater in het algemeen.

Het surrealistisch theater was gebaseerd op de principes van het surrealisme : de theatermakers uit deze beweging poogden dus de kenmerken van het surrealisme om te bouwen tot een visuele ervaring, om het schokeffect op een mogelijk efficiëntere manier aan het publiek op te dringen. Het theater zocht naar de perfecte symbiose tussen het reële en het surreële, om de toeschouwer via de visuele confrontatie met zichzelf en met de maatschappij aandachtig te maken voor hun idealen.

Het resultaat was een theater vol van fantastische en irrationele nonsens die een andere werkelijkheid suggereerde die nog steeds positief was : het onbewuste, de droom, de hallucinatie werden aanzien als positieve krachten, die enkel mogelijke verbetering van de menselijke toestand impliceerden. Personages werden volgens John Gassner in zijn artikel Forms of Modern Drama op bladzijde 139 maar weinig uitgewerkt, omdat daar de focus niet op lag, wat perfect te verdedigen is als men gaat kijken naar de bedoeling van de surrealistische beweging. Wat de inhoud was van het kunstwerk, was immers niet belangrijk : net het inhoudloze diende om de mens te shockeren en te laten aan onderzoek doen naar zijn waarden en normen die hem ingaven dat kunst altijd een boodschap moest hebben. Gassner omschrijft de werking van het surrealistische theater als volgt :

“The surrealist procedure was to develop action and dialogue very nearly by free association, and to contrive somehow to pulverize the world of stable and logical relationships. ... It was deemed necessary for the artist in the theater to violate the world of recognizable action and things and to cultivate the absurd in the form of bizarre and often inconsequent theatricality.”¹⁰⁶

Dit citaat vat eigenlijk perfect samen wat het surrealistische theater uit de jaren '20, het prille begin van de surrealistische bloeiperiode, betekende.

Wat esthetische kenmerken betreft, is het evenzeer onzin esthetische kenmerken te gaan opsommen voor het surrealistische theater als voor de beweging in het algemeen : dromen en

¹⁰⁵ Crombez 2008, blz. 160

¹⁰⁶ Gassner 1955, blz. 139

beelden uit het onbewuste zijn sterk subjectief, de scènes op het toneel die aan de surrealistische geesten ontsproten, zijn dat ook. Surrealistisch theater werd ook geschreven via het principe van de ‘écriture automatique’. Of dat was toch de bedoeling, want zoals ik infra zal tonen, was één van de twee grote surrealistische theatermakers, Antonin Artaud natuurlijk, niet meteen wild van het procédé. Surrealistisch theater had hetzelfde doel als de algemene beweging. Er werd al wel eens zwarte humor gebruikt in de dramastukken. Het taalconcept was hetzelfde, volgens Henri Béhar op bladzijde 55 van zijn inleiding op Le théâtre dada et surréaliste bevond het theater zich wat betreft de bevrijding van de taal zelfs in een bevoorrechte positie, waarbij hij verwijst naar het volgende citaat van Breton uit diens Manifeste du surréalisme op bladzijde 49 : “*C’est encore au dialogue que les formes du langage surréaliste s’adaptent le mieux.*”¹⁰⁷. Geloof in een collectief onbewustzijn was er vast ook. Maar het probleem is dat er eigenlijk te weinig surrealistische toneelstukken geschreven of bewaard werden om er een deftige studie van te maken. Het surrealistische theater had een beetje de pech om maar voor een stuk poëzie te zijn. André Breton promoveerde poëzie, en later ook plastische kunst, maar het theater is altijd een beetje een struikelblok geweest voor de man. Ook Béhar ziet in Bretons houding tegenover het surrealistisch theater zijn vertwijfeling. Aan de ene kant vertoont Breton volgens Béhar op bladzijde 57 en 58 van zijn desinteresse voor het theater, en een negatieve ingesteldheid tegenover het rollenspel, de uitsluiting van Vitrac en Artaud zijn daar voor een deel een bewijs van. Ook Alexandrian wijst er in Le surréalisme et le rêve op bladzijde 333 op dat voor een stuk hetgeen wat Breton Artaud kwalijk nam, net diens liefde voor het theater was.

Maar men kan natuurlijk niet rond het citaat van Breton uit diens eerste Manifeste du surréalisme over de dialoog, dat hierboven al staat, en naast het feit dat Breton, zoals Béhar aangeeft op bladzijde 61, na Wereldoorlog II twee stukken als surrealistisch erkend heeft en in die zin ook verdedigd heeft. Ik beschouw Bretons wispelturige houding over het surrealistisch theater als een treffend voorbeeld van zijn zelfverklaarde pausschap : zolang het perfect binnen zijn kraam past, mag het, maar als de auteur er over wat dan ook een te verschillende mening op na houdt, dan niet meer. De kwestie Artaud illustreert deze mening eigenlijk op een goede manier : eerst wordt hij met open armen verwelkomd bij de beweging, krijgt enkele belangrijke verantwoordelijkheden naar zich toegeschoven, vormt gaandeweg steeds meer een eigen mening, en wordt uitgesloten. Maar zoveel jaren later, in 1946, geeft Breton ter ere van Artaud in het Sarah-Bernhardttheater een speech, dus nog voor Artauds dood, hebben de beide heren het bijgelegd, zoals Sarane Alexandrian vermeldt in zijn chronologie van de levensloop van André Breton op bladzijde 186 in Breton. In Artauds Oeuvre zijn ook duidelijke bewijzen van correspondentie tussen beiden vanaf 1937. In de maand mei van dat jaar schrijft Artaud naar Breton een brief, die hij opent met “*Très cher ami*”¹⁰⁸. Het lijkt een toenaderingspoging te zijn van Artaud bij Breton, mogelijk zelfs de eerste. Hoewel de brief op een beetje een koele en zakelijke toon is geschreven, is er volgens mij aan niets te zien dat Artauds woorden niet oprecht zouden kunnen zijn. Door de jaren heen duiken meer en meer bewijzen van correspondentie, en van een hernieuwde, zij het wel voorzichtige, vriendschap, waarover ik meer vertel in het volgende punt.

Terug naar het surrealistisch theater. Henri Béhar neemt in zijn boek over het surrealistisch theater duidelijk een standpunt in :

*“Cependant le théâtre surréaliste apparaît surtout comme le résultat d’initiatives individuelles, menées à bien en dehors du mouvement.”*¹⁰⁹

¹⁰⁷ Breton 1962, blz. 49

¹⁰⁸ Artaud 2004, blz. 808

¹⁰⁹ Béhar 1979, blz. 62

Het resultaat is dat er vandaag de dag maar twee relatief bekende namen zijn : Antonin Artaud en Roger Vitrac. Relatief, want zelfs deze twee auteurs doen bij vele mensen geen belletje rinkelen. Beide mannen, die Breton tegelijkertijd onder bijzonder minachtende toon uit zijn beweging wipte, werkten volgens Knapp op bladzijde 93 van het artikel Artaud : A New Type of Magic vanaf 1927 tot 1929 samen in Parijs aan het door hen in het leven geroepen *Théâtre Alfred Jarry*. Calder plaatst er op bladzijde 42 van zijn stuk over Artaud nog een derde naam bij, die van Robert Aron, die ook Béhar opneemt in zijn bespreking ervan op bladzijde 281. Béhar plaatst de stichting van het *Théâtre Alfred Jarry* trouwens op diezelfde bladzijde in september 1926 al. De grootste moeilijkheid waarmee het trio te maken kreeg, is er één dat volgens Béhar al van bij het begin aanwezig was : de twee grote surrealistische auteurs die deel uitmaakten van de organisatie, waren al officieel geen surrealist meer, wat het theater dus eigenlijk al meteen marginaliseerde. Artaud, volgens Esslin op bladzijde 372 van The Theatre of the Absurd de regisseur van Vitrac's toneelstukken, is sowieso niet zo representatief voor het surrealistische theater als Roger Vitrac, omdat hij een welomlijnde visie had, die niet altijd strookte met de surrealistische principes, zoals ik infra nog zal aantonen. In het *Théâtre Alfred Jarry* werden volgens Knapp slechts 7 programma's vertoont : 1 toneelstuk van Artaud zelf, 2 van Vitrac, nog drie andere toneelstukken en een film. Dit illustreert mijn vaststelling dat er niet bijzonder veel surrealistisch theater werd geschreven en gebracht. Het *Théâtre Alfred Jarry*, dat duidelijk zijn belangrijkste periode na de uitsluiting van zijn twee bezielers kent, hield al op te bestaan in 1929. Ook volgens David Whitton op bladzijde 129 van zijn stuk over Artaud in Stage Directors in Modern France is het grote probleem van het surrealistische theater, of toch althans van het *Théâtre Alfred Jarry*, dat nog voor het goed en wel kon gesteund worden door de beweging, de twee bezielers ervan zelfs nog voor de oprichting van hun theater uit de beweging gesloten werden. Het surrealistisch theater kreeg dus nooit het verhoopte succes, wat Whitton trouwens ook voor een deel toeschreef aan het marginale karakter ervan.

Henri Béhar neemt in zijn bespreking van het surrealistische theater ook nog een paar initiatieven van enkelingen op die al dan niet tot de officiële beweging hoorden : hij heeft het over de literaire sketches, die het resultaat waren van de samenwerking tussen Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault, Robert Desnos en Benjamin Péret, en een stuk van de vrij onbeduidende surrealist Jacques Baron, in het hoofdstuk A l'aube du surréalisme op de bladzijden 233 tot 258. Ook de drama-initiatieven van Desnos en Aragon afzonderlijk neemt hij op in zijn werk, en dan nog een paar minder bekende namen. Wat trouwens bijzonder fijn is aan het boek Le théâtre dada et surréaliste, is de lijst achteraan met de belangrijkste opvoeringen op de bladzijden 399 tot 444, waaruit blijkt dat ook Breton zich al wel eens liet verleiden om op de scène te gaan staan¹¹⁰.

Er bestaan dus, in vergelijking met de hoeveelheid verschenen poëzie of de plastische kunstwerken uit het surrealisme, niet veel surrealistische theaterstukken, en dat heeft ook zijn weerslag in secundaire bronnen. Maar bitter weinig boeken zijn volledig besteed aan het surrealistisch drama, ook al is het nog van zo'n groot belang gebleken, hoe gering het aandeel ook was binnen de hele beweging, voor het moderne drama. Secundaire bronnen waarin aandacht gewijd is aan het surrealistisch theater, gaan dan ook in de overgrote meerderheid van de gevallen ofwel over het moderne drama ofwel over de historische evolutie van het theater. Het is echter wel interessant even stil te staan bij de invloed die het surrealisme op het vlak van modern drama gehad heeft. De grootste doorwerking van het surrealistisch theater is te vinden in het genre van het absurd theater. Martin Esslin definieert in An Anatomy of Drama op bladzijde 65 het absurde theater tegen het licht van het sociale drama van Bertold

¹¹⁰ Zie bijvoorbeeld bladzijde 407 : André Breton speelt de rol van *L'étoile* in S'il vous plaît, 27 maart 1920

Brecht en het naturalisme : in plaats van een tastbare realiteit op de scène te tonen werd een fantasie- of droomwereld getoond. De toon is meteen gezet waarom het absurde theater duidelijk verwant is met het surrealisme. Het vertonen van een droomwereld vol absurditeiten, is ontegensprekelijk surreëel. In een ander boek van Esslins hand, The Theatre of the Absurd op bladzijde 14, legt hij uit waarom het absurde theater zoveel kenmerken vertoont van wat hij beschouwt als de kunst die zich bezig hield met hogere sferen : het grote publiek moest volgens hem eerst met de eigenschappen van onder andere het surrealisme vertrouwd geraken. Ik snap waar Esslin naartoe wil : eenmaal vertrouwd met de verschillende elementen van het surrealistische theater, kan het publiek het ook leren te appreciëren, en het beoordelen naar waarde. De bloeiperiode, als men daarvan kan spreken, van het surrealistisch theater was te kort om dat werkelijk te kunnen. Maar deze interpretatie loopt volgens mij wat mank. Op de eerste plaats zou het gemis aan gewenning aan het concept van het surrealistische theater een mogelijke verklaring zijn waarom er nooit echt veel theater in het genre geschreven werd, maar het klopt niet met het feit dat er enorm veel surrealistische poëzie bestaat, waarom de plastische surrealistische kunst bijna ogenblikkelijk populair werd. Waarom zou het theater wel nood hebben gehad aan populariteit om verder gezet te kunnen worden, en de andere takken van het surrealisme niet? Daarnaast ziet Esslin, vrees ik, hier het beoogde effect van het theater over het hoofd : waar de surrealistische theatermakers, of liever de beweging in het algemeen, hevig tegen vochten, was net de gewenning, want kunst had als doel te shockeren en mocht geen onderdeel worden van wat het publiek als normaal beschouwd. Ik voel er meer voor, bij het verklaren van het, als ik eerlijk ben, falende succes van het surrealistische theater bij de contemporaine kunstliefhebber, de schuld in de schoenen te schuiven van Bretons ego, al geef ik toe dat Artauds bijwijlen vreemde ideeën zeker niet algeheel onschuldig zijn. De publieke opinie zal volgens mij niet licht verheerlijken wat in die mate de mens confronteert met zijn onhebbelijkheden.

4.3.2 Het surrealisme versus Artaud

Chronologie van het surrealisme

Op een bepaald moment zet Breton Artaud buiten de beweging, wat bij studie zou moeten opleveren dat Artauds theorieën en kunstwerken voor de breuk in 1926 surrealistische kenmerken vertonen, en erna niet meer. De realiteit is echter anders, Artaud zal zijn hele leven op dezelfde manier blijven theatermaken en blijven theoretische teksten opstellen volgens, laat ons eerlijk zijn, zijn eigen principes. Los van zijn excommunicatie door surrealistenpauz Breton, blijft Artauds denken wel zijn hele verdere leven dus min of meer verwant aan de principes van het surrealisme. Min of meer, want zoals ik hier zal aantonen, zijn er toch wel wat verschillen, ook tijdens zijn officiële lidmaatschap, tussen Artauds visie en die van het surrealisme. Soms zal ik bij een bespreking van een bepaald aspect genoodzaakt zijn om de grenzen van de surrealistische periode van Artaud te overschrijden, maar ik probeer om deze gevallen tot het minimum te beperken en signaleer het wanneer dit toch het geval is.

Artaud behoort tot de tweede lichte surrealistische groep die de oorspronkelijke groep vervoegen in 1924. Antonin werd warm binnengehaald bij het surrealisme, en zijn aanvankelijk enthousiasme voor de beweging werd beloond volgens Eric Sellin op bladzijde 71 in 1925 met de volledige carte blanche voor de redactie van het derde nummer van het tijdschrift La Révolution Surréaliste. Bovendien kreeg Artaud nog in 1925 de leiding over het één jaar tevoren gestichtte Bureau des recherches surréalistes, zoals bijvoorbeeld Adrian Morfee op bladzijde 25 van Antonin Artaud's writing bodies vertelt.

Artaud verdedigt het surrealisme nog vol vuur in Déclaration du 27 janvier 1925, een collectief pamflet onder de vorm van een affiche, ondertekend door de toenmalige groep surrealisten, maar volgens het inleidende stukje tekst, toegevoegd door Évelyne Grossman, grotendeels van de hand van Artaud.

Béhar en Carassou plaatsen in hun chronologie van het surrealisme in de annex van hun boek Le surréalisme de breuk in 1927, en ook Knapp dateert in Artaud : A New Kind Of Magic op bladzijde 88 de openlijke uitsluiting van Artaud openlijk uit de surrealistische beweging in datzelfde jaar, via het pamflet Au grand jour, dat ondertekend werd door Aragon, Breton, Eluard, Péret en Unik. Artaud laat niet op zijn kop zitten en schrijft À la grande nuit ou le bluff surréaliste in juni 1927 en volgens de commentaar in Oeuvres op bladzijde 236 een direct antwoord op Au grand jour. Er is tussen beide partijen onenigheid rond wie nu eigenlijk wie de bons gegeven heeft, in de eerste paragraaf van À la grande nuit ou le bluff surréaliste zegt Artaud letterlijk : “*C’est parce que j’ai eu assez d’une mascarade qui n’avait que trop duré que je me suis retiré de là-dedans, ...*”¹¹¹ Op mij maakt het in elk geval de indruk dat Artaud hier een wrokkig maneuver deed, in de hoop zijn gezicht te redden na zijn uitsluiting.

Maar het vingerwijzen naar elkaar is er natuurlijk niet gekomen zonder reden. Volgens Marc Zimmerman in zijn artikel *Sade et Lautréamont (sans Blanchot) : Starting Points for Surrealist Practice and Praxis in the Dialectics of Cruelty and Humour Noir* in het tijdschrift *Boundary 2* op bladzijde 509 werd Artaud verbannen uit het surrealisme door Breton wegens zijn anti-communisme. Ook Knapp plaatst de uitsluiting vlak na de discussie die er tussen de groep, die zich had aangesloten bij de communistische partij, en Artaud, die daar niet happig op was, had plaatsgevonden. Breton zelf trekt bladzijden lang van leer tegen Artaud in zijn tweede manifest, en verwijt hem vooral zijn ontrouw aan de beweging. Antonin daarentegen wijt de ruzie tussen hem en de surrealistische beweging aan hun meningsverschil omtrent hun verschillende visies op het beoogde doel van de revolutie. Niet alleen trekt hij het doel van het surrealisme in twijfel in À la grande nuit ou le bluff surréaliste, maar in één beweging doet hij het surrealisme af als ware het een modefenomeen en de leden van de beweging als een bende intolerante imbecielen op bladzijde 240. Hoe dan ook, Artauds werken uit de surrealistische periode verschillen, zoals ik al zei, maar weinig van de werken erna, waardoor het vrij veilig is te stellen dat de breuk niet draaide om artistieke meningsverschillen.

Kenmerken

In een poging om tot een bepaling te komen van Artauds positie tegenover het surrealisme, vind ik het aangewezen om de afzonderlijke kenmerken van het surrealisme, die ik supra heb opgesomd, te bekijken in het licht van Artauds werken, met de nadruk op de officiële surrealistische periode.

De surrealisten gebruikten zwarte humor als één van hun wapens tegen de bourgeoisie. Ook Antonin Artaud gebruikt volgens Duplessis op bladzijde 21 van Le surréalisme humor volgens surrealistische normen : hij beschouwt humor, vertelt ze, als een bevrijdingsmiddel om de mens los te maken van zijn instinctieve krachten. Dit rijmt volledig met Duplessis’ definitie van humor als een manier van overstijgen van het reële. Maar Innes ziet het anders. In Avant Garde Theatre, 1892 – 1992 op bladzijde 8 merkt hij op dat er geen komische elementen in Artauds theater zitten, hoewel de “*radical laughter*”¹¹² wel degelijk een onderdeel was van de aanval van het surrealisme op de bourgeoisie.

¹¹¹ Artaud 2004, blz. 236

¹¹² Innes 1993, blz. 8

Le jet de sang, één van Artauds vroegste surrealistische toneelstukken, maakt volgens Henri Gouhier op bladzijde 57 van Antonin Artaud et l'essence du théâtre gebruik van zwarte humor als een wapen, hij heeft het er zelfs over dat de humor bijzonder wrang is gemaakt om het publiek schrik aan te jagen, om hen te shockeren dus. Het gebruik van zwarte humor heeft Artaud gemeen met de surrealisten, maar anders dan bij hem, was de surrealistische humor een spel, een knipoog naar de realiteit, die slechts één van de vele onderdelen vormde van de geoliede machine die een tekst was. Artauds zwarte humor was veel meer beredeneerd, was veel bijtender en vormde veel meer op zich een wapen. Bijtende spot heeft niet voor niets de naam mensen pijn te doen, en het was dat effect dat Artaud wilde bereiken. De man wijt ook voor een stuk de teloorgang van het theater uit zijn tijd aan de mens die zijn vermogen om te lachen kwijt geraakt is, in Le théâtre et son double uit 1935 op bladzijde 528 zegt hij :

*“Le théâtre contemporain est en décadence ... Parce qu’il a perdu d’autre part le sens de l’humour vrai et du pouvoir de dissociation physique et anarchique du rire.”*¹¹³

Een manier om de spot te drijven met mensen, of met een bepaald type, was de karikatuur, waar Artaud duidelijk een voorliefde voor had. Alleen al het bekijken van de personages van Artauds toneelstuk Le jet de sang levert tal van karikatuurale karakters op : de zondige vrouw versus de zedige vrouw, de op seksverhalen beluste priester, de moederfiguur, enzoverder. Helemaal bespottelijk wordt het wanneer de karikaturen ook nog eens onderuit gehaald worden : de ridder als kind, de moeder als spuier van gif, de zondige vrouw als maagd, enzoverder. Zwarte humor is voor Artaud één van de vele manieren om het publiek te laten zien dat niets is wat het lijkt, humor zorgt ervoor dat het reële overstegen wordt, net zoals de surrealisten humor voor dat doeleinde gebruikten, maar dan met een andere nuance.

Artauds toneel valt op door zijn sacrale karakter : de bewegingen, de maskers, het werken met vibraties, het werken met licht, alles, maar dan ook werkelijk alles wat Artaud schrijft, of het nu theoretisch is, of het is een theaterstuk, het ademt een gewijde sfeer uit. Alsof het toneel dat het publiek ziet, een rite uit een cultus is. Alles is berekend, alles klopt, alles draagt bij tot de sfeer, alles draagt toe tot het effect van vervreemding. Volgens Bréchon op bladzijde 108 van Le Surréalisme streven de surrealisten een sacraliteit na die los staat van het religieuze waaraan het eigenlijk in de maatschappij onlosmakelijk aan verbonden is. Ook Artaud gebruikt het sacrale buiten zijn bestaande maatschappelijke, religieuze context : zijn theater draait niet om religie of om het weergeven van religieuze symbolen, maar om het aantonen van, om de confrontatie met de wreedheid van het bestaan. Het sacrale komt echter bij de surrealisten niet zo duidelijk naar boven als bij Artaud omdat ze niet op dezelfde manier omgingen met hun artistieke werk. Artaud had een op rituelen gebaseerd theater voor ogen, waarin de orde en de regelmaat die eigen zijn aan een rite in een fel contrast zouden staan met de andere gebeurtenissen op het toneel, lichtflitsen bijvoorbeeld, om de mens te laten inzien dat hij moest erop bedacht zijn dat alle orde en regelmaat in een flits kan omvergeworpen, verstoord worden. De surrealisten waren niet bezig met orde scheppen om ze met chaos te verstoren, ze waren eerder bezig met chaos te creëren om de al bestaande orde te verstoren. Als er al sacraliteit, als er al een element was, dat een kunstwerk gewijd deed overkomen, dan was de uitwerking daarvan zeker niet zo uitgekiend als bij Artaud.

Artaud reduceert de rol van het woord en waardeert de fysieke taal terug op. Ook de surrealisten hadden een compleet eigen taalconcept, dat vooral gebaseerd was op het gebruik

¹¹³ Artaud 2004, blz. 528

van een affectieve communicatievorm, namelijk de “écriture automatique”. Maar verder dan het hebben van een eigen taalconcept, gaat de vergelijking niet op.

Antonin creëerde eigenlijk letterlijk een nieuwe taal, een fysieke taal, met zoveel meer dan woorden. Zijn fascinatie voor de fysieke taal kan men vooral verbinden aan de invloeden die Bali en Syrië op hem hebben gehad. De twee belangrijkste elementen die Artaud uit het Balinese theater en de cultus van Heliogabalus heeft gehaald, zijn respectievelijk primitivisme en zuiverheid. Voor minstens een aantal van zijn toneelstukken, of zelfs een aantal stukken tekst uit zijn toneelstukken, geldt dat Artaud de ‘taal’ in een universum plaatste waar het nog niet onderworpen was aan rede, waar de logische taalwetten nog ongeordend waren. Le jet de sang is bijvoorbeeld een toneelstuk met woorden, maar ook met veel oerklanken en schreeuwen, die de auteur ook letterlijk heeft opgetekend in zijn tekst¹¹⁴. De specifieke taalvisie van Artaud maakte deel uit van het totaalconcept van de wreedheid, die opereerde vanuit het meest primitieve stadium van de mens.

Ook de ‘écriture automatique’ is gebaseerd op het communiceren zonder de inmenging van rede, hoewel op een veel minder vergaand niveau dan Artauds taalvisie. Persoonlijk vind ik dat Artauds taalvisie meer aanleunt bij het dadaïstische principe van taal, waarbij ook sterk geëxperimenteerd wordt met klanken om een bepaald gevoel op te wekken. Anders dan Artauds herdefiniëren van het wezen van taal, ging het bij de surrealisten enkel over de communicatievorm. Als in hun poëzie kreten en klanken tevoorschijn kwamen, was dat niet omdat zij dat zo gewild hebben, omdat op een bepaald moment niets beter dat wat zij wilden zeggen zou uitdrukken, maar omdat zij dat geregistreerd hadden tijdens hun contact met de surrealiteit.

De surrealisten maken in dit geval geen gebruik van het Artaudiaanse taalconcept, maar dat Artaud dan aan de surrealistische affectieve communicatie? Vittorio Trionfi schreef in het tijdschrift MLN een artikel over de positie van Artaud tegenover de ‘écriture automatique’ van de surrealisten. Volgens hem op bladzijde 891 verkondigde de man zelf meermaals zichzelf niet te kunnen overgeven aan de surrealistische manier van schrijven, zoals Breton die beschreven had, wat volgens Trionfi door velen verkeerdelijk aanzien wordt als de ware reden van de breuk tussen Artaud en het surrealisme. Zelf heb ik van deze bewering trouwens nergens weerslag van gevonden, het doet er ook niet toe, Artauds taalprincipe was sowieso te beredeneerd om te verlopen via het automatisme. Hoewel Artaud er volgens Trionfi ook naar eigen zeggen niet in slaagde om op deze manier te schrijven, wil nog niet zeggen dat hij er weigerachtig tegenover stond, want door een deel van het principe over te nemen, namelijk het negeren van de rede, bevestigde hij net het belang ervan. Artaud zag inderdaad volgens Trionfi op bladzijde 892 in het automatisme een manier om de taal en de gedachten te bevrijden van de rede. Artauds opvatting over het automatisme had volgens Trionfi op bladzijde 898 ook nog verdere gevolgen : hij geloofde ook wel in de kracht van de droom en het principe van een surrealiteit, maar waar hij zich vooral niet kon mee verzoenen, is dat Breton en de zijnen ervan uitgingen dat deze andere realiteit enkel tot uiting kon komen via het automatisme. Artaud voelde meer voor een aantal andere zaken, zoals het opstellen van een semantiek van dromen om ze via die weg objectief op papier te kunnen zetten, zoals Alexandrian aantoonde in zijn hoofdstuk over Artaud in het boek Le surréalisme et le rêve, op de bladzijden 323 tot en met 345.

David Whitton doet op bladzijde 130 van Stage Directors in Modern France een vaststelling die hier van belang is, maar bij uitbreiding geldt voor het surrealisme en hun principes in het algemeen : hoe meer Artaud zijn ideeën verder ontwikkelde, hoe verder hij volgens Whitton ook verwijderd geraakte van het surrealisme. Vooral de surrealistische elementen toeval en improvisatie moesten baan ruimen voor een meer gecontroleerde aanpak. Ook Innes benadrukt op bladzijde 63 van Avant Garde Theatre, 1892 – 1992 dat Artaud voor zoiets als

¹¹⁴ Zie bijvoorbeeld Artaud 2004, blz. 119 : “*LA NOURRICE, poussant un cri suraigu. – Ah! Ah! Ah!*”

gecontroleerde improvisatie opteerde : het moest er vooral geïmproviseerd uitzien. Dit sluit aan bij mijn opvatting over Artauds tekstprincipe, die ik supra in punt 4.2.4 uiteengezet heb.

Een ander niet onbelangrijk punt is het geloof in een collectief onbewustzijn. De surrealisten gingen ervan uit dat er een collectieve grond was voor de kunst, die stamt uit de tijd dat het reële en het surreële nog één waren. Ook Artaud was sterk bezig met de vroegste levensfasen, en ook hij was een hevig voorvechter van dergelijk eenheidsdenken, al gaat het bij hem een trapje verder dan louter het reële en het surreële als één te beschouwen. Artauds toneel, waarvan ik de principes supra beschrijf in punt 4.2, verwacht aan zijn publiek een katharsis te geven. Artauds obsessie voor het bereiken van een toestand van zuiverheid verklaart Bréchon op bladzijde 107 van *Le surréalisme* vanuit een zekere heimwee naar een onbekende staat waarin het wezen en de geest nog één zijn en het lichaam dus nog onbestaand is. Artaud wil een terugkeer of althans een heimwee naar dat stadium, waarin er geen dualiteiten bestaan, verkrijgen en de manier volgens hem om dit te bereiken, noemt Bréchon niet onterecht Nietzscheaans : het vertonen van beelden, hetzij via het theater, hetzij in het medium van de film of zelfs via geschreven traktaten, die voornamelijk getoond worden via feesten, rituele dansen en erotisme. Of het nu gaat om een collectief onbewustzijn, of niet, dat maakt niet uit, want het stadium dat Artaud als voorbeeld neemt, is datgene waar reëel en surreëel nog één zijn. Antonin spreekt nergens over het al dan niet collectief zijn, maar het is veilig om dit wel aan te nemen. In het geloven in de collectieve mythe toont Artaud zich volgens mij een surrealist, maar, ook hier, op een andere manier : het surrealisme plaatst daar de ontstaansgrond van de kunst, Artaud plaatst daar de meest zuivere levensvorm zonder sociale instituties waaraan de mens zich moet spiegelen. Russell wijst er op de bladzijdes 131 en 132 van *Poets, Prophets, and Revolutionaries* op dat er een wezenlijk verschil is tussen Artaud en alle andere surrealistten : zij beschouwden het onderbewuste als goedaardig, terwijl Artaud vooral de nadruk legde op donkere krachten.

Antonin Artauds kunst had een doel, en dat heeft hij gemeen met het surrealisme. Maar zijn doel was anders als dat van de surrealistten : de hele wereldorde omver werpen, want het was niets minder dan de totale revolutie wat de surrealistten wilden bereiken, dat was van het goede teveel. Artaud streefde ernaar de wereld te ontdoen van haar hypocrisie door haar bewoners te tonen dat het ook anders kan. Met de revolutie zochten de surrealistten de mens te bevrijden van de maatschappelijke dwang, ze wilden dus de bourgeoisie, die in hun ogen daarvoor verantwoordelijk was, omverwerpen. De manier waarop ze de al vanouds bestaande morele codes wilden onderuit halen, was via een schokeffect door de betekenisloosheid van hun kunst, het publiek moest wakker geschud worden. Artaud ging in de aanval tegen de volgens hem artificiële sociale constructies in de maatschappij. Zuivere krachten van het verleden konden volgens hem gebruikt worden om de geestelijke verstarring van het heden tegen te gaan, door deze op het toneel te vertonen kon de mens genezen worden ervan. Theaterstukken maken en opvoeren was geen spel voor de theatermakers van het Théâtre Alfred Jarry, zoals Béhar opmerkt op bladzijde 292 van *Le théâtre dada et surréaliste*, net zoals literatuur dat niet was voor de surrealistten. Het verschil tussen de doelen van beiden ligt in de maatschappelijke betekenis.

Maar Artaud had nog een ander, een veel kleinschaliger doel, dat draaide om het theater.

“... Antonin Artaud veut tenter par le truchement d’une tragédie Mythique ... de rendre ainsi le théâtre à sa véritable destination. ... le théâtre cesse d’être un jeu ... pour devenir une sorte d’acte utile, et prendre la valeur d’une véritable thérapeutique”¹¹⁵

zegt hij in de brief van 6 juli 1934, dus wel na zijn surrealistische periode. Hij schrijft de brief naar aanleiding van zijn studie van de Latijnse tragicus Seneca, en de voorbereiding van de opvoering van Atrée et Thyeste, een adaptie van het extreem wrede stuk Thyestes, uit de eerste eeuw van onze tijdrekening. Dit toneelstuk belichaamt bijna alles wat Artaud verlangt dat een perfect toneelstuk is : het is wreed op een onmenselijk niveau, of beter op een niveau dat nog niet menselijk is. Het was exact dit dat hij wou aankaarten : in Seneca’s stuk, geplaatst in een mythische en tijdloze wereld, ervaren de personages de begane wreedheden als wreed, maar voor een stuk ook rechtvaardig. Atreus wrekt zijn toorn om de twist rond het gouden lam op zijn broer door zijn kinderen te vermoorden, wreed maar in diens optiek rechtvaardig dus. Thyestes beseft ook dat hij die wreedheden verdiend ondergaat. Maar wat maakt de wrede kindermoord wreed? Het feit dat het kinderen zijn, ‘kind’ is een sociale constructie om een mens van een bepaalde leeftijd of verstandelijke capaciteiten mee aan te duiden. Het feit dat het om familie gaat, ‘familie’ is een sociale constructie om een aantal mensen aan te duiden die een genetische verwantschap vertonen. Het feit dat ze weerloos zijn misschien, maar dat klopt niet helemaal. Ze hebben handen en voeten gekregen om mee te slaan en te schoppen, ze hebben een stem gekregen om zich te verweren, dat ze zich niet konden verweren, moest dus wel liggen aan fysieke kracht. Denk het sociale overall weg, en wat overblijft is een rituele afslachting, die in wezen niets verschilt van het afslachten van een offerdier, maar geen haan die daarnaar kraait. De kinderen zijn een offer voor de toorn van Atreus. De wet van de sterkste is geen sociale constructie, maar een primitieve vorm van het verzekeren van het overleven van een sterk wezen, van het uitschakelen van de zwakste schakel. Wat Artaud wou is het terugkeren naar die fase in het leven waarin dergelijke wreedheden niet als wreed werden ervaren, omdat de sociale constructies daar nog niet verantwoordelijk waren voor een groot deel van het leed. Wat maakt dus een toneelstuk als Thyestes volgens Artaud werkelijk zo wreed? Niet de daden erin, maar de publieke opinie erover. Net door deze te confronteren met de wreedheden, hoopte Artaud de toeschouwers minstens te kunnen laten nadenken. Het theater was geen spel, maar een medium om de mens met de neus op de feiten te drukken dat de wreedheden die gebeuren, enkel maar zijn eigen fout zijn, door alles en iedereen sociale labels te willen opplakken. De interpretatie van Seneca’s Thyestes is gebaseerd op de syllabus Seneca en de Romeinse Tragedie, samengesteld door Yanick Maes voor de cursus Lectuur van Latijnse Teksten. Ook Innes ziet op bladzijde 131 van Avant Garde Theatre, 1892 – 1992 enerzijds de gelijkenis, en anderzijds duidelijk het verschil tussen de surrealisten en Artaud. Hij bleef wel trouw aan de visie dat kunst het leven kon veranderen, maar waar de beweging zich naar de politiek begaf om hen in combinatie met de kunst te helpen bij hun doel, ging Artaud volgens hem heil zoeken in onbewuste krachten die het leven sturen om enkel via de kunst zijn doel te bereiken.

Artauds uitgebreide ideeën verdienen het om ook voorbij het surrealisme even naar de andere subculturen van de avant-garde te gaan kijken. Földényi, op bladzijde 55 van Das zwiespältige Erbe der Romantik, ziet in Artauds kunstvisie een verdediging van de vraag om

¹¹⁵ Artaud 2004, blz 479

het begrip kunst tot in het oneindige uit te breiden. Dit doet sterk denken aan het futurisme en het dadaïsme. In het licht van het verlies van de maatschappijvormende, en dus programmatische, functie van kunst, kwam het er volgens de futuristen en de dadaïsten op aan een uitbreiding te zoeken van de competentie van kunst.

Antonin Artaud, veelschrijver, experimenteerde ook met film. La Coquille et le clergyman, waarvan Antonin Artaud in 1927 het scenario schreef, wordt door Ado Kyrrou in Le Surréalisme au cinéma op de bladzijdes 187 en 188 de eerste surrealistische film genoemd. De auteur was zelf echter niet de producer, wat volgens Eric Sellin op bladzijde 3 van The Dramatic Concepts of Antonin Artaud op de première van de film in 1928 onttaardde in een tragikomisch tafereel van Artaud die Germaine Dulac, de producer, op de première grof beledigde. Ondanks het schrijven van meerdere scenario's, bleef het dan ook bij de verfilming van dat ene, aldus Sellin op dezelfde bladzijde. Mogelijk is dit volgens Sellin het moment waarop Artaud de positie van de metteur en scène versus de auteur begint in vraag te stellen. Ik haal dit even aan om aan te tonen dat Artaud wel degelijk pionierswerk op vlak van het surrealisme heeft verricht, zelfs op een moment dat zijn lidmaatschap van de beweging meer dan ooit in vraag stond. À la grande nuit ou le bluff surréaliste is geschreven in juni 1927, in dezelfde maand waarin de correspondentie begint met Germaine Dulac.

Er zijn twee dingen die mij sterk zijn opgevallen aan het oeuvre van Artaud : ten eerste, zoals ik al in het begin van dit deel vertelde, zie ik maar weinig verschil in de manier waarop Artaud schreef tijdens zijn surrealistische periode en erna. De kleine verschilpunten die opgemerkt kunnen worden, hadden eerder te maken met een verder nadenken, verder ontwikkelen van een visie dan echt een radicale wijziging te zijn. Volgens mij is het dan ook zo dat als men van mening is dat Artaud een werkelijke surrealist was, hij dat zijn hele leven gebleven is. Het tweede dat mij opviel, is dat de auteur weinig tot niet de term 'surreëel' in de mond neemt, hij verkiest het gebruik van 'metafysisch', wat, zoals ik supra in 4.2.4 al vertel, eigenlijk op hetzelfde neerkomt. Was Artaud dan een surrealist? Ja en nee. Ik vind hem, zijn kunst en zijn theorieën surrealistisch omdat hij wel degelijk bezig was met het surreële. Hij is ook officieel een surrealist geweest, en voor deze erkenning had Breton zeker zijn redenen gehad, niet iedereen kon zomaar behoren tot dit selecte clubje. Maar ik krijg zijn sociaalgerichte doel niet gerijmd met het morele surrealistische doel, daarvoor zijn er te grote verschillen. Ik krijg zijn vele nadenken over vanalles en nog wat niet gerijmd met het spontane dat het surrealisme moest uitstralen. Daarom plaats ik Artaud exact op de lijn tussen het surrealisme en iets anders, maar wat juist, daar heb ik geen antwoord op.

Balakian noemt Artaud op bladzijde 242 – 243 van haar werk Surrealism : the Road to the Absolute, de personificatie van de surrealistische mythe. Ze beschrijft hem als een “*dark angel*”¹¹⁶, die het oorspronkelijke pessimisme en de opstandigheid van de beweging weerspiegelt, eerder dan hun poëtische visie. Ook Sellin noemt Artaud op bladzijde 72 van The Dramatic Concepts of Antonin Artaud “*the incarnation of the surrealist ideal.*”¹¹⁷.

Net als de surrealistische beweging, is ook Artaud maar tot op een zekere hoogte succesvol. Zijn stukken werden uitgespuwd door de publieke opinie, maar tot op de dag van vandaag geldt Artaud als één van de grondleggers van het hedendaags theater, zoals Knapp vertelt op bladzijde 200 van Antonin Artaud. A Man of Vision.

Toch is hij, als men kijkt naar Christopher Innes' bevindingen op het vlak van wat Artaud betekende voor zijn tijdgenoten in zijn essay The Theatre After Two World Wars, verschenen

¹¹⁶ Balakian 1972², blz. 243

¹¹⁷ Sellin 1972², blz. 72

in 2001 in The Oxford Illustrated History of Theatre op bladzijde 411, niet helemaal niet geslaagd gebleken. Innes heeft het erover dat Artaud, naast het bekend staan om zijn iedereen op stang jagende en shockerende theater, niet van veel betekenis was. Maar was het niet net dat wat Artaud wilde bereiken? De maatschappij shockeren opdat ze er iets uit zou leren? Wat het schrikeffect betreft, is Artaud zeker geslaagd. Maar het is toch een overwinning die wat nuance vraagt. Ten eerste heeft hij natuurlijk niet via zijn theater de maatschappij kunnen veranderen, net zomin als het surrealisme dat heeft gekonnen via hun kunst. Daarbij is er van de hand van Artaud eigenlijk maar één toneelstuk echt opgevoerd, namelijk Les Cenci, waardoor het schokeffect groot was en de verontwaardiging groot bleef. Anders dan bij de surrealisten had het publiek nooit de kans gehad om te wennen aan het schokeffect, omdat zijn literatuur en theoretische teksten nooit bij het grote publiek bekend is geraakt en hij naast de opvoering van zijn eigen bewerking van het werk van Shelley, Les Cenci, volgens Innes op bladzijde 411 maar twee andere stukken heeft geregisseerd, één van Vitrac en één van Strindberg.

Maar op de vraag of Artauds missie dan geslaagd is, moet ik meer negatief dan positief antwoorden : het theater is niet hervormd zoals hij het wou, de sociale orde is niet ontbonden, en hij blijft, tot op de dag van vandaag, versleten worden voor gek. Maar waar hij wel in geslaagd is, is dat wanneer, zelfs nog vandaag, een theaterstuk volgens Artaudiaanse principes wordt opgevoerd, het publiek geschokt naar buiten zal gaan.

4.4 Le Jet de sang

4.4.1 Samenvatting

Verre van te denken dat een Artaudiaans totaalspektakel ooit op papier op een adequate manier kan weergegeven worden, laat staan in een samenvatting, poog ik toch een zo goed mogelijke beschrijving te geven van wat Artaud in zijn theatertekst schreef. Ik hoef, denk ik, niet naar een uitgebreidere samenvatting te verwijzen, of naar een andere samenvatting, het is beter het nauwelijks vier bladzijden lange, of liever korte, toneelstuk te lezen. Het zou natuurlijk nog veel beter zijn het toneelstuk te gaan bekijken, als dat mogelijk zou zijn... .

Het stuk opent met een jongen en een meisje die tegenover elkaar staan, en tijdens de opening een aantal keren tegen elkaar ongeveer dezelfde zin herhalen over de liefde, steeds in een andere toonhoogte of nadruk. Na enkele idyllische woorden van het tweetal, komt er opeens stilte. Dan weer geluid : een draaiend wiel dat krachtig leegloopt, gevolgd door een storm. Tijdens deze storm vallen een aantal zaken zachtjes naar beneden : sterren, benen, voeten, handen, een schorpioen, een kikker, een Egyptische mestkever, enzoverder, allemaal op tergend trage manier. Van de mooie idyllische wereld van het koppeltje schiet niets meer over. Het koppeltje is bang en verlaat het toneel. Er verschijnt een ridder in harnas en een rondborstige voedster. De ridder, die normaal een dappere krijgsheer voorstelt, windt zich op om futuliteiten : hij heeft honger, naar eten en naar de borsten van de voedster, terwijl deze zich zorgen maakt om de incestueuze relatie tussen beiden. Ze verlaten het toneel, de jongeman keert terug en na het uitspreken van een klein stuk tekst, verschijnen een aantal figuren uit de maatschappij, waaronder een bordeelhoudster, op het toneel. Na een korte conversatie tussen de koster en de jongeman, treedt de priester uit het gezelschap naar voren, en stelt de jongeman de vraag of hij niet wilt biechten. Het kuise antwoord van de jongen doet de priester overschakelen naar een Zwitsers accent en probeert hem opnieuw een schunnig verhaaltje te ontfutselen.

Dan volgt opnieuw duister, opnieuw een storm met bliksemschichten. Een enorme hand daalt neer uit de hemel en wil de bordeelhoudster aan haar haren grijpen. Zij bijt de hand, en bloed spuit uit de pols. Duisternis. Licht. Iedereen, behalve het tweetal is dood. Buiten zichzelf om de gebeurtenis klampt de bordeelhoudster zich vast aan de jongeman, die ongeveer hetzelfde gevoel doormaakt door het verliezen van zijn jeugd. De voedster komt opnieuw op, met het dode jonge meisje in de armen. Het tafereel wordt verstoord door de woedende ridder die meer kaas wil. De jongeman vraagt om zijn mama geen pijn te doen, maar de ridder blijft haar stampvoetend vervloeken als een klein kind. Wanneer hij haar vervloekt, komen er schorpioenen van onder haar rokken gekropen. De jonge man en de bordeelhoudster vluchten. Het jonge meisje verrijst en spreekt nog een laatste zin : “*La vièrge! Ah c’était ça qu’il cherchait.*”¹¹⁸

4.4.2 Bespreking

Le Jet de Sang is één van de eerste toneelstukken van Antonin Artaud, het maakte deel uit van Artauds werk Ombilic des limbes, dat, net zoals vele andere van zijn werken, eigenlijk een bundel is van toneelstukken, gedichtjes en nog meer schrijfsels van zijn hand. Het werk werd gepubliceerd in 1925. Het korte stuk, dat duidelijk uit Artauds surrealistische periode dateert, noemt Bettina Knapp op bladzijde 32 van haar werk Antonin Artaud. Man of Vision. een zwartgallige aanval op de maatschappij : de toon is lichtjes spottend, maar de ondertoon onthult afgrijzen. Ik koos voor dit toneelstuk, omdat het uit Artauds officiële surrealistische periode dateert, en het meest interessant is om te bestuderen met het oog op de positie ervan in het surrealisme en tegenover de romantiek. Ook Knapp beschouwt dit toneelstuk op bladzijde 94 van haar artikel Artaud : A New Type of Magic als de ultieme test voor de haalbaarheid van zijn surrealistische theaterprincipes.

Dit korte, surrealistische stuk doet volgens Eric Sellin op bladzijde 110 van The Dramatic Concepts of Antonin Artaud denken aan Alfred Jarry’s Ubu roi en Guillaume Apollinaires Les Mamelles de Tirèsias. Dat laatste is niet onlogisch, de borsten van de voedster spelen op een bepaald moment een significante rol, en het is heel goed mogelijk dat dit een knipoog naar Apollinaires werk is. Crombez ziet er op bladzijde 201 een parodie in op La Boule de verre van Armand Salacrou, een mening die hij deelt met Ruby Cohn in haar artikel Artaud’s Le Jet de Sang : Parody or Cruelty? op bladzijde 313. Zij wijst er zelfs op dat de oorspronkelijke titel Le jet de sang ou la boule de verre was. La boule de verre was een eindelijk stuk dat volgens Cohn nooit opgevoerd geweest is, geschreven door een auteur die ook in contact gekomen was met de surrealisten, maar eerder absurde theaterstukken schreef. Cohns artikel draait trouwens helemaal rond de vraag of Artauds stuk terecht kan beschouwd worden als een parodie op Salacrous stuk. Ze somt een flink aantal gelijkenissen, maar kan de gedachte van het stuk als louter een parodie toch niet geheel rijmen met de verschillende lagen die in Le jet de sang aanwezig zijn. Daarom beschouwt ze het stuk op bladzijde 316 als de parodie overstijgend die aan de basis van het schrijven lag. De aanwezige elementen van de wreedheid : de incest, de godslastering, het overdrijven en al wat nog meer van die aard in het stuk te zien is, volgens Cohn op bladzijde 318 zijn deze niet terug te vinden bij Salacrou, en is het stuk dus zoveel meer dan een parodie.

De titel vond Artaud volgens Edward Scheer in zijn boek Antonin Artaud: A Critical Reader op bladzijde 134 bij Paul Claudel, en dat is vreemd, want blijkbaar waren de twee volgens Crombez op bladzijde 207 niet de beste vrienden. Crombez vertelt over openlijke manifesten

¹¹⁸ Artaud 2004, blz. 121

van Artaud aan de man gericht, publiekelijk gescheld op de scène in begin 1928 en een scheldartikel in La Révolution Surréaliste in maart 1928¹¹⁹, luttele momenten voor zijn eigen uitsluiting volgens Crombez, al plaatst Knapp niet onterecht in haar artikel Artaud : A New Type of Magic de uitsluiting reeds in 1927, wat dus sterk doet vermoeden dat Crombez een paar data verward heeft. Breton, die zich overigens de woede van de ambassadeur van Frankrijk te Japan, Claudel dus, niet wilde op de hals halen, deed nog een tevergeefse verzoeningspoging. Blijkbaar was het Artaud die aan het kortste eind trok, terwijl volgens Crombez op bladzijde 207 Breton Claudel en de zijnen jaren daarvoor nog uit de surrealistische beweging had geweerd.

Volgens Eric Sellin op bladzijde 110 van The Dramatic Concepts of Antonin Artaud zou het stuk pas een eerste keer opgevoerd zijn in 1964 door Peter Brook en zijn gezelschap in het *London Theatre of Cruelty*, een onderdeel van de *Shakespeare Company*. De manier waarop Innes deze voorstelling beschrijft, lijkt trouwens afbreuk te doen aan het totaalconcept dat Artaud bedacht had. Op bladzijde 94 van zijn Holy Theatre heeft hij het over een naakte scène, donder en bliksem worden gesuggereerd door lichamelijke bewegingen, hoewel de enorme driedimensionale hand behouden bleef. Hoewel het stuk door Artaud nooit is opgevoerd, was dat oorspronkelijk wel het plan. Volgens Henri Gouhier op bladzijde 57 van Antonin Artaud et l'essence du théâtre stond het op het eerste programma van Artauds *Théâtre Alfred Jarry*, maar omdat het theater ontbonden was, is het de opvoering er nooit gekomen.

De jongen en het meisje uit de openingsscène representeren volgens Bettina Knapp “*youth and idealism, satisfaction with the status quo, the state of childhood contentment, reminiscent of Adam and Eve in paradise.*”¹²⁰, een interpretatie waaraan ik weinig tot niets toe te voegen heb. Ze herhalen een paar keer gelijkende zin als een soort mantra, maar tegelijk ook weer niet, want door het gebruik van verschillende toonhoogtes en nadrukken, krijgt de toeschouwer niet meteen een gevoel van rust, maar eerder van gelatenheid, van onmacht bijna, maar tegelijk ook de onwil iets te doen aan een situatie die misschien niet beter kan. De nadruk ligt ook wel wat op de op het eerste zicht gevoelloosheid van het meisje, ze verklaart haar liefde niet aan de jongen, maar verklaart eigenlijk zijn liefde aan zichzelf, ze mag zich geliefd voelen en daarom is haar wereld gelukkig. Sellin beschouwt op bladzijde 18 van The Dramatic Concepts of Antonin Artaud het gebruik van die toonhoogtes als een soort gezongen declamatie, een soort scanderen zeg maar, niet in de zin van dreunen, maar in de zin van ritmisch vertellen. Knapp ziet op bladzijde 94 van Artaud : A New Type of Magic in de figuren een weergave van het idealisme van de jeugd. Ik vind het tafereel heel idyllisch aandoen, het creëert een zeker verwachtingspatroon, of zelfs twee : ergens verwacht men dat de idylle zal verstoord worden door de boze wereld, maar ik denk dat deze verwachting gebaseerd is op de kennis van Artauds theatervisie. Hoe objectief mogelijk men ook als lezer probeert te zijn, de latente gedachte aan de wreedheid sluimert doorheen de interpretatie. Daarom spreek ik van een tweede verwachtingspatroon : als de toeschouwer niet op de hoogte is van Artauds theorieën, kan hij zich ook verwachten aan een verderzetting van het geluk, door een huwelijk, om maar een voorbeeld te geven.

De jongeman is volgens Cohn in Artaud's Le Jet de Sang : Parody or Cruelty? op bladzijde 316 een representatie van Artauds streven naar de eenheid van spiritualiteit en fysieke aanwezigheid, omdat hij het aardse leven onverdraagbaar vindt, maar tegelijk moet hij vaststellen dat het bovennatuurlijke losgeslagen is.

¹¹⁹ Volgens Crombez te vinden in : Artaud Oeuvres complètes Tome 3, blz. 145 – 147

¹²⁰ Knapp 1969, blz. 32

Het meisje heeft beduidend minder tekst dan de jongen, en komt een beetje over als een tragisch figuur : ze kan zijn liefde niet beantwoorden, en voldoet blijkbaar ook niet aan zijn ideaal. Wanneer ze het op het einde zegt dat de jongen eigenlijk op zoek was naar de maagd, kan men dat interpreteren als het zelfbesef dat ze niet voldoet aan diens eisen, en daardoor niet aan zijn liefde kon beantwoorden.

Volgens Knapp in Antonin Artaud. Man of Vision op de bladzijden 32 en 33 staan de schorpioen, de Egyptische mestkever en de kikker voor de drie grote delen van de leefwereld van de mens : de schorpioen stelt het bewustzijn voor, waarbij het gif staat voor de eigen wil, de kikker als amfibie stelt de ongrijpbare vorm van het onbewuste voor en de Egyptische kever de spiritualiteit van hogere sferen. Dat ze vanuit het niets ten tonele verschijnen, ziet Knapp als een symbool voor het uiteenvallen in de mens van de drie componenten van de leefwereld bij de overgang van kind of jeugd naar volwassene, de sprong die het tweetal maakt vanuit hun idyllische wereldje.

De ridder in zijn harnas is een Artaudiaanse karikatuur : met zijn stoere en barse uiterlijk, het toonbeeld van mannelijkheid en hoffelijkheid, staat hij niet voor de dapperheid of voor de fierheid, of wat dan ook de traditionele eigenschappen zijn die zo'n figuur meestal uitbeelden, maar voor een emotionele slappeling. Het uiterlijk botst met het innerlijk. De figuur doet sterk denken aan Artaud zelf, veel sterker dan welke andere rol dan ook, vooral met het oog op zijn bekende psychische problemen. De ridder, volgens Knapp op bladzijde 33 in Antonin Artaud. Man of Vision een "*ten pound emotional weakling*"¹²¹ is, illustreert volgens mij de behoefte die de volwassene heeft aan affectie, aan het voedende van de moeder. Tegelijk vervloekt hij haar ook, wat volgens Knapp wijst op zijn ambivalente positie. Dit doet mij vooral denken aan het groeiproces dat een adolescent doormaakt : een tiener rebelleert tegen de ouders, en kan in principe zelf in zijn onderhoud voorzien, maar heeft daar de maturiteit nog niet voor en heeft dus nog nood aan het voedende-verzorgende aspect. De volwassen ridder maakt op mij de indruk een overjarige adolescent te zijn. Nooit losgerukt van zijn moeder, om haar constante aandacht vragen, terwijl zij meer aandacht heeft voor het verlies van haar kind, hier het gestorven meisje, het lijkt verdacht veel op Artauds eigen houding tegenover zijn grievende moeder. Knapp verbindt in haar artikel uit Yale French Studies op bladzijde 94 de ridder met de jeugd : samen vormen ze volgens haar een aanval op de geromantiseerde liefde. Volgens Cohn in het artikel Artaud's Le Jet de sang : Parody or Cruelty? op bladzijde 312 zijn de ridder en de voedster, naast zeker de ouders van het meisje, mogelijk ook de ouders van de jongen. Inderdaad is de laatste zin die de jongen uitspreekt tegen de ridder dat hij zijn moeder geen kwaad mag doen. De suggestie van incest neemt in dat geval ingewikkelde vormen aan : nergens is er een teken dat de ridder de vader van de jongen is, terwijl de band tussen de ridder en de voedster er wel één is van moeder en zoon. Het meisje is mogelijk een nakomeling van een incestueuze relatie, en ze gaat er zelf één aan, wat de moeder ook letterlijk zegt op bladzijde 119. Bermel denkt op bladzijde 25 bij deze incestueuze relatie aan Heliogabalus, die ook een incestueuze relatie zou gehad hebben met zijn moeder.

De figuren die opkomen, ziet Innes op bladzijde 93 van Holy Theatre als de vertegenwoordigers van de maatschappij : iedere klasse is vertegenwoordigd, het is als het ware een mini-maatschappijtje dat volgens mij verdeeld is in twee grote delen : het gepeupel, dat niets te zeggen heeft, en de geestelijken, met tweeën aanwezig, en met tweeën een sprekende rol. Het doet mij denken aan de christelijke, westerse samenleving die lange tijd veel belang heeft gehecht aan het woord van meneer pastoor. Het gaat hier duidelijk om kritiek : de geestelijken zijn niet feilloos, en hebben te maken met dezelfde lusten en lasten als de leken. Het geval van de priester die van accent veranderd om het gewenste antwoord op

¹²¹ Knapp 1969, blz. 33

zijn vraag te krijgen, is volgens Knapp op bladzijde 33 een knipoog naar Zwitserland en naar Rabelais, die volgens haar op bladzijde 33 het land het Vaticaan der Calvinisten noemde. Van de rest van het maatschappijtje is er nog een personage dat spreekt. Volgens mij duidt dit op de speciale positie van iedereen die met meisjes van plezier te maken heeft : ze zijn maatschappelijk niet aanvaard, ze behoren niet tot het gewone volk. Ze krijgt een wel zeer speciale rol toebedeeld door Artaud, ze mag in gods enorme arm bijten die uit de hemel kwam vallen. Dit staat volgens Whitton in Stage Directors in Modern France op bladzijde 129 voor de opstand van de mens tegen god. Bermel ziet het bijten in Artaud's Theatre of Cruelty op bladzijde 56 als het desacraliseren van de wereld door de vrouw.

Crombez noemt Le jet de sang op bladzijde 200 een drama van de geest, dat ook teruggaat op Artauds eigen wereld, en sluit hiermee aan bij de visie van Knapp. Zij ziet er op bladzijde 32, naast de aanval op de maatschappelijke houding, ook, en zelfs vooral, de gedramatiseerde weergave in van de strijd die Artaud had moeten leveren tijdens het volwassen worden. Ze wijst er toch tot tweemaal toe op dat het stuk daarom niet de uitbeelding van het levensverhaal van Artaud op het toneel is geworden. Op bladzijde 51 noemt ze het toneelstuk zelfs objectief, omdat Artaud volgens haar erin geslaagd was zichzelf van zijn beelden los te maken. Alles representeert een stukje van zijn leven, maar het is te vervreemd om aan een specifiek moment te kunnen linken.

De bliksemschichten die doorheen het stuk voorkwamen, getuigden van een sterk staaltje vernieuwing in het theater : volgens Innes op bladzijde 93 van Holy Theatre waren de stroboscopen waarvan Artaud gebruik maakte, nog nagenoeg ongeziene technologische hoogstandjes. Het surreële effect werd zo nog verhoogd door gebruik te maken van machines die de natuur konden nabootsen.

Er is een groot verschil tussen het surrealisme en Artaud, de leden van de beweging wilden het surreële aspect van de samenleving betrekken in hun dagelijkse leven, terwijl het er bij Artaud enkel om te doen was om het surreële aspect in zijn theater naar voren te brengen. Le jet de sang is duidelijk voor een groot deel surrealistisch : de wereld die erin voorgesteld wordt, is irreëel, er wordt gebruik gemaakt van zwarte humor, de thematiek shockeert het publiek, op alle mogelijke manieren geraken de acteurs steeds meer en meer vervreemd van het publiek en er zitten wonderbaarlijke elementen in. Vormelijk en uiterlijk is Le jet de sang zeker surrealistisch. Maar is dat ook thematisch zo? Alles wijst erop dat Artaud in zijn theater elementen heeft ingebouwd die verwijzend zijn, naar de realiteit of naar zichzelf, en dat strookt volgens mij niet met het surrealistische ideaal dat een kunstwerk niet symbool staat voor iets anders. Het doet natuurlijk geen afbreuk aan het feit dat de ervaring surrealistisch is.

4.5 Navolging romantiek

Om de invloed van de romantiek op Artauds denken te onderzoeken, kon ik niet evenzeer steunen op wat secundaire bronnen over het onderwerp te vertellen hadden als bij het surrealisme. Artauds positie tegenover het surrealisme wordt eigenlijk op dezelfde manier in vraag gesteld als die van de surrealisten tegenover de romantiek. Het resultaat is dat er bijna op geen moment aandacht wordt gependend in de secundaire literatuur aan enige romantische doorwerking in Artauds ideeën.

Het bestuderen van de romantiek en van het surrealisme kan volgens mij, zoals ik in punt 3.3.1 al verteld heb, niet losgekoppeld worden van de invloed van de maatschappij erop. Dat

is ook bij Artaud het geval niet. Artauds kunst, even zijn theoretische werken buiten beschouwing gelaten, onderzoeken op puur esthetisch vlak is mogelijk, maar niet wenselijk volgens mij. Alle kunst die Artaud geproduceerd heeft, ademt de sfeer van vervreemding uit, die men maar kan snappen wanneer ze tegen het licht wordt gehouden van de maatschappij. Op dat vlak heeft de romantiek dus zeker een doorwerking gekend in Artauds kunst.

De reden waarom Artaud kunst maakt, is, net zoals bij de romantiek, bij het surrealisme en bij de avant-garde, ontevredenheid met de positie van de mens in de maatschappij. Maar het gevecht dat Artaud voert, bevindt zich op een ander niveau : de romantiek streefde tegen de waarden en normen die de periode van het classicisme hen had opgelegd, het surrealisme en de avant-garde vochten tegen grotendeels nog steeds diezelfde waarden en normen die aangepast waren aan de tijdsgeest. Het gevecht van Artaud situeert zich niet, zoals bij hen, op moreel vlak, maar op sociaal vlak, zoals ik supra in punt 4.2.4 al uiteenzet. Artaud streefde dus een romantisch ideaal van vechten voor de verbetering van de eigen positie na, maar zijn vijand was van veel groter aard dan die van de romantiek. Het had zijn gevolgen voor de haalbaarheid van het doel, eigenlijk mag men rustig stellen dat Artaud een gevecht tegen de bierkaai voerde, terwijl de romantiek in vergelijking een veel dynamischer gevecht voerde. De aanpassing van waarden en normen is door de geschiedenis heen altijd een dynamisch proces geweest, wij hanteren in onze samenleving nu niet meer de morele code van pakweg dertig of veertig jaar geleden, toen bijvoorbeeld homoseksualiteit een groot taboe was, terwijl dat nu in het westen al minder het geval is. Het dynamische aspect van de vijand van de avant-garde zorgde ervoor dat de revolutionairen minstens het idee hadden dat hun doel haalbare kaart was. Artaud vocht tegen een statische vijand. De sociale begrippen als ‘vader’, ‘moeder’, ‘familie’, enzoverder, waar hij tegen vocht, waren eeuwenoude vastgelegde sociale codes, die onveranderd gebleven zijn door de eeuwen heen. Het maakt zijn doel al vanaf het begin eigenlijk onhaalbaar. En laat dit nu net een voorbeeld zijn van romantische ironie : hij zoekt naar verbetering, ondervindt aan den lijve door zijn vele interneringen dat hij niet in zijn opzet slaagt, omdat hij door het hebben van depressies en het lijden aan een meervoudige persoonlijkheidsstoornis niet in de maatschappij lijkt thuis te horen, maar Artaud blijft wel zijn leven lang vechten tegen de sociale instituties. De strijd tegen het statische gegeven dat de sociale institutie is, heeft ook zijn gevolgen voor het niveau van engagement. Vroeg de romantiek minder engagement dan het surrealisme, dan verdwijnt dat in het niets tegen wat Artaud aan engagement, niet alleen moest hebben om zijn doel te bereiken, maar ook had, waarvan zijn reusachtige oeuvre de beste getuige is. Toch is het een typisch romantisch gegeven geëngageerd te zijn, en in die zin is Artaud zeker een navolger van de romantiek. De romantiek, zoals ik in 3.3.3 al aantoonde, streefde vooruitgang na, net zoals het surrealisme. Artaud, als men eens goed stilstaat bij zijn verschillende theorieën, wil eigenlijk een terugkeer : hij wil terug naar de tijd waarin er nog geen sociale constructies bestonden, door het publiek te doen beseffen dat er een primitieve levensfase bestaat waar alles nog één is, waar er dus geen wreedheid is. Toch is zijn zoektocht naar het betere romantisch te noemen, al is het in de tegenovergestelde richting. De thematiek van het verloren paradijs, waar ik het in het hoofdstuk over het surrealisme een paar keer heb over gehad, is een zoektocht waar Artaud meer gelijkenissen vertoont met de romantiek dan het surrealisme, bij deze laatste beweging lag het gezochte paradijs in de toekomst, bij de romantiek, net zoals bij Artaud, in het verleden. Artaud richt zich dus tweemaal op het verleden : daar lag het verloren paradijs naar waar moest teruggekeerd worden.

De romantiek bestond als groep uit een hoopje individuen, die elk afzonderlijk hun eigen ding deden, maar in hun kunst wel in dezelfde richting werkten. Dit individualisme heeft Artaud overgenomen, hij stond alleen in zijn strijd. Hoezeer hij ook pamfletten verspreidde,

manifesten en brieven schreef, zijn gevecht leverde hij individueel. Als een ware romanticus bijna. Toch wil ik hier graag vraagtekens plaatsen bij Artauds deelname aan de surrealistische beweging : op een bepaald moment behoorde hij wel tot een collectief, al volgde hij niet dezelfde droom na. Hoewel de vraag of Artaud zou blijven behoren zijn tot de beweging als er geen dispuut was geweest, irrelevant wegens niet van toepassing is, kan ik mijn gevoel niet negeren dat dit misschien wel het geval was geweest. Artaud is zich ook niet echt bewust van de eenzaamheid van zijn strijd, iedere aandacht die hij kreeg resulteerde in het schrijven van een bedankingsbriefje om zijn vreugde erom uit te drukken en mede te delen aan zijn correspondent. Is Artaud op dit vlak de romantische individualist die het liefst van al alleen de wapens opneemt? Ik denk van niet.

Als de romantiek dan al enige intellectuele irritatie opwekte, dan verdween dat sowieso in het niets tegen de irritatie die Artaud verspreidde. Men hoeft alleen maar te denken aan het feit dat hij erin geslaagd is een hele beweging tegen zich in het harnas te jagen, en men weet al genoeg, ook al had Breton nu niet meteen de kortste tenen van het land. De publieke opinie gruwelde van het Artaudiaanse theater en de intellectuelen die de moeite niet hadden genomen er Artauds omvangrijke oeuvre aan theorieën erop na te slaan nog het meest van al. Maar aan de andere kant is er maar weinig theater, maar weinig film van de hand van Artaud ook tot bij het publiek geraakt. Enkel Les cenci werd opgevoerd, en het filmscenario van La coquille et le clergyman werd naar zijn mening door regisseuse Germaine Dulac zodanig verprutst dat hij er een publiekelijke scène voor over had, al mag dat nu ook weer niet te bevreedend zijn voor een man die niets liever deed dan shockeren. Net zoals het surrealisme, was het ook net die irritatie die Artaud wilde veroorzaken, terwijl de romantiek er eerder naar streed om de persoonlijke esthetica aanvaard te maken en het irriteren geen doel, en zelfs niet wenselijk, was.

Zoals ik supra al in 3.3.3 beschreven heb, ziet Russell op bladzijde 161 van Poets, Prophets, and Revolutionaries een gelijkenis tussen de romantici en de surrealisten in het feit dat zij kunst, politiek, wetenschappen en magie als hulpmiddelen beschouwden om de maatschappij te veranderen. Waar de kern van het surrealisme in het verlangen lag, en de romantiek in de emotie, ligt bij Artaud de kern in het eenheidsdenken, in de primitieve levensfase waar alles nog één is. Het doen aan politiek echter zou impliceren dat Artaud de sociale constructie van macht en leiderschap erkent, en dat was natuurlijk niet de bedoeling, vandaar ook zijn protest wanneer het surrealisme hun wagentje aan de kar van het communisme ging hangen. Maar verder ging geen middel hem te ver : hoe meer media hij kon toevoegen aan zijn voorstellingen, des te beter hij kon spelen met de wisselwerking en de effecten ervan. En net zoals in de romantiek de communicatie volgens Matthews op de bladzijden 158 en 159 van Languages of Surrealism draait om de emotie, die van het surrealisme om het verlangen in de taal, communiceert Artaud via zijn eenheidsdenken : het totaalspektakel.

Artaud streefde naar zuiverheid, in zijn theater en in zijn leefwereld, de zuivere maatschappij is voor diegene waarin de sociale constructies niet bestaan. Ook de romantici streefden naar zuiverheid in de maatschappij, maar dan op moreel vlak : vrij van normen en waarden wilden zij hun ding doen. Er is dus ook bij Artaud een doorwerking van de romantische zoektocht naar zuiverheid te ontdekken, al vult hij het gegeven anders in.

De romantiek had, zoals ik ook al aantoon in punt 3.3.4, een ware genie-cultus. Er valt wel wat te zeggen voor de visie van Artaud als romantisch genie : de reusachtige hoeveelheid werken van zijn hand impliceert op zich al dat hij niet wroetend, polijstend en herkauwend door het leven ging. Maar ook op een ander vlak was Artaud romantisch te noemen : de

romantiek kende zijn euforische momenten, en de romantiek kende zijn zwarte, melancholische, zwaar beladen momenten. Net zoals Artaud dus, optimistisch als hij was over het surrealisme in bijvoorbeeld de Déclaration du 27 janvier 1925, zo zwartgallig was hij twee jaar later in À la grande nuit ou le bluff surréaliste. Dat zijn uitzetting hiermee te maken heeft, is wel een optie, maar het neemt niet weg dat hij ook elders op korte tijd grote hoogtes en diepe laagtes kent. Artaud is ook, net zoals de romantische kunstenaar, individueel origineel, bij het maken van zijn kunst liet hij zich begeleiden door zijn eigen subjectieve ervaring, en niet door het automatisme uit het surrealisme dat eerder een momentopname is. Het resultaat is een geheel eigen schrijfstijl, een poëtica die specifiek voor Artaud zeer herkenbaar is, en die niemand anders zich kon eigenmaken. Op deze manier is de man een romantisch figuur, meer romantisch dan surrealistisch.

De romantiek streefde ernaar iets esthetisch verantwoord te produceren : kunst mocht dan wel niet meer onderhevig zijn aan waarden en normen en wel aan de subjectiviteit van persoonlijke smaak, de romantische kunst draaide wel steeds om het schone, het lelijke kwam maar weinig voor, en als het naar voren kwam, dan was het geësthetiseerd. Als een natuurtafereel de kwade bui van de kunstenaar representeerde, dan was dat een gestileerde natuurlijke woestenij die geschetst werd. Maar bij Artaud was eerder het omgekeerde het geval : alles stond in het teken van de wreedheid, alles werd bijna opzettelijk lelijk gehouden. Als er dan schoonheid in een stuk aanwezig was, dan werd het bestaan ervan door de confrontatie met de rest van de lelijkheid nog wreder. Het esthetiseren van wreedheden zou niet passen in zijn kraam : hoe ruwer en lelijker de wreedheid, des te confronterender en schokkender. De omgekeerde beweging geldt hier : ook het schone, zoals de idyllische liefde in Le jet de sang wordt door alles wat op het podium gebeurt, lelijk gemaakt. Hier was er dus geen doorwerking van een romantisch principe.

Wat Poggioli op bladzijde 141 van The Theory of the Avant-garde zei over de zwarte, surrealistische humor en de romantische ironie, is ook van toepassing op Artauds humor. Ook bij hem wordt er, net zoals bij de surrealisten, gelachen met zaken waar men normaal gesproken niet mee lacht. De Artaudiaanse zwarte humor is meer dan een vorm een wapen van de romantische ironie, de eeuwigdurende zoektocht naar het onbereikbare, omdat Artaud steeds maar naar de ultieme wreedheid zoekt om de mensen tot de ultieme verontwaardiging te brengen, maar daar slaagt hij niet in. Door wreedheden nog een keer te bespotten, maakt hij het geheel nog eens extra surreëel.

Het is een bekende romantische traditie dat kunstenaars terugrijpen naar de eigen wortels, het belang van de nationale erfenis komt boven het belang van de klassieke erfenis te staan, die tot tijdens het classicisme de bovenhand heeft gehad. Een natie is in feite evenzeer een sociale constructie, iedereen is mens, enkel de sociale constructie van een natie zorgt voor een vals samenhorigheidsgevoel. Artaud heeft hier dus een surrealistische houding, het romantische gevoel van trots op de plaatselijke voorvaderen heeft na de romantiek geen doorwerking meer gekend.

Monnerot noemt op de bladzijden 164 en 165 van La poésie moderne et le sacré de romantiek passief, de kunstenaars verlangen, en schrijven hun verlangen neer, maar ondernemen geen echte actie, terwijl de surrealisten actief pamfletten en manifesten schreven en zich op een bepaald moment zelfs gingen bezig houden met politiek. Artaud is duidelijk meer actief dan passief, via zijn schrijven en het houden van lezingen, maar zijn eigenlijk doel was om de wereld te verbeteren via zijn theatervoorstellingen. Het is een stapje minder dan de surrealisten, maar het is al stukken actiever dan de romantiek. Eigenlijk was de romantiek

begonnen met de revolterende werking, en die werking heeft zich versterkt en doorgezet tot in het surrealisme en tot bij Artaud.

4.6 Conclusie

Antonin Artaud verdient meer, veel meer, erkenning dan wat hem door de tijd heen is gegund. Tijdens zijn leven was hij niet bepaald succesvol gebleken, en de waarde die zijn theaterische jaren na zijn dood heeft gekregen, door verder te leven in het moderne en postmoderne theater, kwam sowieso te laat. Een waar miskend genie. Alain en Odette Virmaux, twee zeer hevige fans, zo blijkt uit hun bescheiden lijst publicaties over de man, signaleren op licht klagerige toon op bladzijde 17 van Antonin Artaud dat de meeste contemporaine critici en kunstenaars Artaud beschouwden als een druktemaker, die men maar weinig serieus moest nemen. Eigenlijk is hij best wel een romantisch figuur : hij zocht erkenning, maar kreeg die nooit voor zijn schrijfsels. Adrian Morfee vertelt in zijn werk Antonin Artaud's Writing Bodies op bladzijde 1 dat bij zijn dood op 51-jarige leeftijd, hij nauwelijks gekend was als auteur, en zelfs de waardering die hij kreeg voor zijn gekendere acteurswerk, maar gering was.

Wat opvalt, zoals ik al zei aan het begin van mijn vergelijk tussen de romantiek en Artauds principes, is hoe weinig Artaud bestudeerd is in het licht van de romantiek. Slechts hier en daar maakt iemand een opmerking, zonder ooit echt een deftige uitwerking ervan te geven. Alexandrian noemt Artaud op bladzijde 130 van Le surréalisme et le rêve een erfgenaam van de romantische idee dat de droom anticipeert op de dood. Beiden deelden volgens Alexandrian de mening dat dromen een beetje als sterven is : men verlaat de wereld om zachtjes te verzinken in een diepe slaap die dromen voortbrengt. Cornwell beschouwt Artauds extremisme in zijn principes in The Absurd in Literature op bladzijde 108 als “*beyond earlier Romantic and decadent stereotypes, ...*”¹²² Dit waren zelfs de enige keren dat ik een specifieke vergelijking tussen Artaud en de romantiek ben tegengekomen. Het is daarom niet zo dat andere, vroegere stromingen meer aandacht kregen. Eén keer vond ik dat Crombez de specifieke stijl van Artauds werken niet als romantisch beschouwt, maar als ‘maniëristisch’ op bladzijde 142,

*“omdat het zich vergaloppeert in een aantal onderling erg verscheiden stijlregisters, Deze registers lijken op een doelbewuste manier te worden dooreengehalspeld. De auteur schijnt de bedoeling te hebben om de conflicten en tegenstellingen binnen zijn eigen tekst te maximaliseren.”*¹²³

Nee, de mosterd haalde Artaud blijkbaar ook niet elders. Zoals ik al zei, Artaud wordt bestudeerd in vergelijking met het surrealisme, alsof hij daaruit zijn inspiratie haalde, alsof daarin de wortels lagen van zijn theorieën en zijn fictionele werken. Als aan Artaud dan toch een navolging wordt toegeschreven, gaat het ofwel om Bali en het danstheater, om Syrië en Heliogabalus of om Seneca.

Miskend of niet, ik vind hem wel een genie, en ik kan hem alleen maar bewonderen voor het gevecht dat hij tot de laatste snik heeft gevoerd. En ook net daarom is hij voor mij een romantisch figuur : de romantische idealen van streven en falen, en blijven streven en blijven falen, en maar blijven koppig in je eentje verder doen, miskend en verstoten door de

¹²² Cornwell 2008, blz. 108

¹²³ Crombez 2004, blz. 142 - 143

maatschappij, met soms optimisme, maar ook vaak pessimisme, met de drang naar het exotische, naar het zuivere en ongerepte, de fascinatie voor het duistere en bovennatuurlijke, Artaud heeft het allemaal. De romantiek heeft, en misschien was Artaud zich daar helemaal niet bewust van, volgens mij wel degelijk een doorwerking gekend in Artaud.

5. Conclusie

Tijdens mijn onderzoek, vooral dan wat betreft de avant-garde en het surrealisme, heb ik bijna ongelooflijk veel te maken gekregen met twee kampen : het kamp Bürger, dat niet in de doorwerking gelooft, maar de avant-gardebewegingen kinderen van de breuk noemt, en het kamp Poggioli, dat de avant-garde als de wettige erfgenaam van de romantiek ziet. Veel bronnen namen een standpunt in, om vervolgens in min- of meerdere mate de tegenstander in de grond te boren, zij het dan wel op een beschaafde manier. Slechts de enkeling poogt objectief te blijken, maar als er één ding is, dat mijn onderzoek mij geleerd heeft, is dat in deze kwestie niemand kan gelijk hebben, of niemand kan fout zijn. Het belangrijkste lijkt me dan ook, wat iedereen ook tracht te doen, voldoende in een bepaalde richting te argumenteren.

Als ik dan toch een kant moet kiezen, sluit ik me aan bij Poggioli, doorheen deze masterproef heb ik meermaals mijn mening in die richting ook geuit, omdat het mij onzinnig leek om alles nog eens in een extra conclusie samen te vatten.

Ik moet ook toegeven dat het onderzoek mij bijzonder veel inzicht heeft verschaft in de avant-garde, dat ik over Artaud nog zoveel meer ontdekt heb dan ik al wist, en dat het surrealisme helemaal anders in elkaar zit, dan ik dacht te weten. Ik kan dus wel de conclusie trekken dat mijn persoonlijke missie, iets bijleren, geslaagd is, en dat is toch al mooi meegenomen.

6. Bibliografie

- “Artaud, Antonin (1896 – 1948)”. Acting : An Encyclopedia of Traditional Culture. Ed. Beth Osnes, Sam Gil. Santa Barbara : ABC-CLIO, 2001 : 20 – 21

- “Avant-garde”. Def. 1. van Dale Groot Woordenboek Frans – Nederlands 2006. 18 apr. 2009 <<https://Athena.ugent.be>>
- “Camé, camée”. Def. 1. van Dale Groot Woordenboek Frans – Nederlands 2006. 18 apr. 2009 <<https://Athena.ugent.be>>
- “Expressionism” Merriam-Webster’s Encyclopedia of Literature. Merriam-Webster inc. 1995 : 398
- “Futurism” Id. : 443
- “Imaginism” Id.: 581 - 582
- “Imagism” Id. : 582
- “Voorhoede” Def. 1. van Dale Groot Woordenboek van de Nederlandse taal. Red. Tom den Boon, Dirk Geeraerts. 2005. 18 apr. 2009 <<https://Athena.ugent.be>>
- --. “Recherches sur la sexualité”. La révolution surréaliste 11 (1928) : 32 – 40
- Abrams, M.H.. “English romanticism : The Spirit of the Age”. Romanticism : points of view. Eds. Robert F. Gleckner, Gerald E. Enscoe. Detroit : Wayne State University Press, 1975² : 314 – 330
- Alexandre, Maxime. Mémoires d’un surréaliste. Bezons : Editions la jeune parque, 1968
- Alexandrian, Sarane. Breton. Parijs : Éditions du Seuil, 1971
- Id. Le surréalisme et le rêve. Parijs : Gallimard, 1974
- Id. “André Breton et l’amour surréaliste”. Les libérateurs de l’amour. Parijs : Editions du Seuil, 1977 : 207 – 255
- André, Serge. L’épreuve d’Antonin Artaud et l’expérience de la psychanalyse, Brussel : Editions Luc Pire, 2007
- Artaud, Antonin. “Le jet de sang”. Oeuvres. Ed. Évelyne Grossman. Parijs : Gallimard, 2004 : 118 – 121
- Id. “Déclaration du 27 janvier 1925”. Oeuvres. Ed. Évelyne Grossman. Parijs : Gallimard, 2004 : 150 – 151
- Id. “À la grande nuit ou le bluff surréaliste”. Oeuvres. Ed. Évelyne Grossman. Parijs : Gallimard, 2004 : 236 – 241
- Id. “Héliogabale ou l’anarchiste couronné”. Oeuvres. Ed. Évelyne Grossman. Parijs : Gallimard, 2004 : 405 – 474
- Id. “[Dans un but de décentralisation]”. Oeuvres. Ed. Évelyne Grossman. Parijs : Gallimard, 2004 : 479 – 480
- Id. “Le théâtre et son double”. Oeuvres. Ed. Évelyne Grossman. Parijs : Gallimard, 2004 : 505 – 593
- Id. “Les cenci”. Oeuvres. Ed. Évelyne Grossman. Parijs : Gallimard, 2004 : 601 – 638
- Id. “L’homme contre le destin”. Oeuvres. Ed. Évelyne Grossman. Parijs : Gallimard, 2004 : 693 – 698
- Id. “[Lettre à André Breton, *Paris, 27 mai 1937*]”. Oeuvres. Ed. Évelyne Grossman. Parijs : Gallimard, 2004 : 803
- Id. “Le théâtre et l’anatomie” . Oeuvres. Ed. Évelyne Grossman. Parijs : Gallimard, 2004 : 1092 – 1093
- Id. “[Lettre à André Breton, *Ivry, 23 avril 1947*]”. Oeuvres. Ed. Évelyne Grossman. Parijs : Gallimard, 2004 : 1226 - 1228
- Id. “Van Gogh le suicidé de la société”. Oeuvres. Ed. Évelyne Grossman. Parijs : Gallimard, 2004 : 1439 – 1463
- Aubert, Thierry. Le surréaliste et le mort. Parijs : L’Age d’homme, 2001
- Id. Literary Origins of Surrealism : A New Mysticism in French Poetry. New York : New York University Press, 1966²
- Balakian, Anna. Surrealism: the Road to the Absolute. Londen : George Allen & Unwin LTD, 1972²

- Ball, Hugo. "Dada Fragments (1916-1917)" The Dada Painters and Poets. Ed. Robert Motherwell. Massachusetts : Harvard University Press, 1989² : 49 – 54
- Barzun, Jacques. Classic, Romantic, and Modern. Chicago : University of Chicago Press, 1975²
- Baugh, Bruce. French Hegel : From surrealism to postmodernism. New York/Londen : Routledge, 2003
- Béguin, Albert. L'âme romantique et le rêve. Parijs : Librairie José Corti, 1963²
- Béhar, Henri, & Michel Carasou. Le Surréalisme. Parijs : Librairie Générale Française, 1992²
- Béhar, Henri. "Figures du chassé-croisé" Chassé-croisé Tzara-Breton (Mélusine N° XVII) Parijs : L'Age d'homme, 1997 : blz. 9 – 33
- Id. Le théâtre dada et surréaliste. Parijs : Gallimard, 1979
- Benayoun, Robert. Erotique du surréalisme. Parijs : J.-J. Pauvert, 1965
- Bermel, Albert. Artaud's Theatre of Cruelty. Londen : Methuen, 2001²
- Id. "The Dreamer as Mankind." Contradictory Characters. Evanston : Northwestern University Press, 1996 : 256 – 268
- Blanchot, Maurice. "Réflexions sur le surréalisme". La part du feu. Parijs : Gallimard, 2003² : 90 - 102
- Bohn, Willard. "From surrealism to surrealism : Apollinaire and Breton". The Journal of Aesthetics and Art Criticism 36.2 (1977) : 197 – 210
- Bréchon, Robert. Le surréalisme. Parijs : Librairie Armand Colin, 1971²
- Breton, André. "Manifeste du Surréalisme". Manifestes du Surréalisme. Parijs : J.-J. Pauvert, 1962 : 15 – 63
- Id. "Poisson Soluble". Manifestes du Surréalisme. Parijs : J.-J. Pauvert, 1962 : 65 – 139
- Id. "Second manifeste du Surréalisme". Manifestes du Surréalisme. Parijs : J.-J. Pauvert, 1962 : 150 – 201
- Id. "La Position politique du surréalisme". Manifestes du Surréalisme. Parijs: J.-J. Pauvert, 1962 : 247 - 274
- Id. "Discours au congrès des écrivains" Manifestes du Surréalisme. Parijs : J.-J. Pauvert, 1962 : 277 – 285
- Id. Nadja. Parijs : Gallimard, 1963²
- Id. "Paratonnerre". Anthologie de l'humour noir. Parijs : J.-J. Pauvert, 1966 : 9 – 16
- Id. Les vases communicants. Parijs : Gallimard, 1977³
- Id. "Le message automatique" Point du jour. Parijs : Gallimard, 1992 : 158 – 183
- Id. Signe Ascendant. Parijs : Gallimard, 1999
- Brustein, Robert. Theatre of Revolt. Boston : Little, Brown, 1964
- Bürger, Peter. Theorie der Avantgarde. Frankfurt am Main : Edition suhrkamp 1974²
- Chénieux-Gendron, Jacqueline. Surrealism. Tr. Vivian Folkenflik. New York : Columbia University Press 1990
- Butler, Marilyn. Romantics, Rebels and Reactionaries. English Literature and its Background 1760 – 1830. New York/Oxford : Oxford University Press, 1982
- Calder, John. "Antonin Artaud". The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre. Ed. John Chambers. Londen/New York : Continuum 2002, 2005² : 41 – 42
- Calinescu, Matei. Five Faces of Modernity. Durham, Duke University Press, 1999²
- Carlson, Marvin A. "19. The Twentieth Century 1930 – 1950" Theories of the Theatre. New York : Cornell University Press, 1993 : 376 – 410
- Caws, Mary Ann. Manifesto : A Century of isms. Lincoln : University of Nebraska Press, 2000
- Chapsal, Madeleine. "André Breton". Het eigen muziekje van... Trans. Ernst van Altena. Baarn : Ambo (1986) : 143 – 152

- Cohn, Ruby. "Artaud's *Jet de Sang* : Parody or Cruelty?". Theatre Journal 31.3 (1979) : 312 – 318
- Collier, Peter. "Dreams of a revolutionary culture : Gramsci, Trotsky and Breton". Visions and Blueprints. Eds. E. Timms, P. Collier, R. Williams. Manchester : Manchester University Press, 1988 : 33 – 51
- Conley, Katharine. Pierre Taminiaux. "Editor's Preface : Surrealism and Its Others" Yale French Studies 109 (2006) : 1 – 3
- Conley, Katharine. "Writing the virgin's body – Breton and Eluard 'Immaculée conception'". French Review 67.4 (1994) : 600 – 608
- Cornwell, Neil. The Absurd in Literature. Manchester : Manchester University Press, 2006
- Crombez, Thomas. Het anti-theater van Antonin Artaud. Gent : Academia Press, 2008
- Cunningham, David. "The Futures of Surrealism : Hegelianism, Romanticism, and the Avant-garde". SubStance 34.2 (2005) : 47 – 65
- Daniele, Daniela. The woman of the crowd. Amsterdam/Atlanta : Rodopi, 2000
- Datta, Venita. Birth of a National Icon. The Literary Avant-Garde and the Origins of the Intellectual in France. New York : State University of New York Press, 1999
- Decottignies, Jean. L'invention de la poésie : Breton, Aragon, Duchamp. Lille : Presses universitaires de Lille, 1994
- Decreus, Freddy. "Antonin Artaud. Riten in een wreedaardige kosmos." Ritueel theater of de droom van onze verloren oorsprong. Gent : Academia Press, 2009
- Duplessis, Yvonne. Le surréalisme. Parijs : Presses Universitaires de France, 1983¹²
- Egger, Anne. Les surréalistes. Parijs : Le Cavalier Bleu, 2003
- Esslin, Martin. The Anatomy of Drama. Londen : Temple Smith, 1976
- Id. The Theatre of the Absurd. Oxford : Taylor and Francis, 1980
- Gassner, John. "Forms of Modern Drama." Comparative Literature 7.2 (1955) : 129 - 143
- Groves, Jason. "Writing Under the Influence". Modern Language Journal 122.5 (2008) : 1124 – 1137
- Földényi, László F. "Das zwiespältige Erbe der Romantik" tr. H. Skirecki. Das Jahrhundert der Avantgarden. Eds. C. Klinger, W. Müller-Funk : München : Wilhelm Fink Verlag, 2004 : 53 – 61
- Garreau, Joseph E. "Antonin Artaud". McGraw-Hill Encyclopedia of World Drama I. Eds. Stanley Hochman, McGraw-Hill. Bonn : Verlag für die Deutsche Wirtschaft AG, 1984 : 212
- Ed. Gorp, H. van, R. Ghesquiere, D. Delabastita. Lexicon van literaire termen. Deurne : Wolters Plantyn, 1998
- Graff, Gerald. "The Myth of the Postmodern Breakthrough". Literature against itself. Chicago : Chicago University Press, 1979 : 31 – 62
- Gouhier, Henri. Antonin Artaud et l'essence du théâtre. Parijs : Librairie philosophique J. Vrin, 1974
- Hardison, Felicia. "Valle-Inclàn and Artaud : Brothers under the Skin". Educational Theatre Journal 19.4 1967 455 – 466
- Havens, George. "Romanticism in France". PMLA 5.1 (1940) : 10 – 20
- Heumakers, Arnold. "[Review André Bretons *Manifestes du surréalisme*]". De Oogst 18 april 1997. 20 april 2009 <<http://www.nrcboeken.nl/recensie/andr%C3%A9-breton-surrealistisch-manifest-1924>>
- Id. Verweylezing I : Gerommel in de diepte Schriftelijke neerslag van lezing gehouden 7 maart 2002 in de Universiteit van Leiden
- Hunink, Vincent. "Nawoord" Het schandelijke leven van Heliogabalus. Amsterdam : Athenaeum, 2001 : 53 - 63

- Innes, Christopher. "Antonin Artaud and the Theatre of Cruelty". Holy Theatre. Cambridge : Cambridge University Press, 1984 : 58 – 110
- Id. Avant Garde Theatre, 1892 – 1992. Londen / New York : Routledge, 1993
- Id. "Theatre after Two World Wars". The Oxford Illustrated History of Theatre. Ed. J.R. Brown. Oxford : Oxford University Press, 2001 : 380 - 444
- Klinger, Cornelia. Müller-Funk, Wolfgang. "Einleitung" Das Jahrhundert der Avantgarden. Eds. C. Klinger, W. Müller-Funk. München : Wilhelm Fink Verlag, 2004 : 9 – 23
- Knapp, Bettina L. "Artaud : A New Kind of Magic". Yale French Studies 31 (1964) : 87 – 98
- Id. Antonin Artaud. Man of Vision. New York : David Lewis, 1969
- Knecht, Daniël. "L. Annaeus Seneca." De Literatuur van de Romeinen. Gent : Didactica Classica Gandesia, 2001² : 134 - 140
- Kyrrou, Ado. Le Surréalisme au cinéma. Parijs : Arcanes, 1953
- Lévêque, Jean-Jacques. Les années folles, 1918 – 1939 : Le triomphe de l'art moderne. Parijs : ACR Edition internationale, 1992
- Matthews, J.H. "[Review : Anna Balakian's Literary Origins of Surrealism]". Modern Language Journal 50.6 (1966) : 439 – 441
- Id. Languages of surrealism. Columbia : University of Missouri Press, 1986
- Monnerot, Jules. La Poésie moderne et le sacré. Parijs : Gallimard, 1945
- Morfee, Adrian. Antonin Artaud's Writing Bodies. Oxford : Clarendon Press, 2005
- Moscovici, Claudia. Romanticism and Postromanticism. Lanham : Lexington Books, 2007
- Motherwell, Robert. "Introduction" The Dada painters and poets : an anthology. Ed. Robert Motherwell. Massachusetts : Harvard University Press, 1989² : XXI - XLIV
- Muckenhaupt, Margaret. Sigmund Freud. Tr. Janke Olthof. Amsterdam : Uitgeverij Boom, 2001
- Müller, Michael. "Avantgarde, Subjekt und Massenkultur." Das Jahrhundert der Avantgarden. Eds. C. Klinger, W. Müller-Funk. München : Wilhelm Fink Verlag, 2004 : 171 – 180
- Müller-Funk, Wolfgang. "Prophetie und Ekstase. Avantgarde als säkulare Erweckungsbewegung." Das Jahrhundert der Avantgarden. Eds. C. Klinger, W. Müller-Funk. München : Wilhelm Fink Verlag, 2004 : 27 - 52
- Murphy, Richard. Theorizing the Avant-garde. Cambridge : Cambridge University Press, 1999
- Nadeau, Maurice. Histoire du surréalisme. Parijs : Editions du Seuil, 1964
- Nemoianu, Virgil. "[Review : Marilyn Butler's *Romantics, Rebels and Reactionaries*]". MLN 97.5 (1982) : 1245 - 1248
- Nougé, Paul. "Les images défendues" Le S.A.S.D.L.R 5 (1933) : 24 – 28
- Ortega y Gasset, José. "The Dehumanization of Art" The Dehumanization of Art and Notes on the Novel. Tr. Helene Weyl. Princeton : Princeton University Press, 1948 : 3 – 54
- Pastoureau, Henri. "Fragments analytiques" André Breton, ou, Le surréalisme, même. Ed. Marc Saporta. Parijs : L'Age d'homme, 1988 : 17 - 32
- Paz, Octavio. De Kinderen van het slijk : Van de Romantiek tot de avant-garde. Essay. Tr. J. Quispel-Naber. Amsterdam : Meulenhoff, 1974
- Poggioli, Renato. The Theory of the Avant-Garde. Tr. G. Fitzgerald. Cambridge/Londen : The Belknap Press of Harvard University Press, 1968
- Polizzotti, Mark. "Introduction : Laughter in the Dark". Anthology of black humour. André Breton. Trans. Mark Polizzotti : V – XI

- Raymond, Marcel. De Baudelaire au surréalisme. Parijs : Librairie José Corti, 1963²
- Ribemont-Dessaignes, Georges. "History of Dada". The Dada Painters and Poets. Ed. Robert Motherwell. Massachusetts : Harvard University Press, 1989² : 99 – 122
- Rice, John. Malone, Paul. "Text or Performance. The Rationalism and Intoxication of Presence in the Theatre" The Poetics of Reading. Eds. Eitel Timm, Kenneth Mendoza. Columbia : Camden House, 1993 : 104 – 115
- Richter, Hans. dada. Keulen : DuMont Schauberg, 1964
- Roudiez, Leon S.. "The Case of Louis Aragon and Surrealism". The French Review 26.2 (1952) : 96 - 104
- Russell, Charles. Poets, Prophets, and Revolutionaries. The Literary Avant-Garde from Rimbaud through postmodernism. New York / Oxford : Oxford University Press, 1985
- Scheer, Edward. Antonin Artaud: A Critical Reader. Londen / New York : Routledge, 2004
- Schulte-Sasse, Jochen. "Foreword : Theory of Modernism versus Theory of the Avant-Garde." Theory of the Avant-Garde. Peter Bürger. Trans. Michael Shaw. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2002¹⁰ : VII -
- Schwarz, Arturo. "Paris 1918 – 1922. Breton – Tzara : divergences et convergences." Chassé-croisé Tzara-Breton (Mélusine N° XVII) Parijs : L'Age d'homme, 1997 : blz. 69 - 82
- Sellin, Eric. The Dramatic Concepts of Antonin Artaud. Chicago & Londen : Chicago University Press, 1972²
- Short, Robert S. "The Politics of Surrealism, 1920 - 1936" Journal of Contemporary History 1.2 (1966) : 3 – 25
- Siccama, Wilma. Het waarnemend lichaam. Zintuiglijkheid en representatie bij Beckett en Artaud. Nijmegen : Vantilt, 2005
- Stout, John Cameron. Antonin Artaud's Alternate Genealogies. Wilfrid Laurier University Press,
- Strong, Beret E. The Poetic Avant-garde. The Groups of Borges, Auden, & Breton. Evanston : Northwestern University Press, 1997
- Taminioux, Pierre. "Breton and Trotsky : The Revolutionary Memory of Surrealism". Yale French Studies 109 (2006) : 52 – 66
- Trionfi, Vittorio. "Artaud et la question de l'écriture automatique" MLN 116.4 (2001) : 890 – 900
- Virmaux, Alain en Odette. Antonin Artaud. Lyon : Editions La Manufacture, 1996
- Warlick, M.E. Max Ernst and Alchemy : A Magician in Search of Myth. Austin : University of Texas Press, 2001
- Weeks, Donald. "Review : Literary Origins of Surrealism". Journal of Aesthetics and Art Criticism 7.4 (1949) : 368 – 369
- Whitton, David. "Total Theatre – Ritual Theatre – Festive Theatre." Stage Directors in Modern France. Manchester : Manchester University Press, 1989 : 124 – 209
- Winock, Michel. La siècle des intellectuels. Parijs : Seuil, 1998
- Xu, Gang Gary. "Doubled Configuration : Reading Su Weihzhen's Theatricality" Writing Taiwan. A New Literary History. Ed. David Der-Wei Wang, Carlos Rojas. Durham / Londen : Duke University Press : 233 – 252
- Zimmerman, Marc. "Sade et Lautréamont (sans Blanchot) : Starting Points for Surrealist Practice and Praxis in the Dialectics of Cruelty and Humour Noir" Boundary 2 5.2 (1977) : 507 - 528

