

RIJKSUNIVERSITEIT GRONINGEN

Talend lichaam

De visuele en haptische waarneming
in de avant-gardepoëzie van Huidobro en Péret

Proefschrift

ter verkrijging van het doctoraat in de
Letteren
aan de Rijksuniversiteit Groningen
op gezag van de
Rector Magnificus, dr. E. Sterken,
in het openbaar te verdedigen op
donderdag 28 november 2013
om 16.15 uur

door

Piet Pierre Dirk Devos
geboren op 8 november 1983
te Kortrijk, België

Promotores: Prof. dr. H.L.M. Hermans
Prof. dr. G.J. Dorleijn

Beoordelingscommissie: Prof. dr. S. Bru
Prof. dr. I.B. Leemans
Prof. dr. M. Steenmeijer

ISBN: 978-90-367-6639-5

Voor mijn ouders

Trees Delabie en Gie Devos

PROLOOG

In dit proefschrift verdedig ik de stelling dat de poëzievernieuwing van de vroegtwintigste-eeuwse avant-garde nauw samenhangt met de toenmalige subjectivering van de zintuiglijke waarneming. Omstreeks 1900 had voor veel westerse intellectuelen het geloof dat de zintuigen een objectieve weergave van een externe werkelijkheid verschaffen, voorgoed afgedaan. Wetenschappers, filosofen en kunstenaars onderkenden dat zintuiglijke indrukken vóór alles het product zijn van psychosomatische processen en cultuurgebonden factoren (zoals techniek, architectuur en ideologieën). In die epistemologische ontwaarding of subjectivering van de waarneming vonden avant-gardedichters een legitimatie om in hun werk een uiterst particuliere perceptie van de dingen uit te dragen. Dit gold voor klinkende namen als Guillaume Apollinaire en Gertrude Stein, maar in het bijzonder ook voor de minder bekende Chileen Vicente Huidobro en de Fransman Benjamin Péret, van wie de oeuvres in dit boek uitvoerig geanalyseerd worden. Huidobro en Péret presenteerden zich allebei als exceptionele waarnemers, die dankzij de poëzie de ongewoonste beelden en sensaties konden oproepen. De taal was voor hen hét experimentele medium om alternatieve werkelijkheden voelbaar en zichtbaar te maken die de alledaagse, pragmatische perceptie van de lezers danig moesten ontregelen. Zoals tal van avant-gardisten hoopten Huidobro en Péret met hun eigengereide visie een tegenwicht te bieden aan de instrumentaliserende invloed op de waarneming van massacultuur en -politiek.

De motivatie om Huidobro en Péret als spilfiguren in dit onderzoek op te voeren is in wezen tweeledig: niet alleen waren het vooraanstaande poëzievernieuwers, ook hebben ze die vernieuwing zelf altijd aan de waarneming gerelateerd. Ze bleken model te kunnen staan voor veel van hun tijdgenoten. Dankzij de analyse van Huidobro's en Péret's werk wil ik in dit boek dan ook vooral reflecteren over de cultuurhistorische relatie tussen taal en zintuiglijkheid, of algemener, het lichaam. "Heeft de tekst toch zeer direct een lichaam te verbergen onder die huid van bedrukt papier?", vroeg de Belgische dichter Stefan Hertmans zich ooit in een essay af (389). Van wie mag dat lichaam dan wel zijn? Volgens Hertmans is dit lichaam-in-de-tekst "het snijpunt van een imaginaire en een reële lichamelijke; (...) een door de grammatica en de syntaxis heen schemerend droomachtig lichaam

van de ander, de schrijver, een lichaam dat 'samenhangt met socio-culturele praktijken'" (389-90).

In deze studie heb ik, allereerst, het "droomachtig lichaam" van Huidobro en Péret in hun teksten getraceerd, dat wil zeggen, de basale perceptuele oriëntatie die zowel hun poëtische geschriften als hun poëzie beheerst. In het geval van Huidobro gaat het om een visuele oriëntatie, die onder meer blijkt uit zijn definitie van de dichter als een visionaire ingenieur, zijn verrassende poëtische beelden en utopische toekomstvisioenen. Pérets oeuvre is veeleer op de tastzin georiënteerd: doortrokken met de haptische ervaringen van het automatische schrijven, de metonymische metamorfoses van zijn gedichten, zinderend van erotisch en geweld. Zoals Hertmans al aangaf, kan dit lichaam van de schrijver enkel tot uitdrukking komen in en door de taal: eenieder heeft woorden nodig om lichamelijke gewaarwordingen te duiden en te communiceren. Anders gezegd, het lichaam 'taalt' in beide betekenissen van dit werkwoord: het lichaam 'verlangt', heeft nood aan expressie in de tekst, maar 'spreekt' en kan ook alleen door de tekst spreken. Het gevolg is dat, ook omgekeerd, ons taalgebruik metaforisch van oudsher georganiseerd wordt door onze lichamelijke conditie. Doorgaans slaan we geen acht op die dode perceptuele metaforiek, maar experimentele teksten als die van Huidobro en Péret wekken haar weer tot leven. In beide oeuvres bespeuren we een sterke tendens om door de talige conventies heen te breken die de waarneming plegen te reguleren.

Maar via de taal krijgt het lichaam-in-de-tekst betekenis binnen de gehele cultuur. Daarom heb ik, ten tweede, Huidobro's visuele en Pérets haptische taalexperimenten in hun eigen tijd gesitueerd, toen nieuwe vertogen en praktijken de oculaircentrische, dualistische opvatting van lichaam en geest onder druk zetten. Om dat onconventionele lichaam-in-de-tekst vorm te geven eigenden de dichters zich onder meer inzichten uit de fysiologie of de psychologie toe, liet Huidobro zich inspireren door technologische innovaties als de film en de luchtvaart, en sloot Péret zich aan bij wie ijverde voor een vrijere seksuele moraal. Met behulp van zulke contemporaine vertogen en praktijken koppelden deze twee avant-gardisten hun literaire creativiteit en sociale gidsrol aan culturele veranderingen op perceptueel vlak.

Wie dit proefschrift in handen houdt, zal evenwel onvermijdelijk nog een ander lichaam-in-de-tekst aantreffen: dat van de schrijver dezes. Het behoort een waarnemer toe, van wie de perceptie al evenzeer afwijkt van

de norm, zij het op andere gronden dan destijds bij Huidobro en Péret. In 1989 verloor ik namelijk op vijfjarige leeftijd het gezichtsvermogen, als gevolg van de zeldzame netvliesandoening retinoblastoom. Dit lichaam-in-de-tekst spreekt zodoende alleen al uit de afwezigheid van foto's of illustraties. Ik wilde geen visueel bronnenmateriaal opnemen, dat ikzelf niet had kunnen beoordelen. Dit betekent echter nog niet dat met de blindheid een spreekwoordelijke duisternis is ingetreden in mijn hoofd. Een synesthetische taalervaring – elke letter die ik hoor of aanraak heeft een vaste kleur –, de honger naar gedetailleerde beschrijvingen en vóór alles het lezen van literatuur hebben ervoor gezorgd dat de instroom aan visuele indrukken nooit gestuit werd. Het heeft van jongs af aan vragen bij me opgeroepen aangaande de evocatieve kracht van woorden die onze waarneming en verbeelding verbinden. Dit proefschrift is mijn voorlopige antwoord hierop. Het ontbreken van afbeeldingen is daarom bovenal een eerbetoon aan de intense zintuiglijkheid van de behandelde avant-gardepoëzie: zij laat ons zien, horen, aanraken, vallen, lijden, en genieten.

Tegen deze persoonlijke achtergrond is dit boek ook geschreven om het wonder van de concrete waarneming te vatten. Ik zeg heel bewust "wonder" in een cultuur waar, zoals Robert Romanyshyn stelt, het lichaam veelal herleid wordt tot een reeks technische functies, een afstelbare machine. Al te vaak herhaalde leuzen als "Wij zijn ons brein!" vertellen ons weinig tot niets over de fenomenologische rijkdom en variatie waarin de wereld zich aan ons bewustzijn blijft voordoen: een melodieuze stem met een vreemd accent in de trein, een zeurende hoofdpijn, de vage reflectie van een gezicht in het venster, de zachte beroering van een schouder. De epistemologische subjectivering van de directe zintuiglijke waarneming die voor het eerst ten tijde van het modernisme op grote schaal aan de dag trad, is in feite de keerzijde van die toenemende technische objectivering van het lichaam. Naarmate de fysische, chemische, fysiologische en neurologische processen die daarin werkzaam zijn nauwkeuriger in kaart werden gebracht, raakte de perceptuele gewaarwording verder geprivatiseerd. In de afgelopen eeuwen ontstond er bijgevolg een schijnbare kloof tussen de objectieve kennis en de subjectieve ervaring van het lichaam, zoals Romanyshyn illustreert aan de hand van een zonsopgang: "No matter how hard I may try, for example, to experience my sight of a beautiful sunrise as the impact of electromagnetic radiation upon the retinas of my eyeballs where complex electrochemical reactions take place transforming physical stimuli into physiological events, I am doomed to

fail." (68) Niemand betwist het nut en de abstracte schoonheid van dergelijke objectieve kennis. Maar een zonsopgang wordt pas tot een gewaarwording voor een individuele waarnemer, die het als een roodachtige nevel aan de horizon ziet of een lichte tinteling op de huid bemerkt, voor wie die zon een godheid is die met mensenoffers gevoed dient te worden of voor wie het, om met Wislawa Szymborska te spreken, slechts een "provinciale ster" in een uitdijend heelal is (54). Gelukkig hebben een eeuw geleden avant-gardisten als Huidobro en Péret die complexe ongrijpbaarheid van de subjectieve waarneming begrepen, en hebben ze ons hun perceptueel ontregelende gedichten nagelaten om ons eraan te herinneren.

Tot besluit wil ik graag nog iedereen hartelijk bedanken zonder wiens hulp en ondersteuning ik dit onderzoeksproject nooit tot een goed einde had kunnen brengen. Dat zijn allereerst mijn begeleiders prof. dr. Hub. Hermans en prof. dr. Gillis Dorleijn, die van meet af aan met een kritische maar welwillende blik hebben meegelezen. Na onze regelmatige ontmoetingen had ik, dankzij hun gedegen commentaar en relevante literatuursuggesties, stevast het gevoel het ter tafel liggende hoofdstuk aanzienlijk te kunnen aanscherpen. Hun vertrouwen in het welslagen van het project was een belangrijke drijfveer om door te gaan op dit vooralsnog behoorlijk ongebaande pad van de zintuiglijke literatuuranalyse, met name wat betreft de tastzin. Ook toen ik de voor mij moeilijke beslissing nam om de geplande derde casestudy over Paul Van Ostaijen en het gehoor voor een postdoconderzoek te bewaren, kon ik op hun begrip rekenen. Daarnaast had ik een semester lang het genoegen om, samen met Hub., college te mogen geven over de Spaanstalige avant-garde of *Vanguardia*. Het was uiterst leerzaam om met zo'n ervaren docent samen te werken en een groep enthousiaste studenten door de prachtige experimentele literatuur van Spanje, Mexico, Argentinië en Chili te loodsen.

Vervolgens ben ik de collega's uit de literatuurwetenschap, de Romaanse letterkunde en andere disciplines zeer erkentelijk die gedeeltes van dit proefschrift of mondelinge presentaties ervan hebben becommentarieerd. Dan denk ik aan Hubert van den Berg, Meike Botterweg, Jonathan Eburne, Gys-Walt van Egdome, Miguel Ángel García García, Sjef Houppermans, David Howes, Bodil Kok, Carlos van Tongeren, Caro Verbeek en Lies Wijnsterp. Verder gaat mijn dank uit naar Gérard Roche van de Association des Amis de Benjamin Péret en Vicente García-Huidobro, kleinzoon van de dichter en voorzitter van de Fundación die diens

nalatenschap beheert. Beiden waren immer bereid mij snel de nodige informatie te verstrekken. De Fundación Huidobro heeft bovendien de publicatie van mijn *Altazor*-vertaling in 2012 mede mogelijk gemaakt.

In de vier jaar dat dit promotieonderzoek heeft geduurd, zijn er enkele mensen uit mijn leven verdwenen die erg veel voor mij hebben betekend. Maar daar staat tegenover, en hier wil ik de nadruk op leggen, dat ik er ontzettend veel warme genegenheid voor heb teruggekregen. Ansgar, Esther, Hendrik, Johannes, Laurens en Roberto, ze zijn allemaal sinds lang volstrekt onmisbaar voor me geworden. Ik kan me steeds weer laven aan hun enthousiasme, humor en wijsheid. Maar ook in mijn directe werkomgeving aan de RUG heb ik heel veel vriendschap gevonden, zowel de eerste twee jaar in De Harmonie bij kamergenoten Daphne, Hanneke en Joost, als later in de Rode Weeshuisstraat met Binne, Bram, Jan, José, Kars, Konstantin en Martijn. Ik zal hun hulpvaardigheid niet licht vergeten: of ik nu vroeg om even mee te lopen naar de bibliotheek, een artikel voor me na te lezen of een presentatie te mogen oefenen, nooit was het iemand te veel. Maar vooral koester ik de herinnering aan onze oeverloze lunchsessies, waarin we maar bleven doorpraten over boeken, politiek, sport of de zorgwekkende toestand van onze geliefde geesteswetenschappen. Zelden waren onze cultuuranalyses zo scherp als tijdens die gesprekken boven dampende soepkommen. De dynamiek die zich onder de promovendi van de Rode Weeshuisstraat heeft ontwikkeld, was ronduit uniek. Het leidde tot een onafgebroken uitwisseling van wetenschappelijke ideeën, maar ook tot filmavonden, gezamenlijke fietstochtjes door het Groningse ommeland, en het schrijven van een estafetteroman. Martijn en Laurens wil ik nogmaals in het bijzonder danken, omdat ik met hen de volledige inhoud van dit boek diepgaand heb kunnen bespreken en zij als paranimfen bij mijn verdediging willen fungeren.

Tot slot weet ik mij immer omringd door mijn naaste familie, om te beginnen mijn broer Stijn, zijn vrouw Eva en hun dochtertje Pauline. Haar geboorte, op 25 april 2012, was een euforisch moment. Sindsdien sla ik als haar trotse peetoom gade hoe de kleine Pauline de wereld lachend en kruipend verkent. Aan mijn ouders draag ik dit proefschrift op, als blijk van mijn onnoemelijke waardering. Ik heb altijd kunnen rekenen op hun onvoorwaardelijke steun en nimmer aflatende belangstelling voor al wat ik ondernam. Nog steeds put ik elke dag inspiratie uit mijn vaders passie voor literatuur en mijn moeders milde medemenselijkheid, dank jullie wel!

Groningen, juni 2013.

INHOUDSOPGAVE

Proloog	vii
1. Op zoek naar een zinnelijk verleden	
De subjectivering van de waarneming in avant-gardepoëzie	1
<hr/>	
Inleiding.....	1
De aanblik en het gevoel van een duizelingwekkend nieuwe wereld	3
1.1. De subjectivering van de waarneming (1880-1950).....	6
De subjectivering van de waarneming: een gefundeerde aanname	6
Hypothese: poëzievernieuwing hing samen met subjectivering van waarneming.....	11
1.2. Zintuiglijke geschiedenis	13
De zintuiglijke geschiedenis: terug naar de ervaring	14
Discussie: kunnen we het zintuiglijke verleden herbeleven?	16
De toe-eigening van zintuiglijke vertogen en praktijken	19
1.3. Zintuiglijke literatuur.....	21
Literatuuranalyse: van formalisme, poststructuralisme naar New Historicism.....	21
De cultuurhistorische poëzieanalyse: de waarneming in twee corpora.....	26
1.4. Poëzie en zintuiglijke vertogen/praktijken	28
Samenstelling en gebruik van corpora.....	28
Enkele sleutelbegrippen.....	30
De indeling van het boek	31
2. De dichter als visionaire ingenieur	
Het creationisme en de romantiek.....	35
<hr/>	
Inleiding.....	35
Het westerse oculaircentrisme: de connectie tussen zien en denken.....	38
Het creationisme als oculaircentrische poëtica: een vooruitblik.....	39
2.1. De romantische wortels van het creationisme.....	40
Het "cartesiaans perspectivisme" versus de "Lyncaeus-ogen" van de dichter	42
De dichter als uitverkoren waarnemer van eenheid	46
Weg van Emersons transcendentalisme, naar een seculier zienerschap	48
2.2. Het zienerschap geactualiseerd.....	53
De verlichte blik: geloof in wetenschap en techniek	56
De fysiologische beschrijving van gezichts- en denkvermogen	60
De visionaire arbeid van de dichter-ingenieur.....	65

3. Het gedicht als projector van verrassende beelden	
Het creationisme en de wetenschappelijke esthetica	69
<hr/>	
Inleiding.....	69
3.1. Het kleurenspeel in het oog.....	71
De dialoog tussen kunst en wetenschap: louter retoriek?	71
Kleurtheorieën: Chevreul en de experimentele schilderkunst	76
3.2. Het gedicht als autonome beeldenprojector.....	79
Helmholtz en de taal van de visuele sensaties.....	81
De wetenschappelijke esthetica: het semiotische en het synesthetische paradigma	84
3.3. Conclusie	91
4. De projectie van onzichtbare verbanden	
Poëzie, film en kubisme	95
<hr/>	
Inleiding.....	95
De creationistische poëzie van montage naar utopie: een vooruitblik	96
4.1. Een gemonteerde kijk op de dingen	99
De montage als hoop op een nieuw begin.....	99
Bergson en "het cinematografische denken"	105
Het "simultaneïsme" van uiteenlopende plaatsen en tijden	111
4.2. Een multiperspectivische kijk.....	115
Het kubisme en het formeel autonome kunstwerk.....	118
Het meervoudige perspectief in de schilderkunst	122
Het meervoudige perspectief in de literatuur	126
Het "komische" of de intelligente humor	132
5. De projectie van utopische werelden	
Poëzie en sociale vernieuwing	139
<hr/>	
Inleiding.....	139
5.1. Tegen de instrumentalisatie van de blik.....	141
De lichtende kijk op het duistere gewoel van oorlog en kolonisatie	142
De verslaving aan nieuwe beelden: poëzie en reclame	150
In the spotlights: Huidobro als publieke intellectueel	155
5.2. De visionaire blik en zijn blinde vlekken	158
De aanblik van de zinledige afgrond na WO I	160
Een toekomst vol (on)geziene mogelijkheden en gevaren	165
De blinde vlekken van het visionaire denken.....	172
5.3. Conclusie	181

Het modernisme en de crisis van het oculaircentrisme.....	183
---	-----

6. Écriture automatique

De hand van de surrealist 185

Inleiding.....	185
Spreken over de tastzin: een drieledig model	188
Pérets surrealisme als haptocentrische poëtica: een vooruitblik.....	192
6.1. Schrijven als transgressie	194
De écriture automatique en het Eerste Manifest	197
Ducasse' morele herschrijvingen	199
Rimbauds "ontregeling van alle zinnen"	203
6.2. Schrijven als therapie.....	206
De freudiaanse autoanalyse.....	207
Het "verstrooide" automatische schrijven in de experimentele psychologie.....	209
6.3. Schrijven als automatisme	215
In het paradijs der automaten	215
Reiken naar "de hand" van de Ander: de geliefde, de dingen, de wereld	220

7. De dichter-revolutionair

De haptische eenheid van denken en handelen 223

Inleiding.....	223
7.1. De Poëzie als sublimatie	225
De Poëzie als driftsublimatie in de mythologie en de psychoanalyse	228
De fysiologische verbeelding: het licht van de nerveuze, seksuele energie	232
Het haptocentrische denken in de geschiedenis	236
7.2. De fenomenologie van de alledaagsheid.....	237
De fenomenologische aanpak: Tzara's studiegroep en Ponge	239
Merleau-Ponty en het "ongestructureerde vatten van de wereld"	242
De "held": de strijd voor de vrijheid in de poëzie en de sociale actie.....	247
7.3. Conclusie	255

8. De poëtische omhelzing van de ander

Pornografie, liefde en erotiek 259

Inleiding.....	259
Het haptocentrisme in de poëzie.....	261
8.1. De ziellose geslachtsdaad	262
"Doldrieste teelballen": masturbatie als (on)bespreekbare praktijk.....	264
Het (on)zichtbare geslachtsleven: de duistere kelder en het glazen huis	269

De pornografie of het genot van de voyeur.....	274
8.2. De omhelzing	276
Het "gevoel van ontoereikendheid": wachten op de ander	277
"L'amour sublime": tekort, ontvankelijkheid en wederzijdse metamorfose	280
De liefde als aanzet voor sociale hervormingen: de gelijkheid van man en vrouw ..	287
8.3. Opgaan in het tastbare 'andere'	291
De metamorfose: de eenheid van het zich hernieuwende verlangen	292
De lichamelijke "chaos": Marinetti's training versus Carringtons overgave	298
9. De strijd voor de vrijheid	
Verbale agressie en fysiek geweld.....	303
<hr/>	
Inleiding.....	303
9.1. Dada's leerschool	305
Het begin van de opstand: dada's verbale agressie en morele shocktherapie	305
Ideologische poëzie: het geweld van oorlog en politieke machtsstrijd	310
9.2. Benjamins ballistiek	317
Een ballistische training: film en avant-gardekunst	318
Het surrealisme als ideologie	323
9.3. De fysieke strijd voor de vrijheid	327
De haptische dynamiek van de massabeweging.....	328
Reflectie: surrealisme versus totalitarisme.....	336
10. De haptische ruimte	
Metamorfose in bouwkunst en natuur.....	343
<hr/>	
Inleiding.....	343
10.1. Haptische ruimte.....	344
Opgaan in de omgeving: mimetische metamorfose in natuur en cultuur	345
De surrealistische architectuur: droomhuizen, labyrinten en ruïnes	348
10.2. Bewegen met de natuur	356
Etnografie en beweging in de 'primitieve' ruimte.....	356
Air mexicain: de precolumbiaanse metamorfose	365
10.3. Conclusie	371
11. Kijken en voelen voorbij het waarneembare	
Huidbro en Péret vergeleken	375
<hr/>	
Inleiding.....	375
11.1. De dichter als uitzonderlijke waarnemer.....	376

11.2. Het gedicht als perceptuele ontregeling	381
11.3. Het (on)waarneembare in de poëzie	385
11.4. De zintuigen van de avant-garde	392
11.5. Toetsing uitgangshypothese	400
11.6. Pistes voor verder onderzoek	403
Bibliografie.....	407
Summary.....	429
Central hypothesis and methodology.....	430
Case studies: Huidobro and Péret	431
Conclusions	433

1. OP ZOEK NAAR EEN ZINNELIJK VERLEDEN DE SUBJECTIVERING VAN DE WAARNEMING IN AVANT-GARDEPOËZIE

Zoals de gehele bestaanswijze van menselijke collectiva over lange historische perioden verandert, wijzigt zich ook hun zintuiglijke waarneming. De wijze waarop de menselijke zintuiglijke waarneming zich organiseert – het medium waarin zij zich voltrekt – is niet alleen door de natuur maar ook historisch bepaald.

Walter Benjamin. 'Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid.'
1936. (14)

Only the most sensitive among men will distance crashing realities, (...) Yet if man is to learn to live serenely in this stupendous new world he has himself created he must acquire this secret of detachment, and find aesthetic values in modern machinery, modern industrial war and, above all, in modern scientific preoccupations. He must develop a sense of the illimitable into which Main Street opens at either end. To help him do this is the great function of novelist, dramatist, and poet.

June Etta Downey. *The Creative Imagination*. 1929. (201)

Inleiding

"De dichter voert het beklemmende drama op dat zich afspeelt tussen de wereld en het menselijk brein, tussen de wereld en de voorstelling ervan", betoogde Vicente Huidobro (1893-1948) tijdens een lezing in Madrid in 1921 (*O.C.* 1: 717).¹ Het beklemmende drama waar de Chileense avant-gardedichter op doelde, was dat de wereld nooit direct kenbaar kon zijn, maar slechts door middel van de voorstellingen die het menselijk denkvermogen ervan genereerde. Deze voorstellingen, zo meende Huidobro, kwamen voort uit zintuiglijke indrukken die met behulp van de taal geordend, begrepen en gecommuniceerd moesten worden. Hij geloofde niet dat iemand ooit bij machte was om het psychosomatische

¹ "El poeta representa el drama angustioso que se realiza entre el mundo y el cerebro humano, entre el mundo y su representación." Alle vertalingen uit vreemde talen naar het Nederlands zijn van mijn hand, tenzij anders aangegeven in de bibliografie. Omdat Huidobro een der protagonisten van dit boek is, heb ik in zijn geval ook stevast de oorspronkelijke Spaanse passage opgenomen. Die wordt doorgaans in een voetnoot vermeld. In het geval van langere citaten uit zijn poëzie waar de vorm ook van belang is, staan ze echter ter vergelijking in de lopende tekst.

Hoofdstuk 1

theater van taal en waarneming waar de voorstelling van de wereld werd vertoond, te verlaten. Maar mensen dienden er zich wel bewust van te worden dat ze zich in dit theater bevonden. Zo konden ze tot het inzicht komen dat wat ze al die tijd voor de werkelijkheid hadden gehouden, amper een van de mogelijke voorstellingen was. Het was deze bewustwording die Huidobro als dichter in gang wilde zetten, door met zijn verrassende poëtische beelden de conventionele aanblik van de wereld te doorbreken. Met deze poëzieopvatting was Huidobro exemplarisch voor talloze avant-gardisten van zijn generatie, die met hun taalexperimenten ontregelende perceptuele effecten poogden te bereiken. Dit boek wil een antwoord bieden op de vraag hoe deze wijdverbreide fascinatie voor waarnemingsprocessen onder avant-gardedichters is ontstaan. Zodoende beoogt het een cultuurhistorische verklaring te verschaffen voor de verregerende poëzievernieuwing in de vroege twintigste eeuw.

Poëzie is altijd een van de zinnelijkste vormen van taal geweest, maar zelden zetten dichters dit perceptuele aspect zo sterk aan als ten tijde van de zogenaamde historische avant-gardes. Deze auteurs experimenteerden volop met visueel-typografische middelen, klankgedichten, multisensorische performances, vernieuwende poëtische beelden of lijfelijke beeldspraak. In hun manifesten en poëtische essays presenteerden zij zich bovendien als uitzonderlijk begiftigde waarnemers, die het lezerspubliek konden voorgaan in de verkenning van ongewone perceptuele ervaringen. De Franse surrealist Benjamin Péret (1899-1959), die in deze studie naast Huidobro als voornaamste zeggeman van de avant-garde zal fungeren, omschreef de dichter als "celui qui, même placé á ras de terre, découvre à toute chose son aspect céleste, (...) ce coin de ciel pur aspirant á occuper tout le champ sensible." (*O.C.* 7: 292) Volgens velen van deze avant-gardisten diende een gedicht niet langer de extratekstuele werkelijkheid te representeren, maar moest het bovenal onverwachte sensaties opwekken. Voor hen was de werkelijkheid überhaupt geen vaststaand gegeven meer, maar het resultaat van perceptuele gewoonten die de taal kon bestendigen dan wel verstoren.

Ik zal bijgevolg betogen dat deze vernieuwing van de poëzie direct inspeelde op een veranderende omgang met de zintuigen in de toenmalige westerse cultuur, waardoor het statuut van de waarneming als betrouwbare, objectieve bron van kennis geleidelijk werd ondergraven. Met name het gezichtsvermogen had sinds de klassieke oudheid dit statuut van objectiviteit genoten, zodat veel historici van oordeel zijn dat onze hele

intellectuele traditie overwegend visueel georiënteerd of oculaircentrisch mag heten. Ten tijde van de Verlichting groeide het gezichtsvermogen uit tot het onderliggende, metaforische model voor helder en rationeel denken. In de loop van de negentiende en vooral vanaf het begin van de twintigste eeuw zou dit oculaircentrische, objectivistische model van het bewustzijnsleven echter almaar krachtiger onder vuur worden genomen, zowel in de filosofie, de wetenschap, als de kunst en de literatuur. Deze kritische en artistieke aandacht voor zintuiglijkheid was een reactie op de spiraal aan technologische, economische en sociale veranderingen waarin westerse samenlevingen terecht waren gekomen. Kunstenaars en intellectuelen hadden de indruk dat hun leefwereld anders oogde, klonk en aanvoelde dan voorheen, maar ook dat alles vluchtiger en onoverzichtelijker was geworden. Avant-gardedichters speelden met hun creatieve en destructieve taalgebruik rechtstreeks in op al die nieuwe perceptuele ervaringen en denkbeelden. Zo werd het Verlichte oculaircentrisme ook onmiskenbaar geproblematiseerd in het werk van mijn twee protagonisten: waar Huidobro alternatieve, subjectieve vormen van visualiteit ging verkennen, streefde Péret zelfs naar een geheel andere manier van (aan)voelen en denken die gegrond was in de tastzin of de haptiek.

De aanblik en het gevoel van een duizelingwekkend nieuwe wereld

De perceptuele veranderingen waar het hier om gaat, traden op grote schaal aan de dag in de decennia tussen 1880 en 1950. Dit is ook de periode die dit boek globaal bestrijkt. Zowel in Europa als in Amerika waren het zoals bekend jaren van snelle modernisering, met onder meer de Tweede Industriële Revolutie, de explosieve groei van de steden, en de opkomst van massacultuur en massapolitiek. Deze grootscheepse ontwikkelingen misten hun uitwerking op zintuiglijk vlak niet. Dit blijkt, bijvoorbeeld, al uit de wijze waarop de Weense schrijver Stefan Zweig (1881-1942) zijn memoires over deze veelbewogen tijd introduceerde:

de tijd levert beelden, ik spreek de teksten erbij, en het zal eigenlijk niet zozeer mijn lot zijn waarover ik vertel, maar dat van een hele generatie – onze unieke generatie, die meer van het lot te dragen kreeg dan vrijwel alle andere in de loop der geschiedenis. Ieder van ons, ook de kleinste en meest onbeduidende, is in zijn diepste innerlijk bestaan door elkaar geschud door

Hoofdstuk 1

de bijna onophoudelijke vulkanische schokken van onze Europese aarde; (9)

Zonder twijfel was deze passage voornamelijk metaforisch bedoeld, maar juist dit soort ogenschijnlijk terloops gebruikte metaforiek zegt vaak bijzonder veel over de manier waarop de spreker de wereld waarneemt en begrijpt. In de eerste plaats stelt Zweig zich hier voor als een explicateur, "iemand die uitleg geeft bij geprojecteerde beelden" (9), een functie die tot het tijdperk van de stomme film behoorde. Cinema was een van de nieuwe massamedia die, in de vorm van informatie of entertainment, enorme hoeveelheden beeldmateriaal in omloop brachten met twijfelachtige epistemologische waarde. Dit had behalve met de kwantiteit, ook met de perceptie van die beelden te maken; het kijkproces voltrok zich nu immers volledig tussen het projectietoestel en het lichaam van de kijker. Dit was technisch mogelijk geworden dankzij de sterk toegenomen kennis van de fysiologische werking van het oog, zoals het fenomeen van het achterblijvende nabeeld op het netvlies waardoor mensen een reeks afzonderlijke filmbeelden toch als een vloeiende beweging waarnemen. Bijgevolg golden beelden niet meer zo vanzelfsprekend als directe reflecties van externe objecten, maar werden het visuele simulaties of projecties.

Daarnaast moet ook Zweigs observatie dat eenieder van zijn generatie tot "in zijn diepste innerlijk bestaan door elkaar geschud [is]" niet uitsluitend in overdrachtelijke zin worden opgevat. In het slijk van de Eerste Wereldoorlog was het leven van miljoenen jongeren voelbaar geschokt. Ze hadden er, in de bewoordingen van de Duitse filosoof Walter Benjamin (1892-1940), voor het eerst hun "nietige broze mensenlichaam" gevoeld in een technologische oorlog (*Maar een storm* 137). Maar deze generatie, die enerzijds zo goed de pijn van de massavernietiging kende, stond anderzijds ook aan de wieg van een meer hedonistische lichaamscultus. Zweig beschreef zelf in zijn memoires hoe een opkomende vrijere seksualiteit stilaan afrekende met een christelijke, burgerlijke moraal waarin over het geslachtsleven veelal gezwegen werd.

Kortom, in het toenmalige West-Europa – waar ik mij in hoofdzaak op zal concentreren, omdat zowel Huidobro als Péret meestentijds in Parijs woonden – ontstond langzaamaan een nieuwe zintuiglijke cultuur. Die cultuur was gecentreerd rond de psychosomatische gesteldheid van de waarnemer, zowel wat betreft de constituerende rol ervan bij de verwerking van externe prikkels als de proprioceptieve ervaring van het

eigen lichaam. Het betekende een aanzienlijke problematisering van het causale waarnemingsmodel, dat ten tijde van de Verlichting was uitgegaan van een objectieve, voornamelijk mentale indruk van een extern object. Met de subjectivering van de waarneming rezen derhalve tal van epistemologische vragen en mogelijkheden, een onontgonnen terrein waar ook avant-gardedichters "het beklemmende drama (...) tussen de wereld en het menselijk brein" op hun eigenzinnige wijze konden opvoeren.

De nadruk op het subjectieve karakter van de waarneming bood een dichter immers de kans om zijn individuele perceptie te celebreren, de poëzie formeel te vernieuwen en de sociale functie van literatuur met de versterking van perceptuele conventies gelijk te stellen. Zoals we zullen zien, liet deze connectie tussen avant-gardisme en de waarneming echter talrijke variaties toe. Huidobro koppelde een visionaire poëtica aan het experimenteren met cinematografische montage technieken in de poëzie. Péret zocht in de haptiek vooral een organische eenheid van lichaam en denken, als tegenwicht voor het westerse rationalisme dat het driftleven placht te onderdrukken. Dit poëtische programma uitte zich in een poëzie waarin thema's als erotiek, geweld en contact met de tastbare omgeving de boventoon voeren. Hun respectieve poëtica's en poëzie zullen in dit boek in twee afzonderlijke casestudy's uitgebreid bestudeerd worden. Maar hun verregaande reflecties over bepaalde zintuiglijke aspecten zullen ons ook in staat stellen stil te staan bij het werk van aanverwante avant-gardistische kunstenaars en het grotere kader van de contemporaine zintuiglijke cultuur waartoe ze zich verhielden.²

In dit inleidende hoofdstuk wil ik vooral de theoretische en methodologische uitgangspunten verduidelijken die aan deze studie ten grondslag liggen. De eerste paragraaf biedt een nadere toelichting op de centrale hypothese aangaande de correlatie tussen de subjectivering van de waarneming en de poëzie vernieuwing van de historische avant-gardes. In de twee daaropvolgende paragrafen zal ik stapsgewijs een adequate methode ontwikkelen om die mogelijke wisselwerking tussen avant-gardepoëzie en zintuiglijke cultuur in de vroege twintigste eeuw in kaart te brengen. In 1.2 treed ik met cultuurhistorici in discussie over de vraag hoe zintuiglijke ervaringen uit het verleden bestudeerd en geïnventariseerd

² Om alle verwarring te voorkomen, ik gebruik de notie "contemporain" hier en elders in het boek in de minder gebruikelijke betekenis van gelijktijdig, uit dezelfde periode daterend. Zo opgevat heeft "contemporain" dus betrekking op de actualiteit waarin Huidobro en Péret leefden, niet op de onze.

Hoofdstuk 1

kunnen worden. 1.3 geeft een kort overzicht van de uiteenlopende literatuurwetenschappelijke benaderingen die de voorbije halve eeuw zijn beproefd om de relatie tussen poëzie en de cultuurhistorische context te analyseren, in het bijzonder, die tussen modernistische of avant-gardistische literatuur en zintuiglijkheid. Zodoende zal ik gaandeweg in beide vakgebieden, de zintuiglijke geschiedenis en poëzieanalyse, mijn eigen positie binnen de actuele debatten kunnen bepalen. De concrete aanpak waartoe dit voor dit promotieonderzoek heeft geleid, wordt in de vierde en laatste paragraaf beschreven: de verschillende onderzoeksstappen, de samenstelling van de corpora en de definitie van enkele terugkerende concepten. Tot slot geef ik nog een korte samenvatting per hoofdstuk van het onderhavige boek.

1.1. De subjectivering van de waarneming (1880-1950): een uitgangspunt

In deze paragraaf wil ik eerst ingaan op de belangrijkste aanname van dit onderzoek, namelijk de subjectivering van de zintuiglijke waarneming ten tijde van het modernisme, ongeveer de periode 1880-1950. Het ging daarbij dus om het feit dat wat werd waargenomen, niet langer gold als een directe afspiegeling van een externe werkelijkheid, maar vóór alles als het resultaat van psychosomatische processen binnen in de waarnemer zelf. Omdat ik ter ondersteuning van deze aanname door het volledige boek heen nog cultuurhistorisch feiten- en bronnenmateriaal zal aandragen, wil ik hier volstaan met het benoemen van drie culturele domeinen waar de subjectivering zich het duidelijkst en met de grootste impact manifesteerde: de stedelijke omgeving, het gebruik van nieuwe media en de herdefiniëring van de waarneming in wetenschap en filosofie. Op basis daarvan zal ik vervolgens tot de centrale hypothese van deze studie komen.

De subjectivering van de waarneming: een gefundeerde aanname

De subjectivering van de waarneming was in de eerste plaats goed merkbaar in een grootstedelijke omgeving. Als gevolg van de urbanisering moest men leren omgaan met een enorme hoeveelheid en diversiteit aan perceptuele stimuli. Dit bombardement aan prikkels leidde, volgens een beroemd artikel uit 1903 van de Duitse socioloog Georg Simmel (1858-1918), tot de kenmerkende "blaséhouding" van de moderne stedeling: "[these] stimuli, through the rapidity and the contradictoriness of their shifts, force the nerves to make such violent responses, tear them about so brutally that they exhaust their last reserves of strength" (329). In de

metropool met zijn drukke verkeer, drommende menigtes en economische bedrijvigheid dienden de overprikkelde bewoners ervoor te waken hun schaarse nerveuze energie goed te doseren. Ze moesten eraan wennen zich bewust op een beperkt aantal stimuli te richten en zich voor talloze andere af te sluiten. Perceptie werd zodoende doelgerichter, maar ook fragmentarisch en efemeer. Gezien de noodzaak meer perceptuele informatie te verwerken leek de uniciteitswaarde van de afzonderlijke zintuiglijke ervaringen af te nemen, en schenen ze als het ware meer inwisselbaar te worden.

Het ontstaan van deze zintuiglijke cultuur is niet te begrijpen zonder rekening te houden met de technologische ontwikkelingen van die jaren. Daardoor werden waarnemers immers geconfronteerd met visuele en auditieve prikkels die niet meer gebonden waren aan een vaste plaats of tijd. Nieuwe media als fotografie, film, en grammofoon maakten het mogelijk beeld en geluid technologisch te reproduceren, net zoals communicatiemiddelen als de radio of de telefoon de stem over grote afstanden heen konden dragen.³ In zijn essay 'Conquête de l'ubiquité' (1928) schreef de Franse dichter Paul Valéry (1871-1945) hierover: "Comme l'eau, comme le gaz, comme le courant électrique viennent de loin, dans nos demeures, répondre à nos besoins moyennant un effort quasi nul, ainsi serons-nous alimentés d'images visuelles et auditives, naissant et s'évanouissant au moindre geste, presque à un signe." (2: 1284-5) Zulke media vergemakkelijkten de verspreiding van visuele en auditieve gegevens weliswaar aanzienlijk, maar onderwierpen ze tegelijk aan procedures van standaardisering en montage die de objectiviteit ervan ondermijnden. Het had in de loop van de negentiende eeuw reeds de opkomst van een heuse beeldcultuur mogelijk gemaakt in de steden, met haar eindeloos circulerende reclameboodschappen, posters en andersoortige goedkope reproducties.⁴

³ Het gehoor komt in dit boek maar zijdelings aan bod, maar het is belangrijk om ons steeds te realiseren dat gedurende het modernisme (1880-1950) ook het geluid een verregaande transformatie onderging. Zie hiervoor Emily Thompsons studie over de moderne "soundscape", die ontstond toen wetenschap en techniek geluid als signalen gingen opvatten die meetbaar, elektrisch reproduceerbaar en anderszins manipuleerbaar werden (bijvoorbeeld door bepaald materiaalgebruik in gebouwen).

Karin Bijsterveld en haar medewerkers verrichtten aan de universiteit van Maastricht ook al jarenlang uiterst belangwekkend onderzoek naar de recente geschiedenis van het gehoor.

⁴ In de context van technologie dienen we voor ogen te houden dat de subjectivering van de waarneming van toepassing was op de menselijke zintuigen, en niet per se op alle

Hoofdstuk 1

Ten slotte legden veel wetenschappers en filosofen almaar sterker de nadruk op het subjectieve karakter van de zintuiglijke waarneming. De fysiologie en de experimentele psychologie beschreven perceptie als het product van zenuwprikkels, als stromen impulsen tussen de waarnemingsorganen en de hersenen. Volgens deze opvatting zei het zien van licht dus meer over de prikkeling van optische zenuwen, dan over de aard van de stimulus die bijvoorbeeld zowel fysisch (lichtgolven) als chemisch (drugs) kon zijn. Ook de haptische waarneming van de huid en kinesthesie (beweging) werden op deze manier in kaart gebracht. Ondertussen beschouwden ook steeds meer filosofen van uiteenlopende stromingen als de fenomenologie, het vitalisme en het existentialisme het subjectieve perspectief of het belichaamde bewustzijn als constitutief voor de werkelijkheid. In wezen was dit de erfenis van de copernicaanse wending die Immanuel Kant (1724-1804) had voltrokken door te stellen dat al onze kennis van de buitenwereld is afgeleid van "de waarneming en alle waarneming weer is gebaseerd op de structuur en de beperkingen van onze zintuigen", zodat we altijd afhankelijk blijven van "de manier waarop die de wereld aan ons doorgeven." (gecteerd door Blom 79-80) Latere denkers zoals Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) zouden vooral deze lichamelijke component van de waarneming uitwerken tot het organiserende principe van het subjectieve "in de wereld zijn".

Ik heb deze drie domeinen ten behoeve van de duidelijkheid apart beschreven, maar in werkelijkheid ging het om een veelheid van factoren die elkaar wederzijds beïnvloedden en versterkten. Zoals reeds werd geconstateerd, waren media als film ondenkbaar geweest zonder de nieuwe wetenschappelijke kennis van de zintuigen. Maar zo benutten ook Franse reclamemakers fysiologische data over het gezichtsveld en kleurperceptie teneinde te bepalen hoe hun posters de aandacht van passanten in drukke winkelstraten konden trekken. En hadden duizenden van zulke stedelingen niet geklaagd over nervositeit, dan waren hun overprikkelde zenuwen omstreeks 1900 niet uitgegroeid tot heuse sociologische en psychologische vraagstukken.

vormen van perceptie. Zo werden veel technologieën juist ontworpen om de onnauwkeurigheid van de zintuigen te compenseren, wat de epistemologische ontwaarding ervan weer in de hand werkte. Dit geldt in dezelfde periode bijvoorbeeld voor de geneeskunde waar, zoals Stanley Reiser heeft beschreven, instrumenten de diagnostiserende blik en aanraking vervangen. Zie verder ook de these van Sara Danius, besproken in 1.3.

Hoe dan ook, gelet op de ontwikkelingen in deze drie, met elkaar verweven domeinen in de toenmalige zintuiglijke cultuur kan worden gesteld dat de waarneming destijds gesubjectieerd werd, als het ware ontdaan van een stabiel extern kennisobject. Als gevolg van de overvloed aan stimuli in de stedelijke omgeving, het gebruik van nieuwe media en de conceptie van de waarneming in wetenschap en filosofie, werd perceptie opgevat als een op zichzelf staand systeem dat geen directe weergave van de buitenwereld bood. Gewaarwordingen bleken onstabiel, technisch manipuleerbaar en het resultaat van psychosomatische processen. Anders gezegd, de relatie tussen gewaarwording en extern object werd in toenemende mate als arbitrair gezien. Zoals nog uitvoerig besproken zal worden zette die subjectivering in vanaf de romantiek, maar het duurde tot omstreeks 1900 eer dit inzicht, ondersteund door meer empirisch onderzoek en alle technische toepassingen daarvan, veel breder ingang vond in de westerse cultuur.

Deze subjectivering van de waarneming was evenwel verre van eenduidig, maar onderhevig aan tal van de meest uiteenlopende duidingen. De nieuwe media konden mensen een gevoel van alomtegenwoordigheid bezorgen, zoals uit Valéry's enthousiaste reactie sprak, maar ook vragen oproepen over de ideologische kleuring van gemedieerde informatie. Binnen deze zintuiglijke cultuur werd er meer positieve aandacht gegenereerd voor lichamelijke diversiteit en de intieme ervaringen van ieder individu. Daar stond tegenover dat de nieuwe kennis over psychosomatische processen vaak werd aangewend om de waarneming te sturen of te reguleren. Dit gebeurde veelal uit commercieel oogpunt, zoals in het geval van de Franse reclamemakers, maar het kon ook medische, politieke of militaire doelen dienen. Kortom, het is duidelijk dat de zintuiglijke waarneming een op zichzelf staand probleem was geworden, het onderwerp van onderzoek en proefnemingen, omgeven door dikwijls tegenstrijdige betekenissen en interpretaties.

Ik wil nog benadrukken dat mijn aanname van een subjectivering van de waarneming geen feitelijke toestand of isoleerbaar fenomeen beoogt te beschrijven. Veeleer gaat het om een overkoepelende aanduiding voor een tendens in de zintuiglijke cultuur die in de periode 1880-1950 almaar dominant werd. In deze aanname bracht ik mijn eigen bevindingen met die van een groot aantal andere onderzoekers samen. Zo heeft onder meer Martin Jay geconstateerd dat het gezichtsvermogen in het Westen immer als het meest verheven en objectiefste zintuig heeft

Hoofdstuk 1

gegolden. Vanaf de oudheid zijn mentale activiteiten veelal in visuele termen opgevat, wat de westerse cultuur volgens Jay "oculaircentrisch" heeft gemaakt. Zoals Jonathan Crary heeft aangetoond, kwam de objectiviteit van de visuele waarneming echter onder druk te staan, toen het achttiende-eeuwse vergeestelijkte camera obscuramodel van het zien in de loop van de negentiende eeuw begon te wijken voor dat van de belichaamde kijker. In de late negentiende en vroege twintigste eeuw was de epistemologische destabilisatie van het gezichtsvermogen in zowat alle domeinen van de cultuur merkbaar. Facetten van dit proces dat ik hierboven heb geschetst, zijn niet alleen beschreven door cultuurhistorici (Jay; Jütte), stadshistorici (Cowan & Steward; Hahn), maar ook door kunsthistorici in relatie tot de beeldende kunst (Vitz & Glimcher) en door literatuurwetenschappers in relatie tot de roman (Danius, *The senses*; Jacobs). Met deze studie breid ik dit onderzoeksterrein dus uit naar de poëzie van dezelfde periode.⁵

Maar daarbij beperk ik me niet tot visualiteit alleen, omdat destijds de reflecties over zintuiglijkheid ook verder reikten en de wereld vanuit de belichaamde subjectiviteit concipieerden. Ik heb zodoende een brug willen slaan naar ander recent onderzoek dat de problematische status van het lichaam behandelt in de modernistische literatuur (Armstrong; Ryan; Siccama), kunst (Segel) en wetenschap (Gijswijt-Hofstra & Porter). Aanstonds zal blijken dat ikzelf de ietwat vage notie van het lichaam of lichamelijkheid heb vervangen door het meer gelaagde begrip van de haptiek. Belangwekkende aanzetten hiertoe vond ik in studies over de tastzin in WO I-literatuur (Das) en de tactiele kunstwerken van het surrealisme en dada (Mileaf). Samengevat: de subjectivering van de waarneming dient vooral beschouwd te worden als een theoretisch uitgangspunt van waaruit we, naar ik hoop, meer inzicht kunnen verwerven in het complex van opvattingen, gewoonten, gevoelens, technologieën en materiële omstandigheden waarbinnen individuele waarnemers zich in de periode 1880-1950 bewogen.

⁵ Mijn uitbreiding betreft vooral de focus op zintuiglijke waarneming. Krzysztof Ziarek heeft eerder uitvoerig onderzoek verricht naar de vroegtweintigste-eeuwse notie van "ervaring" in relatie tot avant-gardepoëzie. In de bundel onder redactie van Timms & Kelley zijn ook belangrijke studies te vinden naar de relatie tussen modernistische poëzie en de stedelijke omgeving.

Hypothese: poëzievernieuwing hing samen met de subjectivering van de waarneming

Nu kunnen we ons de vraag stellen of het niet juist de aldus ontstane ambiguïteit rond de waarneming was die veel ruimte bood aan artistieke initiatieven, en dan met name aan de historische avant-gardes die via een vernieuwende perceptie in de literatuur en de kunst ook de aanblik van de werkelijkheid hoopten te veranderen. Dedden deze kunstenaars in hun creaties niet net zozeer een beroep op een veranderende conceptie en gebruik van de zintuigen? Kwam de kubistische of de surrealistische breuk met de realistische representatie – of met de mimesis zoals vaak wordt beweerd –, niet voort uit de epistemologische onzekerheid? Het had er alle schijn van dat de subjectivering van de waarneming om een nieuwe kunst vroeg, vol onbestemde perceptuele mogelijkheden. Het verband is meermaals gesuggereerd door critici; zo merkte F. Drijkkoningen op:

de vraag in hoeverre onze waarneming van de dingen wel adequaat is, en of een volstrekt juiste waarneming der dingen wel mogelijk is, wordt in deze tijd tot meer dan een zuiver theoretisch of filosofisch probleem. Als men op een dergelijke vraag negatief antwoordt, kan het niet anders of ook de theorie van de mimesis moet aan een totale herziening onderworpen worden. Dit geschiedt op heel verschillende manieren, maar geen enkele avant-gardist kan zich onttrekken aan een standpuntbepaling met betrekking tot deze problematiek, waarbij zij er allen, impliciet of expliciet, van uitgaan, dat de door hun gekozen kunstvormen niet meer in een mimetische relatie tot de werkelijkheid staan in traditionele zin. (36-7)

Zoals eerder aangekondigd heeft deze studie tot doel de perceptuele veranderingen vanuit het perspectief van de avant-gardedichters Huidobro en Péret te benaderen. Mijn centrale hypothese luidt immers dat hun poëzievernieuwing ten nauwste samenhang met de toenmalige subjectivering van de waarneming. Dit verband blijkt al, oppervlakkig beschouwd, uit een aantal opvallende parallellen. Allereerst onderbouwden deze dichters hun exceptionele, subjectieve waarnemingsvermogen met argumenten die ze voornamelijk aan de wetenschap ontleenden. Daarnaast leek de door hen bewerkstelligde vernieuwing van het gedicht, dat ze als

Hoofdstuk 1

een ongewone perceptuele ervaring opvatten, in sterke mate geïnspireerd door de perceptuele simulaties van de massamedia. Ik noemde reeds Huidobro's interesse in de cinema, die de kijker vermocht mee te nemen naar een wereld die enkel op het witte doek bestond. Voor hen had de getrouwe representatie van de werkelijkheid in de poëzie evengoed definitief afgedaan en moesten gedichten vooral dingen laten zien en voelen die buiten het gedicht onwaarneembaar bleven. Dit was tevens een van de belangrijkste pijlers waarop ze hun identiteit van avant-gardist en wegbereider van een toekomstige cultuur bouwden. Zo meende Péret dat wie zich aan de surrealistische sensaties van zijn gedichten overgaf, bevrijd zou worden uit de rationele, doelgerichte waarnemingspatronen van het burgerbestaan, dat zo kenmerkend heette te zijn voor de moderne stedeling.

De comparatieve analyse van deze casestudy's moet dus enerzijds bepalen in hoeverre de toenmalige subjectivering van de waarneming al dan niet een stimulans is geweest voor een vernieuwing van de poëzie en een herdefiniëring van de dichterlijke identiteit. Anderzijds dient deze analyse inzicht te verschaffen in de wijzen waarop de geselecteerde dichters en andere avant-gardisten die subjectivering concreet versterkt dan wel geproblematiseerd hebben. Daarbij is het niet zozeer zaak de opmerkelijk zintuiglijke vernieuwing van de avant-gardepoëzie tegen de achtergrond van bredere maatschappelijke en culturele veranderingen te plaatsen, als wel na te gaan in hoeverre ze zelf actief deel had aan die veranderingen.

Vanuit de zintuiglijke literatuuranalyse hoop ik derhalve een ander licht te kunnen werpen op de klassieke spanning tussen de formele experimenten en het maatschappelijk engagement van de avant-gardekunstenaar. Voor Peter Bürger was de vormvernieuwing vooral een breekijzer om de kunst uit haar institutionele isolement te bevrijden. Walter Adamson heeft het avant-gardisme onlangs veeleer als een paradoxaal distinctiemiddel geïdentificeerd, waarbij de culturele elite zich zowel liet voeden door als trachtte te onderscheiden van de massacultuur. Andere onderzoekers, onder wie Sascha Bru en Gunter Martens, hebben dan weer de politieke slagkracht ervan beklemtoond. Een zintuiglijke analyse kan wellicht een nieuwe invalshoek en verbindingsschakel vormen, want een doelbewuste manier van waarnemen is nooit louter esthetisch. Het kan, zoals Linda Holler opmerkt, ook een morele en politieke activiteit zijn: "Whatever we call sensual awareness, coming from non-sense to sense is a

moral and political act because it restores our ties to the material world and to the consequences of our actions." (3) In hoeverre school de sociale relevantie van de avant-garde in haar perceptuele vormexperimenten? In de hieropvolgende hoofdstukken zal ik die vraag geregeld opnieuw oppakken.

Er zijn verscheidene redenen waarom ik het werk van Huidobro en Péret als casestudy's heb gekozen. In de eerste plaats golden ze destijds in hun respectieve taalgebied als vooraanstaand avant-gardist, maar zijn ze inmiddels ietwat in vergetelheid geraakt. Enige rehabilitatie was dus wel gerechtvaardigd, met name in ons taalgebied waar ze nauwelijks bekend zijn. Ten tweede zijn zowel hun theoretische beschouwingen als hun poëzie doortrokken van zintuiglijkheid, die respectievelijk visueel en haptisch van aard is. Doorgaans richtten ze zich heel expliciet op de waarneming; op andere ogenblikken is het meer een impliciete aanwezigheid die de kritische lezer dient te traceren. De waarneming is als een rivier die het land van hun oeuvre volledig doorkruist, meestal breeduit stromend, af en toe even ondergronds, maar altijd is het de levensbron voor al wat er groeit. Het is de soms grillige loop van deze rivier die ik in beide casestudy's zal volgen. De sterke focus op individuele trajecten biedt, ten derde, het voordeel dat we hierdoor kunnen achterhalen hoe één waarnemer meerdere aspecten van een zintuiglijke cultuur bij elkaar brengt en, in het geval van literatoren, creatief benut. Het bezwaar van een al te beperkte scope hoop ik, ten slotte, door middel van onderlinge vergelijking en bredere cultuurhistorische contextualisering te ondervangen. Hoewel Huidobro en Péret allebei veelvuldig in Parijs verbleven en vloeiend elkaars taal leerden spreken, behoorden ze toch tot andere culturele tradities en avant-gardistische groeperingen. In hoeverre oversteeg de subjectivering van de waarneming artistieke en culturele grenzen? De comparatieve analyse van beide casussen aan het slot van dit boek zal hier antwoord op moeten geven.

Om mijn centrale hypothese te toetsen zal ik echter niet kunnen volstaan met louter parallellen trekken tussen de poëzievernieuwing en de contemporaine zintuiglijke cultuur. Daartoe zal een meer toegespitste methodologie nodig zijn.

1.2. Zintuiglijke geschiedenis: op zoek naar de waarneming in het verleden

Als we een geschikte methode willen ontwikkelen om de wisselwerking tussen avant-gardistische poëzie en zintuiglijke cultuur in de vroege

Hoofdstuk 1

twintigste eeuw te bestuderen, zullen we eerst een paar stappen terug moeten keren en klaarheid moeten scheppen in enkele fundamentele kwesties. Hoe hervind je een zintuiglijk verleden precies? Zijn perceptuele ervaringen uit vervlogen tijden op de een of andere manier te reconstrueren en zodoende te herbeleven, of zijn ze slechts toegankelijk door middel van representaties? Dit zijn de heikele vragen waarvoor ik hierna, in samen- en tegenspraak met cultuurhistorici, een oplossing zal proberen te vinden.

De zintuiglijke geschiedenis: terug naar de ervaring

Zoals de korte opsomming van studies in de vorige paragraaf reeds aangeeft, kunnen de zintuigen rekenen op een toenemende belangstelling binnen de geesteswetenschappen.⁶ Die trend is ook goed merkbaar binnen de cultuurgeschiedenis, hetgeen al blijkt uit het feit dat Peter Burke in zijn overzichtswerk *What is cultural history?* een aparte paragraaf voor dit onderzoeksveld inruimt (110-2). Het lijkt me nuttig om de theoretische achtergrond te schetsen waartegen de zintuiglijke geschiedenis speelt, daar deze raakt aan de centrale spanning omtrent zintuiglijkheid als lichamelijke ervaring of talige representatie.⁷

De opkomst van de zintuiglijke geschiedenis kan immers in verband gebracht worden met het groeiende ongenoegen dat, volgens Gabrielle Spiegel, onder cultuurhistorici is ontstaan over het al te deterministische, structuralistische cultuurmodel dat opgeld maakte tijdens de zogenaamde *linguistic turn* van de jaren zeventig en tachtig. Dit model ging uit van onderliggende taalstructuren die in wezen elke vorm van sociaal handelen sturen evenals de productie van culturele uitingen en vertogen. Bijgevolg liet dit model, in de ogen van de criticasters, nauwelijks tot geen ruimte aan individueel initiatief of afwijkend gedrag. De aandacht van historici is

⁶ De interdisciplinaire onderzoekstak van de "Sensory Studies" tracht het zintuiglijk onderzoek uit verschillende geestes- en sociaalwetenschappelijke disciplines weer bij elkaar te brengen. Het meest vooraanstaande onderzoeksinstituut op dit gebied, The Centre for Sensory Studies aan de Concordia-universiteit in Montreal, werd reeds eind jaren tachtig opgericht door de antropoloog David Howes. Zie www.centreforsensorystudies.org.

Een paar jaar geleden werd, op initiatief van Inger Leemans, ook in Nederland een onderzoeksplatform gevormd dat onderzoekers van de zintuigen en de emoties regelmatig samenbrengt: ACCESS, Amsterdam Centre for Cross-Disciplinary Emotions and Senses Studies. Zie www.access-emotionsandsenses.nl.

⁷ De term zintuiglijke geschiedenis is mijn vertaling van Mark Smiths "sensory history".

daarom langzaam verschoven van de semiotiek van de cultuur, ofwel de onderliggende tekensystemen, naar de semantiek en de pragmatiek van de cultuur, ofwel hoe feitelijke daden en uitingen betekenis genereren en construeren. Met andere woorden, het zwaartepunt van het onderzoek ligt niet langer bij de discursieve patronen binnen een cultuur maar bij het performatieve karakter ervan. Dit moest een terugkeer inluiden naar de concrete "ervaring", een sleutelbegrip dat historici nooit geheel wilden prijsgeven aan taalstructuren. Ze deinsden er volgens Spiegel voor terug te erkennen dat "experience, the bedrock of social history, might be a mere 'effect' of discourse, since it seems to deny a host of putatively pre-discursive, bodily sensations that could be thought both to exceed and to escape discursive construction." (18)

Hoewel Spiegel weinig concrete voorbeelden aanhaalt van de verschillende tendensen die ze onderscheidt en dus ook nergens expliciet van zintuiglijke geschiedenis rept, past deze wel in de door haar uitgetekende beweging: weg van een rigoureuze structuralisme, op zoek naar de individuele ervaring. In elk geval belooft de zintuiglijke geschiedenis, op het eerste gezicht althans, een aantal fundamentele euvels van het structuralistische cultuurmodel te verhelpen. Vóór alles vormen de zintuigen de schakel tussen de wereld en het individu, wat een onderzoeker weer in staat stelt waar nodig in te zoomen op de particuliere beleving van de werkelijkheid en niet enkel op collectieve betekenis-kaders. Bovendien vormen perceptuele prikkels een aanzienlijk deel van die "host of putatively pre-discursive, bodily sensations" die moeilijk volledig te vangen zijn in talige structuren of enige andere semiotische code, zodat een al te determinerende rol voor de laatste bij voorbaat uitgesloten schijnt binnen de zintuiglijke geschiedenis. Toch rijst de vraag in welke mate zintuiglijke ervaringen feitelijk buitentalig mogen heten, een punt waarop Spiegel trouwens zelf de nodige reserve inbouwt door over "putatively" ofwel vermeend preverbale sensaties te spreken.

Enig voorbehoud is inderdaad wel geboden ten aanzien van een ondoordacht gebruik van noties als zintuiglijke ervaringen of sensaties, hoe onvermijdelijk ze ook zijn. Dergelijke begrippen kunnen, door naar de materialiteit van het lichaam te verwijzen, de stelselmatige reductie van het individu tot een louter discursieve positie tegengaan. Maar deze verwijzing naar het lichaam mag niet het zicht ontnemen op de specifieke sociale en culturele context waarbinnen iedere ervaring of sensatie plaatsgrijpt en

Hoofdstuk 1

geduid wordt. Patricia De Martelaere vatte het in een essay over de taalfilosofie van Ludwig Wittgenstein zeer treffend samen:

Veeleer dan een gemeenschappelijke ervaringswereld te veronderstellen is de taal zelf onze enige echt gemeenschappelijke ervaringswereld. Zonder de taal is alles privé, ongearticuleerd, oncontroleerbaar. (...) Een kind dat leert spreken, leert tegelijk ook zien, horen, smaken, voelen; het leert van meet af aan zijn privé-gewaarwordingen te formuleren in een collectief kader en ze daardoor, als gewaarwordingen, ook voor zichzelf te identificeren. Ook de toegang tot het eigen innerlijk, de eigen identiteit, gebeurt zodoende via de uitwendigheid, de collectiviteit van de taal. (32)

Meer toegespitst op de zintuiglijke geschiedenis stelt Mark Smith dat de historicus de contingentie van elke waarneming intact moet laten. De klemtoon op ervaring mag geen vrijgeleide worden om de zintuiglijke waarneming zelf te ontrukken aan de discursieve verbanden waarin ze steevast ingebed blijft, omdat men ze op die manier zou "onthistoriseren" en verkeerdelijk voorstellen als een directe toegang tot het verleden (847).⁸

Discussie: kunnen we het zintuiglijke verleden herbeleven?

Deze te weinig gehistoriseerde benadering van zintuiglijkheid dringt zich vooral op wanneer men er zoals Peter Charles Hoffer, auteur van *Sensory worlds in early America*, van uitgaat dat "we have the same perceptual apparatus as the people we are studying in the past, and can sense the world as they did" (3).⁹ Zowel premisse als gevolgtrekking van deze

⁸ Zelfs al worden we dit zelden bewust gewaar, is de relatie tussen waarnemer en waargenomene inherent driedig, zegt zintuiglijk historicus Carl Havelange: "Un terme naturel, tout d'abord, en gros l'appareil sensoriel et sa structure neuro-physiologique; un terme culturel, ensuite, c'est-à-dire l'ensemble des déterminants socio-historiques qui conditionnent le regard; un terme individuel, enfin, c'est-à-dire la manière dont, en chaque sujet, se construit l'expérience de la perception. Ces trois termes (...) ne se distinguent évidemment que par un effort de pensée nécessairement réducteur, puisque la réalité phénoménale de la perception procède, précisément, de leur indistinction, voire de leur invisibilité." (371)

⁹ Mark Smith heeft me attent gemaakt op Hoffers introductie. Mijn kritiek op Hoffer stemt in essentie ook overeen met die van Smith. Deze kritiek richt zich niet zozeer tegen Hoffer in het bijzonder, maar tegen de ahistorische visie op zintuiglijkheid die hij zo onomwonden

redenering behoeven de nodige kanttekeningen. Om met de premisse te beginnen, waarschijnlijk zal niemand betwisten dat wij biologisch gesproken identiek zijn aan mensen die honderden tot tienduizenden jaren geleden leefden, maar dat betekent nog niet dat onze ideeën over ons "perceptual apparatus" steeds dezelfde zijn gebleven. Zo werden tijdens de oudheid en middeleeuwen de zintuigen nog van elkaar onderscheiden op basis van het waargenomen object, terwijl vanaf de renaissance de eigenlijke organen en vanaf de late achttiende eeuw de verschillende soorten zenuwprikkels of stimuli meer op de voorgrond traden in filosofie en wetenschap (Jütte 20-53). Zelfs het aantal van de traditionele vijf zintuigen was soms vatbaar voor interpretatie, gezien het heftige debat onder negentiende-eeuwse fysiologen over het al dan niet afzonderlijk bestaan van een zesde, musculair zintuig dat sensaties van beweging, gewicht en weerstand zou registreren (Jütte 222). De historicus dient dan ook op z'n minst rekening te houden met zulke veranderlijke denkbeelden over zintuiglijkheid, iets wat Hoffer overigens ook doet wanneer hij de zintuigen ergens anders "a cultural convention" (2-3) noemt maar daaruit niet concludeert dat deze conventies mogelijk van invloed waren op hoe groepen of individuen de wereld feitelijk gewaarwerden.¹⁰

Het besef dat de evoluerende opvattingen van de zintuigen een dam opwerpen tussen heden en verleden blijkt althans niet uit de tweede helft

articuleert. Ze leeft namelijk lang niet alleen onder historici. Binnen de literatuurwetenschap treffen we haar bijvoorbeeld aan bij Susan Stewart die, in *Poetry and the Fate of the Senses*, wil achterhalen wat perceptie en lyriek elkaar – door de eeuwen en over alle mogelijke culturele grenzen heen – te vertellen hadden: "My emphasis on common human experiences of the senses, facial expression, vocalization of sounds, motion, and rhythm directs the theoretical part of this argument toward, if not universality, a formalism that is meant to reach across various historical and cultural contexts." (xi) Een oudere studie als die van Louise Vinge liet weliswaar de historische evolutie van zintuiglijkheid in de literatuur zien, maar behandelde de vijf zintuigen vooral als een literaire "topos" waardoor de interactie met de concrete historische context onderbelicht bleef.

Ook binnen de cognitieve kunst- en cultuurtheorieën, die tegenwoordig sterk in zwang zijn, wordt de waarneming veelal in een ahistorisch stramien geïntegreerd. Toch lijkt me een theorie die zowel perceptie als cognitie cultuurhistorisch benadert, perfect realiseerbaar.

¹⁰ Niet-westerse tradities zijn vaak niet rond visualiteit georganiseerd. David Howes beschreef, bijvoorbeeld, enkele volkeren voor wie "skin knowledge" veel belangrijker is. En Constance Classen heeft de centrale rol van het gehoor geanalyseerd in de kosmologie van de orale Incacultuur voor de komst van de Spanjaarden, die het schrift meebrachten (*Worlds of sense* 106-20).

Hoofdstuk 1

van Hoffers stelling, namelijk, dat ons zogenaamd ongewijzigd "perceptual apparatus" toegang kan verschaffen tot de historische werkelijkheid. Hij houdt het kennelijk voor mogelijk "to recover what others long ago saw, heard, and smelled." (6) Mits je over voldoende bronnen en feiten beschikt, meent Hoffer, kun je de omstandigheden waarin een zekere perceptuele ervaring heeft plaatsgevonden nauwkeurig reproduceren en deze bijgevolg herbeleven. Een aanlokkelijke gedachte, maar ze komt mij volstrekt irreëel voor en wel om twee redenen. Allereerst ontbreekt voor een dergelijke reproductie vaak alle noodzakelijke contextuele informatie of is ze verre van toereikend. Zo is bekend dat Huidobro in 1922 een reeks geschilderde gedichten exposeerde in de foyer van het Parijse Edouard VII-theater. Ondanks enkele ooggetuigenverslagen weten we echter niet hoe de foyer precies was ingericht of hoe de doeken er waren opgehangen (opdat ze in het oog zouden springen of juist niet); sterker nog, een aantal van de originele werken is niet eens bewaard gebleven. Ten tweede, aangenomen dat die contextuele informatie wel voorhanden was en die reproductie realiseerbaar, dan nog wijkt onze interpretatie ervan sterk af van de toenmalige. Wat voor ons het zoveelste vormexperiment van een in de Spaanstalige wereld gecanoniseerde avant-gardist betekent, moet de argeloze theaterbezoeker destijds – zo stel ik mij voor – zijn voorgekomen als een bizarre mengeling van tekst en beeld, gemaakt door een volslagen onbekende. Ik ben het natuurlijk eens met Hoffer dat we zo veel mogelijk gegevens moeten verzamelen over zintuiglijke ervaringen uit het verleden, maar de vraag luidt dan wat we er uiteindelijk mee beogen te bereiken.

Hoffer acht het de taak van "[a] sensory history (...) [to] convey to the reader the feel of the past." (6), waarbij hij de virtuele omgevingen in moderne musea en reconstructies van veldslagen tot voorbeeld neemt. Hij zet zijn argumentatie kracht bij door in detail een merkwaardig voorval te beschrijven, toen hij zich tijdens research op een historische plek in Massachusetts kortstondig overgeplaatst waande naar de koloniale periode (12-3). Dit voorval zou men nog het beste met Johan Huizinga's "historische sensatie" kunnen aanduiden. Huizinga onderkende zelf het belang van zulke sensaties voor iedere historicus, dilettant of professional, maar wees ook meteen op de onbestemdheid ervan. Volgens hem betrof het hier de "respons" van de lezer aan de "roep" van de schrijver, een vorm van "historisch verstaan" vergelijkbaar met "het begrijpen (...) van de wereld door muziek" (53) die zich slechts sporadisch aandienende. De historische sensatie kon derhalve niet het wezenlijke doel van de geschiedschrijving

zijn. Deze was immers niet zozeer gericht op het "doen ondergaan van stemmingen" maar vooral op "het doen begrijpen van samenhangen", het ontwerpen van "vormen, waarin verleden werkelijkheid kan worden begrepen" of "het ordelijk rangschikken van feitelijkheden" (54).

Opmerkelijk in Huizinga's essay is de wijze waarop hij het geconstrueerde karakter van het historische werk dat het verleden inzichtelijk poogt te maken telkens weer onderstreept, hetgeen ik bij Hoffer node mis. Deze neemt namelijk te weinig afstand van zijn eigen historische sensaties en schijnt, door het zintuiglijk herbeleven van het verleden tot oogmerk van zijn studie te kiezen, de illusie te willen wekken dat zo'n sensorische reis in de tijd ook daadwerkelijk tot de mogelijkheden behoort. Een dergelijke illusie mag weliswaar een educatieve functie vervullen in musea en publieke animaties van historische gebeurtenissen, een academicus zou zich mijns inziens juist bewust moeten tonen van de representaties van toen en eigen interpretaties van nu die vroegere zintuiglijke ervaringen altijd omgeven en het getrouw re-ensceneren ervan belemmeren. In plaats van de universaliteit van het menselijk waarnemingsvermogen als uitgangspunt te poneren kan de historicus wellicht beter de tijdgebonden specificiteit van elke concrete waarneming vooropstellen en deze ook zoveel mogelijk recht proberen te doen.

De toe-eigening van zintuiglijke vertogen en praktijken

Voor het onderhavige onderzoek diende ik gericht na te gaan hoe Huidobro en Péret zintuiglijkheid begrepen en aanwendden in het vroegtwintigste-eeuwse West-Europa. Daarom heb ik een inventaris gemaakt van zintuiglijke vertogen en praktijken die in de periode 1880-1950 opgeld deden, opdat ik in de casestudy's zou kunnen bepalen welke de dichters hiervan wel en welke ze niet inzetten. De vorige paragraaf bevatte in feite reeds een korte samenvatting van deze inventaris.¹¹

Voor alle duidelijkheid, met vertogen doel ik op de toen gangbare denkbeelden aangaande de zintuigen, die de dichters veelal ontleenden aan wetenschap en filosofie. Ik heb reeds gewezen op Huidobro's gebruik van fysiologische argumenten; een ander voorbeeld zijn Pérets ontleningen aan

¹¹ Deze methodiek is zijdelings geïnspireerd door Robert Jütte die zijn eigen boek samenvat als een "account of culturally influenced systems of emotion and perception and the sensory functions and practices connected with them" (14), maar waar hij een diachrone ontwikkeling over een enorm tijdsbestek beschrijft ben ik vooral geïnteresseerd in het synchrone spanningsveld tussen verschillende vertogen en praktijken.

Hoofdstuk 1

de psychoanalyse om het lijfelijke driftleven centraal te stellen. Onder zintuiglijke praktijken versta ik langdurige perceptuele gewoonten en gebruiken die door maatschappelijke instituties, technologische middelen of andere materiële condities een zekere bestendigheid en consistentie krijgen. Mogelijke voorbeelden zijn film kijken, seksueel gedrag of zich voortbewegen door de stad. Deze praktijken komen soms op thematisch niveau aan bod in het werk van de geselecteerde dichters, maar ik zal ze daarnaast ook relateren aan hun experimentele technieken zoals de performances waaraan Péret deelnam of Huidobro's "cinematografische" stijl. Teneinde deze zintuiglijke praktijken te duiden doe ik bijna uitsluitend een beroep op tekstuele bronnen van destijds, niet enkel omdat mijn eigen visuele beperking mij belet beeldmateriaal te analyseren, maar bovenal omdat praktijken niet minder dan vertogen beladen zijn met specifieke culturele interpretaties. Door meerdere contemporaine teksten over dezelfde zintuiglijke praktijk te vergelijken, kan het beste worden getraceerd welke terugkerende metaforen en betekeniskaders de praktijk in kwestie omgaven.¹² Zo kwam ik er, bijvoorbeeld, achter dat de cinematografie zowel door kunstenaars als filosofen gelijk werd gesteld met het menselijk denkvermogen.

Om tot slot nog even terug te komen op de openingsvragen en het essay van Gabrielle Spiegel, de zintuiglijke geschiedenis wijst in mijn optiek niet de weg naar buitentalige sensaties, als een soort ultieme bevrijding van het discursieve cultuurmodel, maar zij kan wel aantonen hoe de zintuigen betekenissen krijgen en genereren binnen een cultuur. Hoewel zintuiglijkheid dan in hoofdzaak door middel van discursieve representaties wordt begrepen, hoeft dit geen terugval in een structuralistisch determinisme te impliceren. Deze studie kan immers laten zien hoe Huidobro en Péret zich bepaalde zintuiglijke vertogen en praktijken toe-eigenden en voor hun eigen artistieke of sociale doelen inzetten. Jan Verwoert herinnert eraan dat de notie "toe-eigening" ("appropriation") in de jaren zeventig werd geïntroduceerd door onder meer Frederic Jameson om het postmodernistische, vrijblijvende spel met citaten uit heterogene contexten te bekritisieren. Zelf pleit Verwoert voor een herwaardering van de "toe-eigening" in performatieve zin. Hier sluit ik me bij aan. Het gaat

¹² Op soortgelijke wijze maken George S. Rousseau en aanverwante cultuurhistorici gebruik van tekstuele bronnen, waaronder ook literatuur, om de specifieke culturele betekeniskaders ("frames") van ziekten te analyseren. Zie hierover Rousseaus inleiding op *Framing and Imagining Disease in Cultural History* (1-37).

erom te bepalen waartoe avant-gardisten bepaalde zintuiglijke vertogen en praktijken uit andere culturele domeinen gebruikten en herinterpreteerden. Hoe ik deze analyse precies heb aangepakt, zal ik uiteenzetten in de volgende paragraaf.

1.3. Zintuiglijke literatuur: poëzie in de cultuurhistorische context van de waarneming

Zoals uit het voorafgaande blijkt hebben cultuurhistorici mij een werkbare methode aan de hand gedaan om zintuiglijkheid te historiseren. Dit is evenwel niet de enige reden waarom ik als literatuurwetenschapper bij hen te rade ben gegaan. Deze cultuurhistorische invalshoek biedt mij namelijk ook de kans om, in deze paragraaf, stelling te nemen in en parallellen te trekken met bepaalde discussies in mijn eigen vakgebied. Het gaat meer bepaald om twee debatten die cruciaal zijn voor dit proefschrift, te weten dat over de vormverandering van de poëzie in de periode van het modernisme, en dat over het belang van zintuiglijkheid in de modernistische roman. Uiteindelijk moet mijn stellingname in deze debatten resulteren in een antwoord op de vraag hoe de interactie te analyseren tussen het werk van de geselecteerde dichters enerzijds en bepaalde zintuiglijke praktijken of vertogen anderzijds.

Literatuuranalyse: van formalisme, poststructuralisme naar New Historicism
Allereerst wil ik echter kort de belangrijkste poëziebenaderingen van de voorbije decennia in herinnering brengen, aangezien deze het debat over de vormexperimenten in de modernistische poëzie vooralsnog hebben gedomineerd. Het is namelijk van belang in het achterhoofd te houden dat literatuurwetenschappers in het algemeen sterk de neiging hebben vertoond poëzie als een op zichzelf staand onderzoeksobject te behandelen. Ofwel poogden ze in de geest van het structuralisme de formele eigenschappen van gedichten te inventariseren, ofwel voerden ze ten tijde van het poststructuralisme de poëzie op als dé tekstsoort waarin de inherente ambiguïteit van betekenisconstructie aan de oppervlakte komt.

Bij de eerste groep dienen we vooral te denken aan alle naoorlogse formalistische stromingen, waarvan het Amerikaanse New Criticism zonder twijfel internationaal het meest furore heeft gemaakt. In wezen betrof het een structuralistische literatuurbenadering, omdat de literaire tekst daarbij werd bejegend als een zelfstandige tekstsoort geregeerd door interne

Hoofdstuk 1

structuren en genre-gebonden conventies. Niet dat de sociale en culturele context waarin een werk was geschreven volledig buiten beschouwing werd gelaten, maar deze informatie diende slechts ter omkadering en werd niet direct betrokken bij de gedetailleerde lectuuranalyse of "close reading" van de gedichten. Dat hoefde ook niet, daar het gedicht – in een bekende frase van New Critic Cleanth Brooks – een "well wrought urn" heette te zijn waaruit de juiste betekenis tevoorschijn kon worden gehaald, mits men alle geciseleerde onderdelen van de urn maar in ogenschouw nam en correct wist te duiden.

Het was vooral de vermeende eenduidigheid van teksten waartegen de tweede groep van de reeds genoemde poststructuralisten eind jaren zeventig begon te ageren. In navolging van het deconstructiedenken van Jacques Derrida beklemtoonden literatuurwetenschappers als Paul De Man en Barbara Johnson veeleer de nimmer op te lossen spanning tussen de letterlijke en figuurlijke betekenislagen in een tekst, tussen grammatica en beeldspraak, die niet zonder elkaar kunnen bestaan, maar elkaar tegelijk uitsluiten en tegenspreken. De meerduidigheid waarop de poststructuralisten doelden was dus inherent aan iedere taaluiting, maar niettemin gebruikten ze geregeld gedichten om te demonstreren dat een letterlijke lezing een figuurlijke onderdrukte en vice versa. Het gevolg van deze analyses was dan ook dat poëzie tot een schoolvoorbeeld van semantische ambiguïteit werd verheven en haar aan plaats en tijd gebonden functies en interpretaties volslagen irrelevant schenen.

De enorme impact die vooral het formalisme heeft gehad op de poëzieanalyse in het algemeen valt moeilijk te overschatten, en dat is niet anders voor de specifieke discussies over modernistische en avant-gardistische poëzie. In 1980 verscheen het imposante *The Poetics of Indeterminacy* waarin Marjorie Perloff aanvoerde dat de experimentele poëzie uit het begin van de eeuw voornamelijk gekenmerkt werd door het vrije, autoreferentiële spel van de betekenaren en bijgevolg een gebrek aan zinnvolle coherentie (vii). Ofschoon Perloff erin slaagde deze bewering aannemelijk te maken door middel van close readings van Gertrude Stein, John Cage en tal van anderen, bood ze nergens een historische verklaring voor het verschijnen van deze vormexperimenten. Minder ambitieuze studies over één auteur hebben dat wel gedaan, maar aangezien de formalisten steevast uitgingen van het eigen kunstige karakter van literatuur hoeft het niet te verbazen dat zo'n verklaring vaak binnen artistieke sferen bleef. In het geval van Huidobro zijn wel terechte

vergelijkingen getrokken tussen door hem gebezigde technieken en die van de kubisten (Benko; Busto Ogden), maar werd niet gepoogd om die formele experimenten met visualiteit in een breder cultureel kader te plaatsen. Hoewel het poststructuralisme minder van zich heeft doen spreken in dit debat is het evenmin ten grave gedragen. Dit blijkt nog uit het recente *Lyric Poetry* van Mutlu Konuk Blasing dat vooraanstaande modernisten als Ezra Pound en T. S. Eliot behandelt, maar dit voornamelijk doet om een complexe theorie over de hele westerse lyriek te illustreren. Deze theorie komt er drastisch vereenvoudigd op neer dat elk lyrisch gedicht door zijn voortdurende spanning tussen klank en betekenis bij de lezer de onbewuste herinnering oproept aan de kindertijd voor diens intrede in de symbolische orde, toen taal hem of haar nog een betekenisloze klankenbrij toescheen. De ambiguïteit in lyriek die Blasing aanroert is dus van een geheel andere orde dan deze die Perloff in modernistische poëzie aantrof, en vormt veeleer een ingenieuze variatie op het vroegere thema van de poststructuralisten.

Laat ik meteen vooropstellen dat ook ik in mijn eigen onderzoek nog veel baten ondervind van structuralistische en poststructuralistische methodes. Allereerst blijkt de close reading-techniek het meest geschikte instrument om in het werk van de dichters zintuiglijke vertogen en praktijken te onderscheiden van eenmalige metaforen. Alleen als je een klein aantal teksten systematisch doorzoekt en interpreteert, kun je zulke terugkerende patronen op het spoor komen. Daarom heb ik bewust voor een relatief klein primair corpus gekozen, dat van Huidobro's en Pérets oeuvre maar een representatief gedeelte omvat (zie 1.4 voor meer details). Daarnaast maakt het deconstructiedenken me bij die close reading opmerkzaam op interne contradicties en schijnbare opposities. Als Péret zelf van leer trok tegen dichters die aan politieke propaganda deden in hun poëzie, rijst de vraag waarom de verbale agressie in sommige van zijn eigen verzen ook onmiskenbaar een ideologische signatuur droeg.

Deze baten nemen evenwel niet weg dat ik ook een fundamenteel bezwaar tegen beide benaderingen zie. Waar naar mijn idee zowel het structuralisme als het poststructuralisme en dus vooral de toepassingen ervan in de opgesomde studies tekortschieten, is poëzie begrijpen als de expressie van en reactie op een bepaalde cultuur en maatschappij. Modernistische poëzie ontstond en functioneerde niet in het luchtledige, maar verhiel zich tot concrete omstandigheden. Men kan zoals Blasing wel poneren dat lyrische poëzie wezenlijk cultureel conservatief is, omdat de

Hoofdstuk 1

mogelijke ideologische boodschap ervan steevast ondergraven wordt door de zinledige materialiteit van de taal die in poëzie ook doorklinkt. Maar met dit inzicht krijgen we nog geen grip op alle lyriek uit de Eerste Wereldoorlog, onlangs samengebracht door Geert Buelens, die opriep tot de strijd en massaal voor propagandadoeleinden werd ingezet. Ook al is het zeer legitiem te stellen dat literatuur een onalledaags taalgebruik en specifieke wijze van communiceren vertegenwoordigt, dan nog dienen we er rekening mee te houden dat de literaire tekst die functie immer voor concrete makers en ontvangers in concrete situaties vervult. Wellicht zouden de meeste onderzoekers die in de structuralistische en poststructuralistische tradities werken dit contextgebonden karakter van literatuur geenszins ontkennen, maar hun focus ligt niettemin veeleer op de formele en semantische eigenschappen van de tekst. Vanuit deze tekstgerichte benaderingen valt echter moeilijk te begrijpen waarom, bijvoorbeeld, Huidobro en Péret zoveel waarde hechtten aan de perceptuele en affectieve uitwerking van hun gedichten. Enige onderlinge variatie niet te na gesproken lag aan hun poëtica's immers een conceptie ten grondslag van de dichter als een uitzonderlijke waarnemer, die soortgelijke ongewone observaties als die hemzelf bezochten teweeg kon brengen bij de lezers. In het uitermate gepolitiseerde discours van Péret gold zelfs dat de dichter die naam enkel waardig was indien hij of zij telkens weer wist te breken met de ingesleten burgerlijke manieren van waarnemen en denken, "à frapper de toutes ses forces pour abattre les barrières sans cesse renaissantes de l'habitude et de la routine." (*O.C.* 6: 30) Door onze aandacht te verleggen naar de interactie tussen tekst en context, tussen literatuur en andere maatschappelijke domeinen, kunnen we adequater analyseren hoe contextgebonden factoren (zoals de politieke ideologie van de dichter) van invloed zijn op de vorm en het geïntendeerde effect van een bepaald werk.¹³

Dergelijke kritiek tegen structuralistische en poststructuralistische literatuuropvattingen is lang niet nieuw, maar was ook al in de jaren tachtig te horen van de zogenaamde New Historicists. Net als later in de cultuurgeschiedenis zou gebeuren, tekenden deze literatuurwetenschappers protest aan tegen een soort van discursief determinisme, in dit geval niet op de schaal van een volledige cultuur maar

¹³ Een illustratief voorbeeld hiervan is het zopas verschenen proefschrift van Benedikt Hjartarson, waarin de epistemologische en sociale doeleinden van de avant-gardistische manifesten worden geanalyseerd.

van een als autonoom verondersteld literair vertoog met zijn intrinsieke kenmerken en evolutie. Gezien mijn eigen bezwaren lijkt het me ook vruchtbaarder om, in de trant van het New Historicism, literatuur voor te stellen als één soort vertoog binnen een contemporain netwerk van conflicterende en dialogerende vertogen (Gallagher & Greenblatt 3-4; Greenblatt 1-20). Het spreekt voor zich dat deze contextgerichte literatuurbenadering niet waardevrijer is dan haar structuralistische en poststructuralistische voorgangers, die de literatuurstudie respectievelijk met wetenschappelijke en filosofische gestrengheid omkleedden. New Historicism, Cultural Studies en aanverwante benaderingen kwamen op in een periode van toenemende 'ideologisering' van de geesteswetenschappen: ze beoogden de machtsmechanismen binnen de cultuur bloot te leggen, en zodoende ook ruimte te creëren voor de zelden gehoorde stemmen van minderheden, onderdrukten en lagere sociale klassen. Het gevaar dat we als onderzoekers vervallen in al te eenvoudige, ideologische opposities is dus lang niet denkbeeldig. Maar juist de structuralistische close reading-techniek en de poststructuralistische nadruk op ambiguïteit kunnen ons hiervoor behoeden, omdat zij recht pogen te doen aan de gelaagdheid van ieder individuele tekst.

Om aan te geven welke invulling de cultuurhistorische, contextgerichte benadering kan krijgen in het onderhavige onderzoek wil ik kort ingaan op het debat over zintuiglijkheid in de modernistische roman. Sinds tientallen jaren is er herhaaldelijk op gewezen dat de vroegtwintigste-eeuwse roman in sterke mate beheerst wordt door epistemologische twijfel en de vraag naar de betrouwbaarheid van perceptuele kennis (Fokkema & Ibsch 44-6; McHale 9). Deze epistemologische onzekerheid werd aanvankelijk vooral geconstateerd op basis van onderzoek naar de stilistische kenmerken, semantische patronen en narratieve technieken. Zo stelden Douwe Fokkema en Elrud Ibsch in hun paradigmatische studie vast dat de dominante semantische velden zich rond "bewustzijn", "waarneming" en "onthechting" concentreerden (44). Hun voornaamste doel bleef evenwel de modernistische roman formeel van zijn voorgangers en opvolgers te onderscheiden, evenals van avant-gardistische werken.

Tegen dit soort doorgedreven formalisme rees echter ook hier steeds meer weerstand, en literatuurwetenschappers gingen zich bezighouden met de maatschappelijke en culturele factoren die de modernistische problematisering van de zintuiglijke waarneming mogelijk

Hoofdstuk 1

hadden gestimuleerd.¹⁴ Een vroege exponent van deze tegenbeweging is *The Vanishing Subject* (1991) waarin Judith Ryan betoogt dat het gefragmenteerde waarnemend bewustzijn uit het proza van modernisten als Franz Kafka, Robert Musil of William Faulkner ontsproot aan inzichten uit de laatnegentiende-eeuwse experimentele psychologie. Hoewel in recentere studies de rol van de wetenschap in de modernistische conceptie van zintuiglijke waarneming verder is uitgediept, lijkt het zwaartepunt daarin eerder bij media en technologie te liggen (Adams; Armstrong; Danus, *The senses*; Jacobs; Kahn). Zo opperde Sara Danus dat omstreeks de eeuwwisseling de waarnemingen van het blote menselijke oog en oor aan objectiviteitswaarde begonnen in te boeten, doordat geavanceerde apparatuur niet alleen een veel accuratere registratie van beeld en geluid garandeerde maar ook geheel nieuwe aspecten van de werkelijkheid horen en zichtbaar vermocht te maken. Zodoende genereerde die apparatuur nieuwe manieren van kijken en luisteren die op hun beurt, aldus Danus, weer bruikbaar waren voor literaire innovatie. Wanneer Thomas Mann in *Der Zauberberg* (1924) beschrijft hoe de patiënten in het Zwitserse sanatorium met behulp van röntgenstralen gescand worden, kan hij tegelijk de ontoereikendheid van het blote oog van de arts suggereren en zelf een vervreemdend inblik bieden in het inwendige van de mens (Danus, *The senses* 73).

De cultuurhistorische poëzieanalyse: de waarneming in twee corpora

Zoals eerder gezegd sluit dit proefschrift vrij nauw aan bij deze laatste cultuurhistorisch georiënteerde trend binnen de literatuurwetenschap van het modernisme. Deze critici tonen immers hoe schrijvers zich destijds bepaalde zintuiglijke vertogen en praktijken toe-eigenden of zich tegen andere afzetten om hun eigen artistieke waarneming te kunnen creëren. Op vergelijkbare wijze heb ik, naast mijn primaire corpus van de gekozen dichters, een secundair corpus samengesteld van niet-literaire teksten die illustratief zijn voor de door hen toegeëigende of verworpen vertogen en

¹⁴ Een heldere verwoording van deze kritiek op het formalisme is te vinden in het artikel 'Configurations of Self', waarin Ernst van Alphen pleitte voor een canonherziening van de modernistische roman. Van Alphen stelde voor om geconstrueerde romanvormen (zoals bij Proust) niet langer strikt te scheiden van latere, gefragmenteerde varianten (zoals bij Beckett), maar ze daarentegen te lezen als meer dan wel minder verstrooide configuraties van het bewustzijn in reactie op processen van modernisering. Aansluitend hierop zouden we nu kunnen zeggen dat het scharnierpunt tussen die modernisering en het subjectieve bewustzijn voornamelijk in de waarneming bleek te liggen.

praktijken. Dit hoefden geenszins directe interteksten van het primaire corpus te zijn, daar niet gerelateerde bronnen vaak beter konden helpen bij het expliciteren van de vooronderstellingen aangaande zintuiglijkheid in hun beider oeuvre.

In tegenstelling tot Ryan en Danius die relatief weinig uit niet-literaire teksten citeren, confronteer ik in de casestudy's telkens het primaire corpus van één dichter met een aantal teksten uit het secundaire corpus, opdat onderlinge analogieën en conflicten als het ware voor zichzelf kunnen spreken. De fysiologische argumenten die Huidobro gebruikte om de visionaire verbeeldingskracht van de kunstenaar te legitimeren, kunnen op die manier getoetst worden aan de hand van het werk van fysiologen als Hermann von Helmholtz of Charles Richet. Tot waar volgde de dichter de wetenschap en waar(om) week hij ervan af?

Deze methode die literaire en niet-literaire teksten vergelijkt is veelvuldig toegepast door de New Historicists op de vroegmoderne letterkunde, maar is lang niet onbesproken gebleven. Een aanzienlijk bezwaar dat cultuurhistorica Sarah Maza ertegen inbrengt luidt dat deze werkwijze, door de focus op "particulars" en "idiosyncratic voices", in feite geen historische veranderingen laat zien of voor een cultuur of tijdvak algemener geldende conclusies kan trekken (258). Inderdaad, ook deze studie is au fond gecentreerd rond twee uitzonderlijk creatieve waarnemers. Tezelfdertijd geeft het boek echter een idee van de vertogen en praktijken die toentertijd in West-Europa vigeerden. Bij ontstentenis van diachrone diepte heb ik getracht synchrone breedte in te bouwen. De rode draad van de zintuiglijkheid maakt het niet alleen mogelijk in te gaan op de wisselwerking tussen literatuur en tal van andere culturele domeinen, maar – gelet op de uiteenlopende achtergronden van de auteurs – ook op de interculturele verschillen en overeenkomsten in hun behandeling van het onderwerp.

Op de keper beschouwd heeft Maza echter gelijk: hoewel ik mij heb ingespannen om voor dit onderzoek zo veel mogelijk diverse stemmen uit het verleden op te vangen, luister ik ondertussen altijd het scherpst naar die twee solisten die er voor mij van meet af aan bovenuit sprongen. Misschien is dat ook wel wat een cultuurhistorisch georiënteerde literatuurwetenschapper van een cultuurhistoricus onderscheidt.

1.4. Poëzie en zintuiglijke vertogen/praktijken: een plan van aanpak

Inmiddels beschikken we over een bruikbare methode om de uitgangshypothese van dit boek te toetsen, namelijk dat de avant-gardistische poëzievernieuwing samenhangt met de subjectivering van de waarneming. Die methode komt er in wezen op neer dat ik een primair corpus bestaande uit het werk van Huidobro en Péret zal analyseren met behulp van een secundair corpus van overwegend niet-literaire teksten die representatief zijn voor relevante zintuiglijke vertogen en praktijken in het vroegtwintigste-eeuwse West-Europa. Dankzij close reading en directe confrontatie van beide corpora moet uit de casestudy's blijken hoe en waartoe iedere dichter zich bepaalde vertogen en praktijken heeft toegeëigend en andere daarentegen heeft afgewezen. In deze laatste paragraaf van de inleiding licht ik de samenstelling en het gebruik van de corpora verder toe. Daarna rest mij enkel nog de taak een paar sleutelbegrippen te definiëren, en een vooruitblik op het volledige boek te verschaffen.

Samenstelling en gebruik van corpora

Wat het primaire corpus betreft, dit bevat van beide dichters de belangrijkste poëtische teksten en poëziebundels. In het geval van Huidobro gaat het om de manifesten, ontstaan in de jaren tussen 1916 en 1925, waarin hij de theoretische basis legde voor zijn poëtica, het zogenaamde *Creacionismo* of creationisme. Het poëtische gedeelte omvat alle bundels vanaf *Adán* (1916) tot en met *Altazor* (1931), dat doorgaans als zijn hoofdwerk en tevens het eindpunt van het creationisme wordt beschouwd.

De keuze uit Pérets werk sluit hier chronologisch op aan, te beginnen met de poëtische artikelen en essays die hij respectievelijk tijdens zijn verblijf in Brazilië (1929-1931) en in Mexico (1941-1948) schreef. De besproken dichtbundels gaan van *De derrière les fagots* (1934) tot en met *Air mexicain* (1952). Qua hoeveelheid materiaal ontlopen de selecties uit beide oeuvres elkaar niet zoveel, maar Pérets corpus bestrijkt tien jaar meer, omdat hij minder regelmatig publiceerde dan Huidobro. De gehele Péret-casus is vooral omvangrijker, omdat zijn activiteiten zelden los zijn te zien van de surrealistische Beweging. Hun gezamenlijke manifesten en het werk van andere groepsleden verdienen dan ook de nodige aandacht. Huidobro's banden met het kubisme zijn in vergelijking nooit zo hecht geweest.

Mijn keuze om in beide casestudy's poëtica en poëzie in aparte hoofdstukken te analyseren, kan mogelijk op het bezwaar stuiten dat deze teksten veelal gelijktijdig werden geschreven. Ik heb zeker niet naar een eenvoudige toepassing van de theoretische ideeën in de dichtbundels gezocht, maar veeleer kruisverbanden en discrepanties gesignaleerd. Vertrekken vanuit de poëtica biedt echter het voordeel dat we van meet af aan een beeld krijgen van de artistieke en sociale functies die de dichter zichzelf en zijn poëzie idealiter had toebedacht. Bovendien etaleerden de dichters daarin ook hun denkbeelden rond zintuiglijkheid. Dit vormt als het ware een interpretatief frame waartegen hun eigen poëzie vervolgens kan worden afgezet.

Het secundaire corpus dient zoals gezegd de contextualisering en formele analyse van het primaire corpus in de casestudy's te ondersteunen. Het gaat hierbij overwegend om (sociaal)wetenschappelijke, filosofische of cultuurkritische teksten die bepaalde visuele en haptische vertogen of praktijken illustreren. De samenstelling van dit secundaire corpus is gebeurd op basis van de voornoemde inventaris (zie 1.2) en (in)directe referenties in het primaire corpus. In de poëtica-hoofdstukken laat het vooral zien waar de dichters de denkbeelden over zintuiglijkheid vandaan haalden, die zij zich toe-eigenden; bijgevolg gaat het soms letterlijk om bronnen, maar soms ook om excerpten van breder vigerende vertogen. Bij de poëzieanalyses dient het secundaire corpus vooral de gebruikte zintuiglijke praktijken te kaderen en reflectie hierop mogelijk te maken. Het gebruik van het secundaire corpus is in het laatste geval daarom vrijer: vaak meer als contrast, tegenstem, commentaar.¹⁵

Zoals eerdere studies van onder meer Crary en Siccama hebben bewezen, kan het werk van Jacques Derrida, Michel Foucault of Didier Anzieu uiterst behulpzaam zijn om tot een gedegen lezing van zintuiglijke cultuurproducten te komen. Gezien mijn sterke nadruk op historisering wilde ik echter de meeste plaats inruimen voor de auteurs die destijds toonaangevende denkbeelden omtrent zintuiglijkheid ontwikkelden en

¹⁵ Voor het secundaire corpus evenals voor kritische, secundaire literatuur geldt dat ik 99 procent van de teksten in de originele taal heb bestudeerd en eventueel aangehaald. Enkel voor Duisttalige bronnen heb ik, gezien mijn al te gelimiteerde kennis van die taal, mijn toevlucht moeten nemen tot Nederlandse of Engelse vertalingen. Omdat ik al mijn bronnenmateriaal zelf moest scannen om het vervolgens in braille of via spraaksoftware te kunnen lezen, was het bovendien uit praktisch oogpunt soms efficiënter om een reeds gedigitaliseerde versie van een tekst te consulteren.

Hoofdstuk 1

sindsdien veelal in de vergetelheid zijn geraakt, onder wie Guillermo de Torre, Carl Einstein, David Katz en Roger Caillois. Ondertussen blijft een proefschrift als dit immer schatplichtig – al is het slechts sporadisch geëxpliciteerd – aan het baanbrekend onderzoek van iemand als Foucault, dat iedere cultuurwetenschapper er bewust van heeft gemaakt hoezeer sociale machtsverhoudingen lichamelijke ervaringen in discours en praktijk beheersen. Het onderhavige boek laat evenwel ook zien dat de kritische reflectie over lichamelijke disciplineren niet met Foucault begonnen is maar veel verder teruggaat, minstens tot aan het Franse surrealisme.

Ook de vraag naar de relatie tussen taal en waarneming in de poëzie, waar dit gehele boek om draait, werd destijds al opgeworpen door de Amerikaanse experimenteel-psychologe June Etta Downey (1875-1932). Frappant genoeg onderscheidde zij toen, onder de makers en lezers van poëzie, verschillende verbeeldingstypes op basis van hun perceptuele oriëntatie (3-4). Maar het was aan Walter Benjamin om de training van de zintuigen in het moderne leven scherp te onderkennen, en bijgevolg ook de rol die techniek, politiek en avant-gardekunst daarbij konden spelen. We zullen ook deze beide laatste auteurs nog aan het woord horen in de volgende hoofdstukken.

Enkele sleutelbegrippen

Wat de zintuiglijke begrippen aangaat die in dit boek worden gehanteerd, heb ik me in de mate van het mogelijke gebaseerd op de reeds bestaande vakliteratuur. Zoals aangegeven in 1.1 zijn er genoeg cultuurkritische studies over visualiteit voorhanden. Inzake de "haptiek" waren de terminologische problemen veel aanzienlijker. Alleen al deze laatste overkoepelende term wordt vooralsnog niet vermeld in de meeste Nederlandstalige woordenboeken, al is het dan geen neologisme. Voor mij was het in ieder geval een zeer bruikbare vertaling van het Engelse "haptics", dat wel frequent opduikt in academische publicaties. Zoals geograaf Paul Rodaway opmerkt, is de "tast(zin)" in zijn alledaagse betekenis al te beperkt en heeft vaak enkel betrekking op de aanraking met de hand (41). Om het rijke, haptocentrische denken van het surrealisme te kunnen ontleden, heb ik een driedelig model moeten uitwerken (zie hoofdstuk 6), dat onderscheid maakt tussen 1) de tactiele waarneming van de huid, 2) de lijfelijkheid (beweging en interoceptieve gewaarwordingen als honger), en 3) de affectiviteit of het metaforisch gebruik van de tast. De toekomst zal moeten uitwijzen of deze terminologische trits toepasbaar is

in andere onderzoekscontexten en -domeinen, maar de eerste twee componenten ervan lijken me onontbeerlijk. Als hierna nog sprake is van de "tast(zin)", is het hoe dan ook als synoniem voor de meer gelaagde haptiek.

Verder is er nog de ingewikkelde terminologische kwestie van modernisme en avant-garde. Om zoveel mogelijk begripsverwarring te voorkomen duid ik met modernisme de volledige cultuurperiode van ongeveer 1880 tot 1950 aan. In de trant van Marshall Berman (15-8) beschouw ik dit modernisme als het resultaat van een uiterst vruchtbare interactie van de cultuur met de snelle modernisering van die jaren op technologisch, sociaal en economisch vlak. Juist de focus op zintuiglijkheid kan ons bewust maken van het feit dat het hier niet om een deterministische doorwerking van moderniseringsprocessen in de cultuur ging, maar om de uiteenlopende, soms tegenstrijdige wijzen waarop mensen die modernisering incorporeerden en er zelf praktisch vorm aan gaven.

De historische avant-gardes, de bekende 'ismen' gaande van kubisme tot surrealisme, dienen mijn inziens dan ook gezien te worden als een radicale vroegtwintigste-eeuwse variant van het modernisme en zullen in deze studie ook in die betekenis gebruikt worden. Hoewel er in de volgende hoofdstukken betrekkelijk wat ruimte voor negentiende-eeuwse voorgangers van Huidobro en Péret is vrijgemaakt, in zoverre zij ook al met zintuiglijkheid hadden geëxperimenteerd, valt het buiten het bestek van deze studie om de chronologische en inhoudelijke afbakening van modernisme of avant-garde ter discussie te stellen. Maar voor wie langs de historische lijnen van de zintuiglijke waarneming denkt, zal er altijd meer sprake zijn van continuïteit en geleidelijke evolutie dan van abrupte cesuren.

De indeling van het boek

De twee casestudy's, die redelijk afzonderlijk van elkaar gelezen kunnen worden, beslaan respectievelijk vier en vijf hoofdstukken. Daarbij worden stevast de eerste twee hoofdstukken aan de poëtica en de resterende hoofdstukken aan de poëzie van de dichter gewijd. Ik opteerde voor deze indeling, omdat zodoende de complexe wisselwerking tussen oeuvre en zintuig het beste tot haar recht kan komen. Een alternatieve indeling volgens de zintuiglijke vertogen en praktijken – bijvoorbeeld "Zintuiglijke poëzie en de wetenschap", "Zintuiglijke poëzie en de nieuwe media" enzovoort – , die dus van meet af aan de comparatieve analyse van de

Hoofdstuk 1

oeuvres zou inbouwen, liet ik varen vanwege het onoverzichtelijke karakter ervan. Daarin zou het moeilijk worden bij elke dichter nog voldoende onderscheid te maken tussen poëtica en poëzie, tussen de zintuiglijke en mogelijke andere invloeden op zijn werk, zodat ik ofwel eindeloos in herhaling dreigde te vallen ofwel de schijn van determinisme kon wekken, als zou de veranderende perceptie werkelijk alles verklaren. Door in de huidige indeling de chronologische ontwikkeling van het oeuvre te volgen, kan ik wel aangeven hoe zekere zintuiglijke vertogen en praktijken de dichter de mogelijkheid boden zijn artistieke of politieke opvattingen in een concrete vorm te gieten.

De casestudy "Huidobro en visualiteit" beslaat de hoofdstukken 2 tot en met 5. Hoofdstuk 2 gaat in op Huidobro's creationistische of literair-kubistische poëtica. Deze hield een actualisering van de romantische dichter-ziener in, met behulp van argumenten ontleend aan de fysiologie van het oog en de hersenen. De dichter wordt bijgevolg voorgesteld als een ingenieur, die dankzij de verhoogde hersenactiviteit tijdens het schrijfproces, ongewone poëtische beelden kan construeren. Het gedicht geldt dan, zo blijkt in hoofdstuk 3, als een beeldenmachine: een projector van "nieuwe feiten" die buiten de taal onwaarneembaar zijn en er vooral op zijn gericht de perceptie van lezers te ontregelen. In hoofdstuk 4 komt naar voren dat, voor de daadwerkelijke uitvoering van deze poëtica, Huidobro een beroep deed op de montagetechnieken zoals die in de film en het kubisme werden toegepast. Dit geldt zowel voor de interne structuur van het poëtische beeld als voor de opbouw van het volledige gedicht. Vervolgens behandel ik in hoofdstuk 5 de sociale doeleinden van Huidobro's poëzievernieuwing, die de blik van de lezer probeert te verruimen die geïnstrumentaliseerd wordt in de economie, de oorlog en de kolonisatie. Begin jaren dertig ontpopte de dichter zich helemaal tot een visionair ingenieur, toen hij in *La próxima* en *Altazor* utopische en dystopische toekomstbeelden ontwikkelde.

"Péret en de haptiek" omvat de hoofdstukken 6 tot en met 10. Hoofdstuk 6 focust op de belangrijke haptische aspecten van Pérets surrealistische poëtica, volgens welke de dichter zich "verstrooid" moest overgeven aan de automatisch schrijvende hand. Deze zogenaamde "écriture automatique" was sterk geïnspireerd door psychologisch onderzoek naar het onderbewustzijn en psychomotorische automatismen, en zou onbewuste seksuele en andere onderdrukte impulsen de vrije loop laten. Deze poëzieopvatting paste vanaf de jaren dertig ook in Pérets

openlijke politieke engagement als trotskist, zo constateren we in hoofdstuk 7. Volgens Péret moest een dichter immers niet alleen het denken uit zijn rationalistische dwangbuis bevrijden, ook moest hij daadwerkelijk ingrijpen in de wereld en de burgerlijke samenleving actief helpen hervormen tot een rechtvaardiger samenleving. In hoofdstuk 8 zal blijken dat zijn gedichten ook intern eerder haptisch dan oculaircentrisch zijn georganiseerd. Hier wordt ook duidelijk dat de zinnelijkheid van het gedicht nauw verweven was met Pérets zoektocht naar een vrijere seksuele moraal. In hoofdstuk 9 zal het terugkerende geweld in Pérets poëzie begrepen moeten worden in een context van toenemende sociale onrust, waarin tegengestelde ideologieën steeds openlijker de confrontatie aangingen, met name in de Spaanse burgeroorlog waar de dichter meevocht met de anarchisten. Hoofdstuk 10 beschrijft, ten slotte, hoe Péret en zijn surrealistische medestanders een haptische architectuur ontwierpen die in overeenstemming was met hun alternatieve, niet-rationalistische manier van leven en denken. Als etnograaf zocht Péret hiervoor inspiratie in de precolumbiaanse mythen en rituelen tijdens zijn ballingschap in Mexico.

Het afsluitende hoofdstuk 11 biedt een comparatieve analyse van de casestudy's, teneinde een antwoord te formuleren op de vraag in hoeverre de onderzochte avant-gardepoëzie de subjectivering van de waarneming heeft gestimuleerd dan wel geproblematiseerd. Er zal dan ook worden nagegaan wat deze comparatieve analyse ons zegt over zintuiglijkheid binnen de avant-garde en het modernisme. Tot slot zullen we ons moeten afvragen welke pistes deze conclusies openen voor mogelijk vervolgonderzoek.

2. DE DICHTER ALS VISIONAIRE INGENIEUR HET CREATIONISME EN DE ROMANTIEK

The stars awaken a certain reverence, because though always present, they are inaccessible; but all natural objects make a kindred impression, when the mind is open to their influence. (...) We mean the integrity of impression made by manifold natural objects. (...) There is a property in the horizon which no man has but he whose eye can integrate all the parts, that is, the poet.

Ralph Waldo Emerson. *Nature*. 1836. (Works 374-5)

[F]rom the very outset, in formal philosophy, thinking has been thought of in terms of seeing. (...) The predominance of sight is so deeply embedded in Greek speech, and therefore in our conceptual language, that we seldom find any consideration bestowed on it, as though it belonged among things too obvious to be noticed.

Hannah Arendt. *The Life of the Mind*. 1978. (110-1)

Inleiding

In november 1916 vertrok Vicente Huidobro samen met zijn vrouw en twee kleine kinderen naar Europa. Hoewel ze onderweg voor korte tijd Madrid aandeden, waar Huidobro in de daaropvolgende jaren ook geregeld zou terugkeren om de banden met jonge Spaanse literatoren aan te halen, was hun uiteindelijke reisdoel Parijs. Het mag wellicht een vreemde keuze schijnen om het relatief rustige Santiago de Chile te verruilen voor de Franse hoofdstad in volle oorlogstijd. Ofschoon achter het front gelegen, ontkwam de stad niet aan frequente luchtaanvallen door Duitse zeppelins. Dit mogelijke gevaar kon Huidobro echter niet tegenhouden; de jonge ambitieuze dichter, amper 23 jaar oud, moest en zou naar Parijs om er een plaats binnen de internationale avant-garde op te eisen.¹

Net als zoveel andere kunstenaars en intellectuelen die in de vroege twintigste eeuw de straten van Montmartre en Montparnasse bevolkten, werd Huidobro voortgedreven door het verlangen naar een radicaal nieuw begin. Dit verlangen werd ingegeven door instabiliteit op persoonlijk vlak die in feite een veel breder gevoeld onbehagen in de contemporaine

¹ Over deze emigratie, zie Huidobro's biografie: Teitelboim 71 e.v.

Hoofdstuk 2

cultuur weerspiegelde. Kort voordien had Huidobro zich proberen te bevrijden van de sociale en religieuze kluisters die hem, als oudste zoon van een aristocratisch en conservatief geslacht uit Santiago, van jongs af aan waren aangelegd. In zijn essaybundel *Pasando y pasando* (Voor wat hoort wat) uit 1914 had hij niet alleen de jezuïeten beschimpt bij wie hij was opgeleid, maar ook afstand gedaan van het katholieke geloof dat hem met de paplepel was ingegoten: "Vandaag geloof ik nergens meer echt in, ik ben ervan overtuigd dat filosofen slechts blindelings rondtasten en dat de echte waarheid enkel in de hersenmassa van God Onze Heer te vinden is, aangenomen dat God zou bestaan." (O.C. 1: 760)² Behalve dat deze expliciete daad van non-conformisme hem geenszins in dank werd afgenomen door zijn familie – zijn grootvader liet zelfs zowat de volledige oplage van *Pasando y pasando* in beslag nemen en verbranden! –, luidde hij voor de dichter zelf een langdurige zoektocht in naar de zin van het bestaan, die het christendom hem niet kon verschaffen.³ Deze geruchtmakende apostasie binnen de Chileense elite, van oudsher sterk Europees en meer bepaald Frans georiënteerd, was tekenend voor een tijdvak waarin de laatste restanten van een op standsverschillen en overerving gebaseerde maatschappelijke orde werden opgeruimd. In Europa was de anonieme vernietigingsoorlog met zijn algehele mobilisatie een omineus voorteken dat de massamaatschappij bezig was definitief door te breken. De oude wereld lag in puin; de toekomst na de verhoopde wapenstilstand bleef ongewis. In dit onzekere klimaat trok Huidobro dus naar Parijs, mogelijk om de breuk met het verstarde milieu van zijn kinderjaren met een geografische verwijdering te bezegelen, maar bovenal omdat naar hij geloofde daar de kunst en literatuur ontstonden die de toekomst mede vorm konden geven.

In de periode voorafgaand aan zijn emigratie had hij reeds de basis gelegd voor een eigen experimentele poëtica, "el Creacionismo" of het creationisme, die hij tijdens zijn eerste verblijf in Frankrijk tot 1925 verder

² "Hoy no creo firmemente en nada, estoy convencido que los filósofos sólo dan palos de ciego y que la verdadera verdad sólo está en la médula cerebral de Dios Nuestro Señor suponiendo que Dios exista."

³ Vijftien jaar later zou Huidobro zich in *Altazor* nog steeds afvragen: "Abrí los ojos en el siglo / En que moría el cristianismo / Retorcido en su cruz agonizante / Ya va a dar el último suspiro / ¿Y mañana qué pondremos en el sitio vacío?" (O.P. 739) ["Ik opende de ogen in de eeuw / Dat het christendom stervende was / Achterbaks aan zijn zieltoegende kruis / Slaakt het reeds zijn laatste zucht / En wat hangen we morgen op de lege plek?" (Hogevalk 92-5)]

zou ontwikkelen.⁴ Over deze poëtica van Huidobro, die al even sterk getuigt van diens verregaande vernieuwingsdrang en haar theoretische uitwerking vond in tal van manifesten en poëtische gedichten, handelt dit eerste hoofdstuk. Het gaat dan meer bepaald om de voorstelling van de dichter in deze geschriften als een uitzonderlijke waarnemer, als iemand met een eigenzinnige, visionaire blik die in zijn gedichten onverwachte perspectieven opent. Hij heeft letterlijk een onconventionele, vernieuwende kijk op de wereld om zich heen, die hem onderscheidt van de overige stervelingen maar die hij wel voor hen kan ontsluiten door middel van zijn poëzie. "Laat wat je ogen zien een schepping zijn", klinkt het in 'Arte poética' (*O.p.* 391); dat was het openingsgedicht van *El espejo de agua* (De waterspiegel), een kleine bundel die Huidobro, nog net voor zijn vertrek naar Europa, in Buenos Aires publiceerde.⁵ Deze conceptie van de dichterlijke, creatieve blik hangt nauw samen met het centrale voorschrift van Huidobro's poëtica dat hij een half jaar eerder, in juni 1916, tijdens een lezing in dezelfde stad aldus formuleerde: "de eerste vereiste voor de dichter is creëren; de tweede creëren, en de derde creëren." (*O.C.* 1: 732)⁶ Dit voorschrift waaraan de theorie de naam creationisme te danken had, hield in dat de dichter de werkelijkheid niet meer realistisch diende te representeren, maar daarentegen een eigen werkelijkheid moest scheppen.⁷ De dichter diende zich, volgens Huidobro, te transformeren van een "Spiegelmens", die de wereld om zich heen slechts reflecteert, in een

⁴ Het creationisme was en bleef altijd een eenmansbeweging. Ofschoon de Spaanse dichters Juan Larrea en Gerardo Diego, over wie we het nog in het vierde hoofdstuk zullen hebben, wel vaker Huidobro's discipelen zijn genoemd, is er nooit van gezamenlijke theorievorming of groepsacties sprake geweest. Waar Huidobro in zijn manifesten van "creationisten" rept of de wij-vorm gebruikt, is het dan ook louter "wishful thinking", zoals Willis nuchter aantekent (46).

⁵ "Cuanto miren los ojos creado sea".

⁶ "la primera condición del poeta es crear; la segunda, crear, y la tercera, crear."

⁷ In zijn beruchte lezing 'Non serviam' uit 1914 (*O.C.* 1: 715) had Huidobro de opstand van de dichter tegen Moeder Natuur gepredikt. De dichter moest niet langer haar schoonheid bezingen, maar in plaats daarvan net als zij een eigen wereld scheppen.

Het feitelijk plaatsvinden van deze voordracht in het Ateneo (cultureel centrum) van Santiago de Chile is overigens door Concha betwist (46), omdat 'Non serviam' pas in 1925 in druk verscheen en Huidobro de tekst mogelijk geantedateerd had om zijn eigen pioniersrol extra in de verf te zetten. Harde bewijzen voor dit vermeende bedrog zijn er echter niet, zodat 'Non serviam' nog veelal wordt beschouwd als het eerste avant-gardistische manifest van Latijns-Amerika (Oviedo 292; Schwarz 38).

Hoofdstuk 2

"Godmens" die zijn eigengereide visie aan die wereld weet op te leggen (1: 719).⁸

Het westerse oculaircentrisme: de connectie tussen zien en denken

Wat Huidobro betref, moest de sleutel tot de dichterlijke creativiteit in visualiteit gezocht worden. Door het gezichtsvermogen zo'n centrale rol toe te kennen toonde hij zich, in weerwil van zijn vernieuwingscultus op poëtisch vlak, de erfgenaam van een lange intellectuele traditie die dit zintuig als de meest betrouwbare bron van kennis opvatte, het zodoende met waarheid associeerde en op het hoogste trapje in de hiërarchie der zinnen plaatste. Deze traditie die onder historici van de zintuigen bekend staat als het "oculaircentrisme" en door de eeuwen heen tot uiting kwam in talloze vertogen en praktijken, heeft er ook toe bijgedragen dat de westerse talen en culturen in sterke mate visueel gepreoccupeerd zijn.⁹ Het zicht had deze bevoorrechte status van oudsher hoofdzakelijk te danken aan de vooronderstelde directe connectie met de geest en het denken. Mentale activiteiten werden veelal met behulp van visuele metaforen beschreven, hetgeen resulteerde in uitdrukkingen als "verbeelding", "gezichtspunt" of "beschouwen", die in veel talen nog immer gangbaar zijn maar dermate zijn ingesleten dat de associatie met het zicht niet meer bewust wordt gelegd.¹⁰

Volgens sommige historici reikt dit oculaircentrisme terug tot de Griekse wijsbegeerte,¹¹ maar het was vooral ten tijde van de Verlichting dat de visuele waarneming synoniem werd met objectieve observatie en een waarheidsgetrouwe weergave van de werkelijkheid. Vanaf de negentiende eeuw kwam deze objectiviteitsgarantie van het zien echter onder groeiende druk te staan, naarmate de invloed van de subjectieve kijker op het waargenomen beeld steeds scherper werd onderkend in wetenschap, filosofie en kunst. In dit hoofdstuk zal daarom worden gesteld dat Huidobro deze subjectivering van de blik aangreep om, in de gedaante van de creationistische Godmens, de actief-generatieve eigenschappen van het

⁸ "toda la historia del arte no es sino la historia de la evolución del Hombre-Espejo hacia el Hombre-Dios".

⁹ Dit is de letterlijke, maar vooralsnog ongemunte vertaling van de courante Engelse term "ocularcentrism".

¹⁰ Zie bijvoorbeeld Jay, *Downcast Eyes* 2-3.

¹¹ In zijn inleiding op *Modernity and the Hegemony of Vision* gaat David Levin terug tot de presocratici (1-2). Doorgaans wordt de platoonse aanschouwing der eeuwige Ideeën als beginpunt genomen (zie Blumenberg; Jay, *Downcast Eyes*).

zicht te benutten, ten koste van de passief-registratieve van de Spiegelmens.

Het creationisme als oculaircentrische poëtica: een vooruitblik

De door Huidobro beoogde transformatie van Spiegelmens in Godmens tekent zich onder meer af in het lange epische gedicht *Adán* (Adam) dat hierna als leidraad zal fungeren. Net als *El espejo de agua* daterend uit het productieve jaar 1916, vertelt *Adán* een gemoderniseerde versie van het Genesisverhaal. Hierin evolueert de eerste mens Adam van een passieve waarnemer van zijn natuurlijke habitat naar de uiteindelijke overheerser ervan, middels wetenschap en techniek. Een essentieel hulpmiddel daarbij vormt zijn gezichtsvermogen, dat aanvankelijk bestemd lijkt te zijn voor inerte contemplatie maar geleidelijk aan uitgroeit tot de bron van (zelf)reflectie, toekomstvisie en schijnbaar onbegrensde individuele autonomie. Zoals zal blijken is deze gestage individualisering, uitgebeeld in *Adán*, slechts mogelijk doordat Huidobro zich uiteenlopende filosofische en wetenschappelijke vertogen over de subjectieve visuele waarneming heeft toegeëigend. Zodoende wilde de dichter zijn identiteit van zelfstandig scheppend individu legitimeren in de opkomende, geseclariseerde maatschappij.

Dit hoofdstuk beslaat twee uitgebreide paragrafen. In de eerste paragraaf zal worden ingegaan op het romantische vertoog van de dichter-ziener dat Huidobro voor *Adán* ontleende aan de Amerikaanse filosoof Ralph Waldo Emerson (1803-1882). Emersons natuurfilosofie strookte naar Huidobro's smaak evenwel te weinig met recente wetenschappelijke inzichten. Om *Adán* vorm te geven ging hij, zoals we zullen zien in de tweede paragraaf, daarom ook te rade bij de vroegtwintigste-eeuwse fysiologie en biologie. Zodoende werden de genoemde filosofische en wetenschappelijke vertogen verenigd in de figuur van Adam, die op zijn beurt een voorafschaduwing vormde van de creationistische dichter, zoals deze gestalte kreeg in de manifesten die Huidobro vanaf 1917 tot begin jaren dertig in Europese tijdschriften liet afdrukken. De romantische dichter-ziener was daarmee geactualiseerd tot een modernistische dichter-ingenieur wiens visionaire producten we, in het volgende hoofdstuk, van naderbij zullen bekijken.

Hoofdstuk 2

2.1. De romantische wortels van het creationisme: de dichter als ziener

In vergelijking met de dichtbundels die Huidobro na 1916 in Parijs en Madrid het licht deed zien, oogt *Adán* qua vorm in eerste instantie nogal conventioneel. Het gaat om een soort epos met een duidelijk narratieve structuur en chronologische ontwikkeling dat in zestien canto's verhaalt over het ontstaan van de wereld: van de oerchaos, via de vorming van het zonnestelsel en de aarde, naar de geboorte van de eerste mens Adam en diens verkenning van zijn omgeving tot de triomf van zijn nageslacht over de natuur, door de bouw van de toren van Babel.¹² Toch etaleert de vrijere versvorm waarin dit relaas gesteld is wel degelijk een sterke vernieuwingsdrang.¹³ Het gebruik van deze verssoort was weliswaar niet geheel onbekend in Chili, daar de gerenommeerde Pedro Prado (1886-1952) het sedert 1908 voortdurend had toegepast, maar voor de lokale critici die nog steeds zwoeren bij traditionele versvormen bleef het een rebelse daad. Dit beseftte Huidobro zonder enige twijfel en de nieuwerwetse versificatie van *Adán* kon derhalve worden begrepen als een signaal aan het establishment dat hij voor de vlucht vooruit had gekozen.

Het hoeft dan ook niet te verbazen dat *Adán* doorgaans geldt als de vroegste, zij het formeel nog niet geslaagde poging van de jonge Chileen om aansluiting te vinden bij de Europese avant-garde (Concha 40; Yurkievich, *Fundadores* 68).¹⁴ Wat volgens Jaime Concha voor deze lezing zou pleiten, is behalve de vrije versvorm ook de terugkeer naar een primitieve natuurstaat, die ook door Igor Stravinski (1882-1971) en Sergei Diaghilev (1872-1929) was gecelebreerd in *Le sacre du printemps* uit 1913 (40). Sterker nog, als we Huidobro in zijn 'Prefacio' (Voorwoord) bij *Adán* zelf moeten geloven, werd de keuze voor het vrije vers zelfs gemotiveerd door deze thematiek: "Toen ik eenmaal het plan voor dit gedicht had opgevat, rees bij mij als eerste de vraag welk metrum ik ervoor moest gebruiken. Ogenblikkelijk dacht ik aan het vrije vers, want als er één thema deze nieuwe vorm vereist, dan is het mijn thema wel, gezien de primitiviteit van

¹² Voor de meest relevante kritische lezingen van *Adán*, zie Cohen Imach; Concha 40-45; Goic 134-48; Quiroga; Wood 46-61.

¹³ Het gaat hier nog niet om vrije verzen pur sang, aangezien in sommige passages nog sporadisch rijm en metrum voorkomen. Er is echter geen sprake meer van een aangehouden versmaat of -lengte.

¹⁴ Als Karin Hopfe in haar proefschrift stelt dat de invloed van de Europese avant-garde pas vanaf 1917 merkbaar wordt in Huidobro's werk (8), doet ze onder meer *Adán* enigszins tekort. In 1912 had Huidobro reeds over het futurisme geschreven, zie 3.1.

het vrije leven." (O.P. 323)¹⁵ Bevrijding van artistiek-formele en maatschappelijke conventies, daar was het Huidobro in navolging van veel avant-gardisten op het oude continent kennelijk om te doen.

Dit streven, om zowel literaire vormvereisten als morele normen van zich af te schudden en de dingen als het ware volledig hernieuwd te zien, wordt geïncarneerd door de protagonist: Adam. Deze is zopas als eerste mens op aarde ontwaakt. Dankzij zijn gezichtsvermogen maakt hij zich vervolgens stap voor stap meer vertrouwd met de onbekende planten, dieren, bergen en rivieren die hem omringen:

Y con sus ojos nuevos sin nada de profundo
Adán iba adquiriendo las bellezas del mundo,
iba adquiriendo formas su cerebro,
a medida que observaba el universo.
Tenía la mirada estupefacta fija y maravillada...
Tenía el gesto natural del niño ante algo que le es desconocido
(O.P. 332-3)

En door zijn nieuwe ogen zonder enige diepte
verwierf Adam langzaam de mooie dingen van de wereld
verwierven zijn hersenen de vormen,
naarmate hij het universum in zich opnam.
Hij keek stomverbaasd, gefixeerd en verwonderd toe...
Hij bezat het natuurlijke gebaar van het kind ten overstaan van iets
onbekends

Adams aanvankelijk nog ongecompliceerde verhouding tot zijn directe omgeving lijkt inderdaad grotendeels bepaald te worden door zijn "nieuwe ogen zonder enige diepte": vooralsnog zonder verleden, herinneringen of reflectie laat hij de wereld visueel op zich inwerken. Het is deze vermeende paradijselijke openheid van Adams blik, door Victoria Cohen Imach als "pastoraal" omschreven (138), die we in deze paragraaf nader zullen bestuderen. Deze blik vormt de poort tot de "primitiviteit van het vrije leven" die Huidobro, zowel formeel als inhoudelijk, door middel van *Adán* wilde uitdragen; een primitiviteit die klaarblijkelijk ontspringt in een onbeperkte openheid naar de fenomenen, een oeverloze verbazing en "het

¹⁵ "Una vez concebida la idea de mi poema, la primera pregunta que me hice fue sobre el metro en que debía desarrollarlo. Sin vacilar pensé en el verso libre, porque si hay un tema que exija esta nueva forma, ese tema es el mío, por su misma primitividad de vida libre."

Hoofdstuk 2

natuurlijke gebaar van het kind". Is die blik wel zo onbevangen als hij in eerste instantie wordt voorgesteld? Is hij werkelijk zo tijdloos, of verbergt hij een voorgeschiedenis?

Het "cartesiaans perspectivisme" versus de "Lyncaeus-ogen" van de dichter Huidobro stelt de hoop op een radicaal nieuw begin dus hoofdzakelijk in de zogenaamde 'nieuwheid' van de dichtelijke blik. Die nieuwheid of oorspronkelijkheid bestaat in het vermogen verbanden waar te nemen die ieder ander door de macht der gewoonte zouden ontgaan. "De dichter (...) ziet de subtiele draden die de dingen onderling verbinden," proclameerde hij tijdens een lezing in Madrid in 1921 (*O.C.* 1: 717).¹⁶ Deze definitie van de dichter als een uitzonderlijke waarnemer is, zoals verscheidene critici hebben opgemerkt, romantisch van oorsprong. Met name Engelstalige romantici zetten de dichter neer als een visionair; zij ontstaken de lamp van de innerlijke inspiratie (Abrams; Jay, *Downcast Eyes* 107). Huidobro ontleende dit idee aan Emerson, voor wie hij zijn bewondering onder meer liet blijken door *Adán* aan hem op te dragen: "Ter nagedachtenis aan Emerson, die van dit eenvoudige Gedicht zou hebben gehouden." (*O.P.* 319)¹⁷ Bovendien citeert hij in zijn 'Prefacio' Emersons essay 'The poet' uit 1844. Daarin had de Amerikaanse filosoof en publicist dichters een soortgelijk zienschap toegeschreven: "As the eyes of Lyncaeus were said to see through the earth, so the poet turns the world to glass, and shows us all things in their right series and procession." (730) Net als bij de legendarische verspieder van de Argonauten, Lyncaeus, kan niets zich aan de doordringende blik van de dichter onttrekken. De dichter schouwt dieper en verder dan andere mensen, zodat zelfs de processen achter de fenomenen voor hem niet verborgen blijven.

Vanwege hun sterke nadruk op visualiteit zijn zowel Huidobro's als Emersons poëtica derhalve oculaircentrisch te noemen. Dit gold vooral voor de Chileen, die de gedachten voortkomend uit zijn niet alledaagse visuele waarnemingen tot de ware kern van het gedicht uitriep. Hij trekt, andermaal in zijn 'Prefacio', duchtig van leer tegen vaste metra en rijmschema's die hij als louter "retoriek" afdoet, daar zij zonder denkkraft nooit goede poëzie kunnen opleveren. In zijn dan al gebruikelijke, polemische stijl poneert hij: "De poëzie is mijns inziens zo iets groots, (...), dat alleen al het feit haar met regels vast te willen binden aan de poten van

¹⁶ "El poeta (...) ve los lazos sùtiles que se tienden las cosas entre sí".

¹⁷ "A la memoria de Emerson, que habría amado este humilde Poema".

een code, mij de allergrofst belediging toeschijnt." (*O.P.* 324)¹⁸ Ook op dit punt meende hij een medestander te hebben gevonden in Emerson, die hij bijgevolg instemmend aanhaalt:

For it is not metres, but a metre-making argument that makes a poem, – a thought so passionate and alive that like the spirit of a plant or an animal it has an architecture of its own, and adorns nature with a new thing. The thought and the form are equal in the order of time, but in the order of genesis the thought is prior to the form.

('The poet' 726)

In deze optiek dient er dus een gedachte of denkbeeld aan een gedicht ten grondslag te liggen, en mag het niet gedicteerd worden door een of andere voorgekauwde vorm. De gedachte zou veeleer de vorm moeten genereren, zoals naar Huidobro beweerde ook het geval was bij de compositie van *Adán*. Iemand kan de muziekdoos der lyriek nog zo vakkundig bespelen, zolang de fijnzinnige melodieën die hij of zij voortbrengt niet gedragen worden door een onderliggende gedachtegang, doet diegene in feite weinig meer dan een mechaniekje van codes en conventies draaiende houden. Wat de heuse dichter kenschetst en onderscheidt van musicerende lyrieci zijn diens exceptionele inzichten, waarbij zien en denken een vruchtbare interactie zijn aangegaan. Weliswaar was deze veronderstelde interactie stevig ingebed in het oculaircentrisme, maar een dergelijk oculaircentrisch discours was nog nimmer ingezet om de status aparte van de dichter te wettigen, zoals Emerson en zijn vroegtijdigste-eeuwse volgelingen wel poogden te doen. Om te begrijpen waar zij precies afweken, zullen we iets uitgebreider stil moeten staan bij wat aan hen voorafging.

Zoals eerder opgemerkt in de inleiding was de koppeling tussen zien en denken reeds gemeengoed in de Griekse oudheid. Het waren evenwel René Descartes (1596-1650) en de latere filosofen van de Verlichting die deze veronderstelde interdependentie van de visuele waarneming en het denkvermogen systematisch hebben uitgewerkt. In feite bouwde Descartes

¹⁸ "Creo que la poesía es una cosa tan grande, tan por encima de esas pequeñeces y de todos los tratados, que el hecho sólo de quererla amarrar con leyes a las patas de un código, me parece el más grosero de los insultos."

Hoofdstuk 2

zelf direct voort op de bevindingen van Johannes Kepler (1571-1630), die had vastgesteld hoe het licht door de breking op het hoornvlies en de oogbol op het achterliggende netvlies wordt geprojecteerd, maar niet was ingegaan op de vraag hoe deze netvliesprojecties vervolgens in de hersenen in begrijpbare beelden worden vertaald (Havelange 302-24; Jay, *Downcast Eyes* 6; Jütte 44). Descartes loste dit probleem op door in zijn *La Dioptrique*, die in 1637 in Leiden werd gepubliceerd als appendix bij zijn vermaarde *Discours sur la méthode*, uit te gaan van een bij de mens aangeboren geometrisch vermogen. Dit vermogen stelde, aldus Descartes, een persoon in staat de geometrische vormen en patronen van de buitenwereld in de correcte verhoudingen waar te nemen. Zoals Martin Jay Descartes parafraseert: "We are thus not prone to be deceived about distance, location, shape, and size, because of a correspondence between our unconscious and innate geometrical sense and the geometrical reality of the world of extended matter." (*Downcast Eyes* 77) Hoewel zijn achttiende-eeuwse opvolgers veelal het cartesische dualisme van de *res cogitans* en *res extensa*, hier vertegenwoordigd door de mentale en materiële geometrie, zouden verwerpen, waren op deze manier wel de krijtlijnen uitgezet voor een model van visuele perceptie dat honderden jaren garant zou staan voor objectiviteit en kritische afstand. Voor veel wetenschappers en filosofen bleef de menselijke geest tot de vroege negentiende eeuw, om met een metafoor van Jonathan Crary te spreken, een camera obscura waar het door de opening van het oog binnenvallende licht een getrouwe afspiegeling van de werkelijkheid vormde. De aldus ontstane beelden werden weliswaar erkend als voorstellingen en niet als objectief bestaande dingen, maar men nam aan dat deze representaties ontstonden zonder dat de kijker zelf wezenlijk invloed uitoefende op dit proces. Dit heeft Crary ertoe gebracht de blik van de Verlichting als "disembodied" te bestempelen: onlichamelijk, vergeestelijkt, statisch, in overeenstemming met het lineaire perspectief in de schilderkunst (*Techniques of the observer* 41). In dezelfde trant heeft Jay het over het "Cartesian perspectivalism" ter aanduiding van de toentertijd dominante manier van kijken ('Scopic regimes' 5).¹⁹

¹⁹ Natuurlijk was de objectivering van het gezichtsvermogen eveneens een uiterst complex proces waaraan tal van wetenschappelijke, technische en artistieke ontwikkelingen bijdroegen. Havelange geeft hiervan een zeer instructief en gedetailleerd overzicht, met name in de hoofdstukken VIII en IX (243-324). Daarin bespreekt hij onder meer Alberti's theorie van het perspectief, Leonardo's technische tekeningen, de verbetering en acceptatie van optische instrumenten zoals Galilei's telescoop, en Keplers vestiging van de

Ofschoon de objectivistische notie van het gezichtsvermogen ook tijdens de zeventiende en achttiende eeuw nooit geheel zonder tegenkanting of alternatieven bleef,²⁰ werd er pas vanaf de romantiek daadwerkelijk aan getornd. De eerste tekenen van een afnemende fiducia in de waarheidsgetrouwheid van de directe visuele waarneming manifesteerden zich onder meer in de romantische herwaardering van het zienerschap. Dit zienerschap, zoals we dat hebben aangetroffen bij Emerson, was nog steeds oculaircentrisch van aard en liet het verband tussen zien en denken ongemoeid, maar streefde naar een hogere waarheid die zich voorbij de onmiddellijke verschijningsvormen ophield. Zoals een van de grote specialisten van de Verlichting, Jean Starobinski, de romantische tegenbeweging aanduidt: "L'appétit d'un Beau intelligible, reflet de l'unité de l'Être, s'énonce partout vigoureusement en réaction, (...), contre la corruptrice séduction de l'agrément sensible. L'on aspire à un art qui ne s'adresserait plus aux yeux seuls, mais à l'âme (par l'entremise inévitable du regard)." (96) De veranderlijke fenomenen die zich aan het blote oog voordeden vielen, met andere woorden, niet meer samen met het wezenlijke. Om dit te bereiken diende de dichter, volgens de eerder aangehaalde passage uit 'The poet', een beroep te doen op zijn Lyncaeus-ogen die door het oppervlak der dingen wisten heen te dringen of, letterlijker, alles in glas wisten te veranderen. Hieruit blijkt dat Emerson het gezichtsvermogen veeleer opvatte als een instrument dat zelf ook ingrijpt in de objectieve wereld, dan als het neutrale projectiescherm van het camera obscuramodel. Het kijken werd bovendien gesubjectieerd, doordat hij het zienerschap in navolging van Engelse romantici persoonsgebonden achtte en de hogere waarheid derhalve enkel waarneembaar voor zekere individuen, meer bepaald de dichters.

moderne optica als de studie van het fysische licht. Kepler was ook degene die het oog voor het eerst omschreef als een camera obscura, waarin het penseel van de natuur de externe objecten punt voor punt overbrengt op het netvlies. Wat al deze ontwikkelingen verbond, stelt Havelange, is dat ze als het ware een "objectiverend beeld" tussen het oog en de wereld schoven.

²⁰ Jay wijst op de barokke cultuur, met haar overdaad aan beelden in een veelheid van ruimtelijke niveaus, als "the uncanny double of (...) the dominant scientific or 'rationalized' visual order" (*Downcast Eyes* 44). Ook kunnen we denken aan de Nederlandse schilderkunst uit de zeventiende eeuw, die minder strak dan bijvoorbeeld de Italiaanse vasthield aan het lineaire perspectief en de illusie van driedimensionaliteit, maar de textuur van het canvas en kleurvlakken accentueerde (Alpers; Jay, *Downcast Eyes* 59-60).

Hoofdstuk 2

De dichter als uitverkoren waarnemer van eenheid

Wat men wel of niet waarnam, hing blijkbaar ook van iemands aanleg af en niet uitsluitend van lichtweerkaatsingen op het netvlies. Waarom niet ieder mens de ultieme samenhang van de Natuur ervoer, verklaarde Emerson door twee manieren van kennen te onderscheiden. De eerste, die hij "understanding" noemde, bestaat in het samenvoegen en verwerken van zintuiglijke sensaties tot praktische kennis over de externe werkelijkheid. Deze "understanding", waarin we de objectivistische manier van kijken van de verlichtingsepistemologie herkennen, blijft echter ten langen leste steken in oppervlakkige momentopnames en een opeenstapeling van fragmenten. Het tweede geraffineerder kenvermogen daarentegen, dat hij met "reason" aanduidde en waarmee hij het intuïtief aanschouwen van de waarheid bedoelde, maakt het wel mogelijk te bevatten dat al deze materiële brokstukken binnen één hogere, geestelijke orde passen en hier als symbolen naar verwijzen (Leitch 718-9).²¹

Het hoeft dan ook niet te verbazen dat bij de ware dichter de intuïtieve rede prevaleerde boven het praktische verstand. De intuïtieve waarnemingen en daaruit voortvloeiende gedachten van de dichter konden minder begenadigde tijdgenoten bijgevolg tot richtsnoer dienen: "The poet has a new thought; he has a whole new experience to unfold; he will tell us how it was with him, and all men will be the richer in his fortune. For the experience of each new age requires a new confession, and the world seems always waiting for its poet." ('The poet' 726) Emerson was dus van oordeel dat, op basis van dit intuïtieve zienschap, de dichter een leidende rol binnen de eigentijdse cultuur toekwam.²² Diens exceptionele denkbeelden en ervaringen golden, wat Emerson betrof, als dermate waardevol dat iedereen die er kennis van nam, er wel bij zou varen. Meer nog, men wachtte zelfs op de komst van de dichter als op die van een

²¹ Volgens Emersons biograaf, Robert Gay, bereikte dit onderscheid tussen het praktische verstand en de intuïtieve rede, afkomstig van Immanuel Kant, de Verenigde Staten via de geschriften van Carlyle (114).

²² Dit geldt ook voor andere romantici. Zo schreef William Wordsworth: "In spite of difference of soil and climate, of language and manners, of laws and customs, in spite of things silently gone out of mind and things violently destroyed, the Poet binds together by passion and knowledge the vast empire of human society, as it is spread over the whole earth, and over all time. The objects of the Poet's thoughts are everywhere; though the eyes and senses of man are, it is true, his favorite guides, yet he will follow wheresoever he can find an atmosphere of sensation in which to move his wings. Poetry is the first and last of all knowledge; it is as immortal as the heart of man." (168)

wereldlijke messias, daar alleen hij de heersende Zeitgeist tot uitdrukking kon brengen.

We moeten dus constateren dat ten tijde van de romantiek de neutraliteit en objectiviteitswaarde van de visuele waarneming ter discussie werden gesteld, doordat het actieve aandeel van de subjectieve kijker erin steeds meer aandacht kreeg. In vergelijking met hun voorgangers hielden de romantici de blik doorgaans voor autonomer, subjectiever en vormgevender. In het romantische personage van de dichter-ziener fungeerde deze geïndividualiseerde manier van kijken als de voornaamste pijler van een exclusiviteitsgedachte, die dichters tot de uitverkoren behoeders van culturele cohesie verhief. Huidobro was het daar nog in zoverre mee eens dat hij de laatste geciteerde passage uit Emerson in zijn 'Prefacio' bij *Adán* opnam, en deze een paar jaar later in de reeds genoemde Madrileense lezing als volgt incorporeerde:

De dichter reikt jullie de hand om jullie voorbij de laatste horizon te leiden, (...) naar dat gebied dat zich uitstrekt voorbij waarheid en leugen, voorbij leven en dood, voorbij ruimte en tijd, (...) Daar heeft hij de boom van zijn ogen geplant en van daaruit overschouwt hij de wereld, van daaruit spreekt hij jullie toe en ontsluit hij de geheimen van de wereld. (*O.C.* 1: 717)²³

Opnieuw opereert de dichtersblik buiten het gewone gezichtsveld, ditmaal niet zozeer door alles in glas om te toveren maar door zich "voorbij de laatste horizon" te begeven. Het beeld van "de boom van zijn ogen" suggereert hoezeer Huidobro zijn creativiteit vergroeid en gestut wist door visionaire capaciteiten. Althans, zo stelde hij het voor in 1921, maar een paar jaar tevoren was er nog geen sprake van een dergelijk blakend zelfvertrouwen. In het voorwoord bij *Adán* had hij nog openhartig verteld over de hoge existentiële nood waarin hij zich tot Emerson had gewend: "In een periode van grote geestelijke ontredning, toen ik voelde hoe het in mijn hersenen broeide doordat alle waarden er werden omgekeerd; te

²³ "El poeta os tiende la mano para conducirnos más allá del último horizonte, (...) en ese campo que se extiende más allá de lo verdadero y lo falso, más allá de la vida y de la muerte, más allá del espacio y del tiempo, (...) Allí ha plantado el árbol de sus ojos y desde allí contempla el mundo, desde allí os habla y os descubre los secretos del mundo."

Hoofdstuk 2

midden van een grote filosofische beklemming, een hevige metafysische pijn, schonk Emerson mij onvergetelijke uren van rust en sereniteit. Zij die ook met zo'n tragische onrust te kampen hebben gehad, zullen mijn liefde voor Emerson begrijpen." (*O.P.* 325)²⁴ "De grote geestelijke ontredde" waarop Huidobro hier doelt, was waarschijnlijk het gevolg van de resolute geloofsverzaking die hem voorgoed vervreemde van de kringen waarin hij was opgegroeid. In deze penibele omstandigheden had Emersons opvatting van de dichter als woordvoerder van een tijdvak echter het perspectief geopend op een betekenisvolle maatschappelijke functie en nieuwe identiteit. Of deze identiteit Huidobro's breuk met de religieuze en familiale tradities zou kunnen compenseren, viel in dit vroege stadium nog niet uit te maken. Maar Emerson had onmiskenbaar zijn geloof in het eigen dichterschap verstevigd: "Enkele jaren geleden toonde Emerson mij andere mooie dingen die ik meedroeg in mijn ziel." (*O.P.* 325)²⁵ Hoewel het creationisme in 1916 nog volop in ontwikkeling was, zowel wat betreft theorievorming als praxis, kreeg het hierdoor naast de overheersende esthetische ook een ethische dimensie die tot eind jaren dertig alleen maar aan kracht zou winnen. Hoe deze ethische component zich geleidelijk aan zou vertalen in nieuwe literaire vormen en politiek engagement zal later, in het vijfde hoofdstuk, aan de orde komen.

Weg van Emersons transcendentalisme, naar een seculier zienschap

Hoewel Huidobro Emersons postulaat van het dichterlijke zienschap aanvaardde, betekent dit nog niet dat hij de concrete invulling ervan klakkeloos kopieerde. Een meer doorgedreven comparatieve analyse op dit punt kan een verhelderend licht werpen op de selectieve wijze waarop Huidobro met de erfenis van de romantiek omsprong. Zo is het opvallend dat bepaalde sleutelpassages uit 'The poet' en andere essays die het visionaire dichterschap inbedden in Emersons transcendentale wereldbeeld, stelselmatig ontbreken in creationistische teksten. Voor Emerson vormden de vluchtige fenomenen nog symbolen die, zoals reeds aangestipt, in hun onderling samenspel verwezen naar een hogere

²⁴ "En tiempos de una gran confusión espiritual, cuando sentía arder mi cerebro haciendo la transmutación de todos sus valores; en medio de una enorme angustia filosófica, de un gran dolor metafísico, Emerson me dio horas inolvidables de reposo y serenidad. Los que han sufrido esa trágica inquietud comprenderán mi amor a Emerson."

²⁵ "Hace algunos años Emerson me enseñó otras bellezas que llevaba en mi alma."

metafysische werkelijkheid.²⁶ Aangezien alleen de dichter deze werkelijkheid intuïtief kon aanschouwen, kreeg zijn functie een priesterlijk tintje. Dankzij zijn poëzie zouden lezers immers uitgetild worden boven de gefragmenteerde alledaagsheid, waarin ze gevangen zaten:

With what joy I begin to read a poem which I confide in
as an inspiration! And now my chains are to be broken; I
shall mount above these clouds and opaque airs in
which I live, – opaque, though they seem transparent, –
and from the heaven of truth I shall see and
comprehend my relations. That will reconcile me to life
and renovate nature, to see trifles animated by a
tendency, and to know what I am doing. Life will no
more be a noise; now I shall see men and women, and
know the signs by which they may be discerned from
fools and satans. This day shall be better than my
birthday: then I became an animal; now I am invited
into the science of the real. (727)

Het neoplatoonse stramien in Emersons transcendentalisme is moeilijk te negeren: de stoffelijke wereld vormt de uiterlijke manifestatie van een hogere spirituele eenheid van het Goede, het Ware en het Schone. In esthetische termen vertaald, zoals in de bovenstaande passage, komt het erop neer dat het lezen van een geslaagd gedicht iemand het beperkte gezichtsveld van alledag kan doen ontstijgen en een onverwacht, alomvattend perspectief vermag te bieden. Niet alleen is er de schoonheid van het hernieuwde uitzicht op de Natuur. Bovendien wordt hem toegang verschaft tot "the heaven of truth", waar hij inzicht verwerft in zijn eigen gedrag en verhoudingen tot zijn omgeving, en waar hij goede van slechte mensen kan onderscheiden. Met andere woorden, zoals eens de filosofen bij Plato krijgen de makers van poëzie aldus de taak toegewezen de bewoners van de grot der schaduwen mee te voeren naar het licht: "We are like persons who come out of a cave or cellar into the open air. This is the

²⁶ Ook Duitse romantici waren veelal van oordeel dat het ontvankelijke subject de alomvattende dynamiek van de Natuur kon ervaren. Friedrich Schleiermacher (1768-1834), die Huidobro af en toe aanhaalt, sprak bijvoorbeeld van het religieuze "gevoel en smaak voor het oneindige", dat men ook door middel van de kunst deelachtig kon worden. Zie hierover Safranski 131-48.

Hoofdstuk 2

effect on us of tropes, fables, oracles and all poetic forms. Poets are thus liberating gods." ('The poet' 734)²⁷ De neoplatonische religie van de literatuur en het bijbehorende zienschap, zoals Emerson ze concipieerde, dienden de wereld te behoeden voor een algehele onttovering die zich met de rationele, objectivistische blik van de Verlichting dreigde te voltrekken.

Drie kwart eeuw later vinden we in het creationisme, evenwel, bitter weinig terug van deze hiëratische interpretatie van de visionaire dichter. Mireya Camurati, die als enige van de critici een poging heeft ondernomen om Huidobro en Emerson met elkaar te confronteren, ziet alvast twee redenen voor dergelijke lacunes. Allereerst heeft haar onderzoek uitgewezen dat de jonge Chileen, het Engels in 1916 hoogstwaarschijnlijk nog niet machtig, Emerson in Franse of Spaanse vertaling tot zich heeft genomen. Ofschoon niet meer te achterhalen valt welke uitgaven hij precies raadpleegde, waren Emersons verzamelde werken destijds nog niet beschikbaar in vertaling, zodat het ofwel om fragmenten ofwel hoogstens om losse essays ging (143).²⁸ Deze beperkte beschikbaarheid van de bronteksten zal wellicht gedeeltelijk hebben meegespeeld, maar het verklaart niet waarom bij Huidobro iedere toespeling op het neoplatonisme ontbreekt. Als hij in *Adán* plots wel op Emersons transcendentalisme alludeert, is het slechts om er openlijk afstand van te nemen, waar hij schrijft: "Ach! Was die bewonderenswaardige man maar meer wetenschapper geweest." (*O.P.* 325)²⁹ Camurati's tweede verklaring voor Huidobro's beknopte keuze uit Emerson is dan ook plausibeler, namelijk dat door de grote onderlinge afstand in ruimte en tijd de selectie op "subjectieve" en "impressionistische" gronden gebeurde en bijgevolg ook niet zonder enige mate van "vervorming" (145).

We zouden dit laatste argument iets verder door kunnen voeren en het hebben over de wijze waarop Huidobro zich het emersoniaanse denken heeft toegeëigend. Waar Camurati te weinig rekening mee houdt, is dat de enkele keren dat de Amerikaanse filosoof te berde wordt gebracht in diens oeuvre, dit geschiedt in een voorwoord (*Adán*), opdrachten (*Adán* en *Automne régulier* uit 1925) en een manifest ('El creacionismo' uit 1925): tekstsoorten waarin de auteur zichzelf als literator met zijn esthetische

²⁷ Voor een kritische reflectie op het neoplatonisme in de esthetische traditie van de VS, in het bijzonder bij Emerson, zie Bregman.

²⁸ Camurati noemt als voornaamste inspiratiebronnen voor Huidobro behalve 'The poet' ook *Nature* en 'Self-Reliance' (143).

²⁹ "¡Ah! Si ese hombre admirable hubiera sido más científico."

standpunten presenteert aan de lezer. Zulke teksten kunnen zodoende worden opgevat als doelbewuste daden van zelf(re)presentatie; vooral in het geval van een beginnend schrijver die nog aangewezen was op zijn eigen retoriek om zichzelf als avant-gardist en wegbereider voor de eigentijdse cultuur op te werpen. Emersons filosofie mag dan wel een lichtbaken hebben gevormd in de metafysische duisternis en de richting hebben gesuggereerd waarin de nieuwe bestemming te vinden zou zijn, dit verhindert niet dat Huidobro uiteindelijk zijn persoonlijke koers heeft uitgestippeld. De identiteit die hij zich aanmat, en door middel van *Adán* voor het eerst in verzen uitbeelde, is onmiskenbaar aan Emersons conceptie van de dichter ontsproten maar is inmiddels ook grondig aangepast aan de vroegtwintigste-eeuwse maatschappij, waar het positivisme hoogtij vierde en de invasie van innovatieve technologieën sinds 1880 een tweede industriële revolutie had ontketend. Het creationisme kan derhalve als een poging worden beschouwd het romantische zienschap te seculariseren, hetgeen ook blijkt uit de totale afwezigheid van God in de scheppingsmythe van *Adán*.

Natuurlijk rijst dan de vraag wat zo'n seculier zienschap precies moest inhouden. Hoewel pas in het volgende deel van dit hoofdstuk een gedetailleerd antwoord kan worden geboden, kunnen we er alvast een aanzet toe geven door, tot slot van deze paragraaf, stil te staan bij de veelbetekenende wijze waarop Huidobro een vermaarde uitspraak van Emerson herformuleerde. Wanneer de Chileen in 'Manifiesto de manifiestos' (Manifest der manifesten) uit 1925 zijn eigen visionaire ogenblikken tracht te beschrijven, doet hij dat namelijk als volgt:

Mocht men mij het moment van het schrijven ontnemen, het heerlijke ogenblik waarop *de onmetelijk opengesperde blik het universum vult en opzuigt als een pomp*, het gepassioneerde ogenblik van het spel waarbij de verschillende elementen bijeen worden gebracht op papier, van die schaakpartij tegen het oneindige, het enige moment dat me de dagelijkse realiteit doet vergeten, zou ik zelfmoord plegen. (O.C. 1: 724; mijn cursivering)³⁰

³⁰ "Si me arrebataran el instante de la producción, el momento maravilloso de la mirada abierta desmesuradamente hasta llenar el universo y absorberlo como una bomba, el

Hoofdstuk 2

Met name de gecursiveerde zinsnede vertoont een frappante overeenkomst met de passage uit Emersons hoofdwerk *Nature* (1836), waarin de filosoof de extatische ervaring bezingt van het zich opgenomen voelen in het licht van het universele Zijn: "I become a transparent eye-ball; I am nothing; the currents of the Universal Being circulate through me; I am part or particle of God." (*Works* 375) Beide zieners communiceren strikt visueel met de wereld om hen heen, maar twee onderlinge verschillen verdienen onze aandacht. In de eerste plaats is Huidobro's verhouding tot het waargenomen universum veel conflictueuzer. Er gaat veel meer kracht van de subjectieve kijker uit, waardoor er veeleer sprake is van een krachtmeting – een "schaakpartij tegen het oneindige" – dan van een harmonische versmelting zoals bij Emerson. Daarnaast beleeft deze laatste een visionaire extase te midden van de natuur, terwijl ze Huidobro te beurt valt tijdens het schrijven. "De dichter kent in zijn leven geen enkel genoeg dat vergelijkbaar is met de toestand van helderziendheid gedurende productieve uren", beweert hij nog in hetzelfde manifest (*O.C.* 1: 724).³¹ De helderziende creativiteit van de dichter is derhalve niet langer afhankelijk van goddelijke inspiratie, van het licht dat hem van hogerhand wordt geopenbaard en hij intuïtief aanschouwt, maar enkel en alleen van de compositorische arbeid. Hier beginnen zich dan ook de contouren van de Godmens wat scherper af te tekenen, de mens die niet meer ten dienste staat van enige wereldlijke of bovenwereldlijke instantie, maar zijn zienerschap louter door middel van zijn poëzie ervaart en etaleert.

Kortom, de creationistische blik, schijnbaar zo boventijdelijk en onbevangen in het geval van Adam, verbergt wel degelijk een verleden en wereldbeschouwing. Enerzijds reikt hij terug tot het romantische intuïtieve zienerschap, zoals dat door Emerson werd omschreven als de gave om verbanden tussen de verschijnselen te zien waar deze meer oppervlakkige beschouwers zouden ontgaan. Deze bekwaamheid plaatst de dichter een sportje hoger dan zijn medemensen daar deze onvermoede samenhangen die hij ontsluit, hun nieuwe rijkere ervaringen kunnen verschaffen. Anderzijds probeerde Huidobro deze visionaire activiteit aan de religieuze sfeer die haar bij Emerson nog omgaf te onttrekken, door haar bij de poëzie

instante apasionante de ese juego consistente en reunir en el papel los varios elementos, de esta partida de ajedrez contra el infinito, el único momento que me hace olvidar la realidad cotidiana, yo me suicidaría."

³¹ "El poeta no tiene en su vida ningún otro placer comparable al estado de clarividencia de las horas de producción."

zelf in te lijven. In een commentaar op de uitspraak van Arthur Rimbaud (1854-1891), "je travaille à me rendre Voyant", duidde Paul Rodenko op ditzelfde verschil tussen de romantische en modernistische ziener (171). Waar bij de eerste de visionaire ervaring en de verslaglegging ervan in verzen twee los van elkaar staande handelingen zijn, geldt voor de tweede dat "hij het Onzienlijke alleen kan bereiken via de taal, via het concrete gedicht." (171)³² Hierna zal ik de radicale herdefiniëring van het gezichtsvermogen trachten te reconstrueren, die de weg effende voor het seculiere zienerschap dat de creationistische dichter wenste te belichamen.

2.2. Het zienerschap geactualiseerd: de creationistische dichter-ingenieur

Het creationisme lijkt te worden beheerst door een innerlijke tegenspraak. Keer op keer onderstreepte Huidobro het strikt singuliere, niet objectieve karakter van de kunst, die naar zijn idee bepaald werd door de subjectieve perceptie van de kunstenaar en de interne wetten van het kunstwerk. Zo lezen we in 'La creación pura' (De zuivere schepping) uit 1921:

De waarheid van de kunst en het leven staan los van de wetenschappelijke en intellectuele waarheid, (...) niemand heeft [dit] zo helder uiteengezet en bewezen als Schleiermacher die, aan het begin van de vorige eeuw, zei: 'de poëzie zoekt de waarheid niet, of liever, ze zoekt een waarheid die niets gemeen heeft met de objectieve waarheid. (...) De kunst en de poëzie geven slechts uitdrukking aan de waarheid van het singuliere bewustzijn.' (O.C. 1: 719-20)³³

Daar staat tegenover dat hij zijn theoretische beschouwingen veelal onderbouwde met wetenschappelijk aandoende argumenten en, in het 'Prefacio' van *Adán*, zelfs hardop droomde van een alliantie tussen kunst en wetenschap:

³² Volgens Larrea was Huidobro een groot bewonderaar van Rimbaud, maar leerde hij diens "Lettres dites du Voyant" pas in 1928 kennen (239). Ik bespreek Rimbauds brieven uitvoeriger in de context van het surrealisme, zie hiervoor 6.1.

³³ "La idea de que la verdad del arte y la verdad de la vida están separadas de la verdad científica e intelectual, (...) pero nadie la había precisado y demostrado tan claramente como Schleiermacher cuando decía, a comienzos del siglo pasado, que 'la poesía no busca la verdad o, más bien, ella busca una verdad que nada tiene en común con la verdad objetiva'. 'El arte y la poesía sólo expresan la verdad de la conciencia singular'."

Hoofdstuk 2

Heel vaak heb ik erover nagedacht een Esthetica van de Toekomst te schrijven, van de tijd die niet meer zo veraf is waarin de Kunst zal verbroederen, verenigd zal zijn met de Wetenschap. Tussen mijn papieren zitten daarover al heel wat aantekeningen en documenten. (O.P. 323)³⁴

Deze schijnbare tegenstelling valt echter eenvoudig te verklaren – niet per se op te lossen – aangezien, zoals in deze paragraaf zal worden aangetoond, Huidobro juist een beroep op de wetenschap deed om zijn eigenheid als dichter te waarborgen. Nog steeds vormt het gezichtsvermogen het toneel van de strijd en de dialoog tussen deze verschillende kennisdomeinen. De visionaire blik van de kunst, die onvermoede verbanden ontwaart, blijkt ineens veel gemeen te hebben – meer dan Huidobro soms zelf wil zien – met de analytische kijk van de wetenschap. Aan de hand van *Adán* zullen we dit complexe visuele spanningsveld stap voor stap verkennen.

Adán kan, volgens Cecil Wood, op twee manieren als een nieuw begin worden opgevat. Ten eerste markeerde de bundel, zoals in de vorige paragraaf werd besproken, het punt in Huidobro's ontwikkeling waarop zijn poëtische stijl en theorie een dusdanige vorm aannamen dat de breuk met de negentiende-eeuwse traditie onafwendbaar scheen. In de tweede plaats werd in *Adán* ook een poging ondernomen om het Bijbelse scheppingsverhaal in evolutionair-biologische termen te herdichten. Zoals Wood het stelt:

it represents Huidobro's postulation of a beginning of things essentially different from that presented in the Biblical version. Hence, the theory of creacionismo is linked with a developing Weltanschauung on the part of the poet, since *Adán*, among other things, purports to negate traditional Christian philosophy at its base by dispensing with one of its cornerstones – the idea of special creation. (47)

³⁴ "Muchas veces he pensado escribir una Estética del Futuro, del tiempo no muy lejano en que el Arte esté hermanado, unificado con la Ciencia. Para ello tengo ya entre mis papeles bastantes anotaciones y documentos."

Jammer genoeg laat Wood zich verder niet uit over de link die er naar zijn idee bestaat tussen beide polen van de beginselverklaring die *Adán* is, met andere woorden, tussen het creationisme en een gesecculariseerde "Weltanschauung".³⁵ Wel zet hij ons op het goede spoor door te suggereren dat de jonge dichter voornamelijk "the idea of special creation" verwierp. Huidobro geeft in zijn 'Prefacio' namelijk te kennen:

Ik heb me dermate aan de Wetenschap gehouden dat men in de zang 'Adam bij de zee' meteen de maritieme oorsprong van het leven zal bemerken, dat een aquatisch fenomeen is, zoals M. Quinton enkele jaren geleden heeft aangetoond en ook alle grote Europese geleerden geloven. (*O.P.* 323)³⁶

Ofschoon het nog staat te bezien of de inhoud van de genoemde zang daadwerkelijk zo wetenschappelijk verantwoord is, wijst Huidobro hier een goddelijke scheppingsdaad als mogelijke bron voor het leven van de hand en kiest hij resoluut voor de biologische verklaring. De recente inzichten op dit gebied dienen zijn keuze te staven, met name de verwijzing naar *L'eau de mer, milieu organique* (1904) waarin de Franse bioloog René Quinton (1866-1925) de stelling had verdedigd dat het cellulaire leven zijn oorsprong in de oceanen vindt. Maar als de meest fundamentele processen in de natuur uitsluitend organisch van aard waren, zonder enige sturing van hogerhand, laat staan voortkomend uit een 'creatio ex nihilo', hoe diende de dichter dan zijn eigen creativiteit te begrijpen en te legitimeren? Een cruciale vraag voor Huidobro, aangezien hij anders dan Emerson niet meer kon beweren het Licht van de "universal Being" als één "transparent eyeball" deelachtig te worden en niettemin zijn status aparte als visionaire cultuurdrager wilde consolideren. Het is ook deze vraag die de 'missing link' in Woods betoog vormt en die Huidobro, voor het eerst maar lang niet voor het laatst, in *Adán* bij de kop vatte.

³⁵ In het vervolg van zijn betoog ontkracht Wood zelfs zijn eigen stelling over de dualiteit binnen *Adán*, door het ontstaan van de wereld louter als een allegorie voor de literaire creatie te lezen. De onvruchtbare oerchaos wordt dan de conventionele lyriek waar Huidobro de creationistische zon zal ontsteken (52).

³⁶ "Tanto me he ceñido a la Ciencia que en el canto «Adán ante el Mar» puede fácilmente advertirse el origen marino de la vida, que es un fenómeno acuático, según ha demostrado hace pocos años M. Quinton y según creen todos los grandes sabios de Europa."

Hoofdstuk 2

De verlichte blik: geloof in wetenschap en techniek

Huidobro kon geen genoegen meer nemen met het idee van een aangeboren genialiteit of goddelijke inspiratie. Meteen al in de openingsalinea van zijn 'Prefacio' is hij hier heel stellig over: "Mijn Adam is niet de Bijbelse Adam, die aap van klei die ze leven inblazen via de neus; het is de wetenschappelijke Adam. Hij is het eerste wezen dat de Natuur begrijpt, hij is de eerste in wie de intelligentie ontwaakt en de bewondering opbloeit. (...) Mijn Adam komt dus overeen met dat schitterende personage dat de grote Mechnikov heeft omschreven als 'het geniale kind van een stel antropoïden'." (O.P. 323)³⁷ Huidobro citeert hier de Russisch-Franse microbioloog en Nobelprijswinnaar voor de geneeskunde Ilja Mechnikov (1845-1916), die in 1903 een vulgariserend artikel, getiteld 'Origine simienne de l'homme', aan de evolutie van de mens had gewijd. Mechnikov had daarin verklaard dat de mens nagenoeg zeker van de primaten afstamt. Hij staaft deze stelling met recente onderzoeken naar de significante, fysiologische gelijkenissen tussen mensen en chimpansees, zowel wat betreft de opbouw van het gebit, de ledematen en de hersenen als de vorm van de foetus en de samenstelling van het bloed. Daarbij gaf hij aan dat er vooralsnog geen logische oorzaak was gevonden voor "le passage brusque du singe à l'homme" en er eerder sprake scheen te zijn van een accidentele mutatie:

De tout l'ensemble des données connues, il est permis de conclure que l'homme présente une sorte d'arrêt de développement d'un singe anthropomorphe d'une époque antérieure, quelque chose comme un 'monstre' simien, non pas au point de vue esthétique, mais au point de vue purement zoologique. L'homme pourrait être considéré comme un enfant prodige d'un anthropoïde, né avec un cerveau et une intelligence beaucoup plus développés que ceux de ses parents. (71-2)

³⁷ "Mi Adán, no es el Adán bíblico, aquel mono de barro al cual infunden vida soplándole la nariz; es el Adán científico. Es el primero de los seres que comprende la Naturaleza, el primero en el cual se despierta la inteligencia y florece la admiración. (...) Mi Adán entonces viene a ser aquel estupendo personaje a quien el gran Metchnikoff ha llamado 'el hijo genial de una pareja de antropoïdes'."

Opnieuw loont het de moeite om kort na te gaan waar Huidobro afweek van zijn bron, want noch in zijn 'Prefacio' noch in het eigenlijke gedicht wordt expliciet melding gemaakt van deze aapachtige voorouders. Niet alleen wordt in het 'Prefacio' deze simiëske oorsprong van zijn "wetenschappelijke Adam" aan het oog onttrokken door middel van de verschonende term "antropoïden", bovendien gebruikt hij "die aap" slechts als ironische aanduiding voor diens Bijbelse tegenhanger. Hoe Adam precies ter wereld komt, wordt evenmin toegelicht in het canto 'Adán'. Hier vernemen we uitsluitend dat "te midden van de twee grote stiltes / van hemel en aarde, eeuwig naar elkaar toegekeerd" Adam zich ineens "verhief, groots en alleen, / stom als een standbeeld." (O.P. 332)³⁸ Daarentegen wordt de eerste mens wel meermaals met "de eerste begrijpende blik / die de aarde afzocht! / De eerste intelligente en goede blik" (330) geïdentificeerd.³⁹ Hoewel Huidobro onze soort als de uitkomst van contingente, materiële omstandigheden beschouwde en dus niet van enige goddelijke Voorzienigheid, gaf hij er de voorkeur aan de animale aspecten van deze ontstaansgeschiedenis te camoufleren teneinde de vonk der redelijkheid die in de loop ervan vrijkwam des te meer te kunnen koesteren. En naar analogie met wat we in de vorige paragraaf hebben geconstateerd, is het met name Adams gezichtsvermogen waar een redelijke, bevrijdende werking van blijkt uit te gaan. In Huidobro's scheppingsmythe maakt deze blik, die rechtstreeks in verbinding staat met de geest, de mens pas waarlijk tot een autonoom individu, onafhankelijk van een hogere metafysische instantie evenals van overgeërfde dierlijke instincten.

Door Mechnikov in zijn 'Prefacio' te citeren kon Huidobro zijn esthetische theorie met de schijn van harde empirie omkleden. Deze tactiek sloot naadloos aan bij zijn voornemen de poëzie van het sacrale aureool te ontdoen, dat haar nog had omgeven in de romantiek, het symbolisme en – voor hem dichter bij huis – het Latijns-Amerikaanse *modernismo*. Voor de connectie tussen denken en zien, de sluitsteen waarop het creationisme berust, werden overigens wel vaker evolutionaire argumenten aangedragen. Waar een verfijnde reukzin erg functioneel is zolang een dier zich laag bij de grond voortbeweegt, op vier poten bijvoorbeeld, heeft de rechtoplopende hominide vooral zijn ogen gescherpt om zo veel mogelijk

³⁸ "Y en medio de los dos grandes silencios / De la tierra y el cielo, eternamente cara a cara, / Adán enorme y solo se elevaba / mudo como una estatua."

³⁹ "la primera mirada comprensora / que recorrió la Tierra! / La primera mirada inteligente y buena".

Hoofdstuk 2

externe stimuli van elkaar te kunnen onderscheiden en te verwerken. Deze bij andere dieren onbekende verfijning en de relatief late ontwikkeling van het gezichtsvermogen, bij zowel de soort als het ongeboren kind, overtuigden ook Sigmund Freud (1856-1939) ervan dat in deze sensorische metamorfose de kiem van de beschaving gezocht moest worden, zoals hij in 1930 nog zou betogen in *Het onbehagen in de cultuur* (9: 492).

Huidobro's argumentatie paste dan ook binnen een oculaircentrisch vertoog dat in de vroege twintigste eeuw vrij breed ingang vond. Het pretendeerde uitspraken te doen over de prehistorie, maar was toch vooral nog schatplichtig aan het voornoemde cartesiaans perspectivisme, in ieder geval in zoverre dat het visuele waarneming en mentaal begrip in elkaars verlengde situeerde. Samen vormen ze het natuurlijke onderscheidingsvermogen van de mens, meende ook de Nederlandse schrijfster Carry van Bruggen (1881-1932) in haar filosofische studie *Prometheus* uit 1919: "Zien is onderscheiden (...) maar daarmee is het niet uit. Leeren is onderscheiden, kennen is onderscheiden, begrijpen is onderscheiden." (14-5) Dit onderscheidingsvermogen van de gerationaliseerde blik had het sedert de Verlichting mogelijk gemaakt contrasten in de werkelijkheid te onderkennen en te categoriseren, niet alleen tussen dingen onderling, maar ook tussen de kijker en de wereld. Vanwege de redelijke distantie die hierdoor ontstond voelde het 'ik' zich niet langer deel van deze wereld, die het als onderzoeksobject of praktisch werkterrein bekeek. Deze manier van kijken bleek bijgevolg een basisvoorwaarde voor de opkomst van de moderne wetenschap en techniek.

Zo luidt ook ongeveer het relaas van de evolutie, zoals dat langs de lijnen van de visualiteit wordt verbeeld in het eigenlijke gedicht *Adán*. Wanneer Adam voor het eerst zijn gezicht in het water weerspiegeld ziet, neemt het zelfbewustzijn geleidelijk aan bezit van hem maar treedt daarmee tevens de vervreemding in van de oorspronkelijke harmonische orde: "En terwijl hij zijn hoofd naar het water toeboog, / zag hij daarin een gezicht dat sprekend leek op datgene dat hij aanraakte. / Wat vreemd! / Waarom werd het verdubbeld?" (*O.P.* 338)⁴⁰ Van louter contemplatief, in opperste verbazing over de hem omringende fenomenen, is Adams blik onderzoekend geworden, een bron van kritische vragen en

⁴⁰ "Y al inclinar la cabeza hacia el agua / vio en ella un rostro como el que él palpaba. / ¡Qué raro misterio! ¿Por qué se duplicaba?"

nieuwsgierigheid.⁴¹ Deze individualisering van waarnemen en denken zet zich door, met name 's nachts wanneer de duisternis hem het zicht op de wereld ontnemt en zijn ogen zich noodgedwongen naar binnen keren: "En zich afvragend of hij alles wat hij gezien had nog terug zou zien / sloot hij de oogleden / opdat hij daaronder het wonder kon bewaren / van *zijn* aarde, *zijn* bergen, en *zijn* velden." (347-8 mijn cursivering)⁴² De toevoeging van possessieven is veelzeggend, daar ze aangeeft hoe de beelden reeds als herinneringen worden bewaard, beladen met bezitsdrang. Het waargenomene is losgeraakt uit het alomvattende geheel waarmee het, volgens Emerson nog, een symbolisch verband onderhield en kan onderwerp van analyse worden.

Adams (zelf)reflexieve, inhalige oogopslag voorspelt de instrumentalisering van de natuur. Spoedig dient de schier religieuze aanbidding plaats te maken voor de wil haar creatieve processen te doorgronden en haar door de toepassing ervan uiteindelijk te onderwerpen. Huidobro: "Het gaat er niet om de Natuur na te bootsen, maar om net te doen als zij; niet haar uitingen na te bootsen, maar haar veruitwendigende kracht." (*O.C.* 1: 720)⁴³ In de laatste pagina's van het boek verrijst onder de handen van Adams nageslacht de toren van Babel, als trots gedenkteken voor de suprematie van de mens: "En voor de hele geschiedenis, voor de hele aarde, en voor alle eeuwen, / blijft hij [de toren] het triomfantelijke monument van de Wetenschap / als een grote boom met zijn wortels stevig / verankerd in de ingewanden van de leegte." (*O.P.* 355)⁴⁴ De "leegte" waarin deze Babelse boom der kennis wortelt, die "klim van de mens om de goden te onttronen" (355),⁴⁵ herinnert aan Huidobro's

⁴¹ Adams vernieuwende blik die een kritische distantie creëert tussen hem en de wereld, herinnert aan de zienswijze van twee andere, mythische personages uit de Verlichting die William Paulson heeft beschreven (11). Allereerst werd vaak het vervreemdende standpunt van de reiziger gekozen om de eigen cultuur aan een gedegen onderzoek te onderwerpen, zoals in Montesquieu's *Lettres persanes* (1721). In de tweede plaats werd geregeld de blindgeborene ten tonele gevoerd die, dankzij een operatie, plots kon zien (zie ook noot 6 in mijn inleiding bij hoofdstuk 6).

⁴² "Y luego pensando / si volvería a ver todo lo visto, / cerró sus párpados / guardando bajo ellos el prodigio / de su tierra, sus montes y sus campos."

⁴³ "No se trata de imitar la Naturaleza, sino que hacer como ella; no imitar sus exteriorizaciones sino su poder exteriorizador."

⁴⁴ "Y queda ante la historia, ante toda la Tierra, y ante todos los siglos, / el triunfal monumento de la Ciencia / como un gran árbol con sus raíces fijo / aferrado en las entrañas del vacío."

⁴⁵ "el escalamiento de los hombres a derrocar los dioses".

Hoofdstuk 2

persoonlijke geloofsverzaking en mag kenschetsend heten voor het goddeloze universum dat we voortaan in zijn teksten zullen aantreffen.

De fysiologische beschrijving van gezichts- en denkvermogen

Het hele epos, *Adán*, ademt onmiskenbaar nog de verlichtingsideologie van de mens die zijn leefwereld dankzij een rationele, zelfstandige kijk 'beschaaft' en modelleert. Toch ging Huidobro ook verder dan de achttiende-eeuwse filosofen door de blik volledig te subjectiveren. Indien alleen de dichter als scheppend principe erkend mocht worden, als ware Godmens, moest zijn blik zich losscheuren zowel van de objectiviteit van het cartesiaanse perspectivisme als van de transcendentie van het romantische zienschap. Tegenover deze twee vergeestelijkte vormen van visualiteit werd het creationistische alternatief dan ook neergezet als strikt lichamelijk. Opnieuw moest Huidobro daartoe bij de wetenschap te leen gaan.

Waar hij inzichten uit de evolutionaire biologie aanwendde om de wisselwerking tussen denken en zien te naturaliseren, putte hij voornamelijk uit de fysiologie om beide in de concrete materialiteit van het lichaam onder te brengen. Dat deed hij, allereerst, door het nabeeld als een cruciaal onderdeel van de creatieve ervaring voor te stellen. Dit gebeurt onder meer in *Adán*, wanneer hij rechtstreeks het woord tot de contemporaine lezer richt:

Hombre, para llegar a todo
Ten más reposo,
Sé más poeta,
Deja a un lado tu ansiedad inquieta,
Cierra los ojos ante el sol
- Pon en el acto una serena unción-
Y después de mirar un largo rato,
Verás bajo tus párpados
Un continuo girar de átomos.
Eso son todas las cosas en el Tiempo,
Eso es todo,
Eso es el Universo:
Un eterno girar contradictorio
A un punto fijo. (O.P. 344)

Mens, neem wat meer de tijd
voor al wat je wil bereiken,

wees meer een dichter,
schud die onrustige spanning van je af,
sluit je ogen voor de zon
- doe het met toewijding –
en na geruime tijd staren zul je onder je oogleden
een onophoudelijke werveling van atomen zien.
Dat zijn alle dingen in de Tijd, dat is alles,
dat is het Universum:
een eeuwige tegenstrijdige werveling
op één bepaald punt.

Het productieve, autosuggestieve karakter van het zicht treedt hier duidelijk naar voren: de dichter ontwaart "het Universum" thans met gesloten ogen in de vlekken en patronen die achterblijven op zijn netvlies na langdurig staren. Dit advies aan de lezer is gebaseerd op het fenomeen van het nabeeld dat, aan de hand van een soortgelijk experiment, voor het eerst werd opgetekend door Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) in zijn *Farbenlehre* uit 1810. Wie in een camera obscura geruime tijd keek naar het beeld dat het door de opening binnenvallende zonlicht op de tegenoverliggende wand projecteerde, onderwees Goethe, zou ook nadat de opening was afgesloten een vreemd gekleurde figuur voor zijn ogen zien dansen. Ineens bleek de fysiologische opbouw van het oog een veel invloedrijkere factor bij de beeldvorming dan voorheen werd aangenomen. Zodoende sloot Goethe, letterlijk en figuurlijk, het tijdperk van het camera obscuramodel voor visuele perceptie af, dat het lichaam van de kijker louter als een neutrale registrator en niet als een actieve participant in het waarnemingsproces had geconcipieerd. Dit afsluiten van een tijdperk moet echter niet al te abrupt worden begrepen. Goethes bevindingen waren slechts een betekenisvolle indicatie, want afkomstig van een vooraanstaande intellectueel, van het feit dat er binnen de theorieën over visualiteit langzaam ruimte ontstond voor een lichamelijke benadering. Gelijktijdig met Goethe maar ook in de loop van de negentiende eeuw zou deze ruimte aanzienlijk verbreed en uitgediept worden door wetenschappers en kunstenaars.⁴⁶ Ook de wetenschappelijke esthetica was er een gevolg van, waarover meer in hoofdstuk 3.

⁴⁶ Voor een uitgebreid historisch overzicht van de ontwikkelingen in de wetenschap, kunst en filosofie die in de negentiende eeuw het cartesiaanse perspectivisme onder groeiende druk zetten, zie vooral Jay, *Downcast Eyes* 106-210, en Crary, *Techniques* 67-150. Op het

Hoofdstuk 2

Op het moment dat Huidobro de bovenstaande regels schreef, was het fysiologische onderzoek naar de structuur van het oog al veel verder gevorderd en waren de resultaten ervan meer gemeengoed geworden. Ze boden de Chileen de kans visionaire ervaringen louter immanent op te vatten: het effect van een aanwijsbare, lichamelijke gesteldheid of handeling. Zo ook de intensivering van de denkkraft, de zogenaamde toestand van "bovenbewustzijn" of "poëtisch delirium", waar zulke ogenblikken van helderziendheid volgens een later manifest uit 1925 mee gepaard gingen. Die bovenbewustzijnstoestand kwam immers in feite neer op een verhoogde activiteit in het elektromagnetische veld van de hersenen: "Het bovenbewustzijn treedt in wanneer onze intellectuele vermogens een hogere trillingsintensiteit, een golflengte, een golfsoort, bereiken die oneindig veel krachtiger is dan gewoonlijk. (...) de rede en de verbeelding overstijgen dan de alledaagse omgeving, raken geëlektrificeerd, onze hersenen komen onder hoge druk te staan." (O.C. 1: 725)⁴⁷

Huidobro introduceerde de notie van het bovenbewustzijn, ter diskwalificatie van de surrealisten die een jaar voordien in hun eerste manifest een lans hadden gebroken voor de onderbewuste oorsprong van de poëzie.⁴⁸ Badinerend merkte Huidobro op dat hij wel gedachteloos zijn das kon strikken maar, in tegenstelling tot André Breton en de zijnen, zeker geen gedichten schrijven (1: 723). "Tijdens het delirium (...) blijft de rede onder controle (dat is een wetenschappelijk feit)" (1: 725).⁴⁹ Maar aangezien Huidobro het vermogen om dit delirium of bovenbewustzijn te bereiken enkel aan dichters voorbeheld (1: 725), blijkt het behalve een aanvalswapen tegen de surrealisten ook weer een middel om het dichterschap als dusdanig te privilegiëren op fysiologische gronden. "We

specifieke terrein van de fysiologie is met name de paragraaf 'The physiology of the sense of vision' (224-6) van Jütte aan te bevelen.

⁴⁷ "La superconciencia se logra cuando nuestras facultades intelectuales adquieren una intensidad vibratoria superior, una longitud de onda, una calidad de onda, infinitamente más poderosa que de ordinario. (...) la razón y la imaginación traspasan la atmósfera habitual, se hallan como electrificadas, nuestro aparato cerebral está a alta presión."

⁴⁸ Goic wijst er in dezelfde context op dat de dadaïst Tristan Tzara, in navolging van Carl Jung, poëzie ook als het product van het vrije, ongestuurde denken zag (93); ik bespreek Tzara's poëtica in 7.2. Huidobro's manifest uit 1925 was evenwel niet meer expliciet tegen dada gericht, maar tegen het surrealisme waarvan het beroemde Eerste Manifest een jaar tevoren was verschenen (zie 6.1).

⁴⁹ "En el delirio (...) sigue estando controlada la razón (este es un hecho comprobado por la ciencia)".

leven in het tijdperk van de zenuwen", had hij al in zijn 'Arte poética' vooropgesteld (O.P. 391),⁵⁰ en inderdaad werden in het creationisme visionaire ervaringen vervolgens consequent herleid tot een bovenmatige prikkeling van optische zenuwen (het nabeeld) en neuronen (het bovenbewustzijn) van een kennelijk tot overgevoeligheid gepredisponeerd organisme: de ware dichter.

Daarmee entte Huidobro zijn esthetica op gangbaar fysiologisch onderzoek dat eruit bestond het verkeer van elektrische impulsen tussen de zenuwuiteinden in de zintuigen en de hersenen in kaart te brengen. Men ging er namelijk van uit dat elke zenuw slechts één bepaald soort sensatie kon registreren naargelang van het zintuig waaraan die zenuw vastzat (zoals kleur, licht of pijn), zodat hij ongeacht de aard van de stimulus steeds dezelfde impuls naar de hersenen stuurde. Zoals Johannes Müller (1801-1858) die deze wet van de specifieke zenuwenergie had opgesteld zelf aangaf, kon het waarnemen van licht even goed het gevolg zijn van fysische golven, de mechanische impact van een klap, als van chemische narcotica (Crary, *Techniques* 90-1). Dit hield in dat de waargenomen sensatie en de mentale verwerking ervan zich geheel binnen het lichaam afspeelden.⁵¹ Elke sensatie was in feite het gevolg van een elektrische impuls in de zenuwen, die enkel bewust anders werd waargenomen, omdat de geprikkelde zenuwen de ene keer in verbinding stonden met het oog, de andere keer met het oor of de huid. Huidobro's term "trillingsintensiteit" verwijst, ten slotte, naar de ontdekking van de Franse fysioloog Charles Richet (1850-1935) dat deze elektrische impulsen als trillingen werden "opgeslagen" in de hersenen, zodat de hersenen volgens Richet vergeleken konden worden met de elektromagnetische plaat van een fonograaf (Cros; Rousseau P. 27).

Door zich deze wetenschappelijke denkbeelden eigen te maken kon Huidobro de subjectieve, lichamelijke manier van kijken tot enige grondslag van zijn creativiteit en exclusiviteitsbeginsel opwaarderen. Daarin stond hij lang niet alleen. In *La deshumanización del arte* (De ontmenselijking van de kunst) uit 1925 sprak de Spaanse filosoof José Ortega y Gasset (1883-1955) over de nieuwe avant-gardekunst als "een kunst van bevoorrechting, van geadelde zenuwen, van instinctieve aristocratie" (19). Een meer

⁵⁰ "Estamos en el ciclo de los nervios."

⁵¹ In de woorden van de kennissocioloog Dieter Hoffmann-Axthelm: "from now on the line dividing the outer from the inner perception of objects and feelings was a matter of indifference; for regardless of where the stimuli originated, everything was produced by inner sensation." (geciteerd door Jütte 221-2)

Hoofdstuk 2

systematische uitwerking vinden we bij de Franse, symbolistische criticus Rémy de Gourmont (1858-1915), die in de inleiding tot zijn *Le problème du style* boud beweerde: "Le véritable problème du style est une question de physiologie. (...) Nous écrivons, comme nous sentons, comme nous pensons, notre corps tout entier." (5) Op basis van hun fysiologische aanleg deelde de Gourmont schrijvers in twee categorieën in: "de zintuiglijken" en "de emotieven". Terwijl de eersten steevast een visuele indruk aan een gebeurtenis of ervaring bewaren, onthouden de laatsten enkel de sfeer die deze bij hen heeft opgeroepen. Deze aanleg heeft dan weer een merkbare weerslag op hun schrijfstijl. Huidobro zou, volgens de Gourmont, hoogstwaarschijnlijk in de eerste categorie thuishoren:

Toute sensation actuelle ou emmagasinée dans les cellules nerveuses est propice à l'art. Si, au lieu de sensations, de souvenirs matériels, le cerveau n'a gardé que l'empreinte d'une émotion, ou si la perception des sens s'est rapidement transformée en une notion abstraite, ou en une idée émotive, l'art n'est plus possible, car il n'y a d'art que plastique et la matière a fui, ne laissant que sa trace le long du chemin. On pourrait donc généraliser et diviser les écrivains en deux classes : les sensoriels et les idéo-émotifs; en d'autres termes: les plastiques et les sentimentaux. (50)

Hoe het ook zij, de affiniteit in de betoogtrant van deze auteurs toont wel aan dat de wetenschap geregeld te hulp werd geroepen om de buitengewone kwaliteiten van de artistieke waarnemer empirisch te funderen. Sedert de romantiek had zich dan ook met name door de fysiologie een gestage subjectivering van het gezichtsvermogen voltrokken, naarmate steeds duidelijker werd dat wat de kijker zag grotendeels door hem of haar zelf fysiek en mentaal werd geconstitueerd. Toen ten tijde van het modernisme deze visuele subjectivering een voorlopig culminatiepunt bereikte, kon deze bij kunstenaars in twee schijnbaar tegengestelde houdingen tot uiting komen. Extreem gesteld: of er was sprake van een nietsontziende celebratie van de subjectieve visie, of er rees epistemologische twijfel aangaande de beperktheid en relativiteit – want niet objectief en algemeen geldig – van deze visie. In wezen ging het hier om de twee keerzijden van dezelfde medaille, zodat we beide doorgaans binnen hetzelfde oeuvre aantreffen.

Ook Huidobro begaf zich in de schemerzone tussen beide uitersten, maar in zijn creationistische geschriften helde de balans onmiskenbaar over naar de positieve kant. Opdat hij niet in het subjectivisme – of zelfs solipsisme – zou stranden, en daarmee zijn eigen relevantie als cultuurmaker zou ondermijnen, legde hij juist zo sterk de nadruk op de rationaliteit van zijn visionaire werkzaamheden. Waar volgens Emerson het creatieve scheppen grotendeels binnen de domeinen van de intuïtie verliep, stond wat Huidobro betrefte de rol van de intelligentie daarin buiten kijf: "dit [intuïtieve aanschouwing] gebeurt nog tijdens het moment van ontstaan, want dit werk gaat vooraf aan de productie zelf en geeft er als het ware de eerste impuls toe. Het is werk in de duisternis, maar zodra het erom gaat het aan het licht te brengen, het te veruitwendigen, begint de Intelligentie te werken." (O.C. 1: 723)⁵²

De visionaire arbeid van de dichter-ingenieur

Dit brengt ons bij het tweede basale kenmerk van het creationistische zienschap, waar aan het slot van de vorige paragraaf reeds op werd gealludeerd. Naast letterlijk volledig geïncorporeerd te zijn is het bovendien strikt gebonden aan de "productieve uren" van de dichter. Wat hij aan onzichtbare verbanden ontwaart, vertoont zich pas door wat hij heeft gezien te analyseren en de componenten ervan vervolgens al schrijvend tot nieuwe combinaties samen te voegen. "De kunstenaar put zijn motieven en elementen uit de objectieve wereld, hij transformeert en combineert ze, en geeft ze terug aan de objectieve wereld in de vorm van nieuwe feiten", verduidelijkt Huidobro in 'La creación pura' (1: 720).⁵³ Onder meer op grond van dit manifest, waarin de genoemde transformatie in een overzichtelijk schema wordt weergegeven, betitelt Bruce D. Willis Huidobro als de dichter-ingenieur.⁵⁴ Een treffende benaming, daar de creationistische dichter zoals een ingenieur klaarblijkelijk op zijn abstractievermogen moest vertrouwen om op papier een nieuw stukje realiteit uit te tekenen, om voor

⁵² "Pero esto sólo ocurre en el instante de la gestación, que es un trabajo anterior al de la producción misma y como su primer impulso. Es el trabajo en las tinieblas, pero al salir a la luz, al exteriorizarse, la Inteligencia empieza a trabajar."

⁵³ "El artista obtiene sus motivos y sus elementos del mundo objetivo, los transforma y combina, y los devuelve al mundo objetivo bajo la forma de nuevos hechos."

⁵⁴ De nadruk op het technische karakter van Huidobro's werk keert vaak terug in de kritiek. Pablo Neruda die zowel een rivaal als een bewonderaar van Huidobro was, zei het niet zonder lichte ironie als volgt: "Huidobro is een ambachtsman, een architect van luchtkastelen, een edelsmid bedreven in de alchemie." (9)

Hoofdstuk 2

anderen maar ook voor zichzelf zichtbaar te maken wat anderszins onzichtbaar zou blijven. Diens visionaire capaciteiten, hetzij in de hoedanigheid van het adamische retinale nabeeld hetzij van de "onmetelijke opengesperde blik die het universum vult", konden zich pas laten gelden op het ogenblik dat "de verschillende elementen bijeen worden gebracht op papier". In vergelijkbare termen zette de Franse ingenieur Charles de Freycinet (1829-1923), in zijn verhandeling *De l'expérience en géométrie* (1903), uiteen dat de werkwijze van zijn beroepsgroep erin bestond de volumes uit de natuur te abstraheren tot geometrische figuren waarmee nadien op de tekentafel nieuwe bouwprojecten en machines gevisualiseerd konden worden. Aan een dergelijke analytische manier van kijken, waardoor massieve objecten ontleed worden tot lege, gewichtsloze oppervlaktes en lijnen, mocht men inmiddels gewend zijn, aldus Freycinet, in feite vergde ze steevast een enorme inspanning van de verbeelding: "een wonderlijk soort zien" (13-7). De inspanning nodig voor dit "zien" tijdens de ontwerpfase wierp evenwel zijn vruchten af, want naar het oordeel van een jongere collega-ingenieur van Freycinet, J. Christopher Jones, was het nu juist het opsplitsen van "bedenken" en "vervaardigen" waaraan de moderne techniek, ten opzichte van de traditionele ambachten, haar veel grotere efficiëntie te danken had:

The effect of concentrating the geometric aspects of manufacture in a drawing is to give the designer a much greater 'perceptual span' than the craftsman had. The designer can [thereby] see and manipulate the design as a whole. (...) Using his ruler and compasses he can rapidly (...) predict the repercussions that changing the shape of one part will have upon the design as a whole. (geciteerd door Baynes & Pugh 11)

Wat de ingenieur en de creationistische dichter dan ook gemeen hebben, is dat hun perceptuele vermogens aanzienlijk toenemen, zodra zij zich hebben afgekeerd van de directe visuele waarneming en hun fragmentarische indrukken mentaal herwerken tot een vooralsnog onbestaand want artificieel nieuw geheel, respectievelijk een gebruiksvoorwerp en een zogenaamd formeel autonoom gedicht. Niettegenstaande de moeilijk te veronachtzamen verschillen tussen de eindproducten van beide metiers, is het opmerkelijk dat Huidobro's methode en die van contemporaine ingenieurs een gelijkaardige conceptie van visualiteit impliceerden. In de

eerste plaats nam ze afstand van de objectivistische notie van het cartesiaanse perspectivisme. Het zegt reeds voldoende dat Freycinet, in tegenstelling tot Descartes, de geometrie niet als aangeboren gave poneert maar als inductief resultaat van voorafgaande waarnemingen. De geabstraheerde, niet-organische vormtaal waar zowel dichter als ingenieur hun creaties op baseren, spruit voort uit een kritische houding ten aanzien van onmiddellijke sensaties die op haar beurt weer leidt tot de intellectuele manipulatie ervan. Tegelijk spreekt hieruit een sterk geloof in de visie van het scheppend individu, dat in samenwerking met de techniek de fenomenale wereld vermag uit te breiden en te hervormen. Binnen hun werk pretenderen ze geen andere autoriteit te gehoorzamen dan hun eigen verbeeldingskracht en de inherente mogelijkheden van hun materialen. Anders dan bij Emerson voor wie de natuur het voorwerp van een religieus geïnspireerde contemplatie betekende, staat ze hier voornamelijk de mens ten dienste. Maar maakt dit de dichter, zoals Huidobro volhield, in de praktijk ook tot een Godmens, bij machte een volkomen particuliere werkelijkheid te genereren? Om hierop een antwoord te kunnen verschaffen, zullen we de feitelijke voortbrengselen van de creationistische ingenieur, zijn gedichten, tegen het licht moeten houden.

3. HET GEDICHT ALS PROJECTOR VAN VERRASSENDE BEELDEN HET CREATIONISME EN DE WETENSCHAPPELIJKE ESTHETICA

[L]a première tâche de l'esthéticien consiste à étudier les sensations de lumière, les sensations de couleur, les sensations auditives avec les sensations motrices et les sensations musculaires qui les accompagnent et les nuancent. On voit immédiatement quel champ immense s'ouvre à l'esthétique nouvelle et comment, au lieu d'emprunter tout d'abord, comme l'esthétique ancienne, à la métaphysique, à la logique et à la psychologie des facultés supérieures, c'est à la physique et à la physiologie qu'elle s'adresse. La première science auxiliaire de l'esthétique est la psychologie physiologique, telle que l'ont entendue les Johannes Müller, les Weber, les Fechner et les Wundt.

Victor Basch. *Essais d'esthétique, de philosophie et de littérature*. 1934. (9)

L'être humain est un; toutes les sensations d'harmonie qu'il éprouve sont le résultat de vibrations; par conséquent, qu'il perçoive ces sensations par les yeux ou par les oreilles, les lois qui les régissent doivent être les mêmes.

Henri Rovel. 'Les lois d'harmonie de la peinture et de la musique sont les mêmes.' 1908. (721)

Inleiding

Vooralsnog hebben we Huidobro's poëtica enkel besproken wat betreft de zelf(re)presentatie van de dichter. Zo is gebleken dat deze wordt geportretteerd als een visionair, wiens uitzonderlijke opmerkingsgave optreedt ten gevolge van zijn lichamelijke predispositie en poëtische procedés. In plaats van het creationisme aan andere literaire stromingen te relateren – als hij dat wel doet is het doorgaans slechts in antagonistische bewoordingen –, zocht Huidobro vooral steun bij de wetenschap. Hier zijn meerdere redenen voor te bedenken. Behalve aan Huidobro's eigen levensovertuiging kan dit ook toegeschreven worden aan het enorme aanzien dat de wetenschap, onder invloed van het positivisme, destijds genoot. "C'est seulement dans la recherche scientifique et la domination de la nature que l'on n'observe pas de stagnation; la connaissance ne cesse d'augmenter; la rigueur des hypothèses évolue sans cesse", meende de fysioloog Émile Du Bois-Reymond (1818-1896) nog kort voor de eeuwwisseling (geciteerd door Biddiss 40). Ook regeringsleiders en

Hoofdstuk 3

industriële droegen wetenschappelijke kennis hoog in het vaandel, daar zij richtinggevend werd geacht voor de maatschappelijke en technologische vernieuwingen die zich in snel tempo bleven voltrekken (Biddiss 38-9). Voor veel intellectuelen had de wetenschap als basaal betekenis kader de plaats van de religie ingenomen, zodat kunstenaars die gebruik maakten van de recentste inzichten op dit gebied niet alleen hun actualiteitswaarde tentoonspreidden maar tevens hun sociale importantie.

Meer in het bijzonder sloot Huidobro's creationisme aan bij de culturele tendens om visualiteit steeds subjectiever en lichamelijker te begrijpen. Deze tendens die tot uitdrukking kwam in kunst en wetenschap, duidde op een verregaande problematisering van de verhouding tussen waarnemer en wereld, of meer in taalkundige terminologie, van referentialiteit. Als de visuele ervaring voornamelijk het product was van de kijker zelf en niet meer garant stond voor objectieve kennis, wat vertelde die ervaring dan nog over de wereld? En waren de woorden die op deze ervaringen betrekking hadden, nog wel in staat de buitenwereld correct te beschrijven? Het waren vragen die ook andere schrijvers, beeldende kunstenaars en critici bezighielden, en waarover ze ampel theoretiseerden. De wetenschappelijke kunst- en literatuurtheorieën die hieruit voortkwamen, waren ook van grote invloed op Huidobro's benadering van taal en poëzie. Daarmee is meteen het programma bepaald voor dit derde hoofdstuk: de creationistische poëzieopvatting situeren binnen de bredere context van de toenmalige dialoog tussen kunstenaars en wetenschappers.

Omdat in de secundaire literatuur deze vroegtijdigste-eeuwse wisselwerking tussen kunst en wetenschap al te vaak tekort is gedaan als louter retoriek, begin ik de eerste paragraaf met een korte metabeschouwing hierover. Om de voorgeschiedenis van die wisselwerking te schetsen ga ik daarna in op de wetenschappelijke kleurtheorieën die in de loop van de negentiende en de vroege twintigste eeuw werden benut in de experimentele schilderkunst. In de tweede paragraaf zal blijken dat het picturale debat slechts één onderdeel van een omvangrijk discursief domein vormde, de zogenaamde "wetenschappelijke esthetica". Met name in Frankrijk werden de wetenschappelijke en artistieke krachten verenigd om de perceptuele effecten van kunst te onderzoeken. Daarbij analyseerde men de relatie tussen de formele opbouw van kunstobjecten en de sensaties die erdoor werden teweeggebracht. In Parijs kwam Huidobro in contact met avant-gardeschilders en fysiologen die nauw bij deze wetenschappelijke esthetica betrokken waren. Naar analogie met hun

inzichten ontwikkelde hij zijn eigen ideeën over een formeel autonome poëzie en het verrassende poëtische beeld.

3.1. Het kleurenspeel in het oog: kunst en wetenschap in dialoog

In het vorige hoofdstuk zijn contemporaine wetenschappelijke denkbeelden en de praktische toepassing ervan in de techniek van groot belang gebleken voor Huidobro's conceptie van de dichter als een visionaire ingenieur. Interpretatoren hebben argumenten als de besprokene uit *Adán* en de creationistische manifesten veelal kortweg afgedaan als "sciëntistisch" (Goic 18), "pseudowetenschappelijk" (Willis 28) of als deel van "een lexicon met de toon van de moderne ontdekkingen en uitvindingen" (Sarabia 85). Deze lezing van Huidobro's specifieke geval vormt zodoende een echo van wat voornamelijk oudere theoretici hebben geschreven over de wijdverbreide modernolatrie onder vroegtijdigste-eeuwse avant-gardisten: een oppervlakkige fascinatie voor de moderne technologische en wetenschappelijke ontwikkelingen. Maar lag het werkelijk zo eenvoudig?

De dialoog tussen kunst en wetenschap: louter retoriek?

Renato Poggioli maakte reeds begin jaren zestig gewag van wat hij het "technicisme" van de avant-garde noemde, oftewel "the reduction of even the nontechnical to the category of technique" (138). Vijfentwintig jaar later voegde Matei Calinescu daar de notie van de "wetenschappelijke mythe" aan toe: "what is important for the avant-garde is not science as such, but only its myth." (131) Daarmee bedoelde Calinescu dat de wetenschap voor de historische avant-gardes niet meer was dan een grabbelton vol trendy citaten met een "antiartistic and antihumanistic metaphorical potential" (131). Met andere woorden, de kunstenaars hadden het wetenschappelijk vocabulaire hoofdzakelijk opgeëist om de kunst van haar negentiende-eeuwse humanistische en esthetiserende functies te ontslaan. In feite zagen ze in dit logisch-rationele discours, aldus Calinescu, slechts een treffende metafoor voor de zogenaamd zuivere kunst die ze zelf propageerden, waarin de menselijke herkenbare inhoud het veld had moeten ruimen voor cleane experimenten met formele relaties en stijlmiddelen.

Als we deze critici mogen geloven bewees de avant-garde dus enkel lippendienst aan wetenschap en techniek, als onderdeel van een retorische "strategy to dehumanization" (131), zoals Calinescu het kernachtig samenvatte. Ook ik heb met betrekking tot Huidobro geconstateerd dat de biologische en fysiologische bewijsvoering evenals het ontwerpersjargon

Hoofdstuk 3

onder meer ten doel hadden zijn artistieke visie te isoleren van een romantische, meer idealistische poëzieopvatting, en bovendien het sociale aanzien ervan te verhogen. Het probleem met deze retorische benadering, zeker wanneer ze als enige verklaring wordt gegeven, bestaat echter hierin dat ze een wezenlijke scheiding veronderstelt tussen enerzijds het artistieke domein en anderzijds de wetenschappelijke en technologische innovaties. Zoals Sara Danius terecht opmerkt over deze benadering, gaat ze doorgaans gepaard met een rudimentaire schets van de historische context, waartegen de modernistische kunst en literatuur vervolgens worden afgezet als autonome behoeders van schijnbaar onveranderlijke esthetische waarden.¹ Het conceptuele patroon ervan berust op "the opposition between the planned, rationalized, and predictable on the one hand and the artistic, imaginative, and nonreducible on the other." (*The senses* 29) Het lijkt alsof artiesten zich konden hullen in een zee van stralend elektrisch licht zonder zelf hinder te ondervinden van de gloed en de hitte, of er zichzelf en de wereld om hen heen anders door te gaan bekijken. Om bij Calinescu als voorbeeld voor deze benadering te blijven, zonder dit historisch hard te maken ging hij uit van een kloof die in de vroege negentiende eeuw zou zijn ontstaan tussen "two distinct and bitterly conflicting modernities" (41): de ene burgerlijk en het product van de industrialisatie en de verregaande maatschappelijke en technologische veranderingen, de andere cultureel en

¹ In haar voortreffelijke literatuurstudie naar de relatie tussen modernistische literatuur en maatschappij, met name technologie en wetenschap, noemt Danius deze kritische benadering "humanistisch". Deze aanduiding werkt evenwel verwarrend, omdat vertegenwoordigers van deze benadering als Calinescu wel degelijk het antihumanisme van de avant-gardes onderkennen. Zelf geef ik daarom de voorkeur aan de omschrijving "retorisch", omdat in de ogen van deze critici het technowetenschappelijk discours als een verbaal aanvalswapen fungeerde in handen van de avant-gardisten.

Overigens onderscheidt Danius naast de humanistische/retorische nog twee andere benaderingen. Ten eerste de "essentialistische" benadering, die in de formalistische traditie van Fokkema en Ibsch focust op de literaire tekst en de typerend modernistische kenmerken beschrijft zonder de historische context in acht te nemen. Lijnrecht daartegenover staat ten slotte de historisch-materialistische benadering die, in navolging van Walter Benjamin en de Frankfurter Schule, het culturele modernisme opvat als onlosmakelijk verbonden met het historische proces van sociale en technologische modernisering (*The senses* 25-54). Ofschoon men inmiddels afstand heeft genomen van het marxistische gedachtegoed dat aan deze laatste benadering ten grondslag lag, sluit het cultuurhistorisch georiënteerde modernismeonderzoek van de laatste vijftien jaar hier nog het dichtst bij aan. Zie ook mijn inleiding (1.3).

louter van esthetische aard. Ofschoon hij wel degelijk rekening hield met wederzijdse beïnvloeding, zoals ook naar voren kwam in zijn begrip van de wetenschappelijke mythe, bleef de verhouding tussen beide moderniteiten volgens Calinescu sindsdien vijandig "in their rage for each other's destruction" (41).

De aanname van zo'n rigoureuze splitsing tussen een burgerlijke en culturele moderniteit, hoe problematisch ook, vond op z'n minst gedeeltelijk haar oorsprong in de contradictoire signalen die de kunstenaars zelf afgaven. Herinneren we ons allereerst Huidobro's bewering dat kunst hoegenaamd niets uitstaande had met de wetenschappelijke waarheid, terwijl hij zijn poëtische teksten doorspekte met wetenschappelijke bewijzen. De expressionistische schilder Wassily Kandinsky (1866-1944) voerde deze ambiguïteit nog verder door. In zijn invloedrijke boek *Über das Geistige in der Kunst* (1912) tekende hij protest aan tegen de spirituele leegte die het materialistische wereldbeeld naar zijn idee over de mensen had gebracht: "Only just now awakening after years of materialism, our soul is infected with the despair born of unbelief, of lack of purpose and aim." (231) Als voorbeeld van dit stuitende ongelooft haalde hij de uitspraak van de Duitse arts Rudolf Virchow (1821-1902) aan, dat deze bij geen enkel van de talloze lijken die hij had gedissecteerde ooit op een ziel was gebotst. Kandinsky hoopte tegen zulke, voor het zielenleven zo bedreigende uitspraken, "so unworthy of a scholar" (237), een dam te kunnen opwerpen door middel van schilderijen die het gevoel van de kijker direct zouden weten te raken. Maar zoals we aanstonds zullen zien, baseerde hij het expressieve kleurgebruik dat hij nodig achtte voor het gewenste emotionele effect, ondertussen wel op theorieën uit de optische fysiologie, en stond hij bijgevolg minder ver van Virchow af dan hij het wilde doen voorkomen.

Deze tegenstrijdige stellingname ten aanzien van de wetenschap duidt niet alleen op het streven van veel vernieuwers om hun artistieke autonomie te vrijwaren voor dienstbaarheid aan andere sociale instituties. Daarnaast kwam ze ook voort uit de angst vereenzelvigd te worden met het Italiaanse futurisme, dat de exaltatie over de moderne verworvenheden tot zijn handelsmerk had verheven. Reeds in zijn notoire eerste manifest in *Le Figaro*, op 20 februari 1909, had F. T. Marinetti (1876-1944) zijn collega-dichters opgeroepen "the omnipresent speed" van ronkende motoren en de vernietigende kracht van oorlogstuig te bezingen, en net als de fysici enkele jaren daarvoor tijd en ruimte dood te verklaren (Apollonio 22). De schilder Gino Severini (1883-1966), wel de meest verfijnde theoreticus

Hoofdstuk 3

onder de futuristen genoemd, ijverde op zijn beurt in de *Mercure de France* voor de exploratie van de esthetische mogelijkheden die de wetenschap bood, voor de omvorming van de kunst tot een volwaardig alternatief kennisdomein (Apollonio 9).

Hoewel de futuristen bewust op een internationaal publiek mikten door aanvankelijk de Franse media als hun forum te kiezen, oogstten ze buiten Italië zelden openlijke bijval, integendeel. Smalend schreef Huidobro in 1912, lang voordat hijzelf aan het creationisme toe was, over de gril van "de heer Marinetti om een nieuwe school te vestigen." (O.C. 1: 698) Zo nieuw was die anders niet, meende hij. Al een paar duizend jaar hadden dichters de loftrompet gestoken over snelheid, geweld en durf: "Dat de heer Marinetti maar eens de *Odyssee*, de *Ilias*, de *Aeneïs* of om het even welke *Ode* van Pindarus aan de winnaars van de Olympische Spelen leest en hij zal er zijn hele fameuze vernieuwing in terugvinden." (699) Om nog maar te zwijgen van Marinetti's voorkeur voor de auto boven de "heidense naaktheid" van een vrouw, want die vond hij ronduit kinderachtig, de instelling van een kleine jongen die zijn treintje boven alles verkiest (699).²

Natuurlijk zijn dit meer sneren aan het adres van de futuristen dan serieus gefundeerde kritiek,³ maar dat ze oude wijn in nieuwe zakken verkochten werd hen ook door tal van anderen verweten. Zo oordeelde Guillaume Apollinaire (1880-1918) in een krantenartikel dat de plastische ideeën van de futuristen slechts schrale afgietsels waren van het kubisme, en hun schilders "les faibles élèves d'un Picasso, ou d'un Derain" (*Chroniques* 212). Net als de unanimisten eerder, schonken Marinetti en de zijnen te veel aandacht aan de inhoud van de kunst. Een werk dankte zijn actualiteitswaarde helemaal niet aan een flitsende woordenschat maar aan een vernieuwende vorm, besloot Apollinaire (217). Het moge inmiddels duidelijk zijn dat de vormexperimentele creaties die de futuristen wel degelijk voortbrachten, vanuit strategische overwegingen even buiten

² "un buen día se le ocurrió al señor de Marinetti [sic] proclamar una escuela nueva: El Futurismo. (...) Lea sino, el señor Marinetti, 'La Odisea' y 'La Ilíada', 'La Eneída' o cualquiera de las *Odas* de Pindaro a los triunfadores en los juegos olímpicos y encontrará allí toda su gran novedad. (...) Sin embargo, el señor Marinetti prefiere un automóvil a la pagana desnudez de una mujer. Es ésta una cualidad de niño chico: el trencito ante todo."

³ In het manifest 'Futurismo y maquinismo' (Futurisme en machinisme, 1925) herhaalde Huidobro dezelfde argumenten tegen het futurisme, zij het ditmaal beter uitgewerkt. Hij verwees toen, in overeenstemming met Apollinaire, naar recentere voorgangers van het futurisme als Picasso en Matisse (O.C. 1: 743).

beschouwing werden gelaten, om hun machinemanie over de hekel te kunnen halen en er zich van te distantiëren.

Kenmerkend voor zowel de retorische benadering in de avant-gardekritiek als het antifuturisme van sommige avant-gardisten zelf is, kortom, het uitgangspunt dat de moderne kunst en literatuur wezensvreemd konden blijven aan wetenschap en techniek. Recent cultuurhistorisch georiënteerd onderzoek heeft evenwel uitgewezen dat de zaak ingewikkelder lag en er een onafgebroken uitwisseling van ideeën en praktijken plaatsvond.⁴ In weerwil van de voortschrijdende institutionele autonomie van deze gebieden en professionele specialisering sedert het begin van de negentiende eeuw kon er van een doorgedreven scheiding nooit sprake zijn, wat ook wel is gebleken uit Huidobro's vertrouwdheid met biologie en fysiologie. Ze werkte ook door in sterk uiteenlopende kunstenaarsportretten als die van Ortega y Gasset en de Gourmont.

Zo'n scheiding kon omstreeks 1900 niet meer in een maatschappij waar de traditionele betekeniskaders geleidelijk aan terrein verloren of, in de woorden van de historicus Philipp Blom, "de wetenschap (...) steeds vaker de plaats [innam] van de religie als het belangrijkste paradigma voor een goed begrip van de wereld" (455). De wetenschappelijke manier van de wereld te begrijpen, haar ontledende kijk op de dingen, was ook langzaam dominant geworden in de kunstwereld. In dit verband spreken de kunsthistorici Paul Vitz en Arnold Glimcher van de "analytical-reductionist thought" die de modernistische kunst verbond met de wetenschap. Deze analytisch-reductionistische denktrant veronderstelt het bestaan van dieper liggende processen en componenten die de waarneembare fenomenen constitueren en verklaren. Zij betekende, volgens hen, een breuk met de "synthetic-hierarchical thought", die nog tot ruim in de achttiende eeuw bepalend was voor het begrip van de "Great Chain of Being", waarbij hogere en lagere vormen van leven in een goddelijk geïnspireerde hiërarchie werden geplaatst (11-6). Het verschil tussen deze twee denkwijzen geeft ook goed het onderscheid tussen Emerson en Huidobro weer, want waar het transcendentalisme van de eerste nog het stempel droeg van het hiërarchisch-synthetische denken, heeft bij de laatste het analytische de overhand gekregen. "In de huidige tijd", schreef hij in 'Época de creación' (Tijdperk van creatie) uit 1921, "heeft de mens de

⁴ Zie hiervoor behalve het reeds genoemde boek van Danus, onder meer ook het werk van Tim Armstrong; Karen Jacobs; Mary Kemperink; Serge Lemoine et al.; Ronald Schleifer; en Paul Vitz & Arnold Glimcher.

Hoofdstuk 3

schaal van de verschijnselen stukgeslagen en datgene wat binnenin zat verrast." (O.C. 1: 740)⁵ Terwijl voor de romantische ziener zintuiglijke indrukken verwezen naar de spirituele rangorde van de "universal Being", stond de structuur van het universum voor de creationist gelijk met die van het nabeeld, opgebouwd uit "een eeuwige tegenstrijdige werveling" van gelijkwaardige atomen.⁶

Kleurtheorieën: Chevreul en de experimentele schilderkunst

Via de voorafgaande beschouwingen zijn we weer bij het eigenlijke thema van dit onderzoek, zintuiglijkheid, teruggekeerd. In de waarneming grijpen de esthetische, conceptuele en praktische kennis van de dingen in elkaar, zodat veranderingen in één van deze kennistypen al gauw weerklank vindt in de andere. In dit licht bezien is de volgende passage uit Marinetti's manifest 'Destruction of syntax', gepubliceerd in het Florentijnse tijdschrift *Lacerba* in december 1913, illustratief voor de meer diepgravende reflecties die de stichter van het futurisme aan technologie wijdde en waar Huidobro's schimpscheuten aan voorbijgingen:

Futurism is grounded in the complete renewal of human sensibility brought about by the great discoveries of science. Those people who today make use of the telegraph, the telephone, the phonograph, the train, the bicycle, the motorcycle, the automobile, the ocean liner, the dirigible, the aeroplane, the cinema, the great newspaper (synthesis of a day in the world's life) do not realize that these various means of communication, transportation and information have a decisive influence on their psyches. (Apollonio 96)

Hoewel in deze regels een zeker determinisme doorschemert dat de nodige nuance behoeft, is het van belang dat Marinetti het raakvlak van zijn avant-gardekunst met wetenschap en techniek in de "human sensibility" situeert,

⁵ "El hombre de nuestros días ha roto la cáscara de las apariencias y ha sorprendido lo que había dentro."

⁶ De autobiografische schets 'La confesión inconfesable' (De onopbiechtbare biecht), die Huidobro onderbracht in de essaybundel *Vientos contrarios* (Tegengestelde winden) uit 1926, opent met de zin: "Toda mi vida puede resumirse en estas tres palabras: amor, poesía, análisis." [Heel mijn leven kan worden samengevat in deze drie woorden: liefde, poëzie, analyse.] (O.C. 1: 790)

oftewel de zintuigen. Inderdaad is het geen toeval dat vooruitstrevende kunstenaars zich gingen buigen over de aard van zintuiglijke waarneming, in een tijd dat de waarnemingsorganen het voorwerp van studie vormden van fysiologen en psychofysici, wier bevindingen vervolgens konden resulteren in technische applicaties. Zowel in de kunst, de literatuur als de wetenschap werd perceptie een bron van ongekende mogelijkheden, omdat ze voortaan zelf het object van analyses en experimenten was.

Deze gedeelde interesse in de waarneming stimuleerde de wisselwerking tussen wetenschap en kunst. Een mooi voorbeeld hiervan, dat ons tevens dichtert bij het kernpunt van de relatief gelijktijdige verzelfstandiging van beeld en woord zal brengen, is de invloedrijke kleurenleer van Michel-Eugène Chevreul (1786-1889). In 1824 werd deze scheikundige hoofd van de kleurafdeling van de beroemde Manufacture des Gobelins in Parijs. Na klachten van arbeiders te hebben ontvangen over het gebruik van bepaalde kleuren, richtte Chevreul een laboratorium in waar hij met testen begon. Zodoende ontdekte hij dat sommige combinaties en nevenschikkingen van kleuren onacceptabele visuele effecten veroorzaakten. Uiteindelijk beschreef hij drie soorten contrasten: successieve contrasten, waarbij lang staren naar de ene kleur en dan het oog afwenden naar een neutraal oppervlak een nabeeld in de complementaire kleur oplevert, (zoals wanneer uren naar een rode stip een zwakker groen nabeeld genereert); simultane contrasten, waarbij de aanblik van de ene kleur verandert doordat ze naast een andere wordt geplaatst, (zo zullen de complementaire kleuren rood en groen feller lijken als ze naast elkaar voorkomen); en ten slotte gemengde contrasten, waarbij het complementaire nabeeld van de ene kleur het uitzicht van nog een derde kleur wijzigt, (zo zal het groene nabeeld van de rode stip een blauw oppervlak blauwgroen doen schijnen).

Het boek *De la loi du Contraste Simultané des Couleurs* (1839), waarin Chevreul deze contrastleer optekende en aanvulde met gedetailleerde kleurencirkels en -diagrammen, beleefde herdruk na herdruk en werd spoedig in meerdere talen vertaald. De verklaring voor dit succes was gelegen in het feit dat de auteur in het slotgedeelte van het boek zelf toepassingen van zijn theorie signaleerde in schilderijen, wandtapijten, mozaïeken en kledij, waardoor schilders en kunsttheoretici beseften welke schat aan mogelijkheden hierin besloten lag. Zo waren de romantics Eugène Delacroix (1798-1863) en de impressionist Camille Pissarro (1830-1903) enthousiaste lezers van Chevreul; andere kunstenaars raakten

Hoofdstuk 3

bekend met zijn principes dankzij de *Grammaire des arts du dessin* (1867) van de criticus Charles Blanc (1813-1882), een belangrijke vulgarisator van wetenschappelijke ideeën. Een advies van Chevreul dat de impressionisten en pointillisten oppikten was, bijvoorbeeld, om de kleuren eerder in de waarneming van de kijker dan op het palet te mengen. Met streepjes en puntjes op het doek in relatief weinig felle kleuren kon men geheel andere, meer vlakke atmosferische effecten bereiken dan in het klassieke clair-obscur met zijn uitgesproken dieptewerking (Vitz & Glimcher 77-9). Maar ook avant-gardisten als Robert Delaunay (1885-1941), die Huidobro's *Tour Eiffel* (1918) zou illustreren, verdiepten zich nog in deze kleurenleer. Van Delaunay's fascinatie getuigen zijn abstracte werken van omstreeks 1910, met name de kleurencirkels, die alluderen op de diagrammen van Chevreul, Rood en Helmholtz over wie we het zo meteen zullen hebben. Ook benaderde hij kleuren op dezelfde abstracte wijze als de chemicus had gedaan. Hij stelde expliciet: "C'est le génial Chevreul qui fit remarquer par ses études théoriques les lois des couleurs simultanées. Seurat y fut sensible, mais Seurat n'eut pas la hardiesse de pousser la composition jusqu'à rompre avec tous les moyens conventionnels de la peinture." (geciteerd door Francastel 113) Anders dan Seurat die naar Delaunay's smaak nog te figuratief had gewerkt, schrok hijzelf niet terug voor de uiterste consequentie van Chevreuls denken, toen hij inzoomde op de inherente ritmiek en dynamiek van de kleuren:

La lumière dans la Nature crée le mouvement des couleurs. Le mouvement est donné par les rapports des mesures impaires, des contrastes des couleurs entre elles qui constitue la Réalité. (...) La simultanéité dans la lumière, c'est l'harmonie, le rythme des couleurs qui crée la Vision des Hommes. (...) L'œil est notre sens le plus élevé, celui qui communique le plus étroitement avec notre cerveau, la conscience. L'idée du mouvement vital du monde et son mouvement est simultanéité. Notre compréhension est corrélative à notre perception. (Francastel 147)

Net als Chevreul beschouwt Delaunay de kleuren niet als attributen van objecten, maar enkel in hun onderlinge verband. Hij gaat zelfs een stapje verder. Het is namelijk de simultaneïteit, het ritme en de harmonie van de kleuren die hier bepalend heten voor de waarneming van beweging. Bij

deze waarneming bundelen gezichtsvermogen en begrip – "compréhension" – onafgebroken hun krachten, aldus Delaunay. Aan deze luttele regels ligt derhalve het inzicht ten grondslag dat het samenspel van kleuren iemands bewuste gewaarwordingen stuurt en diens mentale concept van beweging vormt – "l'idée du mouvement vital du monde". Bewuste kleursensaties vertellen de waarnemer over beweging in de wereld, niet door de objectieve representatie van die beweging, maar door hun eigen onderlinge dynamiek.⁷ Hoewel zijn kleurencirkels en andere abstracte doeken uit die periode geen wetenschappelijk doel dienden, maakte Delaunay door dit simultane kleurspel in het centrum van zijn schilderkunst te plaatsen, het waarnemingsproces zichtbaar dat Chevreul voor het eerst had beschreven. In een kleurenleer als die van Chevreul lag zodoende de kiem van de abstracte schilderkunst.

3.2. Het gedicht als autonome beeldenprojector: de wetenschappelijke esthetica en de taal der sensaties

Het moge inmiddels duidelijk zijn hoe sterk de invloed van de wetenschap, wat betreft de conceptie van visuele waarneming, op de beeldende kunst kon zijn. Maar hoe pasten Huidobro's taal- en poëzieopvatting in dit verhaal? Zoals gezegd was de dichter voor Huidobro een ziener die in zijn gedichten een alternatieve werkelijkheid vermocht te openbaren. Het creationistische gedicht omschreef hij dan ook als:

een gedicht waarvan elk bestanddeel, evenals het volledige geheel, *een nieuw feit laat zien*, onafhankelijk van de buitenwereld, losgekoppeld van iedere andere werkelijkheid die niet de zijne is, want het neemt een plaats in de wereld in als *een op zichzelf staand fenomeen*, afgezonderd en verschillend van de overige fenomenen.

⁷ Dit sluit aan bij wat Pierre Francastel, in zijn inleiding bij Delaunay's theoretische geschriften, zegt over Delaunay's bijwijlen verwarrende gebruik van de term "simultaneïteit". Deze duidt op simultane kleurcontrasten, als symptomatisch voor de autonomie van lichtsensaties. Francastel: "C'est la découverte du fait que, la lumière étant dans un état perpétuel de changement, engendre elle-même la forme indépendamment de la présence des objets." (32) Simultaneïteit wordt overigens in het volgende hoofdstuk nog uitgebreid besproken.

Hoofdstuk 3

(O.C. 1: 733; mijn cursivering)⁸

Twee elementen die opvallen in deze omschrijving, en telkenmale terugkomen in Huidobro's definities van de creationistische poëzie, zijn de autonomie van het gedicht en het vermogen ervan een "nieuw feit" te tonen. Beide duiken ook steevast op, wanneer het basisbestanddeel van het gedicht, het poëtische beeld, te berde komt: "een reeks *onthullingen* teweeggebracht door zuivere beelden, (...), [dat is] wat *die sfeer van verwondering* schept die we een gedicht noemen." (1: 726; mijn cursivering)⁹ Hoewel zulke expliciete statements aangaande de aard van de poëzie zelf pas uit de jaren twintig dateren en nog niet in *Adán* te vinden zijn, vormen ze de logische uitwerking van het visionair-technische discours dat wel al in die vroege periode ontstond rond de figuur van de dichter: "De dichter (...) spant elektriciteitskabels tussen de woorden, (...) en heel die wereld ontbrandt in onverwachte droombeelden." (O.C. 1: 716)¹⁰ Deze betoogtrant over het gedicht als autonome en onthullende beeldenprojector sluit, op het eerste gezicht, naadloos aan bij een creationistische ingenieur wiens ziensgaven zich pas in de taal kunnen manifesteren.¹¹

Maar daarmee is lang niet alles gezegd, want hoe kunnen woorden zodanig losraken van de externe wereld dat ze een op zichzelf staande, nieuwe werkelijkheid laten zien? Dit was, zoals in deze paragraaf beargumenteerd zal worden, mogelijk doordat het ter discussie stellen van de referentialiteit van de taal verstrengeld was met de ontkenning van de objectiviteit van de visuele waarneming. Anders gesteld: Huidobro's notie van het gedicht is het beste te begrijpen tegen de achtergrond van de relatief gelijktijdige verzelfstandiging van woord en optisch beeld. De

⁸ "Es un poema en el que cada parte constitutiva, y todo el conjunto, muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de cualquiera otra realidad que no sea la propia, pues toma su puesto en el mundo como un fenómeno singular, aparte y distinto de los demás fenómenos."

⁹ "una serie de revelaciones dadas mediante imágenes puras, (...), la que creará aquella atmósfera de maravilla que llamamos poema."

¹⁰ "El poeta (...) tiende hilos eléctricos entre las palabras (...), y todo ese mundo estalla en fantasmas inesperados."

¹¹ Jorge Quiroga signaleert het verband met het geloof in de mechanisatie van de natuur: "nature becomes, for Huidobro, a category whose laws furnish the key for progress if they are apprehended and rendered into mechanisms by Man. (...) In Huidobro's universe, the poem is a machine. It reveals the hidden processes of nature." (519)

erkenning van het woord als een mentaal teken dat slechts een arbitraire, conventionele relatie met een extern ding onderhoudt, had alles te maken met de geschetste herdefiniëring van de visuele sensatie als fysiologisch product. De sleutel tot de oplossing van het probleem ligt andermaal bij de wetenschap, meer bepaald in de geschriften van de fysioloog Hermann von Helmholtz, die net als die van Chevreul een enorme impact hadden op de modernistische schilderkunst en de zogenaamde "wetenschappelijke esthetica".

Helmholtz en de taal van de visuele sensaties

Waar Chevreul als chemicus logischerwijs niet op inging en wat Delaunay wel aanstipte in zijn overpeinzingen over kleurritmiek, is dat de bewuste sensatie niet enkel het resultaat is van een zintuiglijke indruk en de daaropvolgende zenuw prikkel, maar ook van een mentaal proces. Wie hier wel dieper op inging, was de Duitse professor Hermann von Helmholtz (1821-1894):

No doubt the first concern of physiology is with material changes in material organs, and that of the special physiology of the senses is with the nerves and their sensations, insofar as these are excitations of the nerves. (...) On the other hand, perception of external objects must always be an act of our powers of comprehension and must therefore be accompanied by consciousness. It is a mental activity. The further exact investigation of this process has been pushed, the more it has revealed to us an ever widening field of such mental activities, which are involved even in those perceptions which at first sight appear to be most simple and immediate. (143)

Niettegenstaande dat Helmholtz in 1871 als hoogleraar natuurkunde in Berlijn werd aangesteld, betrof zijn meest baanbrekende onderzoek ongetwijfeld de fysiologie van de zintuigen, onder meer vastgelegd in zijn standaardwerk *Handbuch der Physiologischen Optik* dat spoedig na verschijning ook naar het Frans werd vertaald. Dit is van belang, gezien de snelle verspreiding van zijn ideeën onder de Franse kunst- en literatuurtheoretici die Huidobro op zijn beurt weer zou consulteren. Ondertussen deed Helmholtz er zelf ook alles aan om deze verspreiding een

Hoofdstuk 3

handje te helpen. Als geboren communicator gaf hij zijn leven lang vulgariserende lezingen door heel Duitsland, die nadien eveneens in boekvorm en vertaling verschenen. Het aangehaalde fragment is afkomstig uit zo'n lezing, oorspronkelijk gehouden in Frankfurt en Leipzig in 1868, en waarin de spreker naar eigen zeggen de kwintessens van zijn *Handbuch* verwoordt. In deze lezing worden alle fysiologische denkbeelden over het gezichtsvermogen die we in de loop van dit en het vorige hoofdstuk langs hebben zien komen, helder op een rijtje gezet. Bovendien wordt hierin de voor het modernisme bijzonder waardevolle theorie geformuleerd dat onze bewuste sensaties een op zichzelf staande taal vormen. Daarom is het nuttig ze grondig te bestuderen.

Helmholtz' lezing bestaat uit drie delen, overeenkomstig de drie fasen in de visuele waarneming, respectievelijk gewijd aan het oog, de sensatie als gevolg van zenuwprikkeling, en het bewuste zien. In het eerste deel beschrijft hij de opbouw van het oog als een camera obscura, die evenwel tal van afwijkingen vertoont waardoor het gereflecteerde beeld op het netvlies veel minder objectief zuiver is dan in een mechanisch instrument. Helmholtz toont in detail allerlei gebreken aan die het gereflecteerde beeld vervormen: de beperktheid van het gezichtsveld en de kleurperceptie (het oog neemt beduidend minder kleuren waar dan het spectrum objectief te bieden heeft), de vorm en fluorescentie van de lens, de kromming van het hoornvlies, rondzwemmende lichaampjes in het oogvocht, de blinde vlek en bloedvaatjes in het netvlies. Toch storen deze afwijkingen het gewone zicht niet, omdat oogbewegingen en het focussen van de blik er doorgaans voor zorgen dat ze buiten beeld blijven. Het gebruik van de ogen, daar gaat het om, besluit Helmholtz dit eerste deel: "We have now seen that the eye in itself is not by any means so complete an optical instrument as it at first appears. Its extraordinary value depends upon the way we use it. Its perfection is practical, not absolute, consisting not in the avoidance of every error, but in the fact that all its defects do not prevent its rendering us the most important and varied services." (165)

Deze klemtoon op de sturende functie van gebruik en gewoonte bij het zien keert steeds terug in de lezing, ook in het tweede deel. Helmholtz opent dit deel met de constatering dat, in tegenstelling tot wat vroeger werd gedacht, de feitelijke visuele waarneming niet in de ogen, maar in de hersenen plaatsvindt. Verwijzend naar Müllers wet van de specifieke zenuwenergie stelt Helmholtz dat de waarnemer geen extern object gewaarwordt, maar slechts het effect van dat object op de zenuwuiteinden.

Afhankelijk van het zintuig waarmee die zenuwen verbonden zijn, zenden die een bepaald soort prikkel naar de hersenen. Zo seinen de ogen verschillende prikkels van kleur en licht door, die pas in de hersenen tot één beeld worden samengevoegd. In het geval van de kleurwaarneming baseert Helmholtz zich op de ontdekking van Thomas Young dat er drie soorten optische zenuwen in het netvlies bestaan, ieder verantwoordelijk voor de perceptie van een der primaire kleuren rood, groen en violet. De hersenen zijn het palet waarop de prikkels uiteindelijk gemengd worden tot bewuste kleursensaties. Onze bewuste sensaties zijn derhalve slechts tekens of beelden die de externe objecten in soort representeren, zoals een standbeeld een mens of een schilderij een tafereel: "The excitation of the nerves in the brain and the ideas in our consciousness can be considered images of processes in the external world insofar as the former parallel the latter, that is, insofar as they represent the similarity of objects by a similarity of signs and thus represent a lawful order by a lawful order." (186) Dit herinnert aan Delaunay's opmerking over hoe de waargenomen ritmiek der kleuren ieders voorstelling van externe beweging uitmaakt, getuigend van dezelfde opvatting als die van Helmholtz: onze sensaties zijn een tekensysteem, met zijn eigen interne logica, dat verwijst naar de fysieke werkelijkheid maar er niet mee overeenkomt.

Het is een tekensysteem, vervolgt de fysioloog in het derde deel van zijn lezing, dat we moeten leren interpreteren door oefening en ervaring, teneinde ons een goede, dat wil zeggen, praktisch bruikbare voorstelling van de wereld te maken. Een doorslaggevend bewijs voor deze empirische theorie treft men aan in de ruimtelijke waarneming: de twee netvliesbeelden, elk vanuit een lichtjes verschillende gezichtshoek, worden in het bewustzijn tot één driedimensionaal beeld. Dit valt fysiologisch niet te verklaren, zodat het wel een mentale daad moet zijn die de sensaties van beide ogen combineert. Van jongs af aan is een kijker vertrouwd geraakt met ruimtelijkheid door zich te bewegen en daarbij het effect van de eigen handelingen gade te slaan, wat hem of haar afstanden en diepte leert inschatten. Dit houdt echter ook in dat dit mentale construct ontmanteld kan worden. De schilder probeert de kennis van de driedimensionaliteit, altijd aanwezig in het gewone zien, te vergeten en de dingen weer te geven zoals ze in het gezichtsveld verschijnen: "If we look at the field of vision with both eyes, as an artist does, fixing our attention upon the outlines as they would appear if projected on a pane of glass between us and them, we become instantly aware of the difference between the two retinal images."

Hoofdstuk 3

(205) In zijn *Handbuch* wees Helmholtz erop dat het kiezen van een vreemd gezichtspunt, zoals wanneer men onder de arm door naar een landschap kijkt, eveneens die diepte-illusie opheft. Kortom, naast de conceptuele kennis die uitgedrukt kan worden in woorden, is ook perceptuele kennis gebaseerd op de relaties tussen onze sensaties. We "kennen" de dingen die we waargenomen hebben en daarom is het ook een vorm van "weten", die in zijn pure zintuiglijke vorm echter niet direct communiceerbaar is. Wel vormen we met deze "memory images" specifieke of universele proposities, zoals wanneer we een persoon associëren met een gezicht, een stem, of een bepaalde herinnering, en een bepaalde oogbeweging linken met het in beeld brengen van een zeker punt in de ruimte. Er bestaat bijgevolg een onmiskenbare analogie tussen deze waarnemingsprocessen en de taal:

There is a most striking analogy between the entire range of processes which we have been discussing and another system of signs, one which is not given by nature but is arbitrarily chosen and must undoubtedly be learned before it is understood. I mean the words of our mother tongue. (...) This connection between names and objects, which demonstrably must be learned, becomes just as firm and indestructible as that between sensations and the objects which produce them. (221)

Voor het dagelijks leven zijn beide tekensystemen functioneel toereikend, besluit Helmholtz, maar de relatie van zowel de sensaties als de woorden tot de dingen blijft in wezen arbitrair en berust louter op conventie.

De wetenschappelijke esthetica: het semiotische en het synesthetische paradigma

Opzienbarende conclusies als deze die Helmholtz in de bovenstaande lezing uit fysiologische onderzoeken trok en op grote schaal bleef propageren tot kort voor zijn dood in 1894, openden zowel letterlijk als figuurlijk een baaierd aan onvermoede perspectieven voor de kunst en de literatuur.¹²

¹² Helmholtz speelde zonder enige twijfel een prominente rol in de fysiologische herdefiniëring van de zintuiglijke waarneming in de kunsten. Toch was hij lang niet de enige fysioloog die van zich deed spreken. Wie hier verder niet behandeld wordt maar niet onvermeld mag blijven, is de Amerikaan Ogden Rood (1831-1902), die ongeveer gelijktijdig met Helmholtz tot dezelfde conclusies kwam aangaande kleur- en diepteperceptie. Onder

Indien waarneming en taal bestonden uit vergelijkbare, autonome tekens, zouden creatieve geesten hun voordeel kunnen doen met kennis van de exacte regels die deze tekens regeerden. Geleidelijk aan ontwikkelde zich in de laatste decennia van de negentiende en de eerste van de twintigste eeuw het discursieve domein van de wetenschappelijke esthetica. Huidobro wierp zich, in het 'Prefacio' van *Adán*, weliswaar op als de bedenker van zo'n esthetica waarin kunst en wetenschap de handen ineen zouden slaan, maar dat was ver bezijden de waarheid. Meer dan 30 jaar daarvoor waren reeds publicaties verschenen, waarin met een artistiek oogmerk de interne structuren van en onderlinge relaties tussen het talige en perceptuele tekensysteem werden verkend. Wetenschappers, critici, filosofen, schrijvers en kunstenaars leverden er bijdragen aan.¹³ Direct van belang voor het oculaircentrische creationisme was de wetenschappelijk-esthetische theorievorming op het gebied van de beeldende kunsten en de poëzie in Frankrijk. Daarin kunnen twee paradigma's worden onderscheiden: het semiotische en het synesthetische paradigma.

Het was, zoals Pascal Rousseau opmerkt, ten eerste de tijd van de zogenaamde "grammatica's" van de kunsten (19). Bijvoorbeeld Blancs *Grammaire des arts du dessin* deed, zoals eerder gezegd, het nodige voor het succes van Chevreuls systematische kleurenleer. Deze semiotische benadering streefde naar het detecteren van betekenispatronen tussen de visuele basiselementen: kleur, lijn en volume. "Tous les lignes esthétiques pourront être ramenés à une signification psychologique", meende Émile Hennequin (1859-1888) in zijn *Critique scientifique* uit 1888 (geciteerd door Rousseau P. 19). Zintuiglijke sensaties werden dus benaderd als onderdelen van een formeel tekensysteem, een autonome code, waarvan men niet zozeer in de trant van Helmholtz het representatieve karakter toetste, als wel de perceptuele en emotionele effecten trachtte te inventariseren. Het was allemaal betrekkelijk eenvoudig, stelde Charles Henry (1859-1926) in zijn *Introduction à une esthétique scientifique* (1885), want aangezien er nog geen substantiële schoonheidsleer van de smaken en de geuren was ontworpen, diende de esthetica enkel na te gaan welke vormen, kleuren en

meer Seurat, Delaunay en Kupka verwezen geregeld naar diens *Modern Chromatics, with Applications to Art and Industry* (1879). Zie over Rood, Vitz & Glimcher 47-8 en 72-6.

¹³ De notie van het discursieve domein van de wetenschappelijke esthetica is ontleend aan Pascal Rousseau en Edmond Cros. Hoewel beiden in hun artikelen een suggestief overzicht bieden, lijkt een exhaustieve studie van dit domein vooralsnog te ontbreken (zie voorts 11.6).

Hoofdstuk 3

geluiden als aangenaam en welke als onaangenaam werden ervaren. Natuurlijk waren deze vraagstukken al eerder bestudeerd, gaf Henry toe, maar pas sinds kort kon het op een wetenschappelijke manier gebeuren:

On ne pouvait étudier l'impression subjective des mouvements, des couleurs, des sons musicaux et articulés lorsque la philosophie naturelle n'avait encore distingué, classé, formulé ces objets, lorsqu'on ignorait la composition des forces, la décomposition du spectre, la nature des intervalles musicaux, des consonnes, des voyelles, lorsque la physiologie des nerfs n'était pas soupçonnée, lorsque le sentiment de l'évolution du langage faisait absolument défaut. (6-7)

In het hele spectrum van de wetenschappelijke esthetica nam Henry ontegenzeggelijk een extreem, deterministisch standpunt in. Beïnvloed door de experimentele psychologie achtte hij niet alleen zintuiglijke prikkels kwantificeerbaar maar ook hun psychologische uitwerking, zodat het mogelijk moest zijn de criteria voor schoonheid te objectiveren en ze op een numerieke schaal uit te zetten (Rousseau P. 22). Deze kwantificeerbaarheid gold al net zozeer voor de poëzie: alle mogelijke ritmes dienden gemeten te worden en alle metaforen geassocieerd naargelang van hun affectieve lading (Henry 28).

Avant-gardisten hadden het niet meteen begrepen op dit soort determinisme, ook omdat de bijbehorende hogere wiskunde hun petje veelal te boven ging. Toch kon zijn gedachtegoed in het algemeen op een ruime belangstelling rekenen. Zo had Delaunay voor zijn theorie aangaande de harmonie en ritmiek der kleuren het nodige geput uit Henry's *Cercle chromatique* (1888), waarvan de veelzeggende ondertitel luidde: *présentant tous les compléments et toutes les harmonies des couleurs avec une introduction sur la théorie générale du contraste, du rythme et de la mesure* (Vitz & Glimcher 90). In *Über das Geistige in der Kunst* betoogde Kandinsky, die zich anders zo fel tegen de materialistische wetenschap keerde, in navolging van Henry dat reacties op kleuren primair fysiek en pas in tweede instantie psychologisch zijn, maar dat beide wetenschappelijk onderzocht moesten worden. Waar Kandinsky van "warme" en "koude" kleuren sprak, bedoelde hij dit ook letterlijk, in de zin dat ze aantoonbare temperatuurswisselingen in de kijker bewerkstelligden, die weer indicatief waren voor diens gemoedstoestand (idem 98-9).

Huidobro, op zijn beurt, noemde Charles Henry in de essaybundel *Vientos contrarios* "mi maestro en fisiología" (mijn leermeester in de fysiologie) (O.C. 1: 866). Dit kan kloppen, daar we weten dat hij omstreeks 1920 colleges over biologie, fysiologie en experimentele psychologie aan de Sorbonne volgde,¹⁴ de periode waarin Henry er doceerde en directeur was van het aan deze universiteit verbonden Laboratoire de la Physiologie des Sensations. Hoewel Huidobro elke deterministische opvatting van de artistieke creativiteit van de hand wees, was het creationisme toch minstens op twee niveaus schatplichtig aan de semiotische esthetica à la Henry: de interesse in de formele opbouw en het effect daarvan. In de eerste plaats categoriseerde de Chileense dichter zijn eigen beelden graag in een systeem. Zo somt hij, naar aanleiding van zijn bundel *Horizon carré* (1917), in een brief aan zijn landgenoot en criticus Thomas Chazal de vier regels op waarmee die beelden werden vervaardigd:

Vierkante horizon. Een nieuw feit dat ik heb bedacht, dat ik heb gecreëerd, dat zonder mij niet zou kunnen bestaan. Ik wil, beste vriend, in deze titel mijn hele esthetica samenballen, (...) Hij bevat de essentie van mijn principes:

1. De dingen vermenselijken, (...) iets immens, iets gigantisch als de horizon, wordt hier menselijk, wordt intiem, kinderlijk dankzij het adjectief vierkant. (...)
2. Het vage wordt gepreciseerd. Door de ramen van onze ziel te sluiten, blijft datgene opgesloten wat had kunnen ontsnappen en vervluchtigen, (...) en gaat het stollen.
3. Het abstracte wordt concreet en het concrete abstract. Dit wil zeggen, het perfecte evenwicht, want als het abstracte nog meer naar het abstracte neigde,

¹⁴ Dit feit vermeldt Huidobro in 'La confesión inconfesable' (O.C. 1: 794). Precieze jaartallen noemt hij evenwel niet. Aangezien deze tekst in 1922 werd geschreven en Huidobro in 1919 in Madrid verbleef en voor enkele maanden over en weer naar Chili reisde, moet hij die colleges wel in 1920 of 1921 hebben bijgewoond. Of hij er Rainer Maria Rilke (1875-1926) heeft ontmoet, die er eveneens in die jaren fysiologie studeerde en er een prachtig essay aan wijdde (zie hierover Kittler 39 e.v.), is overigens niet bekend.

Hoofdstuk 3

zou het oplossen in uw handen of door uw vingers glippen. En als u het concrete nog verder concretiseert, is dat handig om er wijn uit te drinken of om er uw huis mee te meubileren, maar niet om er uw ziel mee te meubileren.

4. Wat al te poëtisch is om nog gecreëerd te zijn, wordt door de gebruikswaarde ervan te veranderen, opnieuw een echte creatie. Aangezien de horizon op zich poëtisch was, de horizon reeds poëzie was in het dagelijks leven, wordt hij door de omschrijving vierkant weer poëzie in de kunst. Van dode poëzie wordt het weer levende poëzie.

(1: 739)¹⁵

Waar Huidobro vooral de aandacht op vestigt, is hoe de toevoeging van het adjectief "vierkant" de betekenis van het substantief "horizon" onverwachts kan wijzigen. Pleitend voor het minder decoratief en meer creatief inzetten van adjectieven in de poëzie had hij in zijn 'Arte poética' gepostuleerd: "Als het adjectief geen leven schenkt, is het dodelijk." (*O.P.* 391)¹⁶ In de creationistische beelden worden woorden tijdelijk van hun conventionele, descriptieve functie ontheven om onvoorziene relaties aan te gaan. Huidobro's opvatting van de taal, als in zichzelf besloten tekensysteem

¹⁵ "Horizonte cuadrado. Un hecho nuevo inventado por mí, creado por mí, que no podría existir sin mí. Deseo, mi querido amigo, englobar en este título toda mi estética, (...) Ha condensado en sí la esencia de mis principios.

1. Humanizar las cosas. (...) Aquí algo vasto, enorme, como el horizonte, se humaniza, se hace íntimo, filial gracias al adjetivo cuadrado. (...).

2. Lo vago se precisa. Al cerrar las ventanas de nuestra alma, lo que podía escapar y gasificarse, (...) queda encerrado y se solidifica.

3. Lo abstracto se hace concreto y lo concreto abstracto. Es decir, el equilibrio perfecto, pues si lo abstracto tendiera más hacia lo abstracto, se desharía en sus manos o se filtraría por entre sus dedos. Y si usted concretiza aún más lo concreto, este le servirá para beber vino o amoblar su casa, pero jamás para amoblar su alma.

4. Lo que es demasiado poético para ser creado se transforma en algo creado al cambiar su valor usual, ya que si el horizonte era poético en sí, si el horizonte era poesía en la vida, al calificárselo de cuadrado acaba siendo poesía en el arte. De poesía muerta pasa a ser poesía viva."

¹⁶ "El adjetivo, cuando no da vida, mata."

boordevol onvermoede combinatiemogelijkheden, was derhalve analoog met wat het kleurenpalet voor schilders als Delaunay en Kandinsky betekende. Voor de futurist Severini was het glashelder: "Atteindre une réalité par la comparaison ou l'opposition de deux autres réalités, c'est un des moyens propres de la poésie; de même par deux couleurs complémentaires on obtient une troisième couleur qui est celle cherchée." (40)

Net als de kleurexperimenten in de schilderkunst hadden de creationistische beelden bovendien ten doel een bepaald emotioneel effect te bereiken, en niet – of enkel indirect – iets over de objectieve werkelijkheid of het innerlijke leven van de dichter te vertellen. We vernamen reeds dat het gedicht "een sfeer van verwondering" moest opwekken. In hetzelfde manifest voegt Huidobro hier nog aan toe: "Zodra een gedicht iets gewoons wordt, niet ontroert, geen verwondering wekt, niet langer verontrust, houdt het daarom op een gedicht te zijn, want verontrusten, verwonderen, onze wortels beroeren is het wezenlijke van de poëzie." (*O.C.* 1: 730)¹⁷ Zoals het een rationalistische dichter betaamt, gaat het om niet al te hevige, secundaire emoties. Maar in overeenstemming met Henry's wetenschappelijke esthetica beschouwde Huidobro het gedicht veeleer als een zintuiglijke en affectieve belevenis, dan als een vertelling of een spiegel voor de ziel.

Nauw hiermee verbonden is het tweede paradigma van de wetenschappelijke esthetica, dat de belangstelling voor synesthesie of de vermenging van zintuiglijke prikkels aanwakkerde. Men zou het ook het trillingsparadigma kunnen noemen, omdat het werd beheerst door de gedachte dat alle sensaties aan trillingen ontspruiten. Daarbij werd door niet-wetenschappers weinig verschil gemaakt tussen fysieke trillingen, die de ene keer als licht, de andere keer als geluid of warmte worden waargenomen, en de elektromagnetische trillingen in de hersenen die Charles Richet had gelokaliseerd. Deze gedeelde vibratoire 'grondstof' vormde in elk geval een stimulans om de raakvlakken en affiniteit tussen de verschillende soorten waarnemingen te onderzoeken. Henry's zoektocht naar de criteria van de schoonheid stoelde dan ook op de aanname dat deze correspondeerden met bepaalde harmonische trillingen.

¹⁷ "Desde el momento en que un poema se convierte en algo habitual, no emociona, no maravilla, no inquieta más, y deja, por lo tanto, de ser un poema, pues inquietar, maravillar, emocionar nuestras raíces es lo propio de la poesía."

Hoofdstuk 3

Voortbouwend op de geschriften van Henry en Helmholtz,¹⁸ introduceerde de symbolistische dichter en theoreticus René Ghil (1862-1925) in zijn *Traité du verbe* (1888) het begrip van de "audition colorée". Onderzoekers hadden vastgesteld dat het horen van geluiden gepaard kon gaan met bepaalde kleursensaties. Dit roept uiteraard het beroemde sonnet 'Les voyelles' van Rimbaud in herinnering, waarin elke klinker een specifieke kleur krijgt toegemeten, maar Ghil wilde het wetenschappelijker aanpakken. Het poëtische woord, zo stelde hij, verenigde in zich de klank en het beeld, ofwel de betekenis, de idee. Het was nu zaak om tussen klank en betekenis de perfecte harmonie te realiseren. Net als Stéphane Mallarmé (1842-1898) meende hij dat het perfect harmonische gedicht op die manier de universele orde zou weerspiegelen. Maar anders dan "le Maître" probeerde hij dit ook wiskundig te staven aan de hand van tabellen, waarin de harmonische trillingswaarden van de letters werden uitgezet.

Avant-gardisten hadden nog steeds oog en oor voor synesthetische parallellen. Kandinsky verklaarde de spanning tussen kleurvlakken te hebben gezien, dankzij de woordresonantie in de gedichten van Maurice Maeterlinck (1862-1949). Ook bij Huidobro liet dit paradigma sporen na. Hij schreef dat de dichter in staat is om "aan alles wat door zijn organisme stroomt een bepaalde diepe, atomische elektriciteit mee te geven, (...), een bepaalde warmte die de woorden van kleur en dimensie doet veranderen." (*O.C.* 1: 730)¹⁹ Het maakte hem tevens attent op de multisensoriële materialiteit van de betekenaar: niet alleen de sonorisches maar ook de visuele kwaliteiten van het woord op de bladspiegel. Maar andermaal is hier het cruciale verschil met het symbolisme merkbaar: voor de creationist waren schoonheid en harmonie geen agendapunten meer. Verontrusten, breken met de conventionele kijk op de dingen, daar draaide het om. "Het gedicht toont bepaalde aspecten van de dingen, bepaalde verborgen betekenissen van de fenomenen" (1: 726) en doet dit doordat de woorden ervan buiten de conventionele taalnorm treden en "de lezer boven de

¹⁸ Hoewel Helmholtz de waarneming van trillingen ook beschrijft in relatie tot de optische fysiologie heeft hij, naar verluidt zelf een uitstekend musicus, er met name over getheoretiseerd in *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* (1863). Het was dit boek dat Ghil, volgens Tiziana Goruppi in haar inleiding op de *Traité du verbe*, als referentiekader gebruikte (10-28).

¹⁹ "conferírsele a todo lo que pase a través del organismo cierta electricidad atómica profunda, (...), cierto calor que hace cambiar de dimensión y color a las palabras."

wereld der gewoonte uittillen." (716)²⁰ Zodoende leunde het creationisme dichters aan bij Helmholtz' theorie over de aangeleerde tekensystemen van taal en sensatie dan bij Henry's harmonieleer. Indien waarneming en taal een vergelijkbaar geconstrueerde visie van de werkelijkheid boden – hoe als vanzelfsprekend deze visie door gewenning en socialisatie ook werd ervaren –, kon er serieus aan gesleuteld worden door in artistieke werken te experimenteren met ongewone combinaties van woorden en sensaties. Dit was, kortom, "het beklemmende drama (...) tussen de wereld en het menselijk brein, tussen de wereld en de voorstelling ervan" dat in het creationistische gedicht keer op keer moest worden opgevoerd door de projectie van verrassende beelden.

3.3. Conclusie: het creationisme als visionaire poëtica

Uit de voorbije twee hoofdstukken is naar voren gekomen dat de veranderende, gesubjectieerde opvatting van het gezichtsvermogen, die vanaf het begin van de negentiende eeuw ingang had gevonden in de cultuur, een eeuw later nog verstrekkende gevolgen had voor Huidobro's creationisme. Wat een avant-gardistische poëtica als de zijne vooral typeerde, was de drang om een volstrekt particuliere kijk op de dingen louter en alleen door het literaire werk te articuleren. Hierin waren avant-gardisten veel radicaler dan hun voorgangers, die zich niettegenstaande hun celebratie van het subjectieve scheppingsvermogen vaak nog deel voelden van een groter metafysisch geheel als de Natuur, of van oordeel waren dat de kunst hier toegang toe kon verschaffen. Voor Huidobro en veel van zijn tijdgenoten gold dat hun eigengereide visie de hoeksteen van hun identiteit vormde, omdat deze hen machtigde autonome werelden te scheppen. Dit was mogelijk, doordat in de loop van de eeuw die sinds de hoogtijdagen van de Verlichting en de romantiek was verstreken het objectieve kenvermogen van het zien nog verder was ondergraven. De artistieke blik kon nu een visie genereren die volledig losstond van de objectiviteit. Deze herdefiniëring van de visuele waarneming had wel een aanvang genomen met het romantische zienschaps, en daarom is het geen toeval dat Huidobro Emerson er geregeld bij haalde. Paradoxaal genoeg waren het echter de werktuigen van de Verlichting zelf geweest,

²⁰ "muestren ciertos aspectos de las cosas, ciertos sentidos ocultos de los fenómenos"; "el otro [lenguaje poético] rompe esa norma convencional y en él las palabras pierden su representación estricta para adquirir otra más profunda y como rodeada de un aura luminosa que debe elevar al lector del plano habitual".

Hoofdstuk 3

wetenschap en techniek, die de subjectivering van het gezichtsvermogen hadden bespoedigd.

Het ging zeker niet om een abrupte cesuur, maar om een geleidelijke evolutie van het oculaircentrisme binnen al deze maatschappelijke domeinen. Een avant-gardist als Huidobro kon slechts zien wat hij zag, omdat hij op de schouders van zijn negentiende-eeuwse voorgangers stond. Wat betreft het celebreren van de autonome, scheppende blik sloot hij aan bij een traditie die via de romantiek, het impressionisme, het symbolisme en de wetenschappelijke esthetica, naar zijn eigen tijd voerde. In de geest van de Verlichting bleef de creationistische blik evenwel vergroeid met de redelijke analyse, het experiment en de technische vernieuwing. Willis ziet hierin het bewijs voor Huidobro's conservatisme: "Huidobro's ostensible embrace of science in the defense of reason reveals a nascent conservative stance compared to dadaism's and surrealism's increasing anarchy within the avant-garde." (43) Met dit conservatisme zou het in de praktijk wel meevallen. Maar het is een feit dat het radicale nieuwe begin waarvan Huidobro in *Adán* droomde, veel rationeler aandeed dan dat van de genoemde bewegingen of de *Sacre du printemps*, waarmee Concha het boek vergeleek. Ondanks de strakke compositie van Stravinski's muziek voelde Huidobro kennelijk weinig verwantschap met het rauwe vitalisme van instincten en driften, dat erin doordreunde. Dit geeft ook aan dat, hoewel veel avant-gardisten in wetenschap en techniek een nimmer aflatende prikkeling tot experimenteren vonden, dit lang niet voor alle modernisten in dezelfde mate het geval was. Aanvankelijk ijverde Huidobro voor een gematigd, constructief avant-gardisme, maar zoals uit zijn poëzie zal blijken, zou ook zijn visie radicaliseren. Laten we niet vergeten dat de dichter, naar zijn idee, een visionaire ingenieur was: iemand met de ongebonden kijk en de benodigde technische knowhow van woorden om de aanblik van de wereld te veranderen.

Specifiek is het voor Huidobro bovendien van belang dat de waarheidsclaims van de wetenschap stevig waren verankerd in de materiële werkelijkheid. Deze werkelijkheid bood immers stabiliteit aan een literaire theorie die juist een volledig gesubjectieerde creativiteit en antirealistische literatuur propageerde. De nadruk op de fysiologische aanleg en generationaliseerde methode waaruit de dichterlijke visie volgens Huidobro ontstond, verleende zijn uitspraken een immanente, ogenscheinlijk wetenschappelijk verantwoorde basis. Zijn toe-eigening van fysiologische en

biologische vertogen had dus wel degelijk retorisch nut, maar was daar allerminst toe beperkt.

De nieuwe, fysiologische conceptie van visualiteit vond ondertussen allerhande technische toepassingen. Daarvan troffen we reeds een voorbeeld aan in de ontwerppraktijk van de ingenieur. De toegenomen kennis over de visuele sensatie maakte het mogelijk deze te simuleren. Het is geen toeval dat Huidobro het gedicht voor een beeldenmachine of projector hield. In het derde deel van zijn lezing over de ruimtelijke waarneming vermeldde Helmholtz heel wat proefnemingen met de stereoscoop. In dit toestel werden twee foto's geschoven, die bijna identiek waren maar waarvan de gezichtshoek evenveel verschilde als die tussen beide ogen, zodat de kijker ze uiteindelijk als één driedimensionaal beeld percipieerde. De ruimtelijke illusie werd dus niet alleen conceptueel maar ook praktisch ontbonden. Dit werd nog duidelijker, toen een object dankzij de cinematograaf vanuit meerdere standpunten tegelijk gefilmd kon worden. Met dit gegeven gingen de kubisten weer aan de slag, hetgeen blijkt uit hun verwerping van het lineaire perspectief ten voordele van multiperspectivisme. Ofschoon Huidobro dit multiperspectivisme niet opnam in zijn theoretische teksten, zocht hij er wel degelijk een tegenhanger voor in zijn poëzie.

4. DE PROJECTIE VAN ONZICHTBARE VERBANDEN POËZIE, FILM EN KUBISME

I cannot repeat this too often any one is of one's period and this our period was undoubtedly the period of the cinema and series production. And each of us in our own way are bound to express what the world in which we are living is doing.

Gertrude Stein. 'Portraits and repetitions.' 1934. (*Writings and lectures* 105)

Where the Old Masters created an illusion of space into which one could imagine oneself walking, the illusion created by a Modernist is one into which one can look, can travel through, only with the eye.

Clement Greenberg. 'Modernist painting.' 1961. (107)

Inleiding

Nadat Vicente Huidobro zich eind 1916 met zijn gezin in Parijs gevestigd had, brak voor hem op literair vlak een bijzonder productieve periode aan. In de daaropvolgende tien jaar publiceerde hij niet minder dan acht dichtbundels en legde hij tevens de grondslag voor wat meestal als zijn hoofdwerk wordt beschouwd, *Altazor*, dat evenwel pas in 1931 ter perse zou gaan. Ondertussen verkondigde hij de leerstellingen van het creationisme in zijn manifesten en een hele reeks lezingen in verschillende Europese hoofdsteden: van Parijs en Madrid tot Berlijn en Stockholm. Voornamelijk Franse en Spaanse avant-gardebladen konden op zijn organisatorische steun en geregelde kopij rekenen, maar ook in Duitse, Poolse en Hongaarse tijdschriften verscheen sporadisch een stuk van zijn hand. In 1922 exposeerde hij met geschilderde gedichten in de foyer van het Parijse Edouard VII-theater. Ook componeerde hij versregels voor een van de fameuze "robes-poèmes" van Sonia Delaunay (1885-1979), schreef hij een experimenteel filmscript, *Cagliostro*, en trok hij van leer tegen het Britse imperialisme in het politieke pamflet *Finis Britannia* (1923).

Wat Huidobro, naar eigen zeggen, bij al deze koortsachtige activiteit dreef, was zijn dichterlijke kijk op de dingen. Aan zijn landgenoot en collega-dichter Salvador Reyes Figueroa (1889-1970) schreef hij in juli 1924:

Een dichterlijke visie op het leven hebben, een
afwijkende, absurde, gekke, onalledaagse, ongewone,

Hoofdstuk 4

diepzinnige en wonderbaarlijke visie, dat is het enige wat mij waardigheid verleent en mij die zak s... die de mens is even doet vergeten.

(Huidobro & Fernández 32)¹

Zoals uit de voorbije hoofdstukken is gebleken, vormde deze uitzonderlijke blik de centrale as waar Huidobro's poëtica om draaide: het instrument waarmee de dichter-ingenieur op de tekentafel van de taal zijn visionaire bouwsels uitdacht. In dit en het volgende hoofdstuk zal worden nagegaan op welke manieren deze blik ook zijn eigenlijke poëzie bepaalde. In elk geval staat reeds bij voorbaat vast dat zijn literaire productie zich daarbij niet beperkte tot een eenvoudige uitvoering of exemplificatie van het creationisme, aangezien zijn poëtica te weinig technische voorschriften bevatte en bovendien in dezelfde periode nog grotendeels zijn beslag moest krijgen.

De creationistische poëzie van montage naar utopie: een vooruitblik

Als we de creationistische conceptie van visualiteit in het achterhoofd houden, zullen we merken dat de dichter zich op twee belangrijke punten verder zou wagen in de praktijk dan in de theorie. Ten eerste, terwijl in de manifesten het rationele en constructieve karakter van de dichterlijke visie nog vooropstond, zou in zijn poëzie het afwijkende en ontregelende effect ervan steeds onafwendbaarder aan de dag treden. Dit hoeft niet per se tegenstrijdig te zijn: de visionaire ingenieur van het creationisme ontwierp immers beelden die erop gericht waren te verrassen en de perceptuele gewoonten van de lezer te doorbreken. In de concrete vormgeving hiervan liet Huidobro zich vooreerst inspireren door de filmische en kubistische montage. De vraag is echter in hoeverre de dichter-ingenieur zelf buiten dit montageproces kon blijven en er in alle luciditeit controle over vermocht uit te oefenen. De toenemende zelfreflexieve tendens in Huidobro's poëzie uit die jaren toont de dichter niet slechts als de maker, maar ook als de onwillekeurige toeschouwer en zelfs als het product van zijn eigen beelden. Naarmate hij meer vat op de taal poogt te krijgen in almaar radicalere visuele vormexperimenten, onttrekken de woorden zich steeds meer aan

¹ "Tener una visión poética de la vida, una visión distinta, absurda, loca, anticuotidiana, antihabitual, profunda y maravillosa es lo único que me dignifica y que me hace olvidar un poco ese saco lleno de m... que es el hombre."

zijn fixerende blik en de ermee gerelateerde betekenistoekenning. Uit de brief aan Reyes Figueroa lijkt dan ook het besef te spreken dat zijn hang naar constructivisme en eindeloze innovatie in de taal wel eens in betekenisloosheid of absurditeit kon uitmonden, zoals in *Altazor* zou gebeuren.

Ten tweede zou de in het creationisme zo vurig bepleite autonomie van dichter en gedicht geleidelijk aan geproblematiseerd worden. In de brief heeft Huidobro het, interessant genoeg, over "een dichterlijke visie op het leven"; doelde hij daarmee op de niet (of niet uitsluitend) literaire implicaties van zijn zienswijze, iets wat hij in zijn theoretische geschriften angstvallig vermeed? Dat de *trait-d'union* tussen de literatuur en "het leven" in visuele perceptie gesitueerd wordt is hoe dan ook veelzeggend, want gaandeweg zou Huidobro de visionaire gidsrol die hij in navolging van Emerson met het dichterschap verbond, ook buiten de artistieke arena voor zichzelf opeisen. Op het moment van deze epistolaire uitlating, juli 1924, bevond hij zich als het ware in een overgangsfase in zijn avant-gardistische loopbaan. Terwijl hij aanvankelijk alles op alles had gezet om in Europa zijn reputatie als poëzievernieuwer te vestigen en heftige polemieken uitvocht met al wie dit pionierswerk ook maar in twijfel durfde te trekken, zocht hij na verloop van tijd steeds vaker de randgebieden van het metier op. Dit blijkt onder meer uit de stampij die ontstond rond het bovengenoemde pamflet *Finis Britannia*, dat het spoedige uiteenvallen van het British Commonwealth voorspelde. Huidobro was bezig zich het imago van de maatschappelijk strijdbare dichter aan te meten. Ook in zijn poëzie uit de late jaren twintig, vroege jaren dertig is die verschuiving merkbaar: poëtische beelden zijn niet langer enkel onderdeel van een artificiële wereld, maar bieden almaar vaker een utopische of dystopische uitkijk op een herkenbare historische werkelijkheid. Toch werpen ook deze teksten via autoreferentialiteit de vraag op hoe ver de visionaire blik reikt en of hij de constructie van een geheel nieuwe maatschappij feitelijk wel kan overzien en beheersen. Opnieuw was het *Altazor* waar de utopische experimenten een breekpunt bereikten.

In hoofdstuk 4 en 5 zullen we, kortom, de vooralsnog globaal geschetste evolutie van formeel vernieuwende naar utopische poëzie in detail bestuderen. Voor Huidobro waren het allebei uitingen van zijn visionaire montagewerk met woorden, was de ene soort poëzie het logische gevolg van de andere, en getuigden beide van zijn geloof dat men via de taal de aanblik van de wereld kon veranderen. Zoals we in 3.2 bespraken,

Hoofdstuk 4

vormden de taal en het gezichtsvermogen het kruispunt waar, volgens Huidobro, de perceptie van de wereld geconstrueerd werd. Als woorden en visuele sensaties beide deel uitmaakten van aanverwante, door gewoonte geregeerde tekensystemen, zoals de vooronderstelling van de creationistische theorie luidde, moest ingrijpen in het ene systeem een gelijkaardig effect in het andere teweegbrengen en bijgevolg iemands kijk op het leven kunnen veranderen. Dit gold idealiter zowel voor de dichter, die visionaire ogenblikken aan de schrijftafel beleefde, als voor de lezer, wie met het gedicht een reeks "onthullingen" te beurt viel. In realiteit lag dit een stuk complexer. Aan de ene kant zijn lang niet alle lexicale, prosodische en semantische aspecten van taal visueel controleerbaar; en aan de andere kant wordt visualiteit ook door niet-talige factoren bepaald als beeldende kunst, het gebruik van technologie, de socio-economische omgeving en de politieke orde. Net zoals Huidobro's conceptie van het gezichtsvermogen voortkwam uit het zich toe-eigenen van contemporaine vertogen, kunnen we zijn poëzie daarom het beste begrijpen als een literaire praxis die bepaalde visuele praktijken incorporeerde, dan wel zich juist tegen sommige andere verzette.

Om een en ander concreter te maken, in de twee paragrafen van dit vierde hoofdstuk zal Huidobro's zoektocht naar een literaire tegenhanger voor, respectievelijk, de cinematografie en het kubisme worden behandeld. De analyse richt zich voornamelijk op *Horizon carré* (1917), *Ecuatorial* (1918), *Poemas árticos* (1918) en *Automne régulier* (1925). Het is daarbij niet zozeer de bedoeling om een exhaustieve beschrijving van de genoemde bundels te geven als wel om, aan de hand van representatieve passages en gedichten, de erin terugkerende visuele stijlmiddelen en betekenispatronen te analyseren en cultuurhistorisch te duiden.² Zoals hieronder zal worden aangetoond was de montagetechniek, het combineren van meerdere gezichtspunten en het simultaneïsme die we in deze gedichten aantreffen, ontleend aan filmische en kubistische beelden. Deze procedés zorgden voor een gefragmenteerde manier van kijken, die in de poëzie mogelijkheden tot vernieuwing en ontregeling bood ten opzichte van het eenduidige perspectief dat in het overgrote deel van de negentiende-eeuwse lyriek nog gebruikelijk was geweest.

² Meer algemeen descriptieve analyses van deze bundels zijn te vinden bij Bary; Concha; de Costa, *The Careers*; Goic; en Yurkievich, *Fundadores*. Naar mijn mening biedt George Yúdice nog altijd de grondigste, semiotische analyse.

4.1. Een gemonteerde kijk op de dingen: de poëzie tussen journaal en western

Waar de inherente oculaircentrische logica van het creationisme vooralsnog onderbelicht is gebleven in de secundaire literatuur, hebben verscheidene critici wel ruimschoots aandacht geschonken aan de dominantie van visualiteit in Huidobro's poëzie (Benko; Busto Ogden; Cohen Imach; Sarabia; Sucre; Zonana). Zo stelt Guillermo Sucre:

De verbale ruimte van Huidobro is een visuele ruimte (...). Het staat vast dat geen enkel gedicht het zonder oraal (temporeel) ritme kan stellen, maar in Huidobro's geval is dit ritme ook, en bovenal, waarneembaar voor de ogen: pauze en intonatie, bijvoorbeeld, worden aangegeven door het verrassende afbreken van de verzen, de schikking van en het spel met typografische karakters. (92)

De meeste commentatoren schrijven deze nadruk op visualiteit toe aan de invloed van het kubisme. Tegelijkertijd worden de door Sucre opgesomde en aanverwante technieken, zoals de snelle opeenvolging van geconstrueerde beelden en de bruuske overgangen tussen de verzen, ook geregeld in verband gebracht met film (Busto Ogden 128; Goic 164; Subercaseaux 258), zij het dat dit verband nooit het object van een doorgedreven cultuurhistorische analyse vormde. Voor zo'n analyse zijn nochtans genoeg argumenten aan te dragen. Behalve het bovengenoemde filmscript *Cagliostro* schreef Huidobro ook tal van gedichten die expliciet aan de cinema refereren, wijdde hij een essay aan Charlie Chaplin en vertrok hij in 1927 voor een jaar naar de VS om er kennis te maken met de filmindustrie. In deze eerste paragraaf wil ik me op twee van die 'filmgedichten' concentreren en achterhalen wat film een naar vernieuwing strevende dichter als Huidobro precies te bieden had. Hoe en waartoe werden nu juist filmprocedures naar de poëzie getransponeerd?

De montage als hoop op een nieuw begin

Uit het vorige hoofdstuk weten we dat "elk bestanddeel, evenals het volledige geheel" van het creationistische gedicht "een nieuw feit laat zien". Ondanks de zelfverzekerde toon van deze bewering betref het hier veeleer een streefdoel, een ideaal, dan een fait accompli. Hoe hij dit doel concreet

Hoofdstuk 4

trachtte te bereiken, en welke werkwijze hij daarbij aanwendde, kunnen we daarom het beste onderzoeken aan de hand van een gedicht:

NOUVEL AN

L'échelle de Jacob
n'était pas un rêve

Un œil s'ouvre devant la glace
Et les gens qui descendent
 sur l'écran
Ont déposé leur chair
 comme un vieux pardessus

LE FILM 1916

GUERRE

SORT D'UNE BOÎTE GUERRE

La pluie tombe devant les spectateurs

Derrière la salle

UN VIEILLARD A ROULÉ DANS LE VIDE
(O.P. 437)

'Nouvel an' verscheen in *Horizon carré*, de eerste bundel die Huidobro in Frankrijk eind 1917 publiceerde. Hij beschouwde het kennelijk als een belangrijk gedicht, want het was een van de slechts zeven gedichten die hij uit zijn Latijns-Amerikaanse beginperiode hernam en naar het Frans vertaalde.³ Het lijkt te refereren aan een bioscoopjournaal over de Eerste Wereldoorlog, die op dat ogenblik nog in volle gang was. Het inspringen van de regels, de kapitalen en de opvallende, diagonale positie van het woord "GUERRE" markeren typografisch zelfs de centrale plaats die dit journaal in het gedicht inneemt.⁴ De media brachten op een nooit eerder geziene

³ Voor een comparatieve analyse van 'Nouvel an' en het origineel 'El año nuevo', het slotgedicht uit *El espejo de agua*, zie mijn artikel: 'Tussen de torens van Babel en Eiffel.'

⁴ Keith Ellis wijst erop dat deze centrale plaats van de oorlog een opvallend verschil is ten opzichte van het origineel, waar de typografische markering ontbreekt maar ook nog sprake was van de "guerra europea" (Europese oorlog). In Frankrijk was de oorlog natuurlijk een dagelijkse realiteit.

schaal verslag uit van dit conflict, met als gevolg dat ook wie zelf niet meevocht zich enigszins kon voorstellen hoe het er in de loopgraven aan toeging.⁵ Met name filmbeelden hadden een enorme impact. Erg waarheidsgetrouw waren die opnames overigens niet. Dit was behalve aan de primitieve filmapparatuur ook te wijten aan het feit dat cameramensen onder geen beding tot de voorste linies konden doordringen, zodat aanvalstaferelen achteraf in scène dienden te worden gezet (Audoin-Rouzeau & Becker 126). Niettemin constateren de Franse historici Stéphane Audoin-Rouzeau en Annette Becker naar aanleiding van de documentaire *La bataille de la Somme*, die in 1916 door tientallen miljoenen mensen over de hele wereld werd bekeken: "[Le film] présentait surtout, sous une forme brutale, certaines réalités du champ de bataille (...) Les civils crurent percevoir enfin, et pour la première fois eux aussi, les souffrances combattantes." (126)

Ook de dichter schijnt dit te geloven, want het is waarschijnlijk de aanblik van de gevechten die hem het oog naar binnen doet wenden, waardoor het filmdoek verandert in het projectiescherm – "la glace" of het spiegelglas – voor een alternatieve, innerlijke werkelijkheid.⁶ Het roept het

⁵ In mijn inleiding (1.1) maakte ik gewag van Valéry's 'Conquête de l'ubiquité'. Ook Ortega besprak in *La rebelión de las masas* (De opstand der horden, 1929) het gevoel van alomtegenwoordigheid van de moderne mens. Volgens cultuurhistoricus Stephen Kern was het inderdaad kenmerkend voor deze hele periode dat, dankzij de nieuwe technologie en media, de waarneming van het heden aan intensiteit won: "The present was no longer limited to one event in one place, sandwiched tightly between past and future and limited to local surroundings. In an age of intrusive electronic communication 'now' became an extended interval of time that could, indeed must, include events around the world. Telephone switchboards, telephonic broadcasts, daily newspapers, World Standard Time, and the cinema mediated simultaneity through technology." (314)

Voor een breed scala aan theoretische en historische reflecties over het ontstaan van deze gemediatiseerde massacultuur, zie voorts nog de bundel onder redactie van Mollier, Serinelli & Vallotton.

⁶ Aan het filmdoek werd wel vaker een spiegelfunctie toegekend, daar het zowel identificatie als vervreemding in de hand kan werken. Zo schreef Lucía Saornil (1895-1970), een van de weinige vrouwen die een rol van betekenis hebben gespeeld in de Spaanse avant-garde, in haar gedicht 'Cines' (Bioscopen) uit 1921: "La ventana pantalla cinemática reproduce su película inmortal en los espejos. / La cinta se fragmenta a cada paso y se barajan los episodios. / Los actores son siempre distintos. / Tú y yo actores anónimos / un día pasaremos ante el objetivo" [Het cinematografische raamscherm vertoont zijn onsterfelijke film in de spiegels. / Om de haverklap verbreekt de band en raken de episodes vermengd. / De acteurs zijn steeds weer verschillend. / Jij en ik anonieme acteurs / komen op een dag voorbij de lens] (geciteerd in Díez de Revenga 73).

Hoofdstuk 4

apocalyptische visioen in hem wakker waarmee het gedicht opent. Doden, mensen die hun vlees hebben uitgetrokken als oude jassen, dalen neer op aarde. Deze uitsluitend neerwaartse tocht suggereert dat hun geen hemelse verlossing wacht, hetgeen bevestigd wordt door het slotbeeld van een oude man die in "de leegte" tuimelt. Niettemin kondigt een Apocalyps tevens een nieuwe tijd aan. Is dit het nieuwe jaar uit de titel? Het slottaferieel herinnert immers aan oude nieuwjaarskaarten, waarop de verdwijning van een grijsaard en de komst van een jongeman de jaarwisseling symboliseerden. Blijkt de dichter hier vooruit naar de toekomstige, geseculariseerde maatschappij en cultuur die na de oorlog zullen ontstaan en in de opbouw waarvan hij als visionair dichter-ingenieur een prominente rol wil gaan spelen? Voorlopig behoeven deze vragen geen eenduidig antwoord, en kunnen we volstaan met de constatering dat er hoop op vernieuwing uit dit gedicht spreekt.

Deze hoop op vernieuwing wordt kennelijk sterk aangewakkerd door "LE FILM 1916", als het ware de productieve kern van het gedicht. Dit blijkt niet alleen inhoudelijk uit de 'Openbaringen' die het journaal genereert, maar ook formeel uit de aaneenschakeling van beelden waaruit 'Nouvel an' is opgebouwd. Het gedicht geeft uiting aan de hooggespannen verwachtingen die veel avant-gardisten destijds koesterden jegens de verfrissende uitwerking van film op literatuur. "De cinema projecteert zijn hoekige lichtstralen, zijn trillende beelden en zijn levendige, versnellende ritme op onze avant-gardistische letteren", (386) schreef de Madrileense *ultraísmo*-dichter en essayist Guillermo de Torre (1900-1971) in *Literaturas europeas de vanguardia* (Europese avant-gardeliteratuur).

In deze lijvige studie uit 1925 maakte de Torre een minutieuze inventaris op van de literaire vernieuwingsbewegingen die zich gedurende de voorafgaande kwart eeuw in Spanje en de rest van West-Europa hadden gemanifesteerd. In de afsluitende paragraaf van het boek, getiteld 'Cinegrafía' (Cinegrafie), onderstreept hij bij herhaling hoezeer film innovaties in de poëzie heeft bewerkstelligd: "De allernieuwste poëzie is verwant met, soms het product van cinema: tussen beide bestaat een osmotische stroom van invloeden en suggesties." (386) Daarbij gaat het uiteraard niet, haast de auteur zich eraan toe te voegen, om rolprenten waarin "steriele, literair-theatrale procedés" worden aangewend (386). Integendeel, het gaat om het soort films dat ontstaat is van "traagheid, omhaal, de drang alles uit te leggen, dramatisch effectbejag, sentimentele clichés" (386). Wat volgens de Torre de aandacht verdient, is een

gezuiverde vorm van cinema, geen traditioneel fotografische, maar een fotogenieke kunst van bewegende beelden: "Een feit moet niet eenvoudigweg getoond worden, in de gebruikelijke fotografische naaktheid, maar ontleed in details, in fragmenten, in fotogenieke toetsen die ons de ware betekenis ervan onthullen." (387) Volgens de Torre zijn er wel degelijk films die dit potentieel benutten, zoals Robert Wiens *Das Kabinett des Doktor Caligari* (1920), Douglas Fairbanks' *The Mask of Zorro* (1920), D. W. Griffiths *Dream Street* (1921), Abel Gance' *La roue* (1923) en Charlie Chaplins komedies. Deze films leveren het bewijs dat de cinema bezig is "zich de juiste fysionomie aan te meten, zijn persoonlijke, meest authentieke eigenschappen van dageraadskunst te ontdekken" en bijgevolg "neigt naar autonomie, zuivering en singulariteit." (385)

De revelerende kracht van cinema schuilt, dan ook, niet zozeer in wat de geprojecteerde beelden op zichzelf representeren, als wel in hun onderlinge, formeel autonome dynamiek. Als het licht van de nakende dageraad maakt deze dynamiek geleidelijk aan zichtbaar wat eerst nog in de nachtelijke duisternis gehuld lag, een metafoor die Huidobro eerder gebruikte om de visionaire functie van poëzie te benoemen.⁷ Voor de Torre is de parallel zonneklaar: "De scenarioschrijver, de literaire filmmaker moet vóór alles wel een dichter zijn die in visuele beelden denkt. Daarom ook leunt onze avant-gardepoëzie, die een poëzie van beelden en metaforen is en het fotografische realisme verwerpt, zo dicht aan tegen de zuivere cinema, de moderne cinema" (387). Maar behalve de niet-realistische beelden zijn er nog meer raakvlakken tussen de "zuivere" film en poëzie: "de snelheid [van de cinema] en het illusoire ineenschuiven van de shots dat er het gevolg van is, [zijn] vergelijkbaar met het visuele simultaneïsme in een elliptisch gedicht." (389) Samengevat: beide bestaan uit een gemonteerde reeks van snel op elkaar volgende, uiteenlopende beelden.

Zonder twijfel dacht de Torre bij de "allernieuwste poëzie" ook aan het werk van Huidobro, dat op meerdere pagina's commentaar in de *Literaturas europeas* kan bogen. Hoewel de twee auteurs, getuige hun briefwisseling uit die jaren, elkaar meermaals in de haren vlogen over

⁷ Deze metafoor, waaruit hetzelfde verlangen naar onbevangenheid als uit *Adán* spreekt, is meer bepaald te vinden in de regels: "[La poesía] se desarrolla en el alba primera del mundo. Su precisión no consiste en denominar las cosas, sino en no alejarse del alba." (O.C. 1: 716) [(De poëzie) dient zich aan met de eerste dageraad van de wereld. Haar exactheid bestaat niet in het benoemen van de dingen, maar in het zich niet verwijderen van de dageraad.]

Hoofdstuk 4

poëtische kwesties, is het opmerkelijk hoezeer de observaties uit 'Cinegrafía' op 'Nouvel an' van toepassing zijn.⁸ De abrupte overgangen tussen de beelden, die de narratieve continuïteit voortdurend verstoren, doen sterk aan experimentele filmmontage denken. Zo suggereert "Un œil s'ouvre devant la glace" na het openingsbeeld van de jakobs ladder de inkeer van de kijker, maar doet dit niet door middel van een beschrijving maar andermaal met behulp van een niet-realistisch beeld. Bovendien zorgt deze montage ervoor dat verschillende locaties naast elkaar kunnen worden geplaatst, het zogenaamde "simultaneïsme" van de Torre: de imaginaire wereld van de jakobs ladder, de bioscoopzaal waar de kijkers en de projector zich bevinden – de "BOÎTE" –, en de ruimte "Derrière la salle". Ook binnenin de 'scènes' zijn de coupures nog zichtbaar: de vergelijking met een oude jas doet maar triviaal aan, als het om geweld gaat met Bijbelse allure. Zulke verzen zijn derhalve zelf gezochte samenstellingen van ongerelateerde fragmenten.

Ofschoon we deze procedés verderop nog meer van nabij zullen bekijken, kan het meest basale principe dat op alle niveaus van het gedicht werkzaam is dus als montage worden omschreven.⁹ De auteur zet deze typisch cinematografische techniek duidelijk niet in om een rechtlijnig, realistisch of "fotografisch" aandoend verslag te vervaardigen – zoals naar we mogen aannemen wel het geval was in het bioscoopjournaal –, maar om het "zuivere", niet-realistische karakter van de tekst des te sterker te doen uitkomen. Toch is dit ook geen fantastische voorstelling, in de zin van bovennatuurlijk of louter product van de verbeelding. Het betreft hier woorden die aan herkenbare dingen en gebeurtenissen refereren – soms reëel zoals de oorlog, soms collectief gedachtegoed zoals Jakobs droom –,

⁸ Ongeveer gelijktijdig met Huidobro's bezoeken aan Madrid, in de periode tussen 1916 en 1921, ontstond de Spaanse *ultraïsme*-beweging van avant-gardistische dichters. De Torre ontkende aanvankelijk dat Huidobro werkelijk invloed had uitgeoefend op de ultraïstische ideeën. Ook schreef hij het geestelijke vaderschap van het creationisme toe aan Reverdy, nadat deze dit had geclaimd in de Spaanse krant *El Liberal* (30 juni 1920). Ook zou Huidobro zijn eerste creationistische dichtbundel *El espejo de agua* (1916) geantedateerd hebben. Het spreekt voor zich dat de heetgebakerde Chileen zulke persoonlijke charges niet over zijn kant liet gaan. Zie hiervoor: de Costa's hoofdstuk 'Polemics' (*The Careers* 71-84); de Costa y Admussen; Fuentes Florido 32 e.v.; Huidobro, *Correspondencia*; del Villar.

⁹ De films die de Torre zelf als voorbeeld noemt, werden pas enkele jaren na *Horizon carré* opgenomen. In 1917 waren Griffith en Chaplin evenwel al een poosje actief, en met name Griffiths 'cuts' waren reeds tot een keurmerk geworden. Wellicht baseerde Huidobro zich ook nog op andere filmmakers. Yurkievich brengt het gebruik van de montagetechniek in zijn werk, vanaf 1917, behalve met Griffith ook met Poedovkin en Eisenstein in verband ('Signos' 97).

die door de montage echter in een verrassende constellatie zijn opgenomen. In de Torres termen: het gebeuren wordt ons niet in al zijn "fotografische naaktheid" getoond maar "ontleed in details [en] fragmenten".

Het belang van de montage voor Huidobro kan moeilijk overschat worden. Deze techniek stond hem toe het creationistische programma ten uitvoer te brengen in de bundels die hij tussen 1917 en 1925 schreef. Daarmee is trouwens andermaal niets gezegd over de chronologie, aangezien de manifesten en deze poëzie ongeveer gelijktijdig ontstonden. Wel kunnen theorie en praxis elkaar aanvullen en de criticus inzicht in hun interdependentie verschaffen. Neem nu de volgende, visueel evocatieve regels, respectievelijk uit *Ecuatorial* en *Automne régulier*, waar het cameraoog van de dichter zulke abrupte sprongen maakt dat zowel de beelden als de strofes fragmentarisch aandoen maar daardoor ook juist verrassen: "Lopend naar zijn ballingsoord / Droeg de laatste koning om zijn hals / Een ketting van gedoofde lantaarns / De sterren die vielen / Waren vuurvliegjes op het mos / De gehangen affiches / bungelden langs de muren" (*O.P.* 492) en "Vendange des années / Les nuages vont au pressoir / Il faut laver le ciel qui devient trop noir / Trop noir trop noir trop noir / La nuit s'échappe de mon armoire" (638).¹⁰ Zo kan Huidobro's definitie van het creationistische beeld als de "broche van licht" die "[twee ver uit elkaar gelegen werkelijkheden] verenigt" (*O.C.* 1: 726) ook worden gelezen als een beschrijving van visuele montage.¹¹ In de aangehaalde voorbeelden kunnen op die manier affiches en gehangenen, of wolken en druiven gemonteerd worden tot nieuwe, aanschouwelijke beelden.

Bergson en "het cinematografische denken"

Nog van groter gewicht is dat het concept montage vermog te verduidelijken hoe Huidobro de relatie tussen taal en visualiteit heel precies opvatte, hoe het gedicht talige beelden projecteerde die "nieuwe feiten" konden laten zien. Daartoe dienen we een omweg te maken via een schijnbaar terloopse opmerking van de auteur, in het reeds vaker geciteerde essay 'La creación pura' uit 1921:

¹⁰ "Caminando al destierro / El último rey portaba al cuello / Una cadena de lámparas extintas / Las estrellas / que caían / Eran luciérnagas del musgo / Y los afiches ahorcados / pendían a lo largo de los muros".

¹¹ "La imagen es el broche que (...) une [dos realidades lejanas], el broche de luz."

Hoofdstuk 4

Het is merkwaardig om te constateren dat de mens bij zijn scheppingen de natuurlijke volgorde heeft gerespecteerd, zowel wat betreft het constructieve mechanisme als de chronologie.

De Mens kijkt in de eerste plaats, dan luistert hij, vervolgens praat hij en ten slotte denkt hij na. (...) Eerst vond hij de fotografie uit, die bestaat uit een mechanische optische zenuw. Daarna de telefoon die een mechanische gehoorzenuw is. Dan de grammofoon die uit mechanische stembanden bestaat; en, ten slotte, *de film die het mechanische denken is*. (1: 721-2, mijn cursivering)¹²

Hoewel de parallelle tussen de technologische ontwikkeling en de hiërarchie van de menselijke vermogens ietwat geforceerd overkomt – *for the sake of the argument* laat Huidobro bijvoorbeeld Edisons fonograaf uit 1877 buiten beschouwing die amper een jaar na de telefoon werd uitgevonden –, is het significant dat het denken hier aan film wordt gekoppeld. Omdat Huidobro deze koppeling theoretisch verder nergens uitwerkt, is ze in het vorige hoofdstuk onbesproken gebleven, maar ze wint aan relevantie gezien de cinematografische opbouw van zijn poëzie. Het klinkt als de zoveelste exponent van het oculaircentrisme: het vertoog dat het zicht boven alle andere zintuigen verheft en ook de organisatie van onze bewustzijnsinhoud als visueel voorstelt, een verbinding van oog en hersenen die hier wordt gelegd door de twee optische media in het rijtje. En inderdaad, gelet op de destijds overheersend visuele aard van de cinema – het waren nog de hoogtijdagen van de stomme film –, hield dit filmmodel in dat het menselijke denkproces hoofdzakelijk in beelden verliep. Dit model had veel breder ingang gevonden, wat mag blijken uit de Torres stelling dat de filmmaker een dichter moet zijn "die in visuele beelden denkt." De Torre borduurde daarbij voort op de filmtheoretische geschriften van de Franse

¹² "Y es curioso comprobar cómo el hombre ha seguido en sus creaciones el mismo orden de la Naturaleza, no sólo en el mecanismo constructivo sine también en el cronológico. El Hombre empieza por ver, luego oye, después habla y por último piensa. (...) Primero inventó la fotografía, que consiste en un nervio óptico mecánico. Luego el teléfono, que es un nervio auditivo mecánico. Después el gramófono, que consiste en cuerdas vocales mecánicas; y, por último, el cine, que es el pensamiento mecánico."

regisseur Jean Epstein (1897-1953), waarin het cognitieve potentieel van de zevende kunst centraal stond. Zo ook in een artikel uit 1921:

Art cyclope. Art monosens. Rétine iconoptique. (...) Empaquetées de noir, rangées dans les alvéoles des fauteuils, dirigées vers la source d'émotion par leur côté gélatine, les sensibilités de toute la salle convergent, comme dans un entonnoir, vers le film. Tout le reste est barré, exclu, périmé. La musique même dont on a l'habitude n'est qu'un surcroît d'anesthésie de ce qui n'est pas oculaire. (...) On ne peut à la fois écouter et regarder. S'il y a litige, la vue l'emporte toujours comme le sens le mieux développé, le plus spécialisé et le plus vulgaire (en moyenne).

Bien que la vue soit déjà, à la connaissance de tous, le sens le plus développé, et même au point de vue que notre intelligence et nos mœurs sont visuels, jamais cependant il n'y eut de procédé émotif aussi homogène, aussi exclusivement optique que le cinéma. (1: 98-9)

Epstein gaat uit van een gelijkaardige oculaircentrische rangorde in de waarneming en van eenzelfde visuele structuur van het bewustzijn als Huidobro, zodat wat op het filmdoek gebeurt voor hem ook als een geëxterioriseerde, zuivere vorm van geestelijke activiteit oogt. Echter, net als bij de Chileen, blijft de achterliggende kentheorie behoorlijk vaag.¹³ Voor een meer systematische uitwerking van het "cinematografische denken" moeten we dan ook nog verder terug in de tijd naar Henri Bergson (1859-1941). Diens reflecties over dit onderwerp zijn des te belangwekkender voor het onderhavige onderzoek, omdat hij er onmiddellijk de taal bij betreft.

In 'Le devenir et la forme', een paragraaf uit *L'Évolution Créatrice* (1908), zet Bergson uiteen dat, doordat onze waarneming en denken doelgericht zijn, we het ononderbroken wordingsproces der dingen en de

¹³ In een nauwgezette analyse van Epsteins filmtheoretische essays kwam Malcolm Turvey wel tot het besluit dat ook Epstein het kijken als immanent en lichamelijk concipieerde. Zoals aanstonds nog ter sprake zal komen, was de blik voor hem bijvoorbeeld niet meer tijdloos (als in de verlichte waarnemer) maar tijdsgebonden als onderdeel van het waarnemend lichaam.

Hoofdstuk 4

complexiteit in onze omgeving stevast reduceren tot stabiele beelden of abstracte concepten. Deze beelden zijn slechts momentopnames, die het mogelijk maken onze doelen te realiseren. Zo visualiseren we van een handeling, bijvoorbeeld het optillen van een arm, altijd het eindresultaat en niet de daartoe noodzakelijke tussenstappen. Deze stabiliserende reductie geldt niet alleen voor onze handelingen, maar tevens voor alle andere aspecten van de materiële werkelijkheid. De enorme veelheid aan gebeurtenissen en lichamen die ons omringen, vatten we perceptueel en cognitief samen als relatief onveranderlijke eigenschappen en vormen. Natuurlijk nemen we bewegingen waar, maar dat blijven oppervlakkige vormveranderingen, aldus Bergson, die in onze perceptie veel trager verlopen dan in werkelijkheid. "Donc, ici encore, notre perception s'arrange pour solidifier en images discontinues la continuité fluide du réel." (302) De voortdurende wordingsstroom van de wereld vangen wij dus in een serie beelden bestaande uit drie basale componenten: eigenschappen, vormen en handelingen. En hier trekt Bergson een parallel met de taal, want deze drie basiscategorieën van onze cognitie en perceptie komen ook overeen met de drie belangrijkste klassen van woorden, respectievelijk: de adjectieven, de substantieven en de werkwoorden. Uitspraken over de wereld werken bijgevolg al net zo fixerend en classificerend, en maken net als de overige onderdelen van onze kennisapparatuur snapshots waarmee we vat pogen te krijgen op een anderszins ongrijpbare stroom aan gebeurtenissen. Het brengt Bergson tot de algemene conclusie:

Qu'il s'agisse de penser le devenir, ou de l'exprimer, ou même de le percevoir, nous ne faisons guère autre chose qu'actionner une espèce de cinématographe intérieur. On résumerait donc tout ce qui précède en disant que le mécanisme de notre connaissance usuelle est de nature cinématographique. (305)

Bergsons notie van de innerlijke cinematograaf geeft aan dat taal en waarnemingsvermogen niet alleen in elkaars verlengde liggen, maar elkaar bovendien voortdurend aanvullen in hun pogingen de werkelijkheid inzichtelijk te maken en er zinvolle handelingen in te verrichten. Woorden zijn, in die optiek, conceptuele vertalingen van overwegend visuele prikkels, maar omgekeerd geldt evenzeer dat iemands blik gestuurd wordt door diezelfde concepten, gebaseerd op voorgaande waarnemingen. Gewenning en conventievorming leiden ertoe dat de oorspronkelijke wisselwerking

tussen beide polen naar de achtergrond verdwijnt, en zowel begrip van als kijk op de werkelijkheid gaandeweg verstarren. Wat we van de wereld zien en denken, nemen we ten langen leste voor objectief waar aan, daarbij vergetend dat het slechts om reductionistische, mentale constructen gaat die ons alledaagse functioneren vergemakkelijken. Wie evenwel de intuïtieve ervaring kent van het onophoudelijke wordingsproces van zichzelf en de dingen om zich heen – een ervaring die Bergson ook wel "la durée" noemt – en haar tot uitdrukking wil brengen, kan die verstarren afschudden door zijn innerlijke cinematograaf als het ware weer te oliën, hem drastisch te versnellen. Hier is een speciale taak voor de dichter weggelegd die verbale beelden op de lezer afvuurt.¹⁴ Immers, via een snelle opeenvolging van disparate beelden, meent Bergson, is het mogelijk de intuïtie van de "durée" enigszins, zij het nimmer volledig, te benaderen:

Nulle image ne remplacera l'intuition de la durée, mais beaucoup d'images diverses, empruntées à des ordres de choses très différents, pourront, par la convergence de leur action, diriger la conscience sur le point précis où il y a une certaine intuition à saisir. En choisissant les images aussi disparates que possible, on empêchera l'une quelconque d'entre elles d'usurper la place de l'intuition qu'elle est chargée d'appeler, puisqu'elle serait alors chassée tout de suite par ses rivales. En faisant qu'elles exigent toutes de notre esprit, malgré leurs différences d'aspect, la même espèce d'attention et, en quelque sorte, le même degré de tension, on accoutumera peu à peu la conscience à une disposition toute particulière et bien déterminée, celle précisément qu'elle devra adopter pour s'apparaître à elle-même sans voile.

(La pensée 185-6)

¹⁴ Bergson omschreef die taak in 1889 zelf nog met een symbolistische nadruk op ritme: "Le poète est celui chez qui les sentiments se développent en images, et les images elles-mêmes en paroles, dociles au rythme, pour les traduire. En voyant repasser devant nos yeux ces images, nous éprouverons à notre tour le sentiment qui en était pour ainsi dire l'équivalent émotionnel." (*Essai* 11) Toch sloegen deze ideeën vooral aan bij de avant-garde.

Hoofdstuk 4

Anders gezegd, volgens Bergson kon de cinematograaf in het hoofd van de waarnemer behalve stagnerend ook bevrijdend werken, op voorwaarde tenminste dat hij in successieve beelden het onstuitbare "worden" toonde. In het stagnerende kijken waarvan de Franse filosoof zich op die manier poogde te bevrijden, herkennen we de cartesiaanse blik die nog zogenaamd van nature een objectieve, stabiel geordende wereld gewaarwerd.¹⁵ In deze aanval op het geloof in de optische objectiviteit komt Bergsons kentheorie overeen met die van Helmholtz voor wie, zoals in het vorige hoofdstuk werd besproken, visuele sensaties net als woorden deel uitmaakten van een "system of signs, (...) which is not given by nature but is arbitrarily chosen and must undoubtedly be learned before it is understood." Allebei wezen ze op de conventionele, voornamelijk pragmatische aard van taal en perceptie. Echter, waar de wetenschapsman nog volstond met een abstracte vergelijking tussen taaltekens en sensaties, beschikte de wijsgeer over het model van de cinematograaf om de connectie ertussen tastbaar te maken, meer bepaald als mentale beelden bestaande uit de genoemde basiscomponenten: vormen-substantieven, handelingen-werkwoorden, en eigenschappen-adjectieven. Iemands opvatting van de werkelijkheid hing bijgevolg af van de conventionele, dan wel ongebruikelijke combinaties van beelden die zijn of haar innerlijke cinematograaf te zien gaf. Als model voor de visuele waarneming had de cartesiaanse camera obscura, waarin het binnenvallende licht een identieke, puntsgewijze reflectie van een object opleverde, het veld moeten ruimen voor één waarbij, in Jonathan Crary's bewoordingen, "The relation of the observer to the object is not one of identity but an experience of disjunct or divergent images." (*Techniques* 120)

Zodoende articuleerde Bergson een idee die ook prominent onder vroegtwintigste-eeuwse kunstenaars leefde: film als een medium of een stramen voor poëzie dat toeliet rechtstreeks op iemands manier van kijken (en dus van denken) in te spelen. Varianten van deze gedachte treffen we niet alleen aan in de essays van de aangehaalde theoretici Epstein en de

¹⁵ Jay gaat zelfs zover Bergsons kritiek op het fixerende kijken anti-oculaircentrisch te noemen (*Downcast Eyes* 200), en in diens filosofie daarom een eerste indicatie te ontwaren van het anti-oculaircentrisme dat, naar hij aantoont, het twintigste-eeuwse Franse gedachtegoed zou bepalen. Geheel gerechtvaardigd lijkt Jay's lezing van Bergson evenwel niet. Bergson staat weliswaar afwijzend tegenover de zogenaamde objectiviteit van de visuele waarneming, maar de oculaircentrische verbinding tussen zien en denken laat hij in wezen intact.

Torre, maar net zo goed bij de door Huidobro verguisde futuristen als bij de door hem bewonderde *Imagists*.¹⁶ Wat zijn eigen werk betreft, kon hij verrassende beelden monteren door de bergsoniaanse basiscategorieën in onverwachte samenstellingen te plaatsen. Neem nu, om te beginnen, de reeds besproken titel *Horizon carré* die verbazing diende te wekken, omdat het substantief horizon nooit met het adjectief vierkant werd geassocieerd. Meer soortgelijke voorbeelden uit dezelfde bundel zijn onder andere: "une étoile déclouée" (*O.P.* 419), "la lanterne sourde" (448) of "l'herbe fraîchement peinte" (452). Daarbij koos hij overwegend voor woorden die iets visueel aanduiden of direct visualiseerbaar zijn; meestal gaat het om bekende natuurverschijnselen – "le vent électrique" (617) –, alledaagse gebruiksvoorwerpen – "brandende halssnoeren" (566) –, objecten uit het stadsleven – "opbloeiende masten" (566) – of courante begrippen – "mechanische liederen" (577).¹⁷ Ook de gebruikte werkwoorden hebben doorgaans een concreet voorstelbare betekenis. De eenvoudige syntaxis en het frequente presens verhogen bovendien de onmiddellijkheid van het perceptuele effect: "UNE PLUIE D'AILES / COUVRE LA TERRE" (430), "Parfois le trolley / Fait s'envoler / de petits oiseaux de feu" (434) of "UN COUP DE TONNERRE FATIGUÉ / S'est posé sur le plus haut sommet" (436).¹⁸

Het "simultaneïsme" van uiteenlopende plaatsen en tijden

Zowel de overduidelijk artificiële constructie van Huidobro's beelden als de bruske overgangen tussen de beelden binnen een gedicht zorgen ervoor dat er nooit sprake is van een realistische representatie, wat reeds bleek uit

¹⁶ Zo zetten Marinetti en een aantal van zijn medestanders in hun manifest 'Futurist Cinema' (1916) uiteen hoe hun films direct zullen inwerken op de geest van de kijkers: "The Futurist cinema will sharpen, develop the sensibility, will quicken the creative imagination, will give the intelligence a prodigious sense of simultaneity and omnipresence." (Apollonio 207) In weerwil van Marinetti's affiniteit met film kwam deze futuristische cinema echter nooit van de grond, zie bijvoorbeeld Strauven.

In een interview uit 1919 sprak Huidobro reeds zijn waardering uit voor het Imagism van Ezra Pound (García-Huidobro 38). Het is bekend dat de theorievorming over het poëtische beeld van deze groep sterk beïnvloed werd door T. E. Hulmes vertalingen van Bergson, zie hiervoor Gibson. Daarnaast heeft David Kadlec erop gewezen dat, onder meer, de Imagist William Carlos Williams voor zijn montagetechnieken inspiratie opdeed in de Russische avant-gardefilm. Zie, ten slotte, ook nog Adams en McCabe.

¹⁷ "collares encendidos", "mástiles refloridos", "canciones mecánicas".

¹⁸ Ook Pierre Reverdy, Huidobro's compagnon bij *Nord-Sud*, hamerde heel sterk op het belang van de eenvoudige, heldere syntaxis voor het effect van het poëtische beeld (91). Over de syntaxis bij Huidobro, zie ook Norma A. Ortega 175 e.v.

Hoofdstuk 4

'Nouvel an'. De montagetechnieken blijven als het ware immer zichtbaar voor de lezer, zodat Saúl Yurkievich terecht stelt dat scène- en perspectiefwisselingen elke geijkte chrono- en topologische opeenvolging doorbreken ('Signos' 97). Bijvoorbeeld ook in 'Film' uit de latere bundel *Automne régulier*:

FILM

Cow-boy dans les regards et le Far-West
Charme l'oiseau d'un geste
Cow-boy de l'œil mon véhicule
Promesse de fleuve au premier acte
Cow-boy qui pousse au crépuscule
Et veut sauter sur le public intact

Il siffle les Niagara et il arrête son bruit
Le rideau tombe bien plus belle cataracte
Alors sur la fleur et le phare qui s'acclimate
Il y a un soupir qui fait la nuit
Et là-haut Vénus épingle à cravate
Jeune fille souriant sur l'univers

Elle sera reine de tous les rêves de mer

J'aime ton chapeau dans la prairie
Et le berger qui garde son troupeau de vers

A gauche du paysage l'écriteau: SORTIE

Entre dix heures et minuit
Il y a une mandoline au nord de l'Italie (*O.p.* 664)

Dankzij filmmontage is de blik van de dichter mobiel geworden – "l'œil mon véhicule" – en kan hij allerlei ruimtes en tijden bijeenbrengen in dit gedicht. De beschreven gebeurtenissen zijn dan ook niet meer in het continuüm van een lineaire tijd en de aanwezigheid binnen een homogene ruimte te situeren, de twee voornaamste topoi die volgens Malcolm Turvey de transcendentale, onlichamelijke waarneming van het cartesianisme in stand hielden (27). Hier dwaalt het rusteloze oog vanuit de bioscoopzaal naar de West-Amerikaanse prairie en de Niagarawatervallen, langs de nachtelijke

sterrenhemel en de zee, naar Noord-Italië. De invallende schemering op het filmdoek bestaat er naast de "entre dix heures et minuit" – wellicht het nu van de bioscoopbezoekers –, een pastoraal, mythisch verleden van cowboy en herder naast het moderne heden met zijn nieuwe media – 'Film' – en snelle voertuigen – "véhicule".

Voor Jean Epstein gold het als één van de grootste verdiensten van film dat heden, verleden en toekomst er simultaan konden worden afgebeeld, en voorvallen zodoende niet meer in het temporele keurslijf van een rechtlijnig verhaal dienden te worden geperst. In de cinema kon men, naar zijn opvatting, situaties eindelijk zien zoals ze werkelijk waren: "Il n'y a jamais eu d'histoires. Il n'y a que des situations, sans queues ni tête; sans commencement, sans milieu, et sans fin; sans endroit et sans envers; on peut les regarder dans tous les sens; la droite devient la gauche; sans limite de passé ou d'avenir, elles sont le présent." (1: 87) In de trant van Bergson benadrukte Epstein dat de cinema voor het eerst het "worden" van de dingen wist te vangen, hun ononderbroken beweging registrerend in, bijvoorbeeld, close-ups van een gezicht of een gebaar. In 'Film' wisselen weidse shots en close-ups elkaar af; terwijl ons een eenzame hoed op de uitgestrekte prairie en Venus als een dasspeldje aan het firmament worden getoond, zoomt de camera als het ware in op een bloem – "*la fleur*" – en op de aanstormende cowboy die almaar groter wordt – "qui pousse au crépuscule" – totdat hij in het publiek lijkt te willen springen.

Het is, kortom, onmiskenbaar dat Huidobro zich zowel technisch als thematisch sterk liet inspireren door de eigentijdse beeldcultuur, niet alleen van de film in het algemeen, maar hier in het bijzonder van de western, een bij uitstek populair genre. 'Film' onderschreef bijgevolg de mening, onder meer geventileerd door Guillermo de Torre, dat "Cinema, dankzij de helderheid van zijn uitdrukkingsmiddelen, de dichters, de scenarioschrijvers, en de acteurs (...) kan verenigen met het volk." (385) Men ging ervan uit dat de zevende kunst de brug vormde die de poëzie met de belevingswereld van de massa kon verbinden. Toch is dit slechts een gedeeltelijke verklaring van de avant-gardistische belangstelling voor de film, want door middel van de toenadering tot het publiek bood dit medium ook de gelegenheid datzelfde publiek wakker te schudden uit zijn veronderstelde, mentale lethargie. Zoals bekend diende film voor sommige avant-gardisten, onder wie de Russische regisseurs Sergej Eisenstein (1898-1948) en Dziga Vertov (1896-1954), al vroeg in de jaren twintig een uitgesproken ideologische zaak: hun experimentele montage moest

Hoofdstuk 4

voornamelijk het politieke bewustzijn van de kijker schokken.¹⁹ Huidobro volgde evenwel een gematigder koers, meer in overeenstemming met Bergson en de Torre, die schreef: "De lichtbundel van de Cinema (...) splijt onvermoede perspectieven open voor kunstenaars en heeft wat we een oliënde uitwerking zullen noemen op het verstandelijke raderwerk van het publiek." (385) De Torre, die nergens ideologische kwesties aanroerde, alludeerde met de "oliënde uitwerking" van film op het streven mensen geleidelijk aan vertrouwd te maken met de ongewone manieren van kijken en denken die in de nieuwste, formeel zuivere cinema en literatuur werden ontwikkeld. Huidobro's uitspraak dat zijn poëzie moest "verwonderen, verontrusten" was aanvankelijk eveneens vooral esthetisch bedoeld.

Zo wordt in 'Film' niet enkel de cinematografie gefêteerd, maar wellicht nog meer hoe de dichter met behulp van cinematografische technieken een eigen visie op de werkelijkheid kan projecteren. Huidobro zet montage herhaaldelijk in om door het filmframe van de western heen te breken, en het filmische waarnemingsproces, bewerkstelligd door het gedicht zelf, voor de innerlijke lens van de lezer te halen. Zo'n framebreuk geschiedt gelijk in de openingsregel, waar de cowboy zowel in zijn gebruikelijke setting, de Far West, als in ieders blik vertoeft. Ook aan het slot wordt het prairielandschap in één beeld naast het bordje met "UITGANG" erop gevat, en bevindt er zich een mandoline – één van de typische instrumenten van de cowboy – in Noord-Italië, misschien de plek waar de film wordt vertoond of is gedraaid, maar hoe dan ook ver weg van het Wilde Westen. Net zoals we in 'Nouvel an' de filmprojector te zien kregen waaruit het oorlogsjournaal zich ontrolde, wordt hier opnieuw de aandacht voortdurend op het kijken gevestigd dat een projectie blijkt te zijn: de vermeende afstand tussen kijker en waargenomene is zo goed als onbestaande. Dit heeft tot gevolg dat er minstens ten dele een identificatie tussen de dichter en de cowboy optreedt. De laatste, zelf al bij al een herder, wordt immers in één strofe samen met de hoeder van verzen genoemd, die weer herinnert aan Huidobro's statement dat de dichter "[woorden] verzamelt en in zijn kudde laat draven hoe opstandig ze ook zijn" (*O.C.* 1: 717).²⁰ In de solitaire cowboy vinden we derhalve een reïncarnatie van de adamisch-pastorale blik, "l'œil mon véhicule" of zijn

¹⁹ Ik kom uitgebreid terug op de politieke betekenis van deze haptische impact van film, die ook door Walter Benjamin en de surrealisten werd onderkend (zie 9.2).

²⁰ "[El poeta] (...) agrupa [los vocablos] y los obliga a marchar en su rebaño por rebeldes que sean".

"yeux (...) pleins d'un liquide voyageur" (*O.P.* 321) zoals die in een ander gedicht uit *Automne régulier* heet, die de taal en arbitraire klanken poogt te beheersen. Het is opvallend hoe het traditionele rijmschema in 'Film' contrasteert met de visueel georiënteerde verzen, die voortkomen uit recente technologie en montage. De cowboy kan het donderende geraas van "les Niagara" slechts tot zwijgen brengen dankzij de geluidloosheid van de stomme film. Op de keper beschouwd verbeeldt zijn onverwachte sprong naar het publiek dan ook de dichterlijke montage die woorden tot verrassende beelden combineert en het conventionele wereldbeeld van lezers, die net als de meeste bioscoopbezoekers ongestoord van een western wilden genieten, eerder door elkaar schudt dan bevestigt.

In deze eerste paragraaf is gebleken hoe cruciaal de visuele praktijk van de montage was voor de poëzie uit Huidobro's Europese periode, verschenen tussen 1917 en 1925. De contemporaine essays van Epstein, de Torre en vooral Bergson hebben aan het licht gebracht dat deze montagetechniek tevens ingebed lag in een cinematografisch model van het denken. Onconventionele visuele en talige beelden konden derhalve een directe invloed op iemands kijk op de werkelijkheid uitoefenen. Hoewel dit voor Bergson uiteindelijk tot de nieuwe intuïtieve waarheid van het worden der dingen moest voeren, bleef het voor de Torre en Huidobro hoofdzakelijk een manier om de artistieke creativiteit te celebreren. Voor de Chileen paste het niet alleen in zijn romantische doctrine van de dichterziener, die door middel van de poëzie nieuwe werkelijkheden zichtbaar kon maken, maar ook in de kubistische van het autonome kunstwerk die hij toen nog aanhing.

4.2. Een multiperspectivische kijk: poëzie en kubisme

Als we de visuele praktijken van Huidobro als dichter willen inventariseren, kunnen we niet om zijn relatie met het kubisme heen.²¹ Het is geenszins verwonderlijk dat critici het dichtwerk uit zijn eerste periode in Parijs reeds vroeg in verband brachten met deze beweging in de beeldende kunst. In de Franse hoofdstad knoopte Huidobro immers terstond nauwe banden aan met enkele van de voornaamste vertegenwoordigers ervan: Pablo Picasso (1881-1973), Juan Gris (1887-1927) en Guillaume Apollinaire, de laatste in

²¹ René de Costa deed reeds in de jaren zeventig onderzoek naar de band met het kubisme. Later volgden de monografieën van Susan Benko en Estrella Busto Ogden. Voornamelijk wat betreft de formele overeenkomsten tussen het kubisme en Huidobro's poëzie heeft deze paragraaf veel aan het laatstgenoemde boek te danken.

Hoofdstuk 4

de hoedanigheid van kunsttheoreticus. Bovendien was Huidobro in 1917, samen met de Fransman Pierre Reverdy (1889-1960) en de Belg Paul Dermée (1886-1951), medeoprichter van het zogenaamd 'literair-kubistische' tijdschrift *Nord-Sud*.²² De dichter omringde zich ook met deze kunst; toen Arturo Davis hem bij diens kortstondige terugkeer naar Chili in 1919 ging interviewen, werd de journalist getroffen door "de kubistische tekeningen" die de wanden van Huidobro's werkkamer overdekten (García-Huidobro 41). Volgens de Baskische auteur Juan Larrea (1895-1980), een van Huidobro's weinige trouwe volgelingen en levenslange vrienden, was de dichter bijzonder goed op de hoogte van de Franse schilderkunst en maakte hij zijn Spaanse toehoorders in de vroege jaren twintig geregeld deelgenoot van zijn kennis (223). Ten slotte rekende Huidobro zichzelf, in een retrospectieve beschouwing uit 1944, ook tot de kubistische kringen binnen de Parijse avant-garde, waarvan hij toen het volgende mooie, zij het opgepoetste sferbeeld schetste:

Het was de heroïsche tijd, toen er nog gestreden werd voor een nieuwe kunst en een nieuwe wereld. Het gebulder van de kanonnen smoorde de stemmen van de geest niet. De intelligentie behield haar rechten te midden van de catastrofe; tenminste, in Frankrijk. Ik maakte deel uit van de kubistische groep, de enige die van vitaal belang is geweest voor de geschiedenis van de hedendaagse kunst. In 1916 en 1917 gaf ik, samen met Reverdy en Apollinaire, het tijdschrift *Nord-Sud* uit, dat vandaag de dag wordt beschouwd als een essentieel orgaan in de grote strijd van de artistieke revolutie van die dagen. Mijn intiemste vrienden waren destijds Juan Gris en de beeldhouwer Jacques Lipchitz. Lipchitz en ik waren de jongsten van het stel. Mij noemden ze de 'blanc-bec', wat je als de benjamin van de familie zou kunnen vertalen. (...) Apollinaire kwam 's zaterdags bij me eten. Ook Max Jacob, Reverdy en Paul Dermée kwamen vaak over de vloer. Soms waren Blaise

²² Hoewel het tijdschrift vaak zo is omschreven vanwege de connectie met het kubisme, blijft de term omstreden. Huidobro noch Reverdy hebben deze benaming ooit willen aanvaarden. Zie met name Maria van der Lindes proefschrift over Reverdy's enge band met het kubisme.

Cendrars, Marcoussis en Maurice Raynal van de partij, die dan van het front kwamen. Toen ontmoette ik Picasso, die net was teruggekeerd uit Zuid-Frankrijk om kort nadien de première van het memorabele ballet *Parade* bij te wonen, op muziek van Erik Satie, nog een innemende vriend van weleer, nu ook dood, net als Apollinaire. (García-Huidobro 204)²³

Zowel wat betreft het eerste verschijningsjaar als de precieze samenstelling van de redactie van *Nord-Sud* vergist Huidobro zich kennelijk na al die jaren. Maar gaat het hier om een daadwerkelijk falen van zijn geheugen, of veeleer om een moedwillige ingreep teneinde de pioniersrol van het tijdschrift nog meer te kunnen aandikken? Vermoedelijk het laatste, daar Huidobro evenmin de prozaïsche bijkomstigheid vermeldt dat hij *Nord-Sud* behalve artistieke ook aanzienlijke financiële ondersteuning verleende. In weerwil van de levensbeschouwelijke meningsverschillen met zijn familie bleef hij namelijk maandelijks fikse toelagen van zijn ouders ontvangen, zodat hem de merkwaardige eer te beurt viel een van de meest bemiddelde avant-gardisten te zijn die toentertijd in Parijs rondliepen. Als gevolg van de oorlog stakte de geldstroom vanuit Chili echter soms gedurende ettelijke weken, waardoor Huidobro de termijnen voor *Nord-Sud* niet steeds tijdig kon voldoen. Onenigheid hierover met Reverdy was waarschijnlijk mede debet aan zijn spoedige vertrek uit de redactie, in het voorjaar van 1918.²⁴ Ondertussen kon hij er dankzij de ouderlijke loyaliteit twee woningen op nahouden, een in Parijs en een in Madrid. Deze appartementen kon hij,

²³ "Era la época heroica, en que se luchaba por un arte nuevo y un mundo nuevo. El estampido de los cañones no ahogaba las voces del espíritu. La inteligencia mantenía sus derechos en medio de la catástrofe; por lo menos, en Francia. Yo formaba parte del grupo cubista, el único que ha tenido importancia vital en la historia del arte contemporáneo. En el año 1916 y 1917, publiqué en París, con Apollinaire y Reverdy, la revista *Nord-Sud*, que es considerada hoy como un órgano capital en las grandes luchas de la revolución artística de aquellos días. Mis amigos más íntimos eran entonces Juan Gris y el escultor Jacques Lipchitz. Éste y yo éramos los menores del grupo. A mí me llamaban el 'blanc-bec', lo que podría traducirse: el Benjamin de la familia. (...) Apollinaire venía a comer a casa los sábados. También venían a menudo Max Jacob, Reverdy, Paul Dermée. A veces llegaban Blaise Cendrars, Marcoussis, Maurice Raynal, que venían del frente de batalla. Entonces conocí a Picasso, que volvía del sur de Francia y que pronto debía estrenar el memorable ballet *Parade*, con música de Erik Satie, otro viejo amigo encantador, hoy muerto, como Apollinaire."

²⁴ Zie voor deze *Nord-Sud*-episode: de Costa, *The Careers* 41-53; Goic 68-71; Murcia.

Hoofdstuk 4

getuige niet alleen het bovenstaande citaat maar ook tal van foto's en verslagen, openstellen als een soort trefpunten voor de avant-gardisten met wie hij sympathiseerde. Toch beperkte zijn band met het kubisme zich niet tot zijn sociale netwerk en mecenaatsactiviteiten.²⁵

Het kubisme en het formeel autonome kunstwerk

Hoewel Huidobro nooit een theoretisch essay aan het kubisme wijdde, is zijn creationistische notie van een geconstrueerde, "op zichzelf staande" kunst er zonder twijfel schatplichtig aan. "Les artistes-peintres vertueux de cette époque occidentale considèrent leur pureté en dépit des forces naturelles", stelde Apollinaire in *Les peintres cubistes* (1913), waar hij even verderop aan toevoegde, "Le tableau existera inéluctablement. La vision sera entière, complète et son infini au lieu de marquer une imperfection, fera seulement ressortir le rapport d'une nouvelle créature à un nouveau créateur et rien d'autre." (45-7) Volgens deze en andere prominente voorvechters van het kubisme, zoals de kunsthandelaar en -criticus Daniël-Henry Kahnweiler (1884-1979), brak deze schilderstijl resoluut met de getrouwe, realistische afbeelding van de werkelijkheid. Een kubistisch schilderij werd, zo klonk het, enkel nog geregeerd door de wetten van de zuiver picturale vormen en compositie. Naar alle waarschijnlijkheid had Huidobro reeds in Chili dit gedachtegoed gretig opgezogen, want hierin herkennen we de onderwerping van de natuur aan de creatieve wil van de dichter die hij in 'Non serviam' (1914) en *Adán* (1916) had verdedigd.

In ieder geval gaf hij met de gedichten die hij in 1917 in *Nord-Sud* publiceerde en hetzelfde jaar nog in *Horizon carré* bundelde, gelijk zijn geloofsbrieven af om toegang te krijgen tot de *inner circle* van de kubisten. Oppervlakkig beschouwd blijkt zijn affiniteit met deze stroming al uit het feit dat hij het tweede, meest experimentele gedeelte van het boek opdroeg aan Juan Gris, die hem geholpen had met de Franse vertaling.²⁶

²⁵ Fotomateriaal is vooral te vinden in hetzelfde interviewboek van García-Huidobro en de biografie van Teitelboim. Larrea biedt de interessantste beschrijving van Huidobro's netwerkactiviteiten.

²⁶ Zie de Costa, 'Juan Gris and poetry', over de samenwerking tussen Huidobro en de Spaanse schilder.

Samen met Braque en Picasso wordt Gris bij de zogeheten "zuivere kubisten" ingedeeld. Dit is althans de indeling van John Golding (179) in zijn geschiedenis van het kubisme. Maar ook Apollinaire sprak reeds over de "pureté" van het werk van deze drie, waarin "l'accident visuel et anecdotique (...) avait été éliminé" (*Les peintres cubistes* 56). Ook Reverdy werkte trouwens samen met Gris (Hattendorf).

Relevanter nog is dat de titel verwijst naar de autonomiegedachte als moest de kunstenaar zijn wereld uitsluitend construeren binnen het hoekige kader van de schilderijlijst of de gedrukte pagina. "En dedans de l'Horizon / QUELQU'UN CHANTAIT / Sa voix / n'est pas connue", lezen we in het openingsgedicht 'La nouvelle chanson', dat vervolgens afsluit met de regels: "L'HORIZON / S'EST FERMÉ / Et il n'y a pas de sortie" (O.P. 415). De vernieuwende, onbekende stem van de dichter zou voortaan enkel de formele horizon van de poëzie respecteren, zonder zich nog iets aan te trekken van de natuurlijke einder die gewoonlijk het blikveld afbakent. Tot dusver de gespieerde statements van toen, maar geleidelijk aan zullen we ons genoopt zien het nodige af te dingen op de feitelijke realisatie van deze autonomiegedachte.

Binnen de horizon van het kubistische kunstwerk was veel mogelijk, maar uiteraard ook niet alles. In zijn zuiverste exponenten maakte het gebruik van een specifieke geometrische vormtaal, die het een intellectualistische uitstraling gaf en daarom lang niet altijd bij critici in de smaak viel. "On a vivement reproché aux artistes-peintres nouveaux des préoccupations géométriques", schreef Apollinaire. "Cependant", zo nam hij zijn geliefde schilders in bescherming, "les figures géométriques sont l'essentiel du dessin. La géométrie, science qui a pour objet l'étendue, sa mesure et ses rapports, a été de tout temps la règle même de la peinture." (*Les peintres cubistes* 50) Huidobro toonde er zich wel door gecharmeerd, want ook in zijn werk duiken frequent zelfstandige en bijvoeglijke naamwoorden op die een meetkundige, mathematische of koele rigueur uitstralen. Behalve in titels als *Horizon carré*, *Automne régulier* en *Poemas árticos* (Arctische gedichten) zijn ze, bijvoorbeeld, ook te vinden in beelden uit de laatstgenoemde bundel: "Puntige woorden in het blauw van de wind" (O.P. 578), "De driehoekige lucht" (578) en "Een schuin meer / Vormt de ruimte" (582).²⁷ Anders dan Apollinaire achtte hij de geometrie kennelijk

²⁷ "Palabras puntiagudas en el azul del viento"; "El aire triangular"; "Un lago oblicuo / Hace el espacio". Met name de twee laatste beelden van Huidobro verwijzen naar de vervagende grens tussen voor- en achtergrond in het kubisme. Die werden op kubistische doeken vaak uitgevoerd in dezelfde vormtaal, kleuren en textuur. Zodoende bereikte een nieuwe conceptie van de ruimte haar picturale voltooiing. Omdat de achtergrond van het schilderij, dat men in de kunstgeschiedenis doorgaans het negatieve element noemt, evenwaardig werd aan het onderwerp, het positieve element, duidt Stephen Kern deze nieuwe ruimteconceptie aan met de term "positive negative space". Kern signaleert soortgelijke ontwikkelingen in de natuurkunde, waar het onderscheid tussen leegte en uitdeeltjes opgebouwde objecten werd vervangen door het atoommodel, met zijn rond een

Hoofdstuk 4

van een breder belang, dan exclusief schilderkunstig. Het was inderdaad een vormtaal die naadloos aansloot bij zijn visie op poëzie, volgens welke het rationele "combineren van elementen" de leiding moest nemen in het creatieve proces.

"Je peins les formes comme je les pense, non comme je les vois", legde Picasso zelf uit (geciteerd door Biddiss 164). In feite ging het om het aanvullen of herordenen van perceptuele kennis door middel van conceptuele kennis. Picasso, Braque, en Gris brachten objecten terug tot basale vormen, om ze vervolgens in een gefragmenteerde compositie op het doek naast elkaar te plaatsen. Het rudimentaire kleurgebruik versterkte daarbij nog de conceptuele indruk. In zijn artikel 'Sur le cubisme', dat in maart 1917 in het eerste nummer van *Nord-Sud* verscheen, zei Pierre Reverdy hierover:

il y a dans le cubisme les moyens de construire le tableau en ne tenant compte des objets que comme élément et non au point de vue anecdotique. (...) Les objets n'entrant plus que comme élément on comprendra qu'il ne s'agit pas d'en donner l'aspect mais d'en dégager, pour servir au tableau, ce qui est éternel et constant (par exemple la forme ronde d'un verre, etc.) et d'exclure le reste. (18-9)

Wat dichters als Huidobro, Reverdy en Apollinaire zo aansprak in het kubisme en wat met name de eerste twee ook in hun poëzie trachtten te verwezenlijken, was om met minimale middelen vormvernieuwende composities te maken waaruit het anekdotische of verhalende aspect zoveel mogelijk zou zijn geweerd.

Het is niet toevallig dat de bovenstaande alinea's over het kubisme soms echo's lijken te bevatten van de paragraaf over film, aangezien deze gefragmenteerde schilderstijl net zozeer inspeelde op de ongekende representatieve mogelijkheden van de montage. Zowel film als kubisme boden Huidobro en zijn tijdgenoten een ontledende maar tegelijk combinatorische kijk op de dingen. "Nouvel homme, le monde est sa

nucleus wentelende elektronen. Materie verloor zijn vastigheid en bleek lacunair (153-61). Er ontstond, kortom, meer aandacht voor de constituerende werking van ruimte, een thema dat wij uitgebreider zullen bespreken in de context van het multiperspectivisme en, later, in relatie tot de haptische waarneming van architectuur (zie 10.1).

nouvelle représentation", schreef Apollinaire geestdriftig over Picasso, "Il en dénombre les éléments, les détails avec une brutalité qui sait aussi être gracieuse. C'est un nouveau-né qui met de l'ordre dans l'univers pour son usage personnel" (*Peintres cubistes* 66). Zoals een cameraman kon ook de kubist op eigenzinnige wijze situaties, objecten en lichamen dissecteren om vervolgens bepaalde fragmenten of aspecten ervan uit te lichten en te herordenen. Het bevreedende effect dat hiervan uitging had meer te maken met de selectie en schikking van de fragmenten, dan met de afgebeelde lichaamsdelen en doorgaans alledaagse voorwerpen die herkenbaar bleven. De relatief triviale onderwerpkeuze van deze avant-gardeschilders wordt, net als in het geval van de literatuur, vaak gezien als een afwijzing van de historische en mythologische thematiek uit het verleden.²⁸

Maar als we de parallel met de poëzie aanhouden, was er wellicht nog een andere reden. Zoals Huidobro uiteenzette: "Het spreekt voor zich dat niets waaraan we gewend zijn ons aangrijpt. Een gedicht moet iets ongewoons zijn, maar gemaakt van dingen die we onafgebroken gebruiken, van dingen die ons na aan het hart liggen, want als het ongewone gedicht ook uit ongewone elementen bestaat, zal het ons eerder verbazen dan aangrijpen." (*O.C.* 1: 730)²⁹ Een gedicht kon, in de optiek van de Chileen, dus wel degelijk het uitzicht van de dagelijkse realiteit overhoop halen, maar dan mocht het zich niet te ver van die realiteit verwijderen; het ging niet om wát er werd waargenomen, maar om hóe het werd waargenomen. Dit verklaart ook de observatie uit de vorige paragraaf dat hij steevast voor een eenvoudige, concrete woordenschat koos: "Je moet een echte dichter zijn om aan de dingen die zich in onze nabijheid bevinden een zodanige lading te geven dat ze verwondering wekken" (1: 730).³⁰ Dat Huidobro op dit vlak veel van de kubisten opstak, bewijzen zijn poëtische beelden van objecten die we regelmatig in onttakelde vorm op hun doeken aantreffen (Busto

²⁸ In de Latijns-Amerikaanse context zetten Huidobro en Jorge Luis Borges zich voornamelijk af tegen de preoccupatie van de *modernistas* met mythologie en mysterie, zie de Costa, 'Dos Imágenes'.

²⁹ "Es evidente que nada de aquéllas a que estamos acostumbrados nos emociona. Un poema debe ser algo inhabitual, pero hecho a base de cosas que manejamos constantemente, de cosas que están cerca de nuestro pecho, pues si el poema inhabitual también se halla construido a base de elementos inhabituales, nos asombrará más que emocionarnos."

³⁰ "Hay que ser un verdadero poeta para poder dar a las cosas que se hallan cerca de nosotros la carga suficiente para que nos maravillen".

Hoofdstuk 4

Ogden 64); behalve menselijke lichamen zijn dat glazen, meubilair, rookwaren, muziekinstrumenten. Denken we maar aan beelden als: "Mijn hoofd gebogen / over de schaduw van de rook" (*O.P.* 541), "Twee handen in de lucht / Jij en ik" (589), "In een café drink ik / (...) Glazen brandende wijn / en gefermenteerde sterren" (556), "De tedere waaier / Op de tafel / Een vogel omgekomen in volle vlucht" (542) of "Die vlinder die tussen de bloemen op de schilderijen speelde / Draait nu rond mijn sigaar" (544).³¹ Net als de kubisten combineert de dichter hier wat hij ziet met wat hij weet; op die manier kan hij bijvoorbeeld sterren aan een fermentatieproces onderwerpen. Nog een typisch voorbeeld van een kubistisch voorwerp is de gitaar, ons onder meer vertrouwd van Gris' schilderijen, waarvan in het volgende gedicht de klankkast als een vrouwentorso wordt voorgesteld, terwijl de fladderende handen van de muzikant als een vogel in de snaren pikken:

Sur ses genoux
Il y avait quelques notes

Une femme petite dormait
Et six cordes chantent
dans son ventre

(...)

Et un oiseau
becquète les cordes

Quand l'homme
cessa de jouer
Deux ailes tremblotantes
tombèrent de ses mains (474)

Het meervoudige perspectief in de schilderkunst

Het meest ingrijpende resultaat van het kubisme was dat het afrekende met het lineaire perspectief, sedert de renaissance alom gebezigd in de westerse

³¹ "Mi cabeza inclinada / sobre la sombra del humo"; "En el aire dos manos / Tú y yo"; "Bebo en un café / (...) Vasos de vino ardiente / y estrellas fermentadas"; "Sobre la mesa / el abanico tierno / Un pájaro muerto en pleno vuelo"; "Y aquella mariposa que jugó entre las flores de los cuadros / Revolotea en torno de mi cigarro".

schilderkunst. Door objecten niet alleen fragmentarisch maar vooral vanuit meerdere standpunten tegelijk beschouwd weer te geven, doorbraken de kubisten de driedimensionale illusie van diepte die het gevolg was van het lineaire perspectief.³² Om de betekenis van het aldus ontstane multiperspectivisme voor de herdefiniëring van het gezichtsvermogen goed te kunnen bevatten, loont het de moeite de historische verwantschap met film verder uit te diepen. Hoewel de culturele connotatie van beide praktijken destijds diametraal verschilde – waar de ene bij uitstek gold als een populair tijdverdrijf, stond de ander als elitaire cerebrale kunst te boek –, hadden ze immers ten dele een gezamenlijke oorsprong in het negentiende-eeuwse onderzoek naar de visuele waarneming van ruimtelijkheid.

Nadat fysiologen als Helmholtz hadden aangetoond dat dieptezicht ontstaat als gevolg van de gewoonte twee door de gezichtshoek lichtjes afwijkende beelden mentaal samen te voegen, werden dergelijke waarnemingsprocessen systematisch verder geanalyseerd en waar mogelijk in praktische toepassingen verwerkt. Zo ontwikkelden de Britse, in Amerika woonachtige fotograaf Eadweard Muybridge (1830-1904) en de Franse wetenschapper Étienne Jules Marey (1830-1904), relatief onafhankelijk van elkaar, prototypes van de cinematograaf, doordat ze de verschillende fases van een bewegend lichaam poogden te registreren. Vanwege de persistentie van het retinale nabeeld neemt het menselijke oog een vloeiende beweging waar, zoveel was inmiddels wel duidelijk. Maar door 24 camera's vanuit meerdere gezichtshoeken in snel tempo foto's te laten schieten van een rennend paard, kon Muybridge reeds in 1879 deze vloeiende beweging bevriezen in opeenvolgende en simultane momentopnames. Bewegingen in tijd en ruimte waren blijkbaar niet alleen minutieus opdeelbaar, hun aanblik was bovendien schier eindeloos variabel naargelang van het ingenomen standpunt. Behalve Bergson die er inspiratie voor zijn notie van de innerlijke cinematograaf moet hebben opgedaan,

³² In de late negentiende eeuw was er kritiek gekomen op de positivistische notie dat de euclidische geometrie een adequate beschrijving van de driedimensionale "werkelijkheid" bood. Zo stelde de Franse wiskundige Henri Poincaré (1854-1912) dat iedere benadering van geometrie berustte op psychosomatisch "conventionalisme", waarbij visuele, tactiele en kinesthetische sensaties uit praktische noodzaak werden samengevoegd tot een werkbaar, abstract model. Poincaré's en andere alternatieven voor de euclidische meetkunde, die ook ten grondslag had gelegen aan het lineaire perspectief, werden gretig bestudeerd door de kubisten. Zie hierover Antliff & Leighten 72-5.

Hoofdstuk 4

toonden ook avant-gardisten een levendige interesse voor zulke experimentele foto's (Braun; Rabinbach 84-119; Vitz & Glimcher 113-17).

Daarnaast leerden Picasso cum suis ook van de kunstjes die filmpioniers als Georges Méliès (1861-1938) met meerdere camerastandpunten uithaalden, zoals in diens *L'Homme Mouche* (1902) waarin een man schijnbaar recht tegen een muur oploopt terwijl een vrouw staande op de grond bewonderend naar hem wijst (Staller 212). De driedimensionale natuur waarvan we voetstoots plegen uit te gaan, en die men eeuwenlang vanuit één perspectief als een onwankelbaar gegeven had afgebeeld, bestond in feite uit een duizelingwekkende hoeveelheid vlakken en gezichtspunten. Zo meenden althans Jean Metzinger (1883-1956) en Albert Gleizes (1881-1953), twee van de meest gezaghebbende theoretici en beoefenaars van het kubisme. In tegenstelling tot Reverdy's platoons aandoende bewering dat deze schilderstijl "ce qui est éternel et constant" tevoorschijn bracht, schreven zij in hun boek *Du 'cubisme'* (1912) onder de invloed van de nieuwste fysiologische inzichten en optische apparatuur:

Il n'est rien de réel hors de nous, il n'est rien de réel que la coïncidence d'une sensation et d'une direction mentale individuelle. Loin de nous la pensée de mettre en doute l'existence des objets qui frappent nos sens; mais raisonnablement nous ne pouvons avoir de certitude qu'à l'égard de l'image qu'ils produisent dans notre esprit. Aussi nous étonne-t-il que des critiques bien intentionnés expliquent la différence remarquable entre les formes attribuées et celles de la peinture actuelle par la volonté de représenter non telles qu'elles paraissent mais telles qu'elles sont. Comment sont-elles? D'après eux l'objet posséderait une forme absolue, essentielle, et ce serait pour la délivrer que nous supprimerions le clair-obscur et la perspective traditionnels. Quelle simplicité! Un objet n'a pas une forme absolue, il en a autant qu'il y a de plans dans le domaine de la signification. (30-1)

Het kubistische meervoudige perspectief was, kortom, symptomatisch voor een periode waarin de ruimtelijke en temporele relativiteit van de directe visuele waarneming op de voorgrond trad. Het demonstreerde het vermogen van de kunst om deze relativiteit te overwinnen of minstens

schijnbaar te overstijgen. Net zoals een filmkijker het idee kreeg bliksemsnel door ruimte en tijd te kunnen reizen, verschaftte een kubistisch schilderij hem of haar de gelegenheid verscheidene standpunten tegelijk in te nemen. In de geest van de wetenschappelijke esthetica sprak Apollinaire in dit verband, weliswaar abusievelijk, van de "vierde dimensie" die in het kubisme werd geopenbaard: "la quatrième dimension serait engendrée par les trois mesures connues: elle figure l'immensité de l'espace s'éternisant dans toutes les directions à un moment déterminé." (51)

Waar al deze commentatoren echter geen aandacht aan besteedden, was dat het kubisme twijfels kon zaaien omtrent de status van perceptuele kennis. Wie deze epistemologische consequenties wel helder wist te verwoorden, was de Joods-Duitse kunsthistoricus Carl Einstein (1885-1940) die in 1929, op de vlucht voor het toenemende antisemitisme, in Parijs het essay 'Notes sur le cubisme' publiceerde. Hierin stelt Einstein dat, ter wille van de identiteit en de stabiliteit van het beeld, artiesten vaak te weinig recht hebben gedaan aan de gefragmenteerde en veelsoortige aard van onze ervaringen: "En face des données immédiates, la réalité mixte s'effrite" (486). Men kon zodoende geloof hechten aan de onveranderlijkheid en eeuwigheidswaarde van de beelden en motieven uit de kunst, als waren het een soort goden. Maar de kubisten hebben deze "metafysische Ersatz" uit de weg geruimd: "Les cubistes éliminèrent d'abord le motif conventionnel, qui est situé à la périphérie des processus visuels. Le motif n'est plus une chose objective séparée du spectateur, la chose vue participe de l'activité de ce dernier, qui la range selon la suite de ses perceptions optiques subjectives." (487) Net als Helmholtz gaat Einstein ervan uit dat onze dagelijkse waarneming gestuurd wordt door herinneringen aan vroegere waarnemingen; deze herinneringsbeelden zorgen ervoor dat de dingen ons stevast identiek voorkomen, terwijl ze in feite bij iedere gewaarwording anders zijn. De schilders die realistisch te werk gingen, affirmeerden zich alleen maar aan deze "images mnémoniques". De kubisten trachten ze daarentegen te vergeten: "Ce furent les cubistes qui ébranlèrent l'objet toujours identique à lui-même, c'est-à-dire la mémoire dans laquelle les notions sont adaptées les unes aux autres. Leur mérite principal est d'avoir détruit les images mnémoniques. (...) Ils séparèrent l'image de l'objet" (487). Het resultaat is dan ook wat Einstein een "vision autonome" noemt, die enerzijds de wereld actief vorm geeft (490), maar anderzijds moet leren leven met een eindeloze diversiteit aan onherhaalbare gewaarwordingen.

Hoofdstuk 4

Het meervoudige perspectief in de literatuur

De voorafgaande inzichten van tijdgenoten betreffende het meervoudige perspectief in de schilderkunst zijn cruciaal om een soortgelijke ambivalentie en onstabiele in de modernistische literatuur, en in Huidobro's poëzie in het bijzonder, te begrijpen. In de roman verloor de alwetende auctoriële verteller zijn gezag, of verdween zelfs geheel en al ten gunste van de evenwaardige, soms onderling tegenstrijdige, subjectieve impressies van verschillende personages.³³ Een klassiek voorbeeld is de scène uit Virginia Woolfs *Mrs. Dalloway* (1925) waarin we de uiteenlopende gedachten van een twintigtal voorbijgangers in een drukke Londense winkelstraat volgen, die allen naar een overscherend reclamevliegtuigje staren.³⁴

In de lyriek lag dit logischerwijs enigszins anders, aangezien de spreek situatie hier reeds in de regel gekenmerkt wordt door één 'ik' dat het woord neemt, zich al dan niet expliciet tot een 'jij' richtend, hetzij een geliefde, hetzij een abstract begrip. Zoals wel vaker is geconstateerd heeft dit tot gevolg dat we bij het lezen van poëzie het gevoel krijgen niet zozeer naar iemand te luisteren, als wel hem of haar af te luisteren. Zelfs in gedichten waar het lyrisch subject helemaal verzwegen wordt, als in 'Nouvel an', is de lezer geneigd een fictionele persoonlijkheid aan de onpersoonlijke taalvormen toe te schrijven, omwille van een nog enigermate coherent begrip van de tekst.³⁵ Zodoende hebben we in de vorige paragraaf ook

³³ Onder meer Danis geeft in *The senses of modernism* een heel nauwkeurige analyse van dergelijk multiperspectivisme in haar casestudy's van Marcel Prousts *A la recherche du temps perdu* en James Joyce's *Ulysses*. Ook zij verwijst daarbij geregeld naar het belang van het kubisme en de cinematografie (en de voorlopers ervan). Zie voorts nog Jacobs, die de crisis van het perspectief in de roman plaatst in de vroegtweintigste-eeuwse beeldcultuur, met name fotografie en film, en de observatiegebonden praktijken uit de sociale wetenschappen.

³⁴ Paul Saint-Amour gaat uitgebreid op het multiperspectivisme in deze scène in ('Air war prophecy'). Ann Banfield heeft in haar studie *The Phantom Table* Woolfs multiperspectivisme overtuigend gerelateerd aan het "neutrale atomisme" van Bertrand Russell, een kentheorie die ervan uitgaat dat we een object waarlijk kunnen kennen als alle mogelijke perspectieven erop worden gecombineerd, en de receptie van het Franse kubisme in Engeland via schilder en criticus Roger Fry.

³⁵ Dit lijkt een onontbeerlijke nuancering ten opzichte van Goic's bewering over Huidobro's Parijse poëzie: "Het besef van eenheid van ieder gedicht wordt gevoed door een, om zo te zeggen, stilzwijgend maar onmiskenbaar levend element, dat voortkomt uit de egocentrische markering – het ik van de dichter dat spreekt – van de componenten waaruit de situatie in het gedicht is opgebouwd. Vanuit zijn centrum wendt de dichter zich naar de

aangenomen dat de "je" in "J'aime ton chapeau dans la prairie / Et le berger qui garde son troupeau de vers" naar de filmkijker verwijst, maar zou dit voornaamwoord niet even goed kunnen terugslaan op de ster Venus die vanaf haar hoge positie neerkijkt op de prairie? Het waren deze communicatieve en interpretatieve conventies waar Huidobro op inspeelde om ze vervolgens op te rekken door middel van een meervoudig perspectief. Met behulp van retorische, deiktische en typografische technieken, die we aanstonds meer in detail zullen bestuderen, wekt hij de suggestie van een spreker met een noch aan tijd, noch aan plaats gebonden blik.³⁶ Het resultaat is poëzie met een vaag omlijnd, versplinterd lyrisch subject dat niet tot inleving uitnodigt, maar de multiperspectivische kunstmatigheid van zijn visie in de verf zet.

Om dit meervoudige perspectief in taal te vangen maakte Huidobro, in de eerste plaats, gebruik van metonymie. We hebben hiervan reeds een geval ontmoet in 'Film', waarin de cowboy in een frontaal shot het publiek lijkt te willen bespringen en nadien in een vogelperspectief enkel nog als "son chapeau" wordt getoond. In het gedicht 'Gare' uit *Poemas árticos* wendt Huidobro dezelfde stijlfiguur aan:

La tropa desembarca

En el fondo de la noche

Los soldados olvidaron sus nombres

Bajo aquel humo cónico

El tren se aleja como un mensaje telefónico

meest verafgelegen en meest uiteenlopende plaatsen en naar alle tijden, van heden, verleden en toekomst. Maar het 'ik-nu-hier' van de dichter verleent aan het gedicht zijn eenheid die we het anderszins zouden moeten ontzeggen." (164) Goic houdt er te weinig rekening mee dat dit "besef van eenheid" ontspruit aan zijn eigen interpretatieve verwachting van een gedicht. Het kan deze "eenheid" wel formeel suggereren – wat bij Huidobro ook lang niet altijd het geval is – maar uiteindelijk is het altijd de lezer die één 'stem' meent te horen. Zoals Jonathan Culler terecht stelt: "The deictics do not refer us to an external context but force us to construct a fictional situation of utterance, to bring into being a voice and a force addressed, and this requires us to consider the relationship from which the qualities of the voice and the force could be drawn and to give it a central place within the poem." (166)

³⁶ Víctor Zonana noemt deze schijnbare onafhankelijkheid van tijd en ruimte de "oculaire autonomie" van de dichter, en wijst erop dat de Argentijn Leopoldo Marechal (1900-1970) Huidobro hierin navolgde.

Hoofdstuk 4

En las espaldas de un mutilado
Las dos pequeñas alas se han plegado

(...)

Uno

Dos

Diez

Veinte (O.P. 545)

De troep gaat van boord

Op de bodem van de nacht

De soldaten zijn hun namen vergeten

Onder die rookkegel

Snelt de trein weg als een telefonische boodschap

Op de rug van een verminkte

Zijn de twee vleugeltjes gevouwen

(...)

Een

Twee

Tien

Twintig

Hier zien we een groepje militairen, dat te oordelen naar de titel in een Frans station arriveert, strofe voor strofe van gedaante veranderen ten gevolge van het verspringend perspectief. Waar ze aanvankelijk gehuld in duisternis nog een onscherpe "troep" zijn, worden ze in de tweede als het ware beter zichtbaar en geïdentificeerd als "soldaten". In strofe vier wordt er één van hen uitgelicht, een "verminkte" die met de rug naar de kijker toegekeerd staat. De afsluitende, diagonale cijferreeks schijnt enigmatischer, maar wellicht doelt ze op dezelfde groep waarvan het aantal leden wisselt naargelang van het gezichtspunt. In elk geval hanteerde de futurist Gino Severini deze opsommingstechniek ter illustratie van de lichtdynamiek die contemporaine schilders verkozen boven de statische driedimensionale ruimte. Die lichtdynamiek zorgt er immers voor dat, bijvoorbeeld, tijdens een busreis het aantal medepassagiers permanent lijkt

te variëren: "Les seize personnes que vous avez autour de vous dans un autobus en marche sont, tour à tour et à la fois, une, dix, quatre, trois; elles sont immobiles et se déplacent; elles vont, viennent, bondissent dans la rue, brusquement dévorées par le soleil, puis reviennent s'asseoir devant vous" (11). Of Huidobro nu hetzelfde effect als Severini beoogde of niet, in 'Gare' verlaat hij ontegenzeggelijk het eenduidige perspectief op een extern object. Dit object, hier de "troep", blijkt optisch diffuus, veelzijdig, complex, onstabiel, eigenschappen die ook op de voorstellingen van de kubisten van toepassing waren.

Aan de hand van 'Gare' kunnen nog twee andere multiperspectivische procedés worden toegelicht. Zo bevat dit citaat meerdere deiktisch gebruikte voornaamwoorden en lidwoorden die de gebeurtenissen een soort perceptuele directheid verschaffen, als zou alles zich *live* afspelen. Dit creëert op z'n minst ook de illusie dat ze alle aan één bewustzijn, namelijk dat van de spreker, verschijnen. Deixis brengt er bovendien een ruimtelijke en tijdelijke structuur in aan. Dit laatste geldt met name voor de aanwijzende voornaamwoorden die in het Spaans, anders dan in het Nederlands, drie gradaties kennen: "aquel" (die, ginds, veraf), "ese" (die, dichterbij) en "este" (dit). Door "aquel" aan de rookkegel van de trein toe te voegen impliceert de dichter, met andere woorden, dat de locomotief zich reeds ver van het tafereel op het perron heeft verwijderd. Op eendere wijze markeert dit drietal ook het onderscheid tussen heden, nabij en ver verleden of toekomst, zoals in het gedicht 'Horizonte' (Horizon): "Yo me alejé / pero llevo en la mano / *Aquel* cielo nativo / Con un sol gastado / *Esta* tarde / en un café / he bebido / Un licor tembloroso / Como un pescado rojo / Y otra vez en el vaso escondido / *Ese* sueño filial" [Ik ging weg / maar in mijn hand draag ik / gindse hemel van mijn geboorte / met een opgebrande zon mee / Deze middag / in een café / dronk ik / een likeur die trilde / als een rode vis / En opnieuw verborgen in het glas / die kinderdroom] (*O.P.* 555, mijn cursivering). In dit gedicht vloeien de verschillende leeftijden van de spreker letterlijk ineen in het glas likeur, want niet alleen weerspiegelt het roodachtige schijnsel ervan de "opgebrande zon" die hij met zijn jeugdijaren associeert, het herbergt tevens "die kinderdroom" die zowel inhoudelijk als prepositioneel de verbindingsschakel vormt tussen "gindse hemel" en "deze middag". We hebben hier overigens te maken met een gelijkaardig doorbreken van de lineaire tijd en ruimte als in het cinematografische simultaneïsme; enkel het doodgewone gebruiksvoorwerp als een glas en de geometrische

Hoofdstuk 4

"rookkegel" duiden in deze specifieke gevallen op kubistische invloed. Dat het in al de gedichten die we in dit hoofdstuk hebben geanalyseerd om hetzelfde optische fenomeen van de simultane perspectieven gaat, bewijst nogmaals de familieverwantschap tussen kubisme en cinematografie, en vooral hoezeer beide in Huidobro's poëzie vervlochten zijn geraakt.

In 'Gare' wordt eveneens de bladspiegel ingezet om de gelijktijdigheid van gewaarwordingen te evoceren, in dit geval de troep soldaten en de weggrijdende trein, een aspect waarvoor Huidobro waarschijnlijk wel eerder bij de kubisten dan bij cineasten te rade ging (Busto Ogden 54-5). Waar het simultaneïsme in film toch vaak een sequentieel verloop kende, toonden deze schilders immers hoe het op een beperkt oppervlak kon worden getransponeerd.³⁷ Zowel in de schilderkunst als in de poëzie werkte dit plastisch voorgestelde multiperspectivisme bovendien autoreflexiviteit in de hand, wat weer uitdrukking gaf aan het gedeelde geloof in het formeel autonome kunstwerk. Terwijl deïxis per definitie referentialiteit inhield, vestigde deze techniek juist de aandacht op de materialiteit van het werk. Niet langer, of niet meer uitsluitend, de afgebeelde werkelijkheid stond *in the picture* maar het gehanteerde medium, in casu het tweedimensionale doek en de grafische eigenschappen van het gedicht. Of om het met een beroemde metafoor uit Ortega's *La deshumanización del arte* te zeggen, het raam waarvoor men in het negentiende-eeuwse realisme geen oog had gehad omdat men enkel naar de struiken en de bloemen in de tuin keek, was in "de nieuwe kunst" ondoorzichtig en dus de voornaamste blikvanger geworden (22). Experimenteren met schrift en typografie stelde Huidobro in staat de ruimtelijkheid van de tekst tegen de conventionele, realistische representatie van de externe ruimte uit te spelen. Procedés als diagonaal gedrukte woorden, kapitalen en plastisch gebruikt wit hoeven niet altijd een antimimetische functie te hebben, want de gebeurtenissen in 'Gare' en 'Film' zouden zich wel degelijk gezamenlijk kunnen voordoen – al dan niet

³⁷ Voor alle duidelijkheid, het is hoofdzakelijk wat betreft het plastisch voorstellen van een meervoudig perspectief dat Huidobro uit het Parijse kubisme putte; voor 1917 komt een dergelijk simultaneïsme in de bladspiegel namelijk niet voor in zijn werk. De plasticiteit van de bladspiegel, in het algemeen, had hij vroeger al ontdekt in kalligrammen en oosterse ideogrammen. Zie bijvoorbeeld Sarabia's analyse (147-92) van zijn 'Japoneñas de estío' (Zomerse japannerieën) uit *Canciones en la noche* (Nachtliederen, 1913).

Ook in Europa werd reeds voor de Eerste Wereldoorlog duchtig met de bladspiegel geëxperimenteerd, vgl. Krzykowski 81-3. Huidobro was vast en zeker reeds in Chili bekend met de typografische experimenten van Mallarmé en Apollinaire.

middels de tussenkomst van een filmprojector –, maar transformeren het gedicht ondertussen wel in een visueel object. Ze kunnen dan ook in sommige gevallen leiden tot een ogenschijnlijk louter poëtische simultaneïteit, die zich buiten de tekst nog moeilijk laat begrijpen. Een illustratie hiervan is een passage uit *Ecuatorial* (Equatoriaal) waar de dichter, na de lezer te hebben uitgenodigd "Laten we zittend op de breedtecirkel / Onze tijd bekijken" (*O.P.* 492),³⁸ enkele regels verderop vervolgt met:

Los más bravos capitanes En un iceberg iban a los polos Para dejar su pipa en los labios Esquimales (494)	El capitán Cook Caza auroras boreales En el Polo Sur
De dapperste kapiteins Voeren op een ijsberg naar de polen Om hun pijp tussen de lippen van de Eskimo's Te stoppen	Kapitein Cook Jaagt op noorderlicht Aan de Zuidpool

De twee kolommen verzen laten zien dat het tegelijk waarnemen van Noord- en Zuidpool enkel denkbaar is op papier en dankzij de verbindende visuele as, de "breedtecirkel", van het gedicht. De leesactiviteit verbindt het noorden in de linkerkolom met het zuiden in de rechterkolom. Wellicht kunnen we stellen dat het gebruik van deze typografische middelen in de poëzie het dichtst de collagetechnieken uit de tweede, zogenaamde synthetische fase van het kubisme benadert.³⁹ Net als toen Picasso en

³⁸ "Sentados sobre el paralelo / Miremos nuestro tiempo".

³⁹ Hier neem ik afstand van Busto Ogden die in Huidobro's poëzie een ontwikkeling analoog aan die van het kubisme meent te ontwaren. Volgens haar vind je het analytische kubisme terug in *Horizon carré*, waar één object uit meerdere hoeken tegelijk wordt belicht, terwijl de synthetische periode samenvalt met een type poëzie als in *Poemas árticos*, waarin een chaotische opeenvolging van beelden culmineert in één afsluitend en dominant beeld (137). Deze typologie is geenszins overtuigend. Hoewel ik de analogie tussen het op één object gerichte multiperspectivisme in Huidobro's poëzie en de analytische fase onderschrijf, komt het ook in latere bundels dan *Horizon carré* voor, blijkens mijn analyse van de soldatentropen in 'Gare'. Het klopt dat vanaf 1918 de diversiteit aan beelden binnen één gedicht toeneemt, wat ook aan collage kan doen denken, maar dat geldt zeker niet voor alle gedichten, zie bijvoorbeeld het vrij coherente 'Paquebot'. Het afsluitende samenvattende beeld is al evenmin een vast ingrediënt. Al bij al lijkt het weinig zinvol om

Hoofdstuk 4

Braque onder meer echte en nageschilderde krantenknipsels op het doek met elkaar confronteerden, lijfden dichters immers een vreemd visueel element in dat, veelal op ludieke wijze, het artificiële karakter van de eigen representatiemiddelen uitlichtte.⁴⁰ De ruimtelijkheid die in het bovenstaande citaat gecreëerd wordt, is vooral talig van aard, een lichtspel met woorden waarbij het vuur in de pijpen aan de Noordpool weerkaatst in het noorderlicht aan de Zuidpool. Maar het is de bladschikking die ervoor zorgt dat deze parallellie de lezer niet zal ontgaan.

Het "komische" of de intelligente humor

Dit brengt ons, tot slot, bij nog een ander kenmerk dat Huidobro's poëzie uit deze periode gemeen heeft met veel kubistisch werk, namelijk humor (Busto Ogden 64-9). Dit lijkt in eerste instantie geen rechtstreeks verband met visualiteit te hebben. Toch werkt in het citaat uit *Ecuatorial* de combinatie van verrassende poëtische beelden en de bladschikking, kortom de overdreven geconstrueerdheid van het geheel, op de lachspieren. Hoe valt dit te verklaren? We vinden iets komisch, schreef Bergson in zijn essay *Le rire* uit 1900, wanneer het levende en menselijke vermengd raakt met het niet-levende en anorganische: "l'automatisme installé dans la vie et imitant la vie" (25), "du mécanique fonctionnant derrière le vivant" (26) en "la transfiguration momentanée d'une personne en chose" (44).⁴¹ Als we ons daarbij concrete voorbeelden voor de geest halen, zoals het houderige

de parallel tussen deze poëzie en het kubisme tot in de geringste details te willen doorvoeren.

⁴⁰ In deze Parijse kringen gebruikten, behalve Huidobro, natuurlijk ook Apollinaire en Blaise Cendrars veelvuldig typografische middelen. Reverdy, daarentegen, keurde een al te grote exuberantie op dit punt af. Terugblikkend op de voorafgaande jaren betoogde hij in *Self-defence* (1919): "Tandis que d'autres pratiquaient des dispositions typographiques dont les formes plastiques introduisaient en littérature un élément étranger, apportant d'ailleurs une difficulté de lecture déplorable, je me créais une disposition dont la raison d'être purement littéraire était la nouveauté des rythmes, une indication plus claire pour la lecture, (...) On apporta alors un soin tellement spécial et une telle rigidité dans la disposition typographique, qu'on pourrait craindre bientôt de voir la littérature ne plus devenir qu'un soin typographique" (122-3). Dat Reverdy daarbij onder meer Huidobro in gedachten had is perfect voorstelbaar, aangezien hij de gedichten die de Chileen voor publicatie in *Nord-Sud* had bestemd, steevast typografisch vereenvoudigde – vermoedelijk nog een twistappel binnen de redactie (de Costa, *The Careers* 51).

⁴¹ Bergsons theorie van het komische is hier relevant in zoverre zij de humor in het kubisme en Huidobro's poëzie helpt te verhelderen. Zie bijvoorbeeld Prusack, voor een meer omvattende, filosofische bespreking van deze theorie.

loopje van Charlie Chaplin, de uit geometrische figuren opgebouwde gezichten op sommige kubistische schilderijen of een vers van Huidobro als "Et ma tête s'éloigne de mon corps" (*O.P.* 467), wordt duidelijk waar Bergson op zou kunnen doelen: "Ce qu'il y a de risible (...), c'est une certaine raideur de mécanique là où l'on voudrait trouver la souplesse attentive et la vivante flexibilité d'une personne." (*Le rire* 8)

Meer nog dan om het zichtbaar worden van het mechanische in het menselijk-organische, gaat het in feite om een inbreuk op de verwachtingspatronen van hoe mensen en dingen zich gedragen, zich bewegen of eruitzien. Het komische treedt volgens Bergson aan de dag, zodra het sociale, doelgerichte raderwerk eventjes stukt, en de anderszins gecamoufleerde tandwielen ineens openlijk de verkeerde kant op draaien (*Le rire* 14-5). In *Ecuatorial* lijken de beweegredenen van de poolreizigers ronduit absurd, maar ondertussen hekelen ze indirect het Europese imperialisme dat licht meende te brengen in onherbergzame streken. Een humoristische benadering van de wereld ging bovendien goed samen met de hoofdrol die de intelligentie in het creationisme en het kubisme kreeg toebedeeld. Zoals Bergson aangaf, moeten we immers tijdelijk zelf uit de tredmolen van het alledaagse pragmatisme zijn gestapt en er ons niet meer emotioneel bij betrokken voelen, eer we de grap van dat driest rondwentelende rad kunnen inzien. Voor het komische dient er een intellectuele afstand tussen de waarnemer en het waargenomene te bestaan: "Le comique exige donc enfin, pour produire tout son effet, quelque chose comme une anesthésie momentanée du cœur. Il s'adresse à l'intelligence pure." (4)

De intelligente humor van de kubisten school hierin dat ze perceptueel herkenbare onderwerpen met conceptuele middelen als de geometrie en het meervoudige perspectief afbeeldden, oftewel perceptuele met conceptuele kennis aanvulden, en zodoende de logica van de directe waarneming en representatie tartten. Vertaald naar Huidobro's poëzie komt het erop neer dat ze gebeurtenissen beschrijft die, vanwege de deixis en referenten reëel schijnen, maar tegelijk ontegenzeggelijk geconceptualiseerd en logisch transgressief zijn: "De vermoeide vliegmachines / gingen op de bliksemafleider zitten" (*O.P.* 494), "En een verdwaalde engel / is ingedommeld op de rook uit de schoorsteen" (543), "Entendez-vous pétiller l'arc-en-ciel mouillé / Sous les poids des oiseaux il

Hoofdstuk 4

s'est plié" (632).⁴² Zoals veel andere avant-gardisten schroomde de dichter overigens niet die intellectuele afstand ook ten opzichte van zichzelf te bewaren, met als gevolg dat de bundels uit de eerste Parijse periode, in tegenstelling tot de manifesten, doorspekt zijn met zelfironische gestes. Zo ook dit gedicht:

PAQUEBOT

He visto una mujer hermosa
Sobre el mar del Norte

Todas las aguas eran su cabellera
Y en su mirada vuelta hacia las playas
Un pájaro silbaba

Las olas truenan tan roncás
Que mis cabellos han caído

Recostada sobre la lejanía
Su vientre y su pecho no latían
Sin embargo sus lágrimas vivían

Inclinado sobre mis días

Bajo tres soles

Miraba allá lejos
El paquebot errante que cortó en dos el horizonte (567)

PAKKETBOOT

Ik heb een mooie vrouw gezien
Op de Noordzee

Al het water was haar haardos
En in haar naar het strand gekeerde blik
Floot een vogel

⁴² "Los aeroplanos fatigados / Iban a posarse sobre los pararrayos"; "Y un ángel equivocado / Se ha dormido sobre el humo de la chimenea".

Dit soort intellectuele humor doet ook sterk aan de beroemde "Greguerías" van Ramón Gómez de la Serna denken. Over de mogelijke kruisverbanden tussen het werk van beide auteurs, zie Rivero Potter.

De golven bulderen zo luid
Dat ik mijn haar heb verloren

Uitgestrekt op de verte
Bewogen haar buik en borst niet
Maar haar tranen leefden

Gebogen over mijn dagen

Onder drie zonnen

Bekeek ik ginds in de verte
De zwervende pakketboot die de horizon doormidden sneed

Balancerend tussen de celebratie en relativering van de creatieve blik, speelt Huidobro hier een ingenieus spel met de bladspiegel, de werkwoordstijden en autoreferentialiteit. Strofe twee, drie en vijf roepen een scène op uit het verleden: het vrij gedetailleerde beeld van een mooie vrouw op de golven van de Noordzee blijkt plots een prozaïsche pakketboot te zijn. Het bruuske van deze gewaarwording wordt in het Spaans gemarkeerd door de overgang van de descriptieve *imperfecto* – "eran" (was), "silbaba" (flood) et cetera – naar de enige handelingsgerichte *indefinido*, in dit geval "cortó" (doormidden sneed). De vrouw was kennelijk louter het product van de begerige blik van de toeschouwer,⁴³ wiens beide ogen naast de echte zon nog twee lichtbronnen vormen. In strofe één en drie treffen we hem derhalve, als het ware ontuchtend, in het heden aan. Deze ontuchtering kunnen we afleiden uit het verlies van zijn haren; dit is in wezen al geen florissant zelfportret van de toeschouwer, maar het wint nog aan zeggingskracht als we weten dat, in Huidobro's poëzie, de vogel en de synecoches daarvan – veren, vleugels, zang – veelal het behoud dan wel het verstommen van de dichterlijke stem verbeelden. "De veren in mijn keel / werden lauw in de zon / wat is een vleugel kwijtgeraakt" (493), "Op alle wegen / Lag er bloed van mijn veren" (564), "Op de Arctische zeeën / Zoek ik de leeuwerik die wegvloog uit mijn borst" (594) zijn slechts enkele voorbeelden die erop duiden dat we het harenverlies uit 'Paquebot' als een

⁴³ Mede op basis van dit gedicht heeft María Soledad Montañez, niet zonder reden, betoogd dat Huidobro's poëzie de traditionele rollenpatronen van de actieve, productieve man en de passieve, receptieve vrouw onderschrijft. De vrouw staat inderdaad voor de clichématige metgezel en te bezingen geliefde van de dichter, maar Montañez heeft te weinig oog voor de zelfkritiek van het mannelijke lyrisch subject.

Hoofdstuk 4

teken van afonie, of minstens artistieke onzekerheid, bij de dichter mogen interpreteren.⁴⁴ Het was de tijdelijke verschijning van de vrouw die hem tot scheppen dreef, wat ook door de fluitende vogel in haar ogen wordt bevestigd. "In jouw lichaam heb ik het lied gezocht" (593) klinkt het in een ander gedicht uit dezelfde bundel *Poemas árticos*.⁴⁵

Zodra zij echter verdwenen is, rijst het vermoeden dat dit gedicht zelfreflectie als gevolg van een spiegellend wateroppervlak thematiseert, een terugkerend motief dat we reeds bespraken naar aanleiding van Adams ontdekking van het water en de in het wijnglas verzonken "kinderdroom".⁴⁶ De "zwerfende pakketboot" waarin de vrouw eensklaps is veranderd en waarnaar de dichter in de laatste strofe staart, is immers al net zozeer als de vogel vergroeid met een aspect van zijn eigen identiteit, namelijk dat van de migrant of de reiziger, waarover meer in het volgende hoofdstuk. Het staat hoe dan ook vast dat de zeespiegel in 'Paquebot' de dichter geen narcisstische zelfverheerlijking te bieden heeft, maar een gefragmenteerd en onstabiel zelfbeeld. Weliswaar staat het water hem toe zijn dichtelijke visie erop te projecteren, zodat vrouw, vogel en schip tot een originele compositie worden samengevoegd, maar hoe diep zijn feitelijk de sporen die deze visie nalaat, als de projecties ervan één voor één voorbijdrijven? Wat rest er uiteindelijk behalve de zelfbesloten lege zee waar, om met het gedicht te spreken, "De golven [zo luid] bulderen" dat ze hem overstemmen?

Alvorens ons samen met de dichter over de al dan niet blijvende impact van zijn visie te buigen, kunnen we ons bij wijze van aanzet afvragen hoe groot het belang van het aanverwante kubisme destijds werd geacht. Zoals in deze paragraaf is gebleken, zagen critici als Apollinaire, Kahnweiler en Reverdy er al vrij snel een verregaande artistieke innovatie in. Wat hen evenals Huidobro – gegeven zijn poëzie – in de kubisten aansprak, was hoe ze de realistische weergave van de werkelijkheid verruilden voor conceptuele, veelal komische composities waarin de werkelijkheid werd

⁴⁴ "Las plumas de mi garganta / Se entibieron al sol / qué perdió un ala"; "En todas las rutas / había sangre de mis plumas"; "Sobre los mares árticos / Busco la alondra que voló de mi pecho".

⁴⁵ "He buscado en tu cuerpo la canción".

⁴⁶ Voor de evolutie van het spiegelmotief in Huidobro's werk vanaf *Ecos del alma* (Echo's van de ziel, 1913) en *El espejo de agua* (1916) tot en met de eerste Parijse periode, zie Concha 36-7 en 54-6. Voor de lange poëtische traditie van dit motief – in de Bijbel, de mythologie en Juan de la Cruz -, zie Goic 77-80.

heringedeeld. Daarbij legden deze commentatoren sterk de nadruk op de formele autonomie van het kunstwerk, maar zoals we hebben geconstateerd rekenden de kubisten in feite nooit geheel af met de referentialiteit. Veeleer verleenden ze alledaagse dingen een nieuwe, verrassende aanblik door middel van een geometrische vormtaal, het multiperspectivisme en de collage. Ofschoon in Huidobro's werk de autoreferentialiteit toenam, bleef ook zijn woordenschat die van dagelijkse en natuurlijke fenomenen, en ging het meer om de "verontrustende", niet-realistische combinaties die deze woorden konden aangaan, door middel van poëtische beelden en een experimentele bladschikking. Zowel de kubisten als Huidobro waren er bovendien in geslaagd een nieuwe manier van kijken te ontwikkelen, een visuele epistemologie die net als film de beperkingen van de lineaire tijd en ruimte had afgeschud. Toen de contemporaine media het mogelijk maakten het subjectieve standpunt te overstijgen, deden ook deze kunstenaars er in hun creaties alles aan om een complexe, multiperspectivische realiteit zichtbaar te maken die geen enkele individuele kijker ooit in één oogopslag zou kunnen vangen. Het was hun manier om een exceptionele, artistieke zienswijze te etaleren. Maar zoals met name Carl Einstein beseftte, hield de kubistische zienswijze wel een breuk in met de identiteit en stabiliteit die het gezichtsvermogen sedert eeuwen had gewaarborgd. In Huidobro's poëzie hebben we evenzo de fragmentatie en vluchtigheid van de beelden kunnen constateren die hieruit voortvloeiden. Voor het eigenlijke kubisme gold dan ook dat het als een moeilijk toegankelijke, elitaire beeldtaal werd beschouwd, weinig geliefd bij het grote publiek. In 1917 schreef Reverdy hierover: "Aujourd'hui pour quelques rares élus la discipline est établie et comme on n'a jamais rêvé d'un art froid, mathématique et antiplastique, uniquement cérébral, les œuvres qu'ils nous donnent s'adressent directement à l'œil et aux sens des amateurs de peinture." (17) Maar hoe dacht de ziener Huidobro over de maatschappelijke relevantie van zijn werk? Kon hij genoeg nemen met een visionaire poëzie voor "quelques rares élus"?

5. DE PROJECTIE VAN UTOPISCHE WERELDEN POËZIE EN SOCIALE VERNIEUWING

Mais comme [l'affiche] est placée le plus souvent en plein air, c'est-à-dire dans un milieu non limité et non préparé à la mettre en valeur, la première nécessité pour elle sera d'abord de tirer l'œil ou, pour les plus discrètes, d'attirer le regard. C'est un résultat facile à réaliser ainsi que nous pouvons en juger par notre expérience de passant. (...) C'est la tâche du compositeur de l'affiche de retenir votre attention et de la mener à son gré sur la surface limitée de la feuille de papier sans qu'elle s'égaré sur les voisines ou qu'elle se perde en route. Le but final de ce voyage c'est l'objet que l'on veut vous présenter et son nom que l'on doit imprimer dans votre esprit d'une façon indélébile.

Dermée & Courmont. *Les affaires et l'affiche*. 1922. (31-2)

Then the plane began to move along the ground, bumping like a motorcycle, and then slowly rose into the air. We headed almost straight east of Paris, rising in the air as though we were sitting inside a boat that was being lifted by some giant, and the ground began to flatten out beneath us. It looked cut into brown squares, yellow squares, green squares and big flat blotches of green where there was a forest. I began to understand cubist painting.

Ernest Hemingway. *The Toronto Daily Star* (9 september 1922). (geciteerd door Mumford 275)

Inleiding

In de creationistische manifesten stelde Huidobro de dichter voor als een culturele gids die lezers uit de perceptuele verstarring van alledag vermocht te bevrijden. Naar Huidobro geloofde, zouden de "nieuwe feiten" die zijn poëzie projecteerde een eind maken aan "het realisme (...) als min of meer handige beschrijving van de reeds bestaande waarheden" (*O.C.* 1: 722).¹ Hoewel hier geen sprake was van een expliciet engagement, moesten zijn vormvernieuwende gedichten toch bovenal "verontrustend" werken. In de brief aan Reyes Figueroa, aangehaald in de inleiding van het vorige hoofdstuk, beklemtoonde Huidobro eveneens het afwijkende karakter van zijn dichterlijke visie. Maar waartegen bracht hij zijn poëzie, waarvan we de ongewone, gemonteerde structuur hebben geanalyseerd, concreet in

¹ "El realismo (...) como descripción más o menos hábil de las verdades preexistentes".

Hoofdstuk 5

stelling? Wat verstond hij precies onder het te bekampen "realisme"? Tegen welke visuele praktijken zette Huidobro zich daarmee af en met welk doel deed hij dat? Over deze vraagstukken zullen we in dit vijfde hoofdstuk duidelijkheid moeten verkrijgen, indien we willen bepalen in hoeverre zijn visionaire blik behalve een esthetisch vernieuwende, daadwerkelijk een meer sociale functie had.

In bundels als *Ecuatorial* (1918), *Tour Eiffel* (1918), *Automne régulier* (1925) en *Tout à coup* (1925) wordt de dichter vaak neergezet als een bedachtzame observator en reiziger. Zoals zal blijken in de eerste paragraaf is hij bovendien degene die het elektrische licht ontsteekt in een duistere wereld van oorlog, uitbuiting en vluchtige ervaringen in de stedelijke anonimiteit. Dit elektriciteitsdiscours, dat verwijst naar zijn fysiologische zienschap, lijkt de onthullende kracht van de poëzie te vieren die "flitsen" van inzicht en bewustwording kan opwekken. Niettemin zal ik betogen dat de subversieve waarde van dit discours ambigu blijft, daar het integraal onderdeel was van het politiek-economische systeem waartegen het werd gebruikt. Zo duikt de elektriciteitsmetaforiek ook op in het contemporaine denken rond reclame, waardoor de vraag rijst of de uitwerking van een poëtisch beeld niet te vergelijken was met een opvallende reclameboodschap langs de straat, die weliswaar de aandacht van een kijker trok, maar zijn verrassingseffect verloor zodra het nieuwe eraf was.

Dergelijke overwegingen over de kortstondigheid van vernieuwingseffecten dwongen Huidobro tot een openlijker engagement als utopist, dat centraal staat in de tweede paragraaf over *Altazor* (1931). In dit werk ziet het lyrische subject, hangend aan een parachute, zowel bestaande als mogelijke werelden onder zich voorbijtrekken. De luchtvaart, die behalve het potentieel ook de gevaren van een losgeslagen technologie in zich borg, ontsloot zodoende de meest stoutmoedige utopische en dystopische visioenen. Op poëtisch vlak luidde het een van de radicaalste ondernemingen uit de vroegtwintigste-eeuwse Spaanstalige literatuur in: niet minder dan een volledig herijkte taal stond Huidobro met *Altazor* voor ogen. Maar vormde het boek daarmee ook de grondslag voor een nieuw toekomstig wereldbeeld? In 5.3 maak ik, ten slotte, de balans op van de formele en utopische aspecten van de creationistische poëzie.

5.1. Tegen de instrumentalisatie van de blik: poëzie tussen formele en sociale vernieuwing

De drang om de gangbare perceptuele patronen te wijzigen sprak reeds uit *Adán*. Zoals Victoria Cohen Imach aangeeft (138), vindt de terugkeer naar een presociale natuurstaat in dit boek zijn wezenlijke motivatie in een 'Paréntesis' (Intermezzo). Daarin word "jij, mens van vandaag" dringend gemaand de contemplatieve houding van de dichter – met diens "nieuwe ogen zonder enige diepte" – over te nemen (Huidobro, *O.P.* 344). De dichter waarschuwt met name voor het vergeefse jachten en jagen van het moderne bestaan:

¿A qué tanto apurarse?
¡Oh! Sí; es la vida que gusta engalanarse.
¿No lo sabéis? Es el Progreso,
el más noble acicate del cerebro.
Es tierra, solamente tierra
que da la Naturaleza,
Es un pequeño alargamiento que ella
deja salir de sus enormes fuerzas
y queda aguardando que a su seno vuelva. (345)

Waartoe al dat gehaast?
Oh! Ja; het is het leven dat ervan houdt zich op te doffen.
Weten jullie dat dan niet? Het is de Vooruitgang
de edelste prikkel van de hersenen.
Het is aarde, alleen maar aarde,
die de Natuur schenkt,
het is een kleine uitstulping die zij
met haar ontzagwekkende krachten tevoorschijn brengt
en op de terugkomst waarvan in haar schoot zij blijft wachten.

Terwijl Huidobro zijn seculiere levensbeschouwing in één kerngedachte samenbalt – we zijn allemaal slechts "aarde" of materie –, bekritiseert hij vanuit die visie de onstuitbare doelgerichtheid en het rotsvaste geloof in de vooruitgang, allebei hoekstenen van de vroegtwentigste-eeuwse burgerlijke samenleving. Deze kritiek maakt *Adán* natuurlijk nog niet tot een reactionair of revolutionair boek. Zoals we hebben vastgesteld, getuigde het ook wel degelijk van vertrouwen in wetenschap en techniek als hulpmiddelen om de natuur te beheersen. Maar de bovenstaande passage geeft wel blijk van

Hoofdstuk 5

Huidobro's vroegtijdige besef dat die beheersing nooit volkomen kon zijn en helemaal niet blindelings nagestreefd moest worden. Ofschoon we steevast worden geprikkeld de menselijke conditie te verbeteren, schijnt hij hier te opperen, dienen we deze prikkel met de nodige kritische distantie te benaderen. Ten tijde van *Altazor* en *La próxima*, die in de volgende paragraaf aan bod zullen komen, zou hij deze kwestie veel verder uitdiepen.

Belangrijker voor de vragen die ons thans bezighouden, is dat hij in lijn met deze reflectie uit *Adán* nadien meer giftige pijlen ging richten op wat een strikt instrumentele waarneming genoemd kan worden, die objecten registreert in zoverre ze van praktisch nut zijn. Omdat deze manier van waarnemen zo wijd verspreid was, zou "el vulgo" (het plebs) ook nooit iets van poëzie begrijpen, fulmineerde hij tijdens zijn lezing in Madrid in 1921. Dit "volk" zag taal immers uitsluitend als een handzaam communicatiemiddel: "De modale lezer is er zich niet van bewust dat de wereld de waarde van de woorden altijd te boven gaat, dat er altijd iets buiten het menselijke blikveld ligt, een immens gebied ver van de formules uit het dagelijkse verkeer." (*O.C.* 1: 716)² Deze provocerende uitlating herinnert aan de steviger gefundeerde aanval die Bergson en Carl Einstein, respectievelijk vanuit een filosofische en kunstkritische invalshoek, ondernamen tegen de valse epistemologische waarheid van de stabiele, objectiverende blik. Naar hun idee had die blik de wordingsstroom of de fragmentarische aard van onze ervaringen systematisch pogen te negeren. Huidobro's sneer had echter meer betrekking op de mogelijke maatschappelijke consequenties, indien men immer vasthield aan pragmatische perceptuele gewoonten, nooit de beperkingen van het eigen gezichtsveld onderkende of, letterlijk dan wel figuurlijk, het eigen wereldbeeld niet kritisch wist te beschouwen.

De lichtende kijk op het duistere gewoel van oorlog en kolonisatie

Een groot gevaar van de instrumentele manier van kijken en denken bestond hierin dat ze, indien geaccepteerd als dominante en normale visie, mensen en natuurlijke rijkdommen placht te reduceren tot middelen om een bepaald politiek of economisch doel te bereiken. Slechts weinigen konden of wilden hier überhaupt nog weerstand tegen bieden. Dit is althans

² "El lector corriente no se da cuenta de que el mundo rebasa fuera del valor de las palabras, que queda siempre un más allá de la vista humana, un campo inmenso lejos de las fórmulas del tráfico diario."

de boodschap die we kunnen afleiden uit de gedichten die Huidobro aan de 'Grote Oorlog', het leven in de Europese metropolen en de kolonies wijdt.

Dit bleek onder meer al uit 'Gare' (zie 4.2), waar de in het holst van de nacht gedropte militairen "hun naam [zijn vergeten]" en inwisselbare radertjes zijn geworden in de mensonterende oorlogsmachine. "[De] verminkte" wiens "twee vleugeltjes zijn gevouwen" heeft de potentie verloren zijn huidige toestand te ontstijgen; een beeld dat in een iets andere vorm ook terugkomt in *Hallali* – een bundel die zoals de ondertitel *Un poème de guerre* verraadt de oorlog als centraal thema heeft: "Dans les villes / On parle / On parle / Mais on ne dit rien / (...) Un cri d'angoisse / S'est noyé dans les brouillards / (...) La terre nue roule encore / Et même les pierres crient / Soldats vêtus de nuages bleues [sic] / Le ciel vieilli entre les mains" (O.P. 602). Wat deze passages proberen te evoceren, is het onvermogen van zowel de jongens in de loopgraven als de thuisblijvers achter het front om deze angstaanjagende situatie nog enige, hogere betekenis toe te kennen of ze ook maar te overzien. Niet alleen is de hemel omlaag gekomen en rest deze soldaten enkel nog de "naakte aarde" om in weg te kruipen, bovendien houden "wolken"– kruitdamp? –, "mist" en nachtelijke duisternis – in 'Gare' – hen gevangen.

Ook de stedelingen lijken, of ze nu al dan niet rechtstreeks te lijden hebben van de oorlogsterreur, geteisterd te worden door zulke gezichtsbelemmerende factoren: "In de dikke vegetale mist / In de Londense straten de bedelaars / Als reclameteksten / Tegen de koude muren geplakt" (498), "De nacht glijdt hoorbaar over de sneeuw / (...) En door de mist klonken stemmen / (...) In de haven / Zitten de masten vol nesten" (535), "De gesloten ramen / en enkele ontbladerde interieurs / De nacht komt uit andermans ogen" (552) of "Midernacht / (...) Dat naderende lawaai is geen auto / Otto von Zeppelin tegen de Parijse hemel / De sirenes zingen / In de zwarte golven" (536).³ Met name in het laatste citaat zorgt het gebrek aan visuele informatie ervoor dat geluiden ijzingwekkend klinken, wat nogmaals onderstreept hoe willoos men zich in

³ "Entre la niebla vegetal y espesa / los mendigos de las calles de Londres / pegados como anuncios / contra los fríos muros"; "Sobre la nieve se oye resbalar la noche / (...) Y tras la niebla daban voces / (...) En el puerto / los mástiles están llenos de nidos"; "Las ventanas cerradas / y algunas decoraciones deshojadas / La noche viene de los ojos ajenos"; "Media noche / (...) Aquel ruido que se acerca no es un coche / Sobre el cielo de París / Otto von Zeppelin / Las sirenas cantan / entre las olas negras".

Hoofdstuk 5

zulke sociaal-politieke omstandigheden had te schikken. Of zag de dichter wel een mogelijke vorm van verzet?

Tegen het razende oorlogsgeweld kon hij uiteraard ook niet veel beginnen, maar het is wel opvallend dat het lyrische subject, in tegenstelling tot deze 'gezichtsloze' anonieme massa's, als enige actieve kijker en voornaamste lichtbron in zijn omgeving fungeert. Behalve de deiktisch gebruikte voornaamwoorden die insinueren dat we alles vanuit een subjectief standpunt gadeslaan, lezen we ook regels als: "En mijn sigaar / is het enige licht binnen deze grenzen" (575), "Une voix qui crie / ÊTRE AVEUGLE A MIDI / Je regarde mon toit / Douce mer pleine d'aventures" (651) of – in *Tour Eiffel*, de bundel die Robert Delaunay illustreerde – "Qu'est-ce que tu vois là-haut / La Seine dort / sous l'ombre de ses ponts / Je vois tourner la Terre / Et je sonne mon clairon / vers toutes les mers" (616).⁴ Vanaf een uitkijkpunt, hoog boven of in ieder geval afzijdig van het gewoel in de grote steden en op de slagvelden, is de dichter in staat een schijnbaar ongebonden, soms zelfs kritische blik op de ontwikkelingen van zijn tijd te werpen. Hij probeerde zich daarbij ook boven de nationalistische sentimenten te stellen die in het oorlogsklimaat welig tierden. De halsstarrige fixatie op het behalen van directe tactische voordeeltjes als enkele honderden meters terreinwinst leidde, wat hem betrof, namelijk tot verdoving en myopie: "De vlaggen vervullen de lucht met gedonder / TUSSEN HET GRAS / BLEVEN DE MANNEN / NAAR DE GRENZEN ZOEKEN / In het doodgewone veld / sterft de wereld" (485).⁵

Maar Huidobro's afkeer van nationalisme strekte zich nog verder uit dan de Europese vijandelijkheden, want hij streefde er al net zozeer naar "L'horizon colonial [qui] est tout couvert de draperies" (682) open te trekken. Alluderend op Joseph Conrads aanklacht tegen de bloedige uitbuiting van Belgisch Congo in *Heart of Darkness* (1902), vervolgt hij in de eerder aangehaalde passage uit *Ecuatorial* (zie 4.2), rondturend vanaf "de breedtecirkel":

⁴ In dit laatste voorbeeld uit *Tour Eiffel* is andermaal onduidelijk wie de "ik" is die hier het woord neemt: de dichter, het kind waarvan eerder sprake is in de tekst, "Jacqueline / Fille de la France" die enkele regels voordien wordt aangesproken of de Eiffeltoren zelf (Sarabia 108).

⁵ "Atruenan el aire las banderas / LOS HOMBRES / ENTRE LA HIERBA / BUSCABAN LAS FRONTERAS / Sobre el campo banal / el mundo muere".

De projectie van utopische werelden

Otros [capitanes] clavan frescas lanzas en el Congo
El corazón del África soleado
Se abre como los higos picoteados
Y los negros de divina raza
esclavos en Europa
limpiaban de su rostro
la nieve que los mancha

Hombres de alas cortas
han recorrido todo

Y un noble explorador de la Noruega
como botín de guerra
trajo a Europa
entre raros animales
y árboles exóticos
los cuatro puntos cardinales (494)

Andere [kapiteins] planten verse speren in Congo
Het zonnige hart van Afrika
opent zich als aangepikte vijgen
En de zwarten van een goddelijk ras
slaven in Europa
veegden de sneeuw van hun gezicht
die hen besmeurt

Mannen met korte vleugels
hebben alles doorkruist

En een edele Noorse ontdekkingsreiziger
bracht als oorlogsbuit
naar Europa
tussen de zeldzame dieren
en exotische bomen
de vier windstreken mee

Waar Huidobro zich hier hoofdzakelijk tegen verzet, is de eeuwenoude neiging van Europeanen om de niet-Europese wereld te objectiveren, meetbaar te maken, te onderwerpen. Zij meenden als enigen op correcte wijze fauna en flora geïnventariseerd, het kompas geijkt en het aardoppervlak in kaart gebracht te hebben. Gesteund door een militair en

Hoofdstuk 5

economisch overwicht evenals door een cultureel en religieus superioriteitsgevoel, geloofden zij niet alleen de 'ontdekte' gebieden en volkeren te mogen exploiteren, maar bovendien zelf de lichtende dageraad der kennis in hun achterlijke duisternis te zijn: "in de haven droegen de vertrekkende dagen / een kruis op de plek van het anker" (494).⁶ In Europese ogen waren onder meer "zwarten" en "Eskimo's", van wie sprake is in het gedicht, de exotische 'ander', "Your new-caught, sullen peoples, / Half-devil and half-child" zoals Rudyard Kipling (1865-1936) koloniale onderdanen nog in 1899 had omschreven en wier beschaving naar zijn idee de zware last van de 'edele' blanke man was. Zij waren het abstracte, van menselijkheid ontdane product van wat Jay de "visually impelled domination of the exotic 'other'" noemt (*Downcast Eyes* 62), een dominantie die epistemologisch in stand werd gehouden doordat er een onoverbrugbare afstand werd verondersteld tussen de Europeaan en het niet-Europese object van zijn classificerende blik.⁷ Hier school overigens ook een fikse portie voyeurisme in, aangezien de Europese kijker zelf buiten beeld bleef; soms ook letterlijk, zoals op de wereldtentoonstellingen omstreeks de eeuwwisseling waar zogenaamde authentieke, door regenwoud omringde 'negerdorpen' werden nagebouwd waaraan het voorbij kuierende publiek zich kon vergapen (Blom 24). Maar ook in 1931 nog werden groepjes kleurlingen uit de kolonies aangevoerd voor de 'Exposition coloniale internationale' in het Parijse Bois de Vincennes. Ter gelegenheid van de tentoonstelling schreef het fotomagazine *VU* een wedstrijd uit waarbij de lezers werd gevraagd het ras te raden van de "Français de couleur" op de plaatjes (Mileaf 121 e.v.).⁸

⁶ "en el puerto los días que se alejan / Llevaban una cruz en el sitio del ancla".

⁷ Vanaf het interbellum uitten Franse etnografen felle kritiek op die objectiverende kijk op niet-westerse culturen en het negentiende-eeuwse exotisme. Zij ijverden voor meer participerend onderzoek. Ik kom hier op terug bij de bespreking van Pérets etnografische werkzaamheden (zie 10.2).

⁸ Dankzij Foucault zijn we allemaal vertrouwd met de notie van het "panopticon" als model voor de moderne maatschappij waarin ieder individu onafgebroken aan observatie blootstaat en tegelijk zelf een groot aantal mensen kan observeren. Foucault noemde dit visuele controlemechanisme van de moderniteit "surveillance", teneinde het scherp te onderscheiden van de antieke "spektakelmaatschappij" waar in tempels en amfiteaters een klein aantal "objecten" onderworpen werd aan de blik van velen (217-8). Crary heeft deze oppositie echter in twijfel getrokken, door erop wijzen dat sinds de verregaande mediatisering in de vroege twintigste eeuw surveillance en spektakel veelal samengingen (*Techniques* 19-20).

Ecuatorial spuit niet zozeer morele verontwaardiging over de wantoestanden in de kolonies, maar ontregelt wel deze abstraherende, voyeuristische manier van kijken. Ineens worden de "kapiteins", de "ontdekkingsreizigers" en andere Verlichte weldoeners zelf het doelwit van een ironische observator. Niet alleen wordt hun heb- en meezucht gehekeld, ook staan ze als gevolg van simultaneïsme en een experimentele bladspiegel samen te kijk naast hun slachtoffers, hier enigszins gerehabiliteerd want "van een goddelijk ras". Maar wie is bij machte dit derde standpunt in te nemen dat de kijker klaarblijkelijk in staat stelt beide polen van de koloniale gezichtsas, zowel kapiteins als slaven, te overschouwen?

In eerste instantie zou men wellicht verwachten dat Huidobro zich, als vrij burger van een voormalige kolonie, onvoorwaardelijk aan de kant van de slachtoffers schaarde. Keith Ellis bijvoorbeeld is van mening dat, waar Huidobro tegen oorlog en onderdrukking protesteerde, hij in de voetsporen trad van dichters als José Martí (1853-1895) en Rubén Darío (1867-1916). Zij hadden respectievelijk voor de onafhankelijkheid van Cuba en tegen de annexatie van Panama door de Verenigde Staten gestreden. Terecht merkt Ellis op: "op die momenten slaagt Huidobro erin een evenwicht te vinden tussen zijn drang naar nieuwe poëtische vormen en een diep humanistische tendens in de behandeling van een historisch onderwerp." (345) Ondanks deze "rijkste Latijns-Amerikaanse erfenis" (Ellis 345) die Huidobro voortzette door met de Afrikanen te sympathiseren, identificeerde hij zich toch niet volledig met hun zaak. Hij noemde zwarten weliswaar "goddelijk", maar bleef ondertussen wel steken in een antropologisch rassendiscours en scheen hen vooral esthetisch interessant te vinden, blijkens beelden als "[ze] veegden de sneeuw van hun gezicht", "De zwarte slaaf / opent terstond zijn mond / voor de meester pianist / die zijn tanden laat zingen" (*O.P.* 501) of "Le nègre rit comme un piano / Il a la bouche / Pleine de touches / La lune est son banjo / Et dans la gorge il étrangle un oiseau / Le jazz band d'outre-mer est venu sous les mouettes / Et les vagues ont pris un rythme nouveau / (...) Le nègre a son nombril au diapason" (649).⁹ Het sarcasme over de Europese agressie is in de eerste twee citaten moeilijk te negeren, maar de visuele en auditieve associaties

⁹ "El negro esclavo / abre la boca prestamente / Para el amo pianista / Que hace cantar sus dientes".

Hoofdstuk 5

met zwarte mensen zijn eerder clichématig dan verdiepend. De dichter werpt zich in deze poëzie ook nergens op als hun spreekbuis.

Huidobro's streven naar artistieke en sociale veranderingen, dat tot eind jaren twintig geen uitgesproken ideologie zou volgen, werd ook niet gemotiveerd door een fundamenteel anti-Europees sentiment of het verlangen een Latijns-Amerikaanse eigenheid tot uitdrukking te brengen die sterk verschilde van de cultuur van het Avondland. De enige maal dat hij een creationistisch idee aan een Aymara uit de Andes toeschreef, als zou een "oude autochtone dichter" hem ingefluisterd hebben "De dichter is een god; bezing niet de regen, dichter, laat het regenen" (*O.C.* 1: 719),¹⁰ lachte zijn vriend Larrea dit relaas spottend weg en wees er fijntjes op dat de kunstcriticus Maurice Raynal letterlijk hetzelfde had beweerd over een hindoudichter (229). Huidobro kwam er nooit meer op terug, en zoals we in de vorige hoofdstukken zelf hebben kunnen constateren, was zijn theorie inderdaad veeleer op de Engelstalige romantiek, de wetenschappelijke esthetica en de Franse avant-garde dan op oorspronkelijk Latijns-Amerikaans gedachtegoed geënt. Zo heeft Bernardo Subercaseaux onlangs nog aangetoond dat Huidobro zich fel kante tegen de dominante regionalistische tendensen in de Chileense literatuur van die dagen, tegen deze "literatuur die gekenmerkt wordt door de nostalgie en het culturalistische hervinden van het eigene, en zodoende een sterk nationalisme uitwasemt. Een literatuur die erop uit is de verbeelding van de natie uit te breiden" (259).

Derhalve raakte Concha iets wezenlijks aan toen hij, met een allusie op het in Huidobro's poëzie vaak terugkerende beeld van een zwaluw, opperde dat diens vele reizen en dorst naar nieuwe ervaringen ontsproten aan het verlangen de eigen culturele horizon niet zozeer van binnenuit te verruimen, als wel hem keer op keer open te breken: "Het nomadisme was een drift voor Huidobro; (...) Vandaar dat het harmonieuze symbool van de zwaluw meer een hunkering en een verlangen is, en niet de projectie van zijn intiemste trans-Atlantische waarheid. Het gaan en komen van de zwaluwen is van alles gezuiverd; (...) Het is de polsslag, zonder de last van het lichaam. Voor de echte Huidobro was het reizen immers altijd een zich losscheuren, spanning, kruispunt: het lichamelijke besef van zijn culturele situatie." (63) Minder dramatisch en psychologiserend kunnen we stellen

¹⁰ "Esta idea de artista como creador absoluto, del Artista-Dios, me la sugirió un viejo poeta indígena de Sudamérica (aimará) que dijo: 'El poeta es un dios; no cantes a la lluvia, poeta, haz llover'."

dat Huidobro in het afwisselend wonen in Santiago, Parijs en Madrid – ook na 1925 – en het steevast aangaan van nieuwe artistieke uitdagingen praktische manieren hoopte te vinden om de perceptuele en conceptuele verstarring af te schudden, die hij blijkens zijn poëzie en poëtica zo verafschuwde. Die verstarring dreigde naar zijn idee kennelijk, als men zich permanent in één land en taal ophield. In de vooralsnog besproken bundels wordt hier en daar wel een stukje Latijns-Amerikaanse geografie opgenomen, maar dan voornamelijk als een etappe in of het vertrekpunt voor wereldwijde reizen.¹¹ Het lyrische subject profileert zich dan ook geregeld als een onvermoeibare zwerver wiens bestaan er één is van "zoeken / gekluisterd aan het schip" (*O.P.* 538),¹² een rasechte "GLOBETROTTER" (645) of een eigentijdse Cybele met stedenkroon op het hoofd en rivierenketting om:

Una corona yo me haría
de todas las ciudades recorridas

Londres	Madrid	París
Roma	Nápoles	Zurich

(...)
De todos los ríos navegados
yo me haría un collar

El Amazonas	El Sena
El Támesis	El Rin (533)

Ik zou mij een kroon maken
van alle doorkruiste steden

Londen	Madrid	Parijs
Rome	Napels	Zürich

(...)
Van alle bevaren stromen
zou ik me een halssnoer maken

¹¹ Vreemd genoeg is Concha een van de weinige critici die een uitvoerige paragraaf 'Egos del futuro' (59-80) reserveert voor het kosmopolitisme dat toch prominent aanwezig is in Huidobro's oeuvre.

¹² "Vivir / Buscar / Atado al barco".

Hoofdstuk 5

Amazone	Seine
Thames	Rijn

We zijn er inmiddels wel achter dat Huidobro's schijnbare ongebonden visie altijd met de nodige omzichtigheid benaderd dient te worden. Deze visie, die behalve een ongewone kijk op de alledaagse dingen ook een kritisch beschouwend wereldburgerschap omvatte, was immers zijn belangrijkste wapen in een complex cultureel en sociaal machtsspel. In dit machtsspel gaat het erom, meent de Spaanse filosoof José Luis Rodríguez García, welke manier van kijken en denken domineert, tot norm wordt verheven en tegenstrijdige visies weet te reguleren of te onderdrukken (29). Het is onmiskenbaar dat de avant-gardekunstenaar zich ten opzichte van die norm in een precaire, om niet te zeggen marginale positie bevond, met name in West-Europa waar sedert enkele decennia de commerciële massacultuur definitief haar intrede had gedaan en het aandeel van de artistieke elite in het openbare leven scheen terug te lopen. Het gevolg was dat Huidobro juist in normoverschrijdende vernieuwing, in casu het ontregelen van instrumentele perceptuele patronen, de bevestiging zocht van zijn eigen socioculturele uniciteit en leiderschap als visionair. Zoals het voorbeeld van de western heeft bewezen (zie 4.1), toonde hij zich allerminst afkerig van alle producten die de massacultuur voortbracht. Maar hij was uitermate beducht voor het opgaan in de anonieme menigte van mensen wie, naar hij geloofde, elk groter verband ontging dat buiten hun directe omgeving lag. Hij was immers diegene wiens missie het was hun deze verbanden te onthullen, om jachtige lieden mee te voeren op een "beau voyage dans les yeux de lenteur" (O.P. 702).

De verslaving aan nieuwe beelden: poëzie en reclame

De slotscène van *Hallali*, wanneer de dichter zich de dag van de overwinning indenkt, is illustratief voor de visuele dynamiek van het antagonisme tussen het neerkijken op de massa en het door haar gezien willen worden: "Alors les soldats / Regagneront Paris / (...) Et le retour / Éclairera toutes les fenêtres / Même les aveugles / Sortiront aux balcons / Et leurs fleurs tomberont aussi sur les têtes des soldats / (...) La foule dansera dans les yeux des chevaux / Et quand la nuit viendra / Les étoiles tomberont sur la foule / Et après / Tout en haut de la Tour Eiffel / J'allume mon cigare / Pour les astres en danger" (606-8). Later zei Roland Barthes over de Eiffeltoren dat hij zowel een uitkijkpunt als een blikvanger is (Sarabia 109). Het valt echter te betwijfelen of de uitgelaten feestvierders,

badend in het licht van het vuurwerk – de zogenaamd gevallen "étoiles" –, oog hebben voor het vlammetje van de dichtelijke sigaar daarboven en de echte sterren – "astres" – waarop het hun wil attenderen, omdat deze anders gevaar lopen te worden vergeten. Hierlangs leidt de visuele weg omhoog naar de ware bevrijding van de waan van de dag, maar geen mens in de straat die hem schijnt op te merken.

Deze laatste passage lijkt weinig hoopvol wat betreft de uitwerking van zijn visuele strategieën op het publiek. Dat Huidobro gezien nog andere beelden als "Dans la rue / qui finit sur le vide / Seule ma pipe / chauffe mes mains" (*O.P.* 467), "Met één blik ontstak mijn sigaar" (535) of "La fumée de ta pipe a gonflé les nuages / Et tout le ciel sent ton tabac" (646), vaak rookwaar als attribuut voor zijn zienerschap koos, is niet gespeend van zelfspot. Behalve de beperkte omvang en de kortstondigheid van de verlichting of verwarming die het gedicht kan verschaffen, impliceert het ook dat de dichter misschien zelf nog wel het meest verslaafd is geraakt aan zijn verontrustende beelden en er daarom steeds weer nieuwe moeten komen.¹³ Schreef hij soms niet dat het voor hem onmogelijk was te leven zonder de visionaire ogenblikken aan de schrijftafel, waarop hij de vervelende alledaagsheid achter zich liet? Of in *Tout à coup*: "Il est beau le paysage amical enfermé dans les yeux / A l'instant où je coupe des morceaux d'ennui" (688). Hoewel iets minder frequent dan de sigaren en de pijpen, zijn in de bundels uit de periode 1917-1925 ook behoorlijk wat spiegelende oppervlaktes van glazen sterke drank te vinden die op dezelfde problematiek duiden: een eindeloze spiraal van kortstondige vernieuwing en snelle gewenning die weer tot vernieuwen dwingt.

Huidobro kaartte deze vernieuwingscultus zelf expliciet aan, met behulp van het elektriciteitsdiscours dat dwars door zijn poëtische en poëtische teksten heen loopt. Herinneren we ons uit het derde hoofdstuk (zie 3.2) dat, volgens Huidobro, de dichter bij machte is "aan alles wat door zijn organisme stroomt een bepaalde diepe, atomische elektriciteit mee te geven", "elektricitetskabels tussen de woorden [te spannen]" of "er een Osramgloeidraad doorheen te steken" (*O.C.* 1: 730). Maar daarnaast erkende hij tevens dat "De vonk, de eerste impuls waaruit een werk moet ontstaan onbewust [is]" (747), "als een elektrische vonk die ineens oplicht" (719).¹⁴ Dit zijn enkele van de uiterst zeldzame teksten waarin Huidobro de

¹³ "De una mirada encendí mi cigarro".

¹⁴ "hay que ser poeta para enhebrar las palabras cotidianas en un filamento Osram incandescente"; "La chispa, el primer impulso del que debe brotar una obra es

Hoofdstuk 5

inmenging van het onderbewuste in het creatieve proces te berde brengt; hij haast zich dan ook er telkens bij te vermelden dat na deze eerste "vonk" de rede aan de slag gaat om het gedicht daadwerkelijk te concipiëren. Maar in feite is dit idee gestoeld op het contemporaine fysiologische vertoog dat de waarneming van licht primair als het resultaat van elektrische impulsen in de zenuwen opvatte. Op deze lichamelijke, neuronale oorsprong van het licht alluderen ook sommige gedichten: "In mijn vingers schuilen alchemistische geheimen / door op een knop te drukken / floepen alle sterren aan" (*O.P.* 571) "Regarde le médium nerveux de la lumière / (...) Regarde ton regard" (707) of "Une main se pose sur le silence / (...) Tout plein des trous de bon Dieu / (...) Et ma tristesse entre les rails des yeux / (...) Conducteurs de l'électricité vers l'au-delà" (695).¹⁵

Wat deze citaten laten zien, is kortom dat Huidobro's rationalistische en kosmopolitische zienswijze ook gepaard ging met een irrationeel verlangen naar transcendentie. Dit is geen religieuze transcendentie in een universum waar God alleen uit "stilte" en "gaten" bestaat, maar heeft betrekking op die momenten waarop nieuwe zenuwprikkels ongewone perceptuele ervaringen kunnen opleveren. Op die manier hoopt de dichter ook de lezer te prikkelen, maar dan moet zijn gedicht "voldoende lading" van het "ongewone" hebben. Helaas, nu juist die lading neemt snel af: "Het leven van een gedicht hangt af van de duur van zijn elektrische lading. Ik vraag me af of er wel eeuwig durende bestaan." (*O.C.* 1: 730)¹⁶ Zo ontstaat een zichzelf voedend verlangen dat na een ontlading steeds weer naar een herlading hunkert. Logisch dat Huidobro het vaak via genotsmiddelen heeft afgebeeld: het was een soort verslaving aan nieuwe perceptuele prikkels. Dit doet wel enige afbreuk aan de rationele controle die de dichter, naar eigen zeggen, over zijn compositie kon uitoefenen. Maar wat essentiëler is, het plaatst hem ook in een veel afhankelijkere positie ten opzichte van zijn lezers dan zijn zelfrepresentatie in manifesten en gedichten doet uitschijnen, aangezien de reacties van het publiek bepalend blijken voor de erkenning van zijn verontrustende visie.

inconsciente"; "como una chispa eléctrica que de pronto surgiera iluminando el fondo más oscuro de un receptáculo".

¹⁵ "En mis dedos hay secretos de alquimia / Apretando un botón / Todos los astros se iluminan".

¹⁶ "La vida de un poema depende de la duración de su carga eléctrica. Me pregunto si los habrá eternos."

Als zij geen effect meer bij hen sorteert, moet hij op zoek naar nog meer ontregelende avant-gardistische vormen en praktijken.

Dit elektriciteitsdiscours is evenwel nog om twee andere redenen belangwekkend. Allereerst omdat het discours veel breder ingang had gevonden onder de internationale avant-garde (Noguez), voornamelijk onder de surrealisten, wat gezien hun nadruk op het irrationele niet hoeft te verbazen; in latere hoofdstukken zullen we het dus eveneens vanuit hun standpunt bekijken (zie 7.1). Dit discours is hier vooral van belang, omdat het een dynamiek blootlegt die de vernieuwingscultus van Huidobro's zienschap gemeen had met het sociaal-economische systeem waarvan het de perceptuele, instrumentaliserende effecten bestreed. Constante innovatie op visueel vlak vormde immers ook een stuwende kracht in de entertainmentbranche, de mode en de reclame. Ook daar had men met de vraagstukken rond gewinning en vernieuwing te kampen.

Dit valt onder meer op te maken uit *Les Affaires et l'Affiche* (1922), het boek dat de vroegere *Nord-Sud*'er Paul Dermée en Eugène Courmont aan het ontwerpen van commerciële posters wijdden. De vraag die Dermée en Courmont zich stelden, was hoe je belangstelling voor een poster kon wekken bij stedelingen die reeds lang geoefend waren in het verwerken – en dus ook negeren – van een stortvloed aan visuele stimuli en informatie, zowel op straat, in winkels als op de werkvloer. Een vraag die ligt ingebed in wat Jonathan Crary als de marktlogica van aandacht en verstrooiing omschrijft: "Part of the cultural logic of capitalism demands that we accept as natural switching our attention rapidly from one thing to another. Capital, as accelerated exchange and circulation, necessarily produces this kind of human perceptual adaptability and becomes a regime of reciprocal attentiveness and distraction." ('Unbinding vision' 22) Dermée en Courmont vertellen hoe, na WO I, Franse zakenlui geprobeerd hebben vooroorlogse modellen voor hun posters te hergebruiken, maar dat geen enkele passant zich hier nog door liet paaien. Geen wonder, menen de auteurs, een nieuwe tijd vraagt immers om nieuwe posters:

Ce que nous réclamons aujourd'hui dans l'affiche c'est un sujet simple, aisé à comprendre et largement traité. Il faut que l'objet annoncé soit deviné grâce au sujet, avant même que la « lettre » soit lue par le passant. Enfin – et ceci est le plus puissant élément séducteur de l'affiche – il faut que les couleurs en soient vibrantes

Hoofdstuk 5

mais caressantes, et que leurs oppositions franches attirent l'œil et le captivent. (...)

Par art et science et expérience tout ensemble, vous devez faire passer l'objet á vendre, de l'attention critique du client dans cette zone obscure où les arguments n'ont plus de valeur que pour justifier un désir. (19)

En de wetenschap erbij halen doet Dermée: in het gedeelte 'La psychologie de l'affiche' exposeert de Luikse avant-gardist zijn enorme kennis van experimentele psychologie en fysiologie van het oog, gezichtsveld en oogbewegingen. Op basis van dit empirisch onderzoek verstrekt hij precieze adviezen wat betreft het meest geschikte formaat, kleurgebruik, afbeelding, belichting, materiaal en ophangplek van de poster. Wie "de wetten van het gezichtsvermogen" goed opvolgt en er bijvoorbeeld voor zorgt dat het affiche "een intense sensatie" veroorzaakt, contrasteert met zijn omgeving en eenvoudig te begrijpen is, kan er volgens Dermée zeker van zijn dat de belangstelling en begeerte van de consument voldoende zijn geprikkeld. Daarmee bevestigt *Les affaires et l'affiche* in elk geval Crary's statement dat de negentiende-eeuwse fysiologische en experimenteel-psychologische herdefiniëring van de waarneming een cruciale bijdrage heeft geleverd aan de instrumentalisatie van de blik in het kapitalisme, doordat ze het schijnbaar mogelijk maakten complexe perceptuele processen volledig te reguleren en te standaardiseren ('Unbinding vision' 24). Het doel van een volkomen regulering spreekt ook uit de vergelijking die Dermée trekt tussen de beschreven verovering van de consument en een gesloten elektrisch circuit: "En résumé, il s'agit de distribuer l'attention, comme un ingénieur distribue l'énergie électrique dans un circuit. Sa principale préoccupation est d'éviter les fuites!" (102) De aandacht opeisen en vasthouden was in deze commerciële sector dus evenzeer geboden.

Maar indien Dermée deze laatste overpeinzing had geformuleerd in het avant-gardeblad *Dada* of Le Corbusiers *L'Esprit Nouveau*, waar hij na het opdoeken van *Sic* en *Nord-Sud* voor werkte, had hij zich hoogstwaarschijnlijk minder bekommerd om mogelijk energieverlies en eerder voor kortsluiten of choqueren gepleit. In de bundel *Le volant d'Artimon* met licht surrealistische poëzie die hij hetzelfde jaar 1922 uitgaf, celebreerde hij de projectiekracht van de begerige blik: "Il y a des regards qui raient les vitres qu'ils traversent / (...) Droit devant moi je veux te

projeter toujours" (s.p.).¹⁷ In *Les affaires et l'affiche*, daarentegen, moet de begeerte via visuele weg gekanaliseerd en economisch rendabel gemaakt worden. Naar het einde van het boek toe raden de auteurs bijgevolg het laten vervaardigen van avant-gardistische posters ten stelligste af: "Ce ne sont pas ces affiches qui laisseront le public indifférent. Mais selon nous, elles ne seraient guère profitables qu'à annoncer des expositions de peintures modernes, des livres, des pièces de théâtre d'avant-garde, de façon à battre le rappel de tous ceux que cela intéresse." (185) Beter kan men een beroep doen op jonge getalenteerde "affichistes", want zij werken doorgaans harder en volgens "de wetenschappelijke methode". Bovenal zijn hun posters ook meer "en accord immédiat avec le goût latent du public" (186). Dit is een treffende illustratie van de lastige spagaat waarin vooruitstrevende kunstenaars als Dermée terechtkwamen tussen, enerzijds, een zich professionaliserende, commerciële cultuursector voor het grote publiek en, anderzijds, een avant-gardescene waar ruimte was voor verregaande esthetische experimenten die evenwel slechts een select, al even avant-gardistisch gezelschap bereikten. Een spagaat die Huidobro overigens net zo goed kende.

In the spotlights: Huidobro als publieke intellectueel

Een aantal dingen is intussen duidelijk geworden. Literair avant-gardisme als dat van Huidobro lag kennelijk diepgeworteld in de moderne marktlogica van de snelle vernieuwing van en gewenning aan visuele stimuli. Zodoende is het ook niet zo verbazingwekkend meer dat hij uit dezelfde wetenschappelijke bronnen betreffende het gezichtsvermogen putte als diegenen die zich op commerciële doelen richtten. Het voornaamste verschil was dat de laatsten de wetenschap aanwendden om die waarnemingsprocessen van vernieuwing en gewenning beheersbaar en exploiteerbaar te maken, terwijl hij – in navolging van onder meer de kubisten – die kennis juist inzette om in zijn werk de uiteindelijk onbeheersbare en ontregelende aspecten van de waarneming voor het voetlicht te halen.

¹⁷ Op het schutblad van deze bundel worden twee boeken aangekondigd *Les lois psychologiques du lyrisme* en *Section d'or. Chapitre d'une esthétique scientifique* die "sous presse" heten te zijn. Zover kon worden nagegaan, zijn deze teksten echter nooit verschenen. Men zou haast denken dat ze zijn herwerkt tot het reclameboek, maar dit zou uiteraard verder onderzoek vereisen.

Hoofdstuk 5

Deze logica, maar hoogstwaarschijnlijk ook de hoop bij meer mensen dan "quelques rares élus" de perceptie te ontregelen, brachten Huidobro er geleidelijk aan toe andersoortige vormexperimenten te lanceren en zijn zienschap zelf in het publieke domein gestalte te geven. In 1922 verlieten zijn verzen de omlijsting van het boek om op de jurken van Sonia Delaunay en in picturale collages in de elegante foyer van het Parijse Edouard VII-theater meer zichtbaarheid te verwerven. Vooral deze expositie, 'Salle 14' getiteld – een toespeling op de eerste kubistische tentoonstelling in zaal 41 van het Salon des Indépendants in 1911 (Sarabia 43) –, deed heel wat stof opwaaien. In een brief aan Larrea, die de Costa citeert, toonde Huidobro zich erg opgetogen over alle commotie, toen de theaterdirectie besloot de geschilderde gedichten weg te halen omdat ze "te modern" en "te avant-gardistisch" zouden zijn. "Na protesten in de kranten zullen ze wel verplicht zijn ze terug te hangen", meende de dichter. Tot op zekere hoogte kreeg hij gelijk, want de gedichten werden opnieuw geëxposeerd, zij het niet meer in het Edouard VII-theater maar in de Galerie Manuel (de Costa, *The careers* 96).¹⁸

Voorts introduceerde hij zijn avant-gardistische beelden, montage en simultaneïsme ook in het meer populaire genre van de historische roman: in *Mío Cid Campeador* (1928), een moderne versie van het middeleeuwse epos over de legendarische huurling Rodrigo Díaz de Vivar (1040-1099), en *Cagliostro* (1931) over de achttiende-eeuwse Italiaanse alchemist Giuseppe Balsamo, graaf van Cagliostro (1743-1795). Deze laatste roman was eigenlijk een herwerking van het script voor een stomme film dat Huidobro reeds in 1923 had voltooid, maar dat, vanwege onenigheid met de Roemeense regisseur Mime Mțzu die het aanvankelijk zou verfilmen en later vanwege de overgang naar de geluidsfilm, nooit werd gerealiseerd. Met beide werken oogstte Huidobro internationaal succes. Terwijl *Mío Cid Campeador* heel goed verkocht in Spanje en er spoedig een Engelse vertaling verscheen, werd *Cagliostro* in 1927 door de New Yorkse League

¹⁸ Sommige van deze geschilderde gedichten zijn verloren gegaan, maar met behulp van de manuscripten/schetsen en de kunstwerken die de tand des tijds wel hebben doorstaan, is deze tentoonstelling in 2001 gereconstrueerd in het Museo Reina Sofia in Madrid. Naar aanleiding daarvan heeft Rosa Sarabia deze gedichten uitvoerig geanalyseerd (39-100). Ze volgt daarbij een deconstructivistische benadering en focust op de visuele materialiteit van deze schriftuur als reflectie op het westerse logocentrisme.

for Better Pictures bekroond met een prijs ter waarde van 10.000 dollar.¹⁹ Huidobro begaf zich dus, al bij al, net als Dermée en zo vele anderen in de schemerzone tussen populaire en avant-gardistische cultuur.

Ondertussen getuigden zowel zijn werk als zijn activiteiten van een toenemend politiek bewustzijn. In *Finis Britannia* (1923) wordt de fictieve Ierse vrijheidsstrijder Victor Haldan ten tonele gevoerd, die niet alleen de initialen van zijn schepper maar ook diens afschuw van het kolonialisme heeft geërfd. Haldan trekt rond door het Britse Commonwealth en houdt in alle kolonies opruiende toespraken die de bevolking moeten ophitsen tegen de usurpatoren. Na de verschijning ervan kwamen er in eerste instantie slechts weinig reacties op. Echter, toen Huidobro in maart 1924 plots enkele dagen spoorloos verdween uit zijn flat aan de Rue Victor Massé 41, verklaarde hij bij terugkomst te zijn ontvoerd door de Britse geheime dienst die hem had willen dwingen het boek te desavoueren. Weinigen van zijn bekenden schonken geloof aan dit fantastische verhaal; Gris brak hierna zelfs definitief met Huidobro en wilde hem, tot aan zijn eigen vroege dood in 1926, niet meer zien. Maar zoals de Costa opmerkt, ontdekte Huidobro op deze manier wel de enorme impact van mediabelangstelling (*The careers* 106). De Franse dagbladen stonden vol van de zaak, en ook aan de overkant van de oceaan werd ze uitvoerig becommentarieerd. Zo trok de *New York Herald* de hele historie nog meer in het belachelijke door allerlei pikante details toe te voegen. Kortom, de ontvoeringszaak ging een eigen leven leiden.²⁰

Toen Huidobro in 1925 voor een langere periode naar Chili terugkeerde, bewees hij toch meer in zijn mars te hebben dan keet schoppen alleen. Het land verkeerde in een ernstige politieke malaise, nadat president Arturo Alessandri was afgezet.²¹ Er dreigde een militaire staatsgreep. Huidobro richtte zijn eigen dagblad *La acción* (De actie) op, waarin hij radicale sociale hervormingen propageerde. Kort nadat hij via deze krant ook de corruptie van sommige politici in de openbaarheid had gebracht, werd hij fysiek belaagd en werd hem een publicatieverbod opgelegd. Toch kon men hem, als telg van een machtige familie, niet

¹⁹ Over *Mío Cid Campeador* is behalve wat de biografen, Teitelboim en de Costa, en de vaste waarde Goic erover hebben geschreven, nauwelijks iets gepubliceerd. *Cagliostro*, daarentegen, mag zich recentelijk verheugen in een groeiende belangstelling, zie Fernández-Isla; Fobes; Galludo.

²⁰ Zie over de ontvoeringszaak de Costa, *The careers* 104-6; Larrea 232-3; Teitelboim 110-1.

²¹ Over deze turbulente periode in de Chileense geschiedenis, zie Collier & Sater 147-234.

Hoofdstuk 5

zomaar aan de kant schuiven, en uiteindelijk werd hem toegestaan als kandidaat voor de links-reformistische studentenbeweging deel te nemen aan de presidentsverkiezingen in oktober van hetzelfde jaar. Hij verloor kansloos en ging weer in vrijwillige ballingschap naar Frankrijk en de Verenigde Staten.

Hierna was het evenwel zonneklaar dat deze man, inmiddels een publieke intellectueel, geen genoegen meer zou nemen met een dichterlijke visie die uitsluitend moest "verwonderen" en "verontrusten". Die visie zou voortaan waarlijk visionair zijn in het uittekenen van mogelijke alternatieve toekomstscenario's.

5.2. De visionaire blik en zijn blinde vlekken: poëzie als projectie van u-/dystopieën

In het creationisme dat ontstond uit de hoop een eigen poëtische wereld te kunnen scheppen, schemerde van meet af aan een hang naar utopisme door. Dit wil niet zeggen dat deze hoop, die voor het eerst in *Adán* werd geconcretiseerd, een blauwdruk voor een alternatieve samenleving opleverde. Wel gaf *Adán* uiting aan "het verlangen naar een volledig anders-zijn dat vanwege het virtuele karakter ervan de utopische voorstelling mogelijk maakte van een realisatie in de toekomst, verschillend van wat de dichter als de historische werkelijkheid kent." (Cohen Imach 137) Het ging met andere woorden nog om wat Klaus Reichert "utopisch denken" in bredere zin heeft genoemd: de imaginaire verkenning en projectie van mogelijke andere werkelijkheden. Zo'n mogelijke andere werkelijkheid is, zoals Reichert terecht stelt, niet zonder kritisch potentieel, aangezien zij veelal een uitdaging inhoudt aan de bestaande sociale orde (Berghahn & Grimm 7-8).

In de vorige paragraaf is gebleken dat *Adán* gemotiveerd werd door een openlijke afwijzing van het blinde vertrouwen in doelgerichtheid en vooruitgang dat, naar de dichter meende, onder zijn medeburgers heerste. Het is niettemin betwifelbaar of het ongerepte natuurparadijs dat *Adán* tegenover deze moderne *efficiency* stelde, voldoende subversieve zeggingskracht bezat om contemporaine lezers daadwerkelijk aan het denken te zetten. Anders dan Cohen Imach doet uitschijnen, bood *Adán* immers geen enkel uitzicht op een toekomstige realisatie. Daarvoor had Adams leefomgeving te veel weg van een naïeve idylle die buiten ieders bereik lag. Of beter, doordat het dichterlijke verlangen naar een mogelijk andere werkelijkheid op een mythisch verleden werd geprojecteerd, stond

het adamische universum in geen geloofwaardige verhouding tot de actualiteit. En juist de geloofwaardigheid van die verhouding is zo cruciaal, als het erop aankomt de lezer door het voorspiegelen van een mogelijke, andere werkelijkheid aan te sporen tot reflectie over de feitelijke gang van zaken. In de boeken die Huidobro tussen 1917 en 1925 publiceerde, won het poëtisch alternatief aan dergelijke geloofwaardigheid en dus aan kritisch vermogen, omdat het dichter bij het historische heden aansloot. Nog steeds betrof het hier geen utopie in stricto sensu maar een gemonteerde, multiperspectivische manier van kijken die een ironische distantie bewerkstelligde ten opzichte van de instrumentalisatie van mens en natuur in de koloniën en de Grote Oorlog. Deze manier van kijken kon in zoverre utopisch heten dat zij een standpunt buiten de fysieke dimensies van ruimte en tijd betrok, en een werkelijkheid genereerde die enkel binnen de poëzie denkbaar was.

Ten langen leste schoot kennelijk echter ook deze strategie tekort, want geleidelijk aan begon Huidobro in zijn literaire werk waarlijk visionaire toekomstvisies te ontwikkelen, soms utopisch, soms dystopisch van aard. Daarvan zagen we reeds de voorafschaduwing in *Finis Britannia* (1923), maar we treffen ze vooral aan in de roman *La próxima* uit 1930 en het dichtwerk *Altazor* uit 1931, die centraal zullen staan in deze paragraaf. *La próxima* biedt een beschrijving van een toekomstig, alles vernietigend wereldconflict en van het Angolese schuiloord waar een groepje intellectuelen een veilig heenkomen heeft gezocht. In *Altazor* wordt de belofte van de Russische Revolutie naast het doemscenario van een overgerationaliseerde maatschappij geplaatst, en poogt de dichter bovenal een geheel nieuwe taal voor de toekomst te ontwerpen. Het heeft er derhalve alle schijn van dat het utopische programma van het creationisme in deze twee teksten zijn ultieme voltooiing vond. De utopie lag immers niet langer in een mythisch verleden of een louter poëtische actualiteit, maar in een realiseerbaar vershiet. Toch leggen zowel *La próxima* als *Altazor* tevens de blinde vlekken bloot die het visionaire denken en, meer in het algemeen, het oculaircentrisme kenmerken. Deze werken vertegenwoordigen bijgevolg een diepe crisis in Huidobro's geloof in de constructieve, rationele kracht van de blik. Maar eer we dit crisismoment aan het licht kunnen brengen, zullen we aan de hand van beide boeken een beeld moeten krijgen van de artistieke en cultuurhistorische omstandigheden die Huidobro's utopische dromen zo'n hoge vlucht deden nemen.

Hoofdstuk 5

De aanblik van de zinledige afgrond na WO I

Wat die hoge vlucht betreft, die kunnen we in het geval van *Altazor* (*Hogevalk*) behoorlijk letterlijk opvatten. In dit omvangrijke werk, bestaande uit een voorwoord in proza en zeven zangen in vrije verzen, wordt het woord namelijk gevoerd door het gelijknamige personage Altazor (*Hogevalk*) dat hoog in de lucht aan een valschermscherm hangt; vandaar ook de ondertitel: *O el viaje en paracaídas* (Of de reis aan de parachute). Zijn naam wekt reeds het vermoeden dat dit lyrisch subject een hemelhoge uitkijkpost boven de wereld combineert met de scherpe ogen van een roofvogel. En inderdaad dient deze spreker zich gelijk vanaf de openingsregels van het Voorwoord aan als een ziener, als een soort opvolger van Christus zelfs, die alles op het aardoppervlak tot in de miniemste details registreert:

Nací a los treinta y tres años, el día de la muerte de Cristo; (...)
Tenía yo un profundo mirar de pichón, de túnel y de automóvil sentimental. (...)
Me dormí y recité entonces mis más hermosos poemas. (...)
Ah, qué hermoso... qué hermoso.
Veo las montañas, los ríos, las selvas, el mar, los barcos, las flores y los caracoles.
Veo la noche y el día y el eje en que se juntan.
Ah, ah, soy Altazor, el gran poeta, (...)
Lo veo todo, tengo mi cerebro forjado en lenguas de profeta. (*O.P.* 731-3)

Ik werd geboren op mijn drieëndertigste, op de dag dat Christus stierf; (...).
Ik had de diepe blik van het kuiken, de tunnel en de gevoelige automobiel.
(...)
Ik sliep in en declameerde toen mijn mooiste gedichten. (...)
Ah wat mooi... wat mooi.
Ik zie de bergen, de rivieren, de wouden, de zee, de schepen, de bloemen en de slakken.
Ik zie de nacht en de dag en de as die ze verbindt.
Ah, ah, ik ben Hogevalk, de grote dichter, (...)
Ik zie alles, mijn hersens werden gesmeed in profetische talen.
(*Hogevalk* 41-5)

Hoewel deze passages nog duidelijk getuigen van het geloof in het dichterlijke zienerschap, bevatten ze ook indicaties dat deze helderziendheid wellicht niet zo feilloos is als de creationistische manifesten wel eens pretendeerden. In de eerste plaats wordt deze "diepe blik" niet

alleen met de naïeve onbevangenheid van "het kuiken" en de snelheid van de "automobiel" gekwalificeerd – kwalificaties die mogelijk herinneren aan respectievelijk de adamische "nieuwe ogen zonder enige diepte" en de snelle zwenkingen van de filmcamera –, maar tevens met de verenging of de beperking van "de tunnel". Kennelijk vertoont zijn blikveld toch begrenzingen. In de tweede plaats schijnt de dichter de droom van de alziendheid voornamelijk te koesteren, nadat hij zich heeft overgegeven aan de onbewuste inspiratie van de slaap, iets wat eerder met de surrealistische dan met Huidobro's rationele, kubistische poëtica strookt. Klaarblijkelijk acht Altazor die alziendheid thans illusoir. In de eerste Zang komen we spoedig te weten met welk fundamenteel probleem dit personage te kampen heeft, en wat hem ertoe heeft gebracht zijn visionaire aanspraken enigszins te relativieren:

¿Por qué un día de repente sentiste el terror de ser?
Y esa voz que te gritó vives y no te ves vivir
(...)
Se rompió el diamante de tus sueños en un mar de estupor
Estás perdido Altazor
Solo en medio del universo
Solo como una nota que florece en las alturas del vacío
No hay bien no hay mal ni verdad ni orden ni belleza
(...)
Altazor morirás Se secará tu voz y serás invisible
La tierra seguirá girando sobre su órbita precisa (*O.P.* 736-7)

Waarom voelde je op een dag plots de angst voor het zijn?
En die stem die je toeschreeuwde je leeft en je ziet je niet leven
(...)
De diamant van je dromen brak in een zee van verbijstering
Je bent verloren Hogevalk
Alleen in het midden van het universum
Alleen als een muzieknoot die opbloeit in de hoogtes van de leegte
Er is geen goed er is geen kwaad noch waarheid noch orde noch
schoonheid
(...)
Je zult sterven Hogevalk Je stem zal opdrogen en je zult
onzichtbaar worden
De aarde zal nauwgezet in haar omloop blijven draaien (*Hogevalk* 49)

Hoofdstuk 5

Altazor ziet zich geconfronteerd met zijn eigen vergankelijkheid in een materialistisch universum, waar de dood en daarmee het leven van een intrinsieke zin verstoken blijven. Wanneer hij sterft, zal dit niet het minste effect hebben op de mechanische loop van de natuur. Nu wordt ook begrijpelijk waarom Altazors val in het Voorwoord het gevolg heet te zijn van "de aantrekkingskracht van de dood en het open graf." (*Hogevalk* 43)²² Immers, zoals Federico Schopf oppert: "De val is het allegorische beeld voor de menselijke conditie. Met dit beeld (...) erkent [de dichter] de tragische conditie van zijn bestaan veroordeeld tot de dood, tot de algehele verdwijning. Het is de angst, waaruit de val voortkomt, die de vraag oproept naar het fundament, het wanhopige onderzoek naar de zin van het bestaan." Hier dient evenwel aan te worden toegevoegd dat, ondanks dit wasem van universaliteit en allegorie, Altazors dwaaltocht door de existentiële leegte vanuit een concreet punt in de geschiedenis vertrekt:

Abrí los ojos en el siglo
En que moría el cristianismo
Retorcido en su cruz agonizante
Ya va a dar el último suspiro
¿Y mañana qué pondremos en el sitio vacío?
Pondremos un alba o un crepúsculo
¿Y hay que poner algo acaso?
(...)
Muere después de dos mil años de existencia
Un cañóneo enorme pone punto final a la era cristiana
El Cristo quiere morir acompañado de millones de almas
(...)
Soy yo que estoy hablando en este año de 1919
Es el invierno
Ya la Europa enterró todos sus muertos
Y un millar de lágrimas hacen una sola cruz de nieve (*O.P.* 739)

Ik opende de ogen in de eeuw
Dat het christendom stervende was
Achterbaks aan zijn zieltogende kruis

²² "Mi paracaídas comenzó a caer vertiginosamente. Tal es la fuerza de atracción de la muerte y del sepulcro abierto." (*O.P.* 732)

Slaakt het reeds zijn laatste zucht
En wat hangen we morgen op de lege plek?
We hangen er een dageraad of een schemering
En moeten we er wel iets hangen?
(...)
Na tweeduizend jaar eerder te zijn begonnen
Sterft de christentijd onder hels vuur van kanonnen
Christus wil sterven vergezeld van miljoenen zielen
(...)
Ik ben het die aan het woord is in het jaar 1919
Het is winter
Reeds heeft Europa al zijn doden begraven
Duizenden tranen hebben één enkel kruis van sneeuw gevormd
(*Hogevalk* 53-5)

Zoals we eerder hebben kunnen constateren, vormt de Eerste Wereldoorlog een terugkerend thema in Huidobro's werk, maar hier wordt het conflict voor het eerst neergezet als een mijlpaal die het einde van het christendom betekent.²³ Daarmee markeert het de overgang naar het spirituele en morele vacuüm waarin het moderne individu Altazor zich bevindt. Deze oorlog maakt hem tot de profeet van het zinloze sterven, van "vlees door angstploegen omgewoeld" (55), geboren op de dag waarop Christus stierf en niet meer zou herrijzen.²⁴ Neerkijkend op "de oorlogsgraven van de geduldige slaven" (53) in het symbolische jaar 1919 vermag Altazor de tot dan toe grootste massaslachting aller tijden niet meer te rechtvaardigen in het licht van een hoger metafysisch doel.²⁵ Ook al lijkt het erop dat Huidobro pas met het schrijven van *Altazor* de verregerende

²³ Voor een systematische bespreking van het oorlogsthema in Huidobro's gehele oeuvre, zie het reeds eerder geciteerde artikel van Keith Ellis.

²⁴ "Carne labrada por arados de angustia" (*O.P.* 740).

²⁵ "la tumba guerrera del esclavo paciente" (*O.P.* 739).

De vermelding van het jaar 1919 is regelmatig ook opgevat als een indicatie van *Altazors* ontstaan. Inderdaad refereerde de Spaanse ultraïst Rafael Cansinos Asséns (1882-1964) in november van dat jaar voor de eerste maal aan een manuscript met de titel 'Voyage en parachute', dat Huidobro hem in Madrid had laten lezen. Hoogstwaarschijnlijk ging het hier om een Franse kladversie van het Voorwoord. Later onderzoek van Cedomil Goic heeft echter uitgewezen dat de eerste aanzetten voor het boek reeds van 1918 dateren (Huidobro, *O.P.* 719-20).

Hoofdstuk 5

consequenties van het atheïsme ten volle heeft ingezien, is het natuurlijk wel zo dat hij reeds lang afwijzend stond tegenover de religie.

Opvallender is daarom wellicht dat ook de wetenschap geen antwoord meer kan bieden op de levensvragen die Altazor kwellen. Meerdere onderzoekers hebben terecht geponeerd dat, naarmate de religie gedurende de negentiende en vroege twintigste eeuw aan belang begon in te boeten, de wetenschap een nieuwe heilsbelofte scheen in te houden die niet zelden utopische fantasieën en projecten voedde (Calinescu 63; Kemperink & Vermeer ix). Dit stemt ook overeen met de wetenschappelijke esthetica zoals die in *Adán* en de creationistische manifesten werd ontwikkeld. In 1916 had Huidobro nog het plan opgevat in een gedicht getiteld 'El hombre eterno' (De eeuwige mens) de overwinning van de wetenschap op de dood te bezingen.²⁶ In *Altazor* is van die zogenaamde overwinning echter geen spoor meer te bekennen. Bij Altazor prevaleert voornamelijk de notie van de feilbare thermodynamische machinerie die het lichaam is. Hierdoor worden de producten van de geest, zij het droom zij het werkelijkheid, gereduceerd tot "elektrische transfusies" of "Donkere helderheden van die lange vertwijfeling versteend in eenzaamheid" (*Hogevalk* 57).²⁷ Waar de neuronale elektriciteit in Huidobro's theoretische geschriften nog gold als dé energiebron voor het creatieve "bovenbewustzijn", werd ze in zijn poëzie steeds sterker geassocieerd met oncontroleerbare chemische processen als verslaving. In deze passage lijkt ze Altazor zelfs met solipsisme te bedreigen. Op zijn somberste ogenblikken hecht hij dan ook als onheilsprofeet geen enkele waarde meer aan enig collectief streven, maar ziet er nog slechts het gehoorzamen in aan "een idiote wet / Die het behoud van de soort verkondigt / Walgelijke wet / Vuige wet die wortelt in de argeloze geslachtsorganen" (*Hogevalk* 59).²⁸

Het is onmiskenbaar dat, ten tijde van *Altazors* verschijnen, het vertrouwen van de auteur in het licht van de rede tanende was. Bij monde van Altazor vertolkte Huidobro de bittere teleurstelling van veel vooraanstaande intellectuelen die, in de politieke en economische onzekere

²⁶ Dit gedicht is ons enkel bekend als concept, door Huidobro geopperd in een brief van 6 april 1916 aan de Mexicaanse dichter Alfonso Reyes (1889-1959). Zie hiervoor Huidobro & Reyes 27.

²⁷ "trampas del espíritu / Transfusiones eléctricas de sueño y realidad / Oscuras lucideces de esta larga desesperación petrificada en soledad" (*O.p.* 742).

²⁸ "una idiota ley proclamadora / De la conservación de las especies / Inmunda ley / Villana ley arraigada a los sexos ingenuos" (*O.P.* 742).

nasleep van WO I, meenden dat de verworvenheden van de westerse beschaving slechts tot dit vreselijke bloedbad hadden geleid. "Nous avons vu, de nos yeux vu, le travail consciencieux, l'instruction la plus solide, la discipline et l'application les plus sérieuses, adaptés à d'épouvantables desseins", (2: 989) schreef Paul Valéry in 'La crise de l'esprit' (1919). We hebben heel veel wetenschappelijke kennis en morele deugden nodig gehad om op die korte tijd zoveel mensen af te slachten en zoveel steden te verwoesten, vervolgt Valéry sarcastisch. Ondertussen hebben we onze uiterste best gedaan deze catastrofe wetenschappelijk of filosofisch te verklaren: "tout le spectre de la lumière intellectuelle a étalé ses couleurs incompatibles, éclairant d'une étrange lueur contradictoire l'agonie de l'âme européenne." (2: 990) Het is uiteraard geen toeval dat zowel Huidobro als Valéry zich in deze context van een doorgedreven visuele metaforiek bedienen: ooit beloofde de Verlichte ratio van wetenschap en filosofie de objectieve waarheid aan de duistere chaos van de wereld te ontfutselen, maar die waarheid is thans onbetrouwbaar gebleken, manipuleerbaar, inzetbaar voor minder fraaie doeleinden. "L'oscillation du navire [van het westerse denken] a été si forte que les lampes les mieux suspendues se sont à la fin renversées" (Valéry 2: 991), een metafoor die ook in Altazors klaagzang weerklinkt (Huidobro, *O.P.* 738; *Hogevalk* 51). Maar is alles daarmee verloren, vraagt Valéry zich af: "Savoir et Devoir, vous êtes donc suspects?" (2: 989) Misschien toch niet helemaal: "Tout ne s'est pas perdu, mais tout s'est senti périr." (2: 989) Aan toekomstvoorspellingen over hoe het nu verder moest met de westerse beschaving waagde Valéry zich niet, Huidobro twaalf jaar later daarentegen wel.

Een toekomst vol (on)geziene mogelijkheden en gevaren

We zouden Altazor tekortdoen indien we enkel zijn tragische stem zouden horen, want op de lege plek die het christendom heeft achtergelaten kan er volgens hem behalve "een schemering" ook "een dageraad" komen. Voortdurend boezemt het gebrek aan ethische richtsnoeren en kennis waarop hij zich kan verlaten Altazor angst in, maar tegelijk opent juist dit vacuüm een scala aan ongekende mogelijkheden: "In mijn eigen storm / Zal ik de leegte uitdagen / Zal ik met blasfemieën en gegil het niets dooreenschudden / Totdat de verhoopte bliksemschicht van de vergelding /

Hoofdstuk 5

Het paradijselijk klimaat brengt in mijn duisternis" (*Hogevalk* 63).²⁹ Deze onafgebroken spanning tussen de angst voor de intrinsieke zinledigheid van het bestaan en de hoop op een zelf te ontwerpen nieuwe zingeving manifesteert zich in *Altazor* zowel op individueel als op sociaal-politiek vlak.

Wat het individu aangaat, erkent hij met een allusie aan Miguel de Unamuno (1864-1936) dat "Het bewustzijn (...) bitterheid [is]" (63) daar dit de mens verziekt met het besef van zijn sterfelijkheid.³⁰ Maar in tegenstelling tot de filosoof uit Bilbao wil hij zich niet langer vastklampen aan de idee van een onsterfelijke ziel. Veeleer beoogt hij een nietzscheaanse moraal die voorgoed afrekenet met zulke achterhaalde begrippen en waarden: "Laten we de ingetogen helderheid van de dood indrinken / De polaire helderheid van de dood / De chaos bezingt de chaos met mensenborst" (57) en "Een menselijk gebied zo grenzeloos / Ja grenzeloos en ik verkondig het onbeschroomd / Grenzeloos omdat ik geen bourgeois ben noch een afgematte soort / Misschien ben ik wel een barbaar / (...) Ik ben de woeste engel die op een ochtend / In de aanplant van jullie geboden viel / (...) Vrucht van tegenspraak die een foxtrot danst / Op het graf Gods" (67).³¹

²⁹ "En mi propia tempestad / Desafiaré al vacío / Sacudiré la nada con blasfemias y gritos / Hasta que caiga un rayo de castigo ansiado / Trayendo a mis tinieblas el clima del paraíso" (*O.P.* 746).

³⁰ "La conciencia es amargura" (*O.P.* 744) herinnert aan Unamuno's beroemde uitspraak in *Del sentimiento trágico de la vida* (1913): "La conciencia es una enfermedad." Zie over Unamuno's begrip van sterfelijkheid en religie, bijvoorbeeld, Baker. Zie Teitelboim (116-7) over de ontmoeting tussen Huidobro en de uit Spanje verbannen Unamuno in Parijs 1924.

³¹ "Bebamos la tímida lucidez de la muerte / La lucidez polar de la muerte / Canta el caos al caos que tiene pecho de hombre" (*O.P.* 747); "Humano terreno desmesurado / Sí desmesurado y lo proclamo sin miedo / Desmesurado porque no soy burgués ni raza fatigada / Soy bárbaro tal vez / (...) Soy el ángel salvaje que cayó una mañana / En vuestras plantaciones de preceptos / (...) Flor de contradicciones bailando un fox-trot / Sobre el sepulcro de Dios" (748).

Lange tijd was er nauwelijks tot geen aandacht voor Huidobro's lezing van Nietzsche. Gelukkig komt daar stilaan verandering in, zie bijvoorbeeld Schopf. Huidobro vertelde zelf in zijn essaybundel *Vientos contrarios* (1926) dat hij Zang V van *Altazor* in dezelfde kamer in het Zwitserse Silvana Plana schreef waar Nietzsches *Also sprach Zarathustra* was ontstaan (*O.C.* 1: 819).

Zonder Nietzsche bij de naam te noemen, stelde Sucre overigens dat *Altazors* vreugdevolle exaltatie geenszins frivol maar lucide van aard is: "zij impliceert een kritiek, en daardoor een radicalere poging om deze wereld en geen andere te affirmeren en te bevrijden, dit ik en geen ander door dogma's gevormd ik, dit lichaam en geen abstracties." (98)

Voor deze "barbaar" die het liberale waardesysteem van de negentiende-eeuwse burgermaatschappij heeft verworpen, is bijgevolg ook ieder sociaal experiment denkbaar, zij het daarom nog niet even wenselijk. Zo wordt Altazors toon waarlijk visionair, wanneer hij de glorende dageraad van de Russische Revolutie aanschouwt: "Moet je die steppen handen zien schudden / Miljoenen arbeiders hebben het eindelijk ingezien / En hijsen hun vlaggen omhoog van ochtendrood / Kom kom wij wachten op jullie want jullie zijn de hoop / De enige hoop / De laatste hoop" (55).³² Deze dageraad plaatst hij tegenover een *Brave New World*-achtige dystopie van de "miermens":

Las máquinas avanzan en la noche del diamante fatal
Avanza el desierto con sus olas sin vida
(...)
Después de mi muerte un día
El mundo será pequeño a las gentes
Plantarán continentes sobre los mares
Se harán islas en el cielo
Habrá un gran puente de metal en torno de la tierra
Como los anillos construidos en Saturno
Habrá ciudades grandes como un país
Gigantescas ciudades del porvenir
En donde el hombre-hormiga será una cifra
Un número que se mueve y sufre y baila
(Un poco de amor a veces como un arpa que hace olvidar la vida)
(...)
Lo aprovechable sólo lo aprovechable
Ah la hermosa vida que preparan las fábricas (O.P. 750-1)

In de nacht van de fatale diamant winnen de machines terrein
Evenals de woestijn met diens levenloze golven
(...)
Na mijn dood zal op een dag
De wereld de volkeren te strak gaan zitten
Op de zeeën zullen ze continenten stichten
Eilanden zullen in de lucht zweven
Een grote stalen brug zal de aarde omspannen

³² "Mirad esas estepas que sacuden las manos / Millones de obreros han comprendido al fin / Y levantan al cielo sus banderas de aurora / Venid venid os esperamos porque sois la esperanza / La única esperanza / La última esperanza" (O.P. 740).

Hoofdstuk 5

Gelijk Saturnus door ringen omgeven
Er zullen steden zo groot als landen zijn
Reusachtige steden van de toekomst
Waar de miermens als cijfer leeft
Een getal dat danst en lijdt en zich beweegt
(Een lepeltje liefde af en toe zoals een harp het leven doet vergeten)
(...)
Het nuttige alleen het nuttige
Ach het heerlijke leven dat de fabrieken ons hebben toebedacht
(*Hogevalk* 71-3)

Het behoeft geen betoog dat Huidobro inmiddels openlijk partij had gekozen vóór het communisme en tegen het kapitalisme dat hij, zoals reeds aan bod kwam in de vorige paragraaf, abject vond gezien de systematische reductie van mens en natuur tot instrumenten voor de accumulatie van macht en rijkdom. Later in de jaren dertig was hij enige tijd lid van de Chileense Communistische Partij. Van deze vooringenomen visie getuigt in deze passages de voorstelling van de Russische arbeiders als een handelend, willend en aanspreekbaar collectief dat in contact staat met de natuurlijke omgeving van de steppen – van Stalins Vijfjarenplan wrang genoeg geen woord –, terwijl de kapitalistische miermens de willoze, ziellose slaaf is van een artificiële samenleving en hypergerationaliseerde industrie. "Le monde, qui baptise du nom de progrès sa tendance à une précision fatale, cherche à unir aux bienfaits de la vie les avantages de la mort", claimde ook Valéry in het eerder aangehaalde essay, "Une certaine confusion règne encore, mais encore un peu de temps et tout s'éclaircira; nous verrons enfin apparaître le miracle d'une société animale, une parfaite et définitive fourmilière." (2: 993) Vanuit die optiek beschouwd lijkt de mechanisering van de samenleving de aanstichter van alle kwaad te zijn, de verbreider van het mierenbestaan en de levensarme woestijn. Maar is het wel zo eenvoudig? Wordt Altazors gehele wereldbeeld niet mede bepaald door de parachute waar hij aan hangt, toch ook een product van de technologische vooruitgang?

Als we de betekenis van de talrijke utopische en dystopische visioenen in Huidobro's werk van omstreeks 1930 volledig willen doorgronden, zullen we de rol van de techniek daarin moeten onderzoeken. Het vogelperspectief dat de dichter Altazor zijn weidse visioenen verschaft, werd zonder twijfel ingegeven door de opkomst en de toenemende toepassingen van de luchtvaart in de vroege twintigste eeuw. Zijn lot schijnt

van jongs af aan met deze gloednieuwe technologie verbonden, want reeds in de eerste alinea vertelt hij dat zijn geboorteplaats gelegen was "onder de vliegmachines van de hitte" (*Hogevalk* 41).³³ Dit kan als een voorteken worden beschouwd van zijn bestemming als profeet, daar vliegtuigen verderop in de tekst een eschatologische zin krijgen toegekend: "Duizend vliegtuigen hebben de nieuwe tijd begroet / Zij zijn de banieren en de orakels" (53).³⁴ Volgens Laurence Goldstein werden de luchtvaartpioniers inderdaad regelmatig verwelkomd als een soort heilanden van een nieuw, hoopvol tijdperk. Zo analyseert Goldstein enkele van de ettelijke duizenden gedichten die in Amerikaanse dag- en weekbladen zijn verschenen naar aanleiding van Charles Lindberghs eerste geslaagde vlucht over de Atlantische Oceaan op 20 mei 1927.³⁵ Opvallend daarbij is dat tal van die gelegenheidsdichters Lindbergh voorstelden als een bovenmenselijke held of godheid die de natuurwetten vermocht te tartten, en zodoende de aan de aarde gekluisterde stervelingen uit hun zinledige bestaan vermocht te bevrijden; drie van zulke gedichten openen als volgt: "The gods released a vision on a world forespent and dull", "We are devoured by petty things and trivial ways / That feed in hurried hunger, *ant-like*, on our days" en "We stupid *ant-like* things / Plodding along in our accustomed paths" (geciteerd door Goldstein 105, mijn cursivering). Net als Altazor zagen deze

³³ "nacé en el Equinoccio, bajo las hortensias y los aeroplanos del calor" (*O.P.* 731).

³⁴ "Mil aeroplanos saludan la nueva era / Ellos son los oráculos y las banderas" (*O.P.* 739). Zoals de Costa ('Dos imágenes') aangeeft werden vliegtuigen ook al in vroegere werken van Huidobro met de aankondiging van een nieuwe tijd geassocieerd, bijvoorbeeld in deze verzen uit *Ecuatorial*: "Cuando en la tarde / Aterrice en un campo de aviación / Hacia el solo aeroplano / Que cantará un día en el azul / Se alzarán de los años / Una bandada de manos / CRUZ DEL SUR / SUPREMO SIGNO / AVIÓN DE CRISTO" (*O.P.* 504) [Wanneer 's middags / op een vliegveld / Ongeveer het enige vliegtuig landt / Dat op een dag in het blauw zal zingen / Zal zich uit de jaren / Een hele zwerm handen verheffen / ZUIDERKRUIS / HOOGSTE TEKEN / VLIEGTUIG VAN CHRISTUS].

³⁵ Volgens Paulina Cornejo schreef ook Huidobro in datzelfde jaar een 'Canto a Lindbergh'. Dat is perfect voorstelbaar, maar het gedicht is nooit opgenomen in zijn verzamelde werk, noch kon het op een andere manier worden achterhaald.

Niemand heeft de vlieggekete van die dagen wellicht treffender weten te evoceren dan de Canadese historicus Modris Eksteins in het hoofdstuk dat hij in *Rites of Spring* aan Lindberghs landing op Le Bourget in Parijs wijdde (241-74). Eksteins citeert onder meer een verslaggever die Lindberghs aankomst in soortgelijke extatische termen beschreef als deze die we eerder in *Ecuatorial* aantreffen: "thousands of hands weaving like maggots over the silver wings of the Spirit of Saint-Louis and it seems as if all the hands in the world are touching or trying to touch the new Christ and that the new Cross is the Plane" (243).

Hoofdstuk 5

gelegenhed dichters het mierachtige gekrioel van de mensen beneden vanuit het standpunt van de piloot, maar anders dan hij bleef hun "we" al bij al met beide voeten op de grond en durfden ze zich niet volledig aan dit schouwspel over te geven.

Het perspectief van de luchtreiziger stelde Huidobro wederom in staat zich van de massa te distantiëren en zich als de om haar bekommerde, visionaire gids te profileren. Het liet hem toe zijn simultaneïstische kijk op meerdere plaatsen en tijden – de Eerste Wereldoorlog, de Russische Revolutie, de dystopie van de miermens – in een concrete technologische realiteit te verankeren, wat de geloofwaardigheid van zijn visioenen ten goede kon komen. Dat dit simultaneïsme Huidobro's kubistische technieken in herinnering roept is niet onlogisch, want net als bij een kubistisch schilderij werden de inzittenden van een vliegtuig geconfronteerd met het wegvallen van de driedimensionale ruimte. Zie Ernest Hemingway niet in 1922 dat hij, na te zijn opgestegen vanaf een aerodroom ten oosten van Parijs en de velden onder zich ineem te hebben zien schuiven tot regelmatige patronen, voor het eerst de waarheid achter het kubisme had begrepen?

Maar het vliegwezen bezat tevens een bijzonder duistere kant, waar Huidobro en veel tijdgenoten wel degelijk oog voor hadden. De vliegtuigen mochten dan een nieuw tijdperk inluiden, ze werden in *Altazor* wel in één adem genoemd met WO I, waar het luchtbombardement voor het eerst op grote schaal was toegepast en veel leed onder de burgerbevolking had veroorzaakt. Leonardo's uitvinding was van haar in oorsprong vreedzame doeleinden vervreemd, verzuchtte Valéry (2: 993). Ook de Duitse fysioloog en overtuigde pacifist Georg Friedrich Nicolai (1874-1964) had in zijn geruchtmakende anti-oorlogsstudie *Die Biologie des Krieges* (1917), die hem uiteindelijk zijn aanstelling in Berlijn zou kosten, gewaarschuwd voor het vliegtuig als hét wapen van de toekomst (204). Mogelijk hebben de ideeën van Nicolai, met wie Huidobro na diens vertrek uit Duitsland in 1922 in contact was gekomen, de angstvisioenen van de Chileen aangewakkerd.

Van deze angst voor de volgende, allesvernietigende oorlog vormde de roman met de elliptische, doch veelzeggende titel *La próxima* (De volgende) de neerslag.³⁶ Zowel de auteur zelf in zijn voorwoord bij de roman

³⁶ Huidobro noemt Nicolai een aantal maal in zijn brieven, onder meer in een brief aan Gerardo Diego van begin maart 1932: "De *Altazor*, qué decirte! Algo gracioso, la única persona que me ha hablado aquí con calor de él y con una verdadera comprensión ha sido un alemán... y un hombre de ciencia: el doctor Nicolai." [Over *Altazor*, wat zal ik zeggen?!

als het hoofdpersonage, Alfredo Roc, uiten het vermoeden dat het na de New Yorkse beurskrach in crisis verkerende kapitalistische systeem een oorlog nodig zal hebben om sociale revoluties te voorkomen (*O.C.* 2: 241, 245). De voornaamste vrees betreft hoe dan ook de luchtoorlog: "Honderd vliegtuigen, tweehonderd vliegtuigen, vijfhonderd stille vliegtuigen, duizenden vliegtuigen moordend vanaf grote hoogte, vanuit de hemel, zonder de verschrikte gezichten te zien, zonder de wanhopige kreten van hun slachtoffers te horen. Zo kan men eindeloos blijven moorden; het hart beeft niet, voelt misschien niet eens een serieuze beroering." (2: 281)³⁷ Zoals in het geval van de visuele strategieën die zowel in de reclame als door de avant-garde werden gebruikt, blijkt hier dat het vogelperspectief van de luchtvaart niet alleen perceptueel vernieuwend kon werken maar ook instrumentaliseerbaar was binnen een doelgerichte, volstrekt amorele logica. Gevechtspiloten moesten net als kubistische schilders en dichters leren kijken om hun bommen boven het precieze doelwit te kunnen droppen. Dit komt ook naar voren uit Paul Saint-Amours onderzoek van een fotoatlas van de Britse Royal Air Force uit 1918, waarin plaatjes te vinden zijn met bovenschriften als "Cubist Country" en "Futurist Country" ('Modernist reconnaissance' 350).³⁸

Wat de ambivalentie van de luchtvaart in Huidobro's werk bewijst, is dat de techniek zowel utopische als dystopische visioenen vermocht op te wekken. Met het oog op het afbrokkelende traditionele waardesysteem en het ideologische spanningsveld waarin hij zich eind jaren twintig bevond,

iets grappigs, de enige die er me hier [in Madrid] met warmte en veel begrip over heeft aangesproken, is een Duitser... een man van de wetenschap: doctor Nicolai.] (*Correspondencia* 212) In juli 1933 wijdde Huidobro in de Chileense krant *La Opinión* een artikel aan 'Doctor Nicolai', die inmiddels zelf in Santiago de Chile woonde, en aan diens verzet tegen het Hitler-regime (Huidobro, *Textos inéditos* 141-3).

³⁷ "Cien aviones, doscientos aviones, quinientos aviones silenciosos, mil aviones matando desde muy alto, desde el cielo, sin ver los rostros angustiados, sin oír los clamores desesperados de sus víctimas. Así se puede matar hasta el infinito; el corazón no se estremece, acaso no siente una mayor emoción."

In een verhelderend artikel analyseert Paul Saint-Amour andere "air war prophecies" uit de modernistische literatuur van die jaren, zoals in Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* ('Air war prophecy').

³⁸ Zie verder Kerns hoofdstuk over 'The Cubist war' (287-312). Daarin bespreekt hij niet alleen het geometrische patroon van de loopgraven dat vliegeniers moesten leren waarnemen en analyseren, maar ook de camouflagetechnieken waarvoor het kubistische uitvlakken van voor- en achtergrond inspiratie leverde. Zowel aan Franse als aan Duitse zijde werden schilders actief betrokken bij de camouflage-eenheden.

Hoofdstuk 5

leek werkelijk alles mogelijk indien de enorme constructieve dan wel destructieve krachten van de technologie werden ontketend. Het kwam er dus op aan een nieuw sociaal bestel, gestoeld op gelijkwaardigheid en rechtvaardigheid, te realiseren om deze krachten te kanaliseren. Roc, die voorheen zelf schrijver was maar thans een man van de actie is geworden – "Wij [schrijvers] leven niet, maar beschrijven slechts wat anderen meemaken. Povere ratten, dat zijn we", meent hij (O.C. 2: 243) –, besluit dan ook samen met een groepje getrouwen een geheel nieuwe maatschappij te stichten in een verlaten uithoek van Angola. Hoewel Roc en zijn medestanders van alle kanten tegenwind te verduren krijgen en voor overspannen neurasthenici worden gehouden (2: 255), zijn ze heel zeker van hun zaak: "Allen hadden ze een verlichte blik van profeten. Het leek wel of ze de toekomstige wereld in hun binnenste meedroegen." (2: 250)³⁹ Rocs zoon weigert deel te nemen aan de expeditie, omdat hij meer vertrouwen stelt in het sociale experiment in de Sovjet-Unie en vertrekt dus richting Rusland, maar net zomin als in *Altazor* komen we verder iets te weten over de exacte situatie daar. In Angola vestigt Roc ondertussen een socialistische utopie in de geest van Saint-Simon. In eerste instantie heeft Roc er een intellectuele elite om zich heen verzameld, van ingenieurs, architecten, technici, wetenschappers en kunstenaars, die er steden bouwen en de grond vruchtbaar maken, opdat de gemeenschap zelfbedruipend zou worden. Als de funderingen eenmaal zijn gelegd, beginnen de utopisten in Europa meer bewoners voor hun kolonie te werven, die nu niet langer vanwege hun kennis maar op basis van hun uiterlijk worden geselecteerd: "De papiertjes [die in de straten van Parijs worden verspreid om de utopie aan te bevelen] werden heel zorgvuldig verdeeld en enkel in de handen gedrukt van diegenen die gezien hun voorkomen interessant schenen." (2: 242)⁴⁰

De blinde vlekken van het visionaire denken

Rocs project lijkt op die manier het zoveelste staaltje van Huidobro's geloof in het zienschap, ware het niet dat de loop van het verhaal voortdurend onderbroken wordt door de ik-verteller die zich de "auteur" noemt en het hele utopische initiatief welwillend, maar niettemin ironisch gadeslaat: "Ah,

³⁹ "Todos tenían una mirada luminosa de profetas. Parecía que llevaban el mundo del futuro en sus entrañas."

⁴⁰ "Los papelitos se repartían muy cuidadosamente y sólo se ponían en las manos de personas que por su aspecto presentaban cierto interés."

mijn beste Roc, hoe zou je deze pagina's verscheuren als je ze las! Door hen wordt jouw werk gekleineerd, schijnt het van een belachelijkheid, van een naïviteit alleen vergelijkbaar met Boeddha of Christus." (2: 257)⁴¹ Ofschoon Huidobro omstreeks deze periode zijn familie en vrienden bestookte met brieven waarin hij hen opriep samen met hem naar Angola te vertrekken, wijzen zulke zelfreflexieve passages erop dat er van een volledige identificatie met de strijdbare Roc allang geen sprake meer was. De visionaire ingenieur Huidobro die ervan droomde alternatieve en utopische werelden op zijn schrijftafel te ontwerpen, begon kennelijk te beseffen dat die werelden altijd vertekend zouden worden door de blinde vlekken van de ontwerper en steevast aan zijn macht zouden ontsnappen. Bij nadere beschouwing blijken beide werken, *Altazor* en *La próxima*, doortrokken van visueel controleverlies.

Weliswaar ligt het vernieuwende panorama van de luchtreis voor *Altazor* open, maar anders dan een piloot heeft hij geen controle over zijn machine: "En nu valt mijn parachute van droom in droom door de ruimtes van de dood." (*Hogevalk* 41)⁴² Zoals we eerder hebben geconstateerd, verwijst de val figuurlijk naar de metafysische leegte na de teloorgang van de religie, maar ondertussen maakt de val als gebeurtenis de waarnemer letterlijk tot de speelbal van een onstabiele, onbeheersbare ruimtelijkheid.⁴³ Waar het lyrisch subject in de boeken die we in de vorige paragrafen hebben bestudeerd, steevast vanaf een rustig punt – de breedtecirkel, de Eiffeltoren, in de bioscoopzaal – de ruimte bedachtzaam kon overzien en door middel van montage tot een verrassende compositie kon herschikken, wordt hij nu zelf meegesleurd in een stroom van sensaties die hem

⁴¹ "¡Ah mi querido Roc, cómo despedazarías estas páginas si las leyeras! Al través de ellas tu obra resulta empequeñecida, resulta de un ridículo, de una ingenuidad sólo comparable a Buda o a Cristo."

⁴² "Y ahora mi paracaídas cae de sueño en sueño por los espacios de la muerte." (*O.P.* 731) Romanyshyn beschouwt de astronaut als een van die personages die uitdrukking geven aan het typisch moderne verlangen naar desincarnatie. Dankzij de techniek kan de ruimtereiziger immers schijnbaar de natuur (de zwaartekracht) overwinnen en, van grote afstand neerkijkend op de minuscule aarde, zich niet langer door de vergankelijke materie gebonden wanen (28-9). Ook in *Altazor*, de astronaut avant la lettre die tussen de sterren zwerft, herkennen we die droom van de ontsnapping aan de dood, maar de haptische sensatie van de val herinnert hem steeds weer aan zijn lichamelijke conditie en het illusoire karakter van de technologische heilsverwachting.

⁴³ Interessant genoeg heeft Scott Weintraub die onstabiele ruimtelijkheid in *Altazor* onlangs in verband gebracht met de toenmalige stand van de fysica, met name de relativiteitstheorie.

Hoofdstuk 5

desoriënteren. Dit blijkt uit fragmenten als: "Val in kindertijd / Val in ouderdom / Val in tranen / Val in lachen / Val in muziek over het universum / Val van je hoofd naar je voeten / Val van je voeten naar je hoofd / Val van de zee naar de bron" (51), "De onverhoedse hinderlaag in alle hoeken van de ruimte / Mijn voeten doen pijn als rivieren van steen / Wat heb je met mijn voeten gedaan? / Wat heb je met dit universele beest gedaan? / Met dit zwervende dier?" (61) en "In de grot der hypnose herkauwen / Mijn ogen het universum dat mij als een tunnel doorboort / Een vogelhuivering doet mijn schouders sidderen / Een huivering van innerlijke golf- en vleugelslag / Ladders van golf- en vleugelslag in mijn aders / Mijn aderkabels knappen / En de huivering springt uit mijn vlees" (81).⁴⁴ De blik van de dichter, voorheen niet alleen zijn distinctiemiddel maar bovendien het lucide werktuig waarmee hij rationele controle verwierf over zijn poëtische wereld, is nu onderdeel geworden van een dolend en wankel lichaam. Het wordt geteisterd door pijn en sidderingen, maar het kent ook de ervaringen van de lach en de muziek.

Altazor kan zijn utopische en dystopische visioenen dan ook niet lang vasthouden. Die verdwijnen één voor één, totdat hem nog slechts de hoop rest een taal te vinden die in overeenstemming is met zijn huidige conditie: "Hogevalk / Betover het heelal met je stem / Klamp je vast aan je stem behekser der wereld / Zingend als een blinde verdoold in de eeuwigheid / In mijn hersenen huist een pijnlijk brute spraakkunst / De voortdurende afslachting van innerlijke denkbeelden" (61-3), "De wereld dringt binnen via mijn ogen / Hij dringt binnen via mijn handen hij dringt binnen via mijn voeten / Hij dringt binnen via mijn mond en vertrekt weer / Door mijn poriën als hemelse insecten of wolken woorden" (81) of "Genoeg poëzie mevrouw bambina / En nog steeds heeft ze ogen van tralies / Spel is spel en geen gebed zonder einde / Lach of glimlach en geen lampionnen in de pupil / (...) Genoeg mevrouw harp van de schone beelden / Van de

⁴⁴ "Cae en infancia / Cae en vejez / Cae en lágrimas / Cae en risas / Cae en música sobre el universo / Cae de tu cabeza a tus pies / Cae de tus pies a tu cabeza / Cae del mar a la fuente" (*O.P.* 737-8); "La latente emboscada en todos los rincones del espacio / Me duelen los pies como ríos de piedra / ¿Qué has hecho de mis pies? / ¿Qué has hecho de esta bestia universal / De este animal errante?" (743-4); "Mis ojos en la gruta de la hipnosis / Mastican el universo que me atraviesa como un túnel / Un escalofrío de pájaro me sacude los hombros / Escalofrío de alas y olas interiores / Escalas de olas y alas en la sangre / Se rompen las amarras de las venas / Y se salta afuera de la carne" (758).

slinkse lichtkegels / iets anders iets anders zoeken we" (97-9).⁴⁵ Dit zal dus een taal moeten zijn die komaf maakt met de geprivilegieerde status van de visualiteit, met de minutieus gemonteerde beelden van het creationisme, en voeling heeft met de andere zintuigen: "Muziek voor de geest wil ik jou schenken / Mijn muziek van de citer in mijn lijf / Muziek die aan het groeien van de bomen doet denken" (79).⁴⁶

Terecht stelt Alberto Madrid vast dat de ontmanteling van het creationistische model op twee niveaus geschiedt: op het talige van de betekening en op het visuele wat betreft de relatie tussen het teken en het ding (20). Het verbreken van de visuele verbinding tussen taal en denken heeft tot gevolg dat, naarmate *Altazor* vordert, de visualiseerbare betekenis van woorden naar de achtergrond raakt ten voordele van de multisensorische materialiteit van de betekenaar. Hoewel we de resultaten van dit proces aanstonds meer in detail zullen bekijken, treedt het al hoorbaar aan de dag in het volgende voorstel tot taalvernieuwing:

Hay que resucitar las lenguas
Con sonoras risas
Con vagones de carcajadas
Con cortacircuitos en las frases
Y cataclismos en la gramática
Levántate y anda
Estira las piernas anquilosis salta
Fuegos de risa para el lenguaje tiritando de frío
Gimnasia astral para las lenguas entumecidas
Levántate y anda (O.P. 768)

De talen moeten herrijzen
Met klankrijk gelach
Met wagons vol schater

⁴⁵ "Altazor / Embruja el universo con tu voz / Aférrate a tu voz embrujador del mundo / Cantando como un ciego perdido en la eternidad / Anda en mi cerebro una gramática dolorosa y brutal / La matanza continua de conceptos internos" (O.P. 745); "El mundo se me entra por los ojos / Se me entra por las manos se me entra por los pies / Me entra por la boca y se me sale / En insectos celestes o nubes de palabras por los poros" (756); "Basta señora poesía bambina / Y todavía tiene barrotes en los ojos / El juego es juego y no plegaria infatigable / Sonrisa o risa y no lamparillas de pupila / (...) Basta señora arpa de las bellas imágenes / De los furtivos conos iluminados / Otra cosa otra cosa buscamos" (766).

⁴⁶ "Quiero darte una música de espíritu / Música mía de esta cítara plantada en mi cuerpo / Música que hace pensar en el crecimiento de los árboles" (745).

Hoofdstuk 5

Met kortsluitende zinnen
En rampen in de grammatica
Sta op en loop
Strek je benen je stijve gewrichten spring
Lachvuur voor de taal die bibbert van de kou
Astrale gymnastiek voor stramme tongen
Sta op en loop (*Hogevalk* 101)

De lach waarvan de taal volgens Altazor vervuld zou moeten raken, klinkt in de Spaanse tekst onomatopeïsch door in de vele a's afgewisseld met /k/, /g/-klanken. Het creationistische programma de lezer "nieuwe feiten" te tonen liet Huidobro met *Altazor* kortom achter zich. En als de voorliefde van de dichter voor het "oog" nog te berde wordt gebracht, dan verandert het gezichtsorgaan al gauw in een betekenisarme lettergreep in een serie samenstellingen: "Volgens mij is geen geografie zo complex als die van het oog / (...) Oog om oog / Oog om oog gelijk hostie om hostie / Boomoog / Vogelooog / Rivierooog / Bergoog / Zeeoog / Aardooog / Maanoog / Hemelooog / Stilteooog / Eenzaamheidsoog om afwezigheidsoog / Pijnoog om lachooog" (107).⁴⁷

Maar dit afschudden van het oculaircentrisme had uiteraard nog andere consequenties dan het voorbijstreven van een poëtica, want het impliceerde tevens dat de dichter niet langer op zijn visionaire gaven kon bogen. Met name *La próxima* insinueert dat het ondoenlijk is alle toekomstige mogelijkheden te voorzien, laat staan een volledige samenleving te plannen of te reguleren, zonder in wanorde of terreur te vervallen. Wanneer de gevreesde oorlog ten slotte toch uitbreekt, wordt daarbij een dodelijk onzichtbaar gas gebruikt dat in staat blijkt de hele bevolking van Parijs in één klap te doden. Als Roc en zijn kompanen een dag na de gasaanval door de Parijse straten rijden, treffen ze er een levende stad versteend in de dood aan, een Pompeji zonder lavadeken: "er lagen niet alleen lijken op de stoepen, maar hier en daar bevonden zich ook lichamen midden op straat, en moesten ze naar rechts of links uitwijken."

⁴⁷ "La geografía del ojo digo es la más complicada / (...) Ojo por ojo / Ojo por ojo como hostia por hostia / Ojo árbol / Ojo pájaro / Ojo río / Ojo montaña / Ojo mar / Ojo tierra / Ojo luna / Ojo cielo / Ojo silencio / Ojo soledad por ojo ausencia / Ojo dolor por ojo risa" (*O.P.* 771-2).

(O.C. 2: 273)⁴⁸ Dit is evenwel nog maar het begin, want de onbekende, onzichtbare vijanden slaan op tientallen andere plaatsen toe, totdat de hele westerse wereld in de chaos van de oorlog verzinkt. Niemand weet tegen wie of waarvoor hij strijdt, noch hoe men zich kan beschermen tegen zulke chemische wapens: "De walgelijke oorlog, de anonieme oorlog, de dood die plotseling uit de hemel valt. De invasie uit de lucht van duizenden spoken, van duizenden nachtelijke schaduwen die geluidloos voortglijden... zonder waarschuwing, zonder de mogelijkheid tot verdediging." (2: 292)⁴⁹

De Angolese kolonie van Roc blijft voorlopig gespaard van deze gasaanvallen en lijkt een poosje de ark in de zondvloed te zijn, maar aan deze ogenschijnlijke rust komt ook spoedig een einde. Er barsten interne twisten uit over het leiderschap en vooral over de rol van de techniek in deze ideale samenleving. Tegenstanders beschouwen de mechanisering als de oorzaak van alle kwaad, omdat zij enkel tot dood en vernieling heeft geleid, terwijl voorstanders van oordeel zijn dat de verantwoordelijkheid nog steeds bij de mensen zelf berust die de beslissingen nemen en voor wie machines louter hulpmiddelen zijn. Na veel gesteggel wordt besloten alle apparaten honderd jaar lang in een museum onder te brengen, en het gedurende die tijd zonder hen te proberen rooien. In een merkwaardig intermezzo krijgt de ik-verteller, de "auteur" dus en de feitelijke ingenieur van deze utopie, echter een apocalyptische droom waarin wordt voorspeld dat de kolonie aan deze interne spanning tenonder zal gaan. De voorspelling zal uiteindelijk bewaarheid worden, wanneer bij de volgende onlusten opstandelingen het museum van de techniek in brand steken: "Op dat ogenblik stortte het dak van het museum met een oorverdovend geraas in, het viel brandend neer als een groot open boek." (2: 318)⁵⁰ Het utopische universum is aan de visionaire blik van de "auteur" en zijn literaire technieken ontsnapt, zodat nog slechts zijn ware aard als onvast taalbouwsel overblijft. Of zoals Rocs vriend Julio Bances, zelf een ingenieur, het ergens zegt: "Het vervelende is dat we de reacties van het materiaal

⁴⁸ "no sólo había cadáveres en las veredas, sino también, de cuando en cuando, se encontraban cuerpos humanos en medio de la calle y tenían que ir haciendo quites a derecha e izquierda."

⁴⁹ "La guerra inmundada, la guerra anónima, la muerte que cae de repente del cielo. La invasión aérea de miles de fantasmas, de miles de sombras nocturnas que se deslizan sin ruido... Sin anuncio, sin defensa posible."

⁵⁰ "En ese instante el techo del museo se desplomó estrepitosamente, cayó ardiendo como un gran libro abierto."

Hoofdstuk 5

waarmee we werken niet kennen. We weten niet wat dat ene zaadje zal voortbrengen in de ziel waar het terecht is gekomen. En al evenmin [kennen we] de weerklank van die ene daad of dat ene idee. We zijn blinden onder blinden." (2: 310)⁵¹

De onbeheersbaarheid van het materiaal, dat is ook wat Altazors taal vanaf Zang III kenmerkt. In het tweede hoofdstuk zagen we dat Huidobro het schrijven wel eens vergeleek met "een schaakpartij tegen het oneindige", waarbij met andere woorden wel enige ruimte werd geboden aan het spelelement en de mogelijk onvoorziene uitkomst van de compositie, maar toch de nadruk op methode en vooruitziende berekening lag. In *Altazor* wordt dit ludieke aspect evenwel geleidelijk aan dominant: "Laten we dan zolang we leven / De simpele woordensport spelen / Van het pure woord en niets meer / Zonder schoon beeld vol juwelen" (*Hogevalk* 103).⁵² Het hoeft dan ook geen verbazing te wekken dat de koele ironie, zoals we die in de paragraaf over het kubisme hebben geanalyseerd (zie 4.2), vervangen wordt door de parodie, met name van voorbijgestreefde poëtische conventies. Telkens worden daarbij de prevalerende beelden en procedés van de diverse negentiende-eeuwse en contemporaine avant-gardistische stromingen dermate herhaald, uitvergroot en uitgeput dat de betekenis ervan volledig erodeert. Zo is er bijvoorbeeld de reeks van 36 gekruiste "beau comme"-vergelijkingen, die doorgaans aan de Lautréamont en de surrealisten worden toegeschreven:

Sabemos posar un beso como una mirada
Plantar miradas como árboles
Enjaular árboles como pájaros
Regar pájaros como heliotropos
(...)
etc. etc. etc. (*O.P.* 766-7)

We kunnen een kus geven als een oogopslag
Oogopslagen planten als bomen
Bomen kooien als vogels

⁵¹ "Lo malo es que ignoramos las reacciones de la substancia sobre la cual trabajamos. No sabemos lo que producirá tal semilla lanzada en el alma. Ni los ecos de tal acción o tal idea. Somos ciegos entre ciegos."

⁵² "Mientras vivamos juguemos / El simple sport de los vocablos / De la pura palabra y nada más / Sin imagen limpia de joyas" (*O.P.* 769).

Vogels begieten als heliotropen
(...)
enz. enz. enz. (*Hogevalk* 99)

Daarnaast heeft Altazor ook schoon genoeg van het egocentrische "rozen etende hart" uit de romantiek of van de geciseleerde esoterische verzen van symbolisten als Mallarmé of *modernistas* als Darío die "nachten van volmaakt robijn" (101) smeedden.⁵³ Het meest voelt hij zich wellicht nog verwant met het woordhutselen van de dadaïsten: "De horizon is een bizon / De zee een risee / De hemel een postzegel / De vraag een plaag / De horizon likt op volle rizee aan de hemel na de zeven vragen van Egypte / Men drijft de spot met die zee van een bizon die wegsuist als een komeet op zijn postzegel vol plagen" (133).⁵⁴

Toch volstaat de parodie ten langen leste niet, daar op veel basaler niveau de grammaticale structuren, zinsbouw en geijkte woordvolgorde het vrije contact tussen taal en lichaam belemmeren. In het resterende pure taalspel hanteert hij de meest uiteenlopende kunstgrepen, leidend van onder meer grafschriften gebaseerd op homofonische grapjes, "Hier rust Clarisse klaar is ze thans opgeslokt door het licht / Hier rust Alexander alles is anders sinds Sander dit leven inruilde voor een ander" (119), via tot werkwoord getransformeerde substantieven, "De waterval die paardt op de nacht / Terwijl de nacht zich bedt om uit te rusten" (147), tot en met een reeks van meer dan 200 variaties op het woord molen, "En de windmolen speelt met ons mee / Windmolen / Ademhalingsmolen / Vertellingsmolen" enzovoort (136).⁵⁵ Steeds verder drijft de dichter het destructieve experiment op de spits, totdat nog uitsluitend verpulverde woorden en lettergrepen voortwoekeren in een bevreemdend kluwen, een ritmisch gezang, waarin slechts hier en daar verbanden schemeren en flarden van betekenissen hangen:

⁵³ "Después del corazón comiendo rosas / Y de las noches del rubí perfecto" (*O.P.* 767).

⁵⁴ "El horizonte es un rinoceronte / El mar un azar / El cielo un pañuelo / La llaga una plaga / Un horizonte jugando a todo mar se sonaba con el cielo después de las siete llagas de Egipto / El rinoceronte navega sobre el azar como el cometa en su pañuelo lleno de plagas" (*O.P.* 788-9).

⁵⁵ "Aquí yace Clarisa clara risa enclaustrada en la luz / Aquí yace Alejandro antro alejado ala adentro" (*O.P.* 779); "La cascada que cabellera sobre la noche / Mientras la noche se cama a descansar" (797); "Y juega con nosotros el molino de viento / Molino de viento / Molino de aliento / Molino de cuento" (789).

Hoofdstuk 5

	Cristal sueño Cristal viaje
Flor y noche Con su estatua	
	Cristal muerte
Ai aia aia ia ia ia aia ui (<i>O.P.</i> 806-7)	
	Kristal droom Kristal reis
Bloem en nacht Met zijn standbeeld	
	Kristal dood
Ai aia aia ia ia ia aia uie (<i>Hogevalk</i> 163-5)	

Er is door critici veel gedebatteerd over het al dan niet welslagen van Huidobro's poging om in *Altazor* een geheel nieuwe taal te creëren. Ten aanzien van zijn eigen ontwikkeling als dichter markeerde het boek in ieder geval het afscheid van het creationisme en de oculaircentrische connectie tussen taal en visualiteit. Toen Huidobro de verwezenlijking van zijn taak als visionair het dichtst scheen te zijn genaderd, het scheppen van een andere utopische wereld, trapte hij niet in de val van het totalitarisme en legde zijn werk de illusie van rationele, technische beheersbaarheid bloot die zulke visioenen aantrekt. Het afsluitende geruis in *Altazor* en "het open boek" van *La próxima* boden de lezers weliswaar weinig houvast voor de toekomst, maar ze hadden tenminste het voordeel van een open en mogelijk nieuw begin, in tegenstelling tot het totaalbeeld van de wereld dat zo veel andere utopisten uit dezelfde periode poogden te realiseren. Beide teksten laten in onderlinge dialoog zien dat ieder visioen van een nieuwe, bewust uitgedachte werkelijkheid – de wensdroom van iedere moderne planner en ingenieur – uiteindelijk oncontroleerbaar is, en mogelijk zelfs de aanzet tot zijn eigen vernietiging kan geven.

5.3. Conclusie: Huidobro's visionaire poëzie

In Huidobro's creationistische geschriften trad de dichter op als een visionair, die samenhangen opmerkte waar ze voor anderen verborgen bleven en zodoende "nieuwe feiten" in zijn poëzie kon onthullen. Zichzelf in die geprivilegieerde hoedanigheid van ziener plaatsend claimde hij: "Als ik schrijf: 'De vogel bouwt een nest op de regenboog', presenteer ik jullie een nieuw feit, iets wat jullie nog nooit hebben gezien, wat jullie nooit zullen zien, en wat jullie niettemin graag zouden willen zien." (O.C. 1: 733)⁵⁶ Omdat die "nieuwe feiten" zich enkel in taal formeerden, waren deze visionaire beelden poëtisch van aard en dienden ze vooreerst een formeel-literaire vernieuwing te ontketenen. In het vorige hoofdstuk hebben we geconstateerd dat zulke beelden, in de bundels daterend uit de periode 1917-1925, voornamelijk resulteerden uit filmische en kubistische montage van heterogene elementen en uiteenlopende perspectieven. Zij bleken nooit in volledig antireferentiële of zogenaamd autonome poëzie uit te monden, in gedichten die zoals Huidobro in navolging van kubistische theoretici als Apollinaire wel eens durfde te beweren "op zichzelf staande fenomen[en]" zouden zijn.

Dit betekent niet dat we dergelijke aanspraken op een autonome kunst als irrelevant terzijde moeten schuiven, maar wel dat we ze anders dienen te interpreteren. Veeleer dan een louter interne, besloten werkelijkheid te beschrijven, gaven deze gedichten door middel van die montage een herkenbare werkelijkheid – als de oorlog, een western, een gitaarspeler of een schip op zee – een onconventionele, geconceptualiseerde aanblik. De montage moest vervreemding tweebrengen, 'ostranenie' in de bekende terminologie van de Russische formalist Viktor Sjklovski (1893-1984). Net als avant-gardistische films en kubistische schilderijen vestigden Huidobro's gedichten er, mede dankzij autoreferentiële technieken als de experimentele typografie, de aandacht op dat iedere werkelijkheid voortkomt uit de manier waarop je ernaar kijkt.⁵⁷ In die optiek behoeft Ortega's algemene conclusie ook de nodige

⁵⁶ "Cuando escribo: 'El pájaro anida en el arco iris', os presento un hecho nuevo, algo que jamás habéis visto, que jamás veréis, y que sin embargo os gustaría mucho ver."

⁵⁷ In een complex essay met de provocerende titel 'Why claims for autonomy matter' heeft Charles Altieri onlangs betoogd dat in modernistische kunst de traditionele esthetische vierdeling van de maker, het kunstwerk, de wereld en de toeschouwer heel problematisch wordt. Tot ver in de negentiende eeuw maakte een kunstenaar een mooi object dat het publiek moest bewegen een bepaalde emotionele houding aan te nemen ten opzichte van

Hoofdstuk 5

nuancering: deze avant-gardekunst had weliswaar de menselijke inhoud naar de achtergrond gedrongen ten voordele van de formele kenmerken van het kunstwerk, maar daarom was die inhoud nog niet geheel en al verdwenen, want het ging nu juist om de formeel-artistieke perceptie daarvan. Of zoals Vicky Unruh Ortega's raammetafoor treffend herformuleert:

we can argue that the vanguards challenged artistic recipients, notwithstanding the daunting optical gymnastics required, to focus on the interaction of the windowpane and the garden, a reflexive engagement of art with life. Thus the very distancing quality in modern art that Ortega called dehumanization turns the public toward, not away from, lived experience. (22)

Het esthetische programma van Huidobro beoogde derhalve ook meer dan een louter literaire stijlbreuk. Anders dan het vrij banale voorbeeld van de op de regenboog nestelende vogel zou doen vermoeden, moesten de "nieuwe [poëtische] feiten" ook de "bestaande waarheden" onderuithalen, die een realistische stijl volgens hem consolideerde. Dit was het sociale aspect dat voor Huidobro van meet af aan onlosmakelijk met het zienschap verbonden was en waarop we ons in dit laatste hoofdstuk hebben geconcentreerd. Hij poogde zich als dichter buiten het gewoel van alledag te positioneren om zodoende, vanuit zijn eigengereide visie, reflectie te kunnen bieden op de sociale en economische gang van zaken. Hij ging zelfs zover om zich aan utopische en dystopische toekomstvisioenen te wagen, waarin hij de uitwassen van een losgeslagen techniek verkende. Als men bij voorbaat iedere vaststaande waarheid en collectieve ethiek afwijst, kan alles – gaande van arbeidsomstandigheden tot kunst – wel ondergeschikt worden aan een technische logica, maar die logica blijkt op den duur onleefbaar en zelfdestructief. Tot deze bevinding

de erin gerepresenteerde wereld. De verantwoordelijkheid van de modernistische kunstenaar ten aanzien van die wereld lag, daarentegen, in de wijze waarop hij of zij de formele logica van het kunstwerk organiseerde teneinde een bepaald perceptueel of affectief effect bij de kijker te bewerkstelligen. Altieri: "This situation offered an immensely productive challenge for modernist artists because it encouraged their thinking about how the audience function might be inseparable from the artist's self-positioning and how the work might be inherently inseparable from possibilities of what the world might be or become." (11)

kwam Huidobro althans in teksten als *Altazor* en *La próxima*. Maar daarmee liep ook het creationistische project, dat binnen het domein van de poëzie evenzeer gestoeld was op die technische en rationele logica, definitief teneinde. De taal die de dichter eerst nog toestond "nieuwe beelden" te projecteren, toonde zich immers al even grillig en onberekenbaar als een ongestuurde technologie.

Het modernisme en de crisis van het oculaircentrisme

Meer in het algemeen kan worden betoogd dat Huidobro's evolutie van vormvernieuwer naar utopist – en uiteindelijk daar voorbij – aansloot bij een bredere, in toenemende mate (zelf)kritische tendens onder modernisten ten aanzien van het verlichtingsdenken, dat zichtbaarheid gelijk stelde aan objectiviteit en rationele beheersbaarheid. In veel varianten van de modernistische blik schitterde weliswaar vaak nog de hoop op een maakbare wereld, waarvan het utopisme onmiskenbaar een extreme uitloper was, maar die blik werd steeds meer vertroebeld door vraagtekens. Deze vraagtekens kwamen allereerst voort uit de herdefiniëring van het gezichtsvermogen in de wetenschap en de esthetiek, als een fysiologisch systeem met zijn interne wetten en regels. Wat enerzijds, blijkens het creationisme, de exaltatie over de persoonlijke creatieve zienswijze in de hand werkte, kon anderzijds omslaan in vertwijfeling wat betreft de ruimtelijke en temporele begrenzing van die zienswijze. Zelden is die angst voor het solipsisme krachtiger verbeeld dan in de eenzaam vallende *Altazor*. Wat hij ziet is vluchtig, onstabiel, het product van de elektriciteit in zijn eigen lichaam, neuronale flitsen op weg naar een machinale, zinloze dood.

In de tweede plaats werd de reflectie over het gezichtsvermogen gevoed door sociale onzekerheid als gevolg van de snel opkomende massacultuur in de late negentiende en vroege twintigste eeuw, die sterk visueel georiënteerd was. Zoals Martin Jay het poneert:

The unmoving gaze from afar that the Enlightenment (...) could identify with dispassionate cognition was beginning to be shaken by the force of new cultural winds. The widespread dissemination of new visual experiences brought about by social as well as technological changes had introduced uncertainties about the truths and illusions conveyed by the eyes. (*Downcast Eyes* 146)

Hoofdstuk 5

De "new visual experiences" waren onder meer de stortvloed aan beelden die film, pers en reclame dagelijks produceerden, bewerkten en op grote schaal verspreidden, waardoor zulke visuele ervaringen het aanschijn van inwisselbare massaconsumptiegoederen kregen. Teneinde hun positie als leden van een culturele elite te bestendigen probeerden kunstenaars als Huidobro daar hun originele "poëtische visie op het leven" tegenover te stellen. Dit neemt niet weg dat ze ondertussen veelal visuele strategieën afkomstig uit diezelfde massacultuur hanteerden, om die "visie" in concrete kunstwerken en performances te gieten. Dit lijkt een onoverkomelijke paradox. Walter Adamson biedt evenwel een plausibele verklaring. In wezen ging het, zo redeneert hij, om een poging van veel avant-gardisten om door middel van een eigengereide visie een bepaalde richting te geven aan die massacultuur, waar ze niet per se vijandig tegenover stonden, maar waarvan ze wel vreesden dat ze hun rol van unieke cultuurmaker overbodig dreigde te maken (21). Gezamenlijk leidden de massacultuur en de artistieke respons hierop tot een groeiende pluriformiteit aan visuele vertogen en praktijken, die de authenticiteit van beelden ondergroeven.

Eenieders blikveld werd thans met tegenstrijdige commerciële, sociaal-politieke en artistieke visies belaagd, zodat bij scherpe waarnemers het geloof in de waarheid en controle over de dingen die het zien eens had beloofd, langzaam maar zeker begon af te kalven. Maar waar Huidobro en de kubisten het oculaircentrisme als het ware nog van binnenuit kritisch hadden doorgelicht, gingen de surrealisten echt op zoek naar een andere, niet-visuele grondslag voor de waarneming en de creativiteit.

6. ÉCRITURE AUTOMATIQUE DE HAND VAN DE SURREALIST

Si je dis ou mieux si j'écris: je souffre, ces mots, à condition d'avoir été écrits en dehors du contrôle de ma conscience, non seulement expriment exactement ma conscience de souffrir, mais sont au fond cette conscience même. L'efficacité, l'importance de l'écriture automatique, c'est qu'elle révèle la prodigieuse continuité entre ma souffrance, mon sentiment de souffrir et l'écriture du sentiment de cette souffrance.

Maurice Blanchot. 'Réflexions sur le surréalisme.' 1949. (92)

Domin: 'In elke machine wordt in één keer voor duizend Robots aan grondstof gemengd. Daarna laat ik u de kuipen zien voor de levers, hersenen enzovoort. Daarna krijgt u de fabriek te zien waar de botten gemaakt worden. Vervolgens toon ik u de spinnerij.'

Helena: 'Wat voor spinnerij?'

Domin: 'Daar worden de zenuwen en aderen in elkaar gedraaid en lopen kilometerslange spijsverteringspijpen. Daarna is de montagehal aan de beurt. Daar worden ze in elkaar gezet, net zoals auto's, weet u. Elke arbeider monteert slechts één onderdeel en automatisch gaat dat weer verder naar de tweede, en naar de derde arbeider, tot in het oneindige. (...) Daarna gaan we naar de droogruimte en het magazijn, waar de verse eindproducten werken.'

Karel Capek. *R.U.R.* 1921. (33-4)

Inleiding

Terwijl Huidobro in Madrid de publicatie van *Altazor* aan het voorbereiden was, verbleef Benjamin Péret in Brazilië.¹ Voor Péret betekende dit Braziliaanse verblijf, tussen 1929 en 1932, een belangrijke creatieve impuls. In Rio de Janeiro, waar hij zich als gevolg van zijn huwelijk met de Braziliaanse zangeres Elsie Houston (1902-1943) had gevestigd, bloeiden de ideeën en praktijken op die voortaan zijn "permanent revolutionaire"

¹ De heren kenden elkaars werk oppervlakkig, maar zover bekend hebben ze elkaar nooit ontmoet. In zijn manifest over het surrealisme had Huidobro Péret een voortreffelijke dichter genoemd, maar wel van het humoristische soort (*O.C.* 1: 741). Péret zou, op zijn beurt, in 1935 Huidobro's originaliteitscultus bespotten door hem te omschrijven als: "[le] maniaque de l'invention (...) qui se croit toujours plagié par les trouvailles d'autrui" (*O.C.* 7: 138).

Hoofdstuk 6

dichterschap zouden bepalen (Prévan 23-4).² Nadat Péret in 1920 bevriend was geraakt met André Breton (1896-1966), hadden ze samen het uiteenvallen van de Parijse dada-groep beleefd en aan de wieg van het surrealisme gestaan. Thans bood de Braziliaanse context een uitgelezen kans om hun radicaal vernieuwende esthetica internationaal te verspreiden. Zoals genoegzaam bekend golden voor de surrealisten het burgerlijke rationalisme en morele waardesysteem als vijand nummer één. Ze achtten dit tot norm geworden wereldbeeld van de bourgeois beperkend voor de waarneming van en het denken over de werkelijkheid. Die zogenaamde redelijke kijk op de dingen hielden de surrealisten mede verantwoordelijk voor de instandhouding van het maatschappelijke status-quo, en dus de ongelijkheid, via de disciplinerende van individuen tot gedweë burgers in onder meer scholen, fabrieken, Kerk en psychiatrie. Sinds 1927 was het surrealisme dan ook openlijk extreem links georiënteerd, wat werd bekrachtigd met de publicatie van het agressieve *Tweede Manifest* in 1930.

Als gevolg van dit programma schreef Péret in Rio niet alleen een artikelenreeks over de geestelijk bevrijdende werking van de surrealistische literatuurvernieuwing, maar richtte hij tevens kort na aankomst samen met Mario Pedrosa en andere medestanders een trotskistische partij op. Daarnaast vertaalde hij, met Elsie's hulp, enkele van Trotski's werken naar het Portugees. Dit politieke militantisme leidde er ten langen leste toe dat Péret wegens "communistic agitatatie" werd gearresteerd, gevangengezet en op 30 december 1931 terug naar Frankrijk gestuurd (Courtot 19-20). Maar in de relatief korte tijd die hij in Rio doorbracht, had hij niettemin ook nog heel wat documenten weten te verzamelen die betrekking hadden op de rituelen en kosmologie van de voormalige Afrikaanse slaven. Dergelijke etnografische onderzoeken naar niet-westerse culturen zouden

² Dit huwelijk was overigens duidelijk een gevolg van de verregaande internationalisering en politisering die de avant-garde eind jaren twintig inmiddels kenmerkten. Péret en Houston hadden elkaar ontmoet door toedoen van haar schoonbroer, Mario Pedrosa, die in opdracht van de Braziliaanse Communistische Partij naar Europa was afgereisd om de banden met de overzeese kameraden aan te halen, en in Parijs in contact kwam met de surrealisten. Elsie studeerde destijds zelf zang bij gerenommeerde sopranen in Frankrijk en Duitsland, en vertolkte er onder meer de muziek van de avant-gardist Heitor Villa-Lobos. De beroemde componist zou uiteindelijk, samen met Breton, als getuige fungeren bij de huwelijksvoltrekking tussen Houston en Péret op 12 april 1928 (Prévan 23).

Zie over Pérets verblijf in Brazilië, verder de artikelen van Abramo & Karepovs en Ginway, en het proefschrift van Maria Leonor Lourenço de Abreu, dat in het najaar van 2013 moet verschijnen.

eveneens een nooit opdrogende bron blijken in zijn artistieke zoektocht naar alternatieven die de rationalistische manier van waarnemen en denken konden vervangen, of op z'n minst verruimen.³

Deze Braziliaanse episode mag op het eerste gezicht een vreemdsoortige mix van artistieke en politieke handelingen lijken, maar wat al deze acties in wezen verbond, was de wil tot socioculturele verandering die Péret niet alleen figuurlijk maar ook letterlijk belichaamde.⁴ Begin jaren veertig, toen hij zijn belangrijkste theoretische geschriften leverde, proclameerde hij: "le monde actuel est [la] maison de correction, [le] bagné [de l'humanité]. Les portes des prisons vont s'ouvrir et l'humanité va reconnaître sa perpétuelle jeunesse au regard de liberté." (*O.C.* 6: 27) Ieder mens, zo betoogt Péret in hetzelfde essay, wordt gevormd door de materiële en intellectuele omstandigheden waarin hij of zij leeft, zodat de vrijheid tegelijkertijd op beide terreinen dient te worden bevochten. Hij koestert dan ook de ultieme hoop dat "l'homme, libéré des présentes contraintes matérielles et morales, connaîtra une ère de liberté — je parle non seulement d'une liberté matérielle mais aussi d'une liberté d'esprit — telle que nous pouvons difficilement l'imaginer." (28) Het is nu juist die moeilijke taak, de verwezenlijking van die volledige lichamelijke en geestelijke vrijheid, die de dichter volgens Péret dient te aanvaarden. Daartoe moet de dichter de taal het doel teruggeven waarvoor ze oorspronkelijk bestemd was, maar waarvan ze onder invloed van het rationalisme vervreemd is geraakt, namelijk – met een verwijzing naar Bretons beroemde uitspraak uit het *Eerste Manifest*: "'le langage a été donné à l'homme pour qu'il en fasse un usage surréaliste', conforme à la pleine satisfaction de [ses] désirs." (18, mijn cursivering)

Maar hoe kon de dichter met zijn werk zowel mentale als lichamelijke verlangens bevredigen, vat krijgen op zowel intellectuele als

³ Afgezien van Guy Prévans politieke biografie ontbreekt vooralsnog een systematische levensbeschrijving van Péret. We moeten het daarom stellen met de meer versnipperde gegevens die Pérets persoonlijke documenten – brieven en reportages (*O.C.* 6 en 7) – en zijn voornaamste critici – Bradu, Courtot, Field Costich en Goutier – ons verstrekken.

⁴ Pérets wil tot verandering is, niet zonder reden, uitgegroeid tot een centraal thema in de kritische literatuur. De titels zijn veelzeggend: ik verwees reeds naar Prévans *Benjamin Péret. Révolutionnaire permanent*, maar te denken valt ook aan Field Costich' *Poetry of Change*, Gerhardts 'Wild dreams of a new beginning' of Rowlands' *Redefining Resistance*. Afhankelijk van de auteur worden daarbij Pérets literaire vernieuwingen ofwel zijn (cultuur)politieke initiatieven benadrukt, maar vooralsnog is er geen aandacht besteed aan de haptische verbindingschakel tussen beide domeinen.

Hoofdstuk 6

materiële leefomstandigheden? Dat was slechts mogelijk, zoals ik in deze casestudy zal beargumenteren, omdat Péret de poëzie opvatte als een manier van denken die intrinsiek verbonden was met de tastzin of de "haptische" waarneming. Net als iedere andere handeling wortelde, naar zijn idee, ook elke talige uitspraak in de realiteit van het lichaam en de materiële wereld. Van de lichamelijke wortels van de poëzie legden, naar Péret geloofde, de mythen van de Braziliaanse slaven en precolumbiaanse culturen van Latijns-Amerika een authentieke getuigenis af. In Europa echter had de eeuwenlange overheersing van het logische denken en de christelijke moraal die lichamelijkheid aan het zicht onttrokken of aan normerende banden gelegd. Nu was het zaak die verloren gegane eenheid van lichaam en geest te herstellen, aldus Péret, wat het nadrukkelijk haptische karakter verklaart van zijn poëtische praxis.

Op het niveau van de tekstproductie toonde Péret zich een fervent pleitbezorger en beoefenaar van het automatische schrijven dat, zoals we aanstonds zullen zien, in feite een overgave inhield aan "verstrooide", psychomotorische kennis. De bundels die hieruit voortkwamen, als *De derrière les fagots* (1934), *Je sublime* (1936) en *Je ne mange pas de ce pain-là* (1936), zijn sterk haptisch geladen met expliciete referenties aan erotiek, geweld en de voelbare textuur van alledaagse voorwerpen en gebouwen. In zijn gedichten wordt een droomwerkelijkheid gecreëerd waar zich, in herkenbare ruimtes als het huis, de stad of het woud, absurde, vaak fysiek onmogelijke gebeurtenissen voordoen. Het was onmiskenbaar de bedoeling van deze poëzie om op de lachspieren van lezers te werken, hen moreel te choqueren, of mee te slepen in een irrationele denktrant. In dit opzicht is de dichter Péret nooit te scheiden van de politieke en sociale agitator, aangezien hij in beide hoedanigheden trachtte in te grijpen in de collectieve perceptie van de werkelijkheid. Péret achtte het inherent aan het dichterschap dat hij niet alleen in zijn literatuur maar ook in zijn daden revolutionair was: de dichter diende een incarnatie te zijn van de onvoorwaardelijke wil tot vrijheid.

Spreken over de tastzin: een drieledig model

Wie Pérets oeuvre kritisch wil analyseren, kan echter niet volstaan met erdoor 'aangegrepen' te worden, en moet de haptische strategieën en kenmerken ervan scherp weten te benoemen. Dit is niet zo eenvoudig, omdat we in het geval van de tastzin, anders dan bij het gezichtsvermogen of het gehoor, al gauw op de beperktheid van ons conceptuele apparaat

stuiten. In weerwil van het grote aantal haptische metaforen in ons dagelijks taalgebruik – "diep geroerd zijn", "iemand's eergevoel strelen", "een opstand de kop indrukken", "het vuur aan de schenen leggen" et cetera – zijn de begrippen om de verschillende modaliteiten van dit zintuig te beschrijven, allerm minst gemeengoed. Onderzoekers van de zintuiglijke geschiedenis zijn het er unaniem over eens dat dit conceptuele deficit, allereerst, te wijten is aan de dominant oculaircentrische organisatie van het westerse denken, voornamelijk sinds de opkomst van het cartesiaanse dualisme van lichaam en geest (Das 22; Howes 27; Paterson 1).⁵ Omdat de tastzin het meest alomvattende waarnemingsorgaan is en ook voorkomt bij dieren en bij foetussen, beschouwde Aristoteles het in *De Anima* (circa 350 v. Chr.) als het meest fundamentele van de vijf zintuigen: "Some classes of animals have all the senses, some only certain of them, others only one, the most indispensable, touch." (geciteerd door Mileaf 1) Deze visie werd later onderschreven door denkers als Diderot, Condillac en Herder.⁶ Ook begin twintigste eeuw heette de tastzin in Havelock Ellis' *Sexual Evolution in Man* (1914) de grondslag van de zintuiglijke evolutie te zijn:

[The skin] is thus, as the organ of touch, the seat of the most widely diffused sense we possess, and, moreover, the sense which is the most ancient and fundamental of all the mother of the other senses. It is scarcely

⁵ Linda Holler die op het morele aspect van dit dualisme focust, wijst eveneens op Descartes' veroordeling van de lijfelijkheid en de ermee verbonden emoties als "esprits animaux" die de rede zouden hinderen (85-6). Maar ze vestigt er tevens de aandacht op dat Descartes daarmee in een veel oudere christelijke traditie stond, die met name teruggaat op Augustinus' begrip van de erfzonde (96). In hoofdstuk 8 ga ik uitvoeriger in op haar boek.

⁶ Paterson wijdt een inzichtelijk hoofdstuk aan de tastzin in de zeventiende- en achttiende-eeuwse filosofie (37-58). Het is een belangwekkende aanvulling op Crary's uitsluitend visualistische interpretatie van de Verlichting. Toch zijn Patersons bevindingen niet in tegenspraak met Crary's centrale claim over de camera obscura als vergeestelijkt model voor het denken, want ook hij komt tot de conclusie dat de verlichtingsfilosofen de zintuigen eerder als toevoegingen van de rede dan als specifieke fysiologische modaliteiten opvatten (55).

Een treffende illustratie hiervan is het zogenaamde vraagstuk van Molyneux: in 1690 legde de Ierse filosoof William Molyneux aan John Locke de vraag voor of, indien een blindgeborene door een operatie ineens zou kunnen zien, deze persoon in staat zou zijn louter op het zicht een bol van een kubus te herkennen, vormen die hij of zij voorheen dus enkel op de tast had leren onderscheiden. Over deze vraag die een eeuw lang veel belangrijke filosofen zou bezighouden, zie ook Paulson (21-38).

Hoofdstuk 6

necessary to insist that the primitive nature of the sensory function of the skin with the derivative nature of the other senses, is a well ascertained and demonstrable fact. (3)

Onder de ietwat vage noemer van "het gevoel" of "gevoeligheid" wordt de tast, zowel in de filosofie als in de populaire cultuur, gebruikt als basiscategorie voor ons waarnemingsvermogen in het algemeen (Paterson 4). Maar juist die basale aard plaatste de tastzin, samen met de smaak en de reuk, helemaal onderaan in de traditionele hiërarchie van de zintuigen, en was een belangrijke reden voor de relatieve verwaarlozing ervan als studieobject in de cultuurwetenschappen. De kennis die de tast opleverde, werd immers gezien als kwalitatief en subjectief, in tegenstelling tot de objectieve, theoretische kennis van het gezichtsvermogen en, in mindere mate, het gehoor (Mileaf 8).

Dit brengt ons bij de tweede moeilijkheid om de tastzin te analyseren, want welke sensaties moeten er nu precies onder verstaan worden? Ik zou qua definitie willen aansluiten bij de Britse filosoof Mark Paterson die met zijn recente studie *The Senses of Touch* (2007) vooralsnog de meest volledige inventaris van de tastzin verschaft, en dit niet alleen in cultuurhistorisch maar ook in epistemologisch opzicht. Paterson stelt vast: "Physiologically, touch is a modality resulting from the combined information of innumerable receptors and nerve endings concerned with pressure, temperature, pain and movement." (1) Maar sensaties van beweging en prikkels op de huid zorgen er ook voor dat wie of wat we aanraken ook ons aanraakt, dat er een wederkerig contact ontstaat met de mensen en de voorwerpen om ons heen: "It is a sense of communication. It is receptive, expressive, can communicate empathy. It can bring distant objects and people into proximity." (idem) Zodoende constitueert de tast in sterke mate onze praktische, op gewenning gebaseerde kennis van de fysieke en culturele omgeving waarin we dagelijks verkeren; in de woorden van de Canadese antropoloog David Howes:

While knowledge of the world may be said to come from many bodily channels, the sense of touch is a particularly diffuse and varied source of information. A person may be immersed in tactile sensations, enveloped by the wind or by heat, yet at the same time register minute, local perceptions, the tickle of an insect

or brush of a leaf. (If sight worked this way we could see the blue expanse of the sky, and at the same time be looking at grains of sand on the ground.) Our environments, whether natural or built, tattoo our skin with tactile impressions. As individuals and as members of societies with particular sensory paradigms, we learn how to value these impressions and how to use them to make sense of ourselves and the world. (28)

Wat we kortom nodig hebben, is een descriptief model waarin deze verschillende fysiologische en meer affectieve aspecten van de tastzin kunnen worden ondergebracht. In hoofdzaak voortbouwend op Paterson zou ik daarom de drie volgende haptische categorieën willen onderscheiden. Ten eerste de "huid" of "tactiliteit", die de cutane sensaties van pijn, druk en temperatuur betreft. Ten tweede, "lijf/lijfelijkheid" of "proprioceptie": de sensaties van beweging (kinesthesie), lichaamspositie en evenwicht die essentieel zijn voor de waarneming van de ruimte en de nabije, materiële omgeving.⁷ In wezen betreft het hier de totaalervaring van het eigen lichaam, zodat ook de innerlijke, zogenaamde "interoceptieve" sensaties als het doorslikken van voedsel, kramp, begeerte en honger tot de lijfelijkheid kunnen worden gerekend (Leder). Zoals we later zullen zien, gaat de tastzin op het niveau van de lijfelijkheid ook bijna steevast allianties aan met andere zintuigen. Ten derde kunnen we bij uitbreiding het meer metaforische "contact" of de "affectiviteit" onderscheiden: de psychosomatische of emotieve reacties op personen, gebeurtenissen, dingen of kunstwerken die ons raken of anderszins beroeren (Fisher; Paterson 2-5). Dit driedelige model mag vooralsnog al te grofmazig schijnen, maar in de loop van deze casestudy zullen we het verder specificeren naargelang van de haptische vertogen en praktijken waarop Pérets werkzaamheden inspeelden. Anders dan Paterson hoeven wij dan ook niet tot een algemeen geldende "fenomenologie van het gevoel" te komen (7), maar tot een welbepaalde cultuurhistorische invulling daarvan ten tijde van de avant-garde.

⁷ Deze categorie komt overeen met wat Paterson (5) en Das (7) "flesh" noemen. Omdat het meest voor de hand liggende Nederlandse equivalent "vlees/vleselijkheid" echter sterke seksuele connotaties heeft en het veel meer haptische gebieden moet bestrijken, koos ik voor de vertaling "lijf/lijfelijkheid". Deze laatste term dekt ook beter de lading van de volledige lichaamservaring.

Hoofdstuk 6

De voornaamste reden om voor dit drieledige model te kiezen bestaat immers hierin dat het overkoepelende begrippen verschaft voor verschillende aspecten van de tastzin die in vroegtijdigste-eeuwse geschriften wel eens met uiteenlopende termen werden aangeduid. Het beoogt dus bij voorbaat terminologische verwarring te vermijden. Zoals gaandeweg zal blijken, corresponderen "de huid" en "het lijf" met de haptische niveaus die ook destijds werden beschreven door auteurs als Havelock Ellis, Katz, Merleau-Ponty en Révész. De derde categorie van het affectieve "contact" lijkt wellicht minder vanzelfsprekend, omdat de aandoeningen die eronder vallen niet louter perceptueel van aard zijn, maar ook emotioneel en dus slechts haptisch in overdrachtelijke zin. Dit komt omdat de fysieke aanraking of de perceptuele reactie daarop veelal lastig te scheiden zijn van de ermee gepaard gaande emoties zoals genegenheid, welbehagen, angst of afschuw. Daarom wordt het "contact", behalve door Paterson, ook door andere hedendaagse theoretici van de tastzin uitvoerig behandeld. Deze categorie is voornamelijk van belang in de sociale context van intermenselijke communicatie (Classen, *Book of Touch* 13 e.v.), en voor de receptie van kunstwerken waarbij er doorgaans geen sprake is van een feitelijke aanraking met de hand (Mileaf 5).

Pérets surrealisme als haptocentrische poëtica: een vooruitblik

In dit en het volgende hoofdstuk zullen de lijfelijke componenten van Pérets surrealistische poëtica nader worden onderzocht. Deze twee hoofdstukken zijn respectievelijk gecentreerd rond zijn Braziliaanse artikelenreeks van omstreeks 1930 en zijn essays daterend van zijn ballingschap in Mexico gedurende de jaren veertig. Zodoende kan recht worden gedaan aan de specifieke context van beide series teksten, evenals aan de toenemende politisering van Pérets poëtische reflecties.

Hoofdstuk 6 gaat dieper in op de productieve praktijk van de "écriture automatique". De machinaal kriebelende hand van de dichter blijkt verstrengeld in een complex web van literaire, wetenschappelijke en economische belangen. Aan deze drie soorten belangen zullen hierna evenveel paragrafen worden gewijd. Aansluitend op een rebelse literaire traditie en op automatische schrijfexperimenten in de psychologie onderstreepten de surrealistten zelf vooral de lijfelijke, moreel transgressieve krachten die bij de écriture automatique de vrije teugel werden gelaten. Daarbij vergaten ze aanvankelijk liever dat deze techniek al evenzeer voortkwam uit de rationalisering van de beweging, die zo

succesvol werd toegepast aan de industriële lopende band. Péret gaf zich op den duur wel degelijk rekenschap van deze ambiguïteit van het automatisme, wat hem tot een heroriëntatie van zijn dichterschap zou aanzetten. Dit mondde uit in een expliciete verbintenis tussen cultureel en politiek engagement tijdens de jaren dertig en veertig, dat in hoofdstuk 7 behandeld zal worden. Zoals we dan zullen constateren, vatte Péret het dichterschap in zijn latere poëtische geschriften veel meer in onvervalste revolutionaire termen op. Toen volstond het niet langer enkel in poëzie tegen de gevestigde orde te ageren, maar moest de dichter er ook fysiek handelend tegen in verzet komen.

Alvorens van start te gaan met de analyse wil ik nog wijzen op twee factoren, die de casestudy over Péret compliceren in vergelijking met die over Huidobro. In de eerste plaats is Pérets positie nooit volledig te isoleren van die van andere surrealistten. Vanaf het ontstaan van de Beweging in 1924 tot aan zijn dood in 1959 maakte de dichter uit Rezé, nabij Nantes, deel uit van de Parijse kern rond Breton. We weten dat die kern regelmatig nieuwe leden aantrok en andere afstootte, tijdelijk allianties met andere artistieke en politieke groeperingen aanging en weer verbrak. Péret was overal nauw bij betrokken, ook al behield hij ondertussen net zo goed zijn eigenheid als kunstenaar en politieke activist. In de komende hoofdstukken heb ik bijgevolg geprobeerd telkens te verduidelijken waar Pérets werk een collectieve surrealistische trend volgde en waar het ervan afweek. Een tweede moeilijkheid vloeit hier rechtstreeks uit voort. In overeenstemming met de activiteiten van veel andere surrealistten getuigt het oeuvre van Péret van een toenemend politiek bewustzijn, zowel op theoretisch als op praktisch poëtisch vlak. Hoewel ik in de gekoppelde hoofdstukken 6-7 en 8-10 tweemaal dezelfde periode doorloop, grofweg van 1930 tot 1950, heb ik om nodeloze herhaling te vermijden soms de thematische eenheid boven de chronologische ontwikkeling laten prevaleren. Dit verklaart bijvoorbeeld waarom Pérets vroege oorlogservaringen in de loopgraven en zijn deelname aan dada-performances, die ook van invloed zijn geweest op zijn conceptie van het dichterschap, pas aan bod komen in de paragraaf over verbale agressie en fysiek geweld (9.1). Bij Péret is de interactie tussen poëtica en poëzie kortom nog intenser dan bij Huidobro, maar zou het ook anders kunnen in het geval van een dichter die denken en handelen beoogde te verenigen?

6.1. Schrijven als transgressie: de erfenis van Ducasse en Rimbaud

Péret profileerde zich gedurende de jaren twintig niet meteen als een vooraanstaand theoreticus van het surrealisme. Weliswaar vroeg hij in zijn talrijke interviews met gereputeerde schrijvers voor *Le Journal Littéraire* steevast naar hun mening over de opvolger van dada en maakte hij als filmcriticus voor *L'Humanité* geen geheim van zijn surrealistische voorkeur voor een ongebreidelde verbeelding, maar het opstellen van manifesten liet hij in eerste instantie aan Breton over.⁸ Van meet af aan had Péret zich als een man van de literaire praxis ontpopt: verhalen en poëzie schreef hij in deze periode des te meer.⁹ Samen met Pierre Naville (1904-1993) leidde hij bovendien een poosje het eerste tijdschrift van de Beweging *La révolution surréaliste*, en zowel in de dada-tijd als daarna liet hij nooit verstek gaan als er subversieve manifestaties op touw moesten worden gezet (Bédouin 50-1).

Onder invloed van de overige surrealistische theorievorming zou hij deze benadering van het dichterschap als praxis echter geleidelijk aan ook van een conceptuele onderbouwing voorzien. Hij zou er in essentie een psychosomatische of haptische invulling aan geven. Dit blijkt reeds uit de openingsregels van zijn eerste daadwerkelijk poëtische tekst die, zoals de titel 'L'écriture automatique' al doet vermoeden, tot doel had dé schrijfpraktijk van de surrealisten te propageren:

Qui donc parmi les lecteurs de ce journal n'a pas été
frappé par l'étrange poésie qui se dégage de ses rêves!
Qui n'a pas vécu pendant son sommeil une ou plusieurs
vies trépidantes, tourmentées, autrement plus réelles et
plus prenantes que la misérable vie quotidienne?

Avant de dormir et de rêver n'avez-vous pas été
étonnés, alors que vous étiez plongés dans une sorte de
sommolence, des idées, des images, des phrases qui
vous venaient à l'esprit et vous révélaient à vous-

⁸ Zie voor de interviews (1924-1925) Péret, *O.C.* 7: 78-108, en voor de filmkritieken (1925-1926) *O.C.* 6: 229-92. De genoemde vraag naar het surrealisme was zonder twijfel als provocatie bedoeld; de meeste auteurs verklaren dan ook er geen mening over te hebben of de hele Beweging maar onzin te vinden.

⁹ Deze vroegste poëzie en verhalen, die ik grotendeels buiten beschouwing zal laten, zijn samengebracht in de delen 1, 3 en 4 van zijn *Œuvres Complètes*.

mêmes des préoccupations qu'à l'état de veille vous ne vous connaissiez point? Vous avez pu en outre constater que le même phénomène se produit aussitôt que vous laissez votre esprit errer à l'aventure. C'est que là la conscience est abolie ou presque. La raison est rentrée dans sa niche et ronge son os éternel.

Il suffit donc de chasser cette chienne de raison et d'écrire sans s'arrêter, sans tenir compte de la bousculade des idées. (O.C. 4: 243)

Dit artikel, dat ik als beginpunt voor mijn onderzoek heb gekozen, is gedateerd "zomer 1929" en was bestemd voor de Braziliaanse krant *Diario da Noite*, maar werd waarschijnlijk nooit gepubliceerd. Niettemin is deze korte tekst van groot belang, omdat Péret er voor het eerst definieert wat hij onder poëzie verstaat en het ontstaan ervan beschrijft. Wat hij poëzie noemt, zijn de wonderlijke gewaarwordingen en belevenissen die zich spontaan in de halfbewuste geest aandienen. Het gaat daarbij niet alleen om vreemdsoortige ideeën, visuele en auditieve sensaties, maar ook om volledige levens die "bruisend, kwellend of anderszins reëler en aangrijpender" heten te zijn dan de dagelijkse werkelijkheid. Zodra de rede buiten werking is gesteld tijdens de slaap, de halfslaap of de dagdroom, dringt deze "merkwaardige poëzie" zich op. Over de eigenlijke vorm en inhoud van die gewaarwordingen en alternatieve levens zullen we ons later buigen, maar het is duidelijk dat Péret deze poëzie, de vrucht van irrationele, lijfelijke processen, bevrijdend acht ten opzichte van het "ellendige" alledaagse bestaan.

Nu beschikt de dichter evenwel ook over een actieve methode om die bevrijding zelf op te zoeken, namelijk: zodanig snel aan één stuk door schrijven dat de waakhond, de rede, wordt verjaagd. Het is deze methode die Péret, door middel van een aantal doodeenvoudige instructies, aan het lezerspubliek wil aanbieden, opdat het zich eveneens van de redelijke kluisters kan ontdoen:

Prenez une main, du papier, de l'encre et un porte-plume avec une plume neuve et installez-vous confortablement á votre table. (...) Écrivez le plus vite possible pour ne rien perdre des confidences qui vous sont faites sur vous-même et surtout ne vous relisez

Hoofdstuk 6

pas. Vous remarquerez bientôt qu'au fur et à mesure que vous écrivez, les phrases viennent plus rapides, plus fortes, plus vivantes. (4: 245-6, mijn cursivering)

In dit hoofdstuk wil ik die hand, die vreemd 'gedesindividualiseerd' schijnt – in het badinerende "prenez une main" – en toch het voornaamste instrument van Pérets schrijftechniek vormde, trachten te vatten. Hoe kon deze automatisch schrijvende hand de verhoopde bevrijdende gewaarwordingen en belevenissen opleveren die de auteur poëzie noemt? Het antwoord op deze vraag is zo cruciaal, omdat Péret het automatische schrijven niet alleen aan de basis van zijn eigen werkzaamheden als dichter situeerde, maar bovendien aan die van het surrealisme in het algemeen (7: 133). In een summier puntenprogramma onder de titel 'Ce que c'est que le surréalisme', dat hij enkele maanden tevoren in een andere Braziliaanse krant had laten afdrukken ter rectificatie van een eerder interview, luidde een van de zeven stellingen dat de surrealisten neerschreven wat hen ook maar te binnenschoot "sans raturer ce que nous écrivons et en faisant abstraction au préalable de tout contrôle de la raison." (7: 133)¹⁰ Dit herinnert aan het *Eerste Manifest* uit 1924 waarin de surrealisten, bij monde van Breton, slechts "modestes appareils enregistreurs" beweerden te zijn, "qui ne s'hypnotisent pas sur le dessin qu'ils tracent" (*Manifestes* 40). Op dit zogenaamde afzien van corrigeren van de eindproducten valt het nodige af te dingen, maar thans gaat het niet zozeer om de authenticiteit van de automatische teksten, als wel om het automatisme als "geste d'invention", als een nieuw scheppingsverhaal van de literaire creatie zoals dit door de surrealisten werd verteld (Jenny 27). Inderdaad is Pérets poëtica van het automatisme, zoals die in deze jaren vorm kreeg, diep ingebed in de denkbeelden van de gehele groep rond Breton. Pas nadat we deze surrealistische theorie van het automatisch creëren nader hebben bepaald, zullen we kunnen achterhalen welke contemporaine vertogen en praktijken erin samenkwamen, en wat de artistieke en ideologische bedoelingen ervan waren.

¹⁰ Dit artikel verscheen op 7 maart 1929 in de *Diario de São Paulo* met als niet bepaald subtiele ondertitel 'Réponse à un imbécile'. De "imbeciel" in kwestie was een journalist van dezelfde krant die Péret, naar diens eigen mening, schandelijk verkeerd had aangehaald in een interview over het surrealisme. Deze felle repliek kenschetst Pérets immer agressieve houding jegens iedere aanval op of relativering van de surrealistische zaak. Deze houding is ook in overeenstemming met *Le second manifeste*. Het desbetreffende interview is overigens te vinden in Péret, O.C. 7: 134-5.

De écriture automatique en het Eerste Manifest

In zijn Braziliaanse artikelenreeks hernam Péret bepaalde sleutelpassages uit het *Manifeste du surréalisme*. De essentiële plaats die hij voor het automatische schrijven reserveert, is onmogelijk los te zien van de definitie die Breton in 1924 van het surrealisme had gegeven:

Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. (*Manifestes* 37)

Volgens deze definitie zou wie de taal in schrijven of spreken de vrije loop laat, een einde kunnen maken aan de rationele controle over het denken en de ware aard ervan herontdekken. Wie zich talig uitdrukt doet dit, aldus het manifest, bijna uitsluitend binnen de redelijke normen die de samenleving aan het denken heeft gesteld. Deze normen worden ieder mens door middel van de opvoeding bijgebracht, met als gevolg dat "le soin des dresseurs" geleidelijk aan de oorspronkelijke "luciditeit" of grenzeloze verbeeldingskracht van het kind zodanig africht dat ze enkel nog gehoorzaamt aan "les lois d'une utilité arbitraire" (11-2). Van geen enkel individu, de adolescentie eenmaal ontgroeid, wordt dan ook nog een ernstige schending van die sociale, utilitaire wetten getolereerd: "il appartient désormais corps et âme à une impérieuse nécessité pratique, qui ne souffre pas qu'on la perde de vue. Tous ses gestes manqueront d'ampleur; toutes ses idées, d'envergure." (12) Teneinde de ongebreidelde verbeeldingskracht zoals men die tijdens de kindertijd heeft gekend en die – om de definitie opnieuw aan te halen – "le fonctionnement réel de la pensée" uitmaakt, tot op zekere hoogte te herstellen, is het volgens de surrealisten daarom noodzakelijk onder het schrijven geen ogenblik te luisteren naar de gedragsregels die het gezonde verstand dicteert. De dichter mag zich dan niets meer gelegen laten liggen aan enige "préoccupation (...) morale" ten aanzien van de onderwerpen waarover hij al dan niet hoort te spreken, net zomin als aan welke "préoccupation esthétique" dan ook over hoe een en ander dient te worden verwoord of beschreven. Esthetische bekommernissen zijn alleen maar hinderlijk voor de volledige oprechtheid die het surrealisme vereist, decreeteerde Péret in zijn Braziliaanse puntenprogramma: "Le surréalisme est contre l'art parce

Hoofdstuk 6

que l'art suppose des compromissions de toutes sortes et d'abord s'oppose à la sincérité totale que nous exigeons." (O.C. 7: 133) De surrealisten keerden zich vooral tegen de realistische roman die, naar hun idee, met zijn gedetailleerde beschrijvingen van omstandigheden en gevoelens slechts de burgerlijke waarheden bevestigde. Daarentegen moest men "het wonderbaarlijke" in de literatuur nastreven: "le merveilleux seul est capable de féconder des œuvres ressortissant un genre inférieur tel que le roman et d'une façon générale tout ce qui participe de l'anecdote." (Breton, *Manifestes* 24)

Het is duidelijk dat bij het automatische schrijven meer op het spel stond dan enkel een stilistische vernieuwing. Deze schrijfp praktijk diende de beoefenaar toegang te verschaffen tot een ongereffecteerde, amorele verbeelding, die buiten de maatschappelijk geaccepteerde kaders vermocht te treden. De terugweg naar de niet-rationele "luciditeit" van de kinderjaren was weliswaar afgesneden, maar daarom was de hoop, volgens Pérets puntenprogramma, niet minder dat het automatische creëren "la libération totale de l'esprit" zou bewerkstelligen of, concreter, zou leiden tot "la production (...) de n'importe quelle œuvre sincère et empreinte d'une personnalité réelle et vivante." (O.C. 7: 133) Dat Péret hier het werkwoord "empreindre" gebruikt – een (vinger)afdruk achterlaten, doordrenken – is geen toeval, aangezien het surrealistische werk ook alle haptische aspecten van de persoonlijkheid die de rede placht te censureren openlijk dient te tonen. Dankzij de écriture automatique moest de taal voortaan geheel samenvallen met het "levende" denken, in al zijn onlogische, lichamelijke chaos.¹¹ Dit basispostulaat van Pérets poëtica vinden we verbeeld in het openingsvers van het gedicht 'Canicule' uit *De derrière les fagots*: "Bouton bouton c'est dans ma main que tu sautes" (2: 79), waarbij de meerduidige "bouton" in de hand van de dichter tegelijk openbarst als de knop van de creatieve vruchtbaarheid en als de puist van de tactiliteit die voor verfoeilijk werd gehouden.

¹¹ Reeds in de jaren veertig merkte Maurice Blanchot op dat het surrealisme voornamelijk terug had gewild naar "la vie immédiate", de onmiddellijkheid van het cogito, het absolute bewustzijn van denken en voelen: "Je pense, je souffre, j'ai le sentiment de penser, de souffrir, ce sentiment est vrai, il est immédiatement lié à ce que je pense, à ce que je souffre, c'est un 'absolu'." (91) Nu is het de belangrijke intuïtie van de surrealisten geweest, vervolgt Blanchot, dat dit "onmiddellijke" gevoel een taal op zich kon worden, zonder dat de woorden nog verhullend hoeven te werken (92).

Voor Péret, en de surrealisten in het algemeen, betekende de schrijvende hand bijgevolg zowel het daadwerkelijke, geautomatiseerde instrument als de meer overdrachtelijke onthuller van het volledig vrijgemaakte, 'lichamelijke' denken. De automatisch schrijvende hand diende de eenheid van lichaam en geest te realiseren die ik als het haptocentrische denken beschouw en, langs de lijnen van het surrealisme, zal uitwerken. Nu kunnen we in deze theorie van de écriture automatique drie componenten onderscheiden: de transgressie (van sociale en esthetische codes), de zoektocht naar een authentiek zelf dat zijn lichamelijke conditie erkent, en de kinesthetische automatisering. Zoals ik zal betogen, zijn deze componenten terug te voeren op evenveel contemporaine vertogen, die hierna meer in detail worden besproken. Ten eerste blijkt de écriture automatique ten dele een erfenis te zijn van de rebelse literaire traditie van Ducasse' en Rimbauds herschrijvingen van geijkte waarheden en waarnemingen. Vervolgens vonden de surrealisten ook wetenschappelijke voorbeelden in het therapeutische schrijven van de psychoanalyse en het experimenteel-psychologische onderzoek naar de lijfelijke automatismen. Tot besluit van het hoofdstuk zal Pérets tekst 'Au paradis des fantômes' nog worden besproken waarin de auteur zelf kritisch ging reflecteren over de écriture automatique, naar aanleiding van de toepassing van dergelijke automatismen in de massa-industrie.

Ducasse' morele herschrijvingen

Wat de moreel bevrijdende werking van het schrijven betreft, stonden de surrealisten, in weerwil van wat ze ook mochten beweren over hun artistieke desinteresse, wel degelijk in een tegendraadse literaire traditie die terugvoerde tot de achttiende-eeuwse markies de Sade. Ze verzwegen die traditie overigens niet zozeer, maar poogden deze auteurs wel toe te eigenen als voorlopers van het surrealisme, of zoals Péret ze in 'Où êtes-vous?' – een ander Braziliaans artikel van 14 maart 1929 – omschreef, "quelques voix isolées [qui] jetaient un cri desespéré" (7: 136). Met deze "geïsoleerde stemmen" doelde Péret in dit geval voornamelijk op Lautréamont en Rimbaud, over wie ook Breton enkele jaren nadien zou constateren: "on peut parler, dans le sens de l'automatisme, d'un véritable mot d'ordre que ces deux poètes (...) nous ont transmis." ('Le message automatique' 57)

Anders dan Breton doet uitschijnen, had Isidore Ducasse (1846-1870) – alias comte de Lautréamont – nooit met de feitelijke écriture

Hoofdstuk 6

automatique geëxperimenteerd. Waar hij de surrealisten wel in was voorgegaan, was de belijdenis van het dichterschap als rücksichtslose rebellie tegen het fatsoen en de goede zeden. Schrijven kon, volgens de auteur van de beruchte *Les chants de Maldoror* (1870), een cruciale rol spelen bij het doorbreken van taboes en het onder woorden brengen van anderszins onbespreekbare aandriften en gebruiken. Deze opvatting van het schrijven blijkt bijvoorbeeld uit de 'Tweede Zang' wanneer Maldoror, na in de 'Eerste Zang' de wreedheid te hebben bezongen en een verbond te hebben gesloten met de prostitutie, merkt dat zijn hand dienst weigert:

Je saisis la plume qui va construire le deuxième chant...
instrument arraché aux ailes de quelque pygargue roux!
Mais... qu'ont-ils donc mes doigts? *Les articulations
demeurent paralysées, dès que je commence mon
travail.* Cependant, j'ai besoin d'écrire... C'est
impossible! Eh bien, je répète que j'ai besoin d'écrire
ma pensée: j'ai le droit, comme un autre, de me
soumettre à cette loi naturelle... Mais non, mais non, la
plume reste inerte!... (60, mijn cursivering)

Een hogere macht, God zelf naar Maldoror veronderstelt, belet de dichter diens maatschappelijke ondermijnende werk voort te zetten. Dat doet deze hogere macht door diens "articulations" te verlammen, wat zowel op de gewrichten als op het spraakvermogen kan terugslaan. Teneinde de dichter het zwijgen op te leggen moet de paralyse ook wel zijn fysieke articulatie treffen, aangezien zijn transgressieve taalproductie onlosmakelijk verbonden is met zijn naar maatschappelijke standaarden abjecte lijfelijkheid: in Maldorors geval een geperverteerde seksualiteit die neigt naar pedofilie en bestialiteit, evenals een sadistische verlustiging in geweld. Voor Maldoror zijn denken en lichaam één, wat nog eens bevestigd wordt wanneer, ogenblikkelijk volgend op de verlamming van zijn hand, een bliksemschicht zijn voorhoofd openrijt. Dat hij ondertussen, ondanks de zogenaamde verlamming en zijn bloedende hoofd, stug doorschrijft en zijn almachtige vergelder met blasfemische verwensingen blijft overstelpen, is de paradox waarop zijn hele identiteit van 'poète maudit' geënt is: hij is pas waarlijk dichter indien hij een lijfelijke stroom van sensaties laat spreken die de christelijke moraal voortdurend aan het woord onttrekt of minstens tot

de orde roept.¹² Alleen op die manier kan de dichter ook de 'lage' begeertes aanklagen die achter die zogenaamd zuiver geestelijke ethiek schuilgaan; zo openbaart Maldoror zijn lezer dat toen hij op een nefaste dag, vermoed van de aardse reis, op zoek naar redding de ogen ten hemel richtte, hij tot zijn afgrijzen God zag als een hebzuchtige, mensen verslindende potentiaat:

je soulevai la paupière effarée plus haut, plus haut encore, jusqu'à ce que j'aperçusse un trône, formé d'excréments humains et d'or, sur lequel trônait, avec un orgueil idiot, le corps recouvert d'un linceul fait avec des draps non lavés d'hôpital, celui qui s'intitule lui-même le Créateur! Il tenait à la main le tronc pourri d'un homme mort, et le portait, alternativement, des yeux au nez et du nez à la bouche; une fois à la bouche, on devine ce qu'il en faisait. (81)

Ook in de écriture automatique moesten christelijke dogma's en symbolen het vaak ontgelden, wat al blijkt uit de provocatieve titel van Bretons en Éluards *L'Immaculée conception* (1930), die de Onbevleete Ontvangenis herinterpreteert als de niet door de rede besmette conceptie van de tekst. Grandioze visioenen zoals het bovenstaande zou dit bij de overtuigde atheïst Péret niet opleveren, maar dit belet niet dat ook hij in navolging van Ducasse de dichter stelselmatig buiten de officiële gedragscodes positioneerde. Wie poëzie wil schrijven, dient alle kleinburgerlijke verantwoordelijkheden af te schudden, houdt Péret de lezer in 'L'écriture automatique' voor: "oubliez que vous êtes marié, que votre enfant a la coqueluche, oubliez que vous êtes catholique, que vous êtes commerçant et que la faillite vous guette, oubliez que vous êtes sénateur" (O.C. 4: 245). Hij stelt de dichter hier lijnrecht tegenover de karikaturale burgerman, met diens gezagsgetrouwe waarden van familie, Kerk en staat. Schrijven moet immers een transgressieve daad zijn, die alle krachten van het gevoelsleven

¹² In zijn prachtige inleiding bij de *Œuvres complètes* van Ducasse biedt J.M.G. Le Clézio een gelijkaardige, zij het universalistischer interpretatie, wanneer hij in de *Les chants de Maldoror* het traumatische breukmoment bespeurt waarop ieder kind zijn intrede doet in de symbolische orde, die zijn spreken en voelen voortaan zullen reguleren: "L'histoire de la littérature devrait être celle de la vie humaine. *Les Chants de Maldoror* seraient alors le premier texte, la cicatrice visible de ce passage de l'univers muet à l'univers doué de parole." (11) Het herinnert aan de "pensée vivante" van de kinderjaren waarover ook Breton schreef.

Hoofdstuk 6

en de verbeelding ontketent die dit waardesysteem juist poogt te reguleren. Voor de surrealist mag niets heilig zijn. Dit demonstreert Péret even in het praktijkvoorbeeld van de *écriture automatique* dat volgt op de inleiding over de methode. Daarin trekt hij een aantal representatieve figuren van het burgerlijke waardesysteem in het belachelijke, zoals de aartsvader Noach – "Noé le quel est si bien mort que les puces qui nichaient dans son oreille se sont réfugiées sur les chiens" (247) –, de overheid – "des cochenilles auxquelles l'autorité a mis une camisole de force au mépris de toute justice" (247) of een onfortuinlijke grootmoeder: "La pauvre vieille n'a plus que la peau et les os. Elle vend de temps à autre un morceau de sa peau pour faire un tambour qu'elle envoie à l'un de ses petits-fils à l'occasion de son anniversaire. C'est assez touchant, mais un peu bête, parce que lorsqu'elle sera réduite à l'état de squelette elle n'aura plus d'autre ressource que d'habiter les maisons hantées" (247). Ongetwijfeld zijn dit niet Pérets meest subversieve regels – de grappen blijven vrij onschuldig –, maar ze mogen wel illustratief heten voor de haptiek die, net als bij Ducasse, stevast aan de dag treedt in zijn amoralistische poëzie. In de geciteerde gevallen betreft het dan ook tactiele beelden: jeuk van de luizen, het aantrekken van een dwangbuis of weghalen van een stuk huid. Maar in Pérets vers over Noach klinkt ook een bestaande uitdrukking door, "avoir la puce à l'oreille" (iets door krijgen), waarvan de dichter de zinnelijke kant aanzet en zodoende een humoristisch effect bereikt.

Een gelijkaardige techniek die Ducasse veelvuldig toepaste om morele transgressie te bekomen, was het herschrijven van reeds bekende scènes of motieven uit de literatuur. Dit was dé methode om de literaire traditie open te breken en zichzelf in de rol van overtreder op te voeren. Denken we maar aan het geciteerde visioen, waar God ten opzichte van Dantes *Hel* en de middeleeuwse iconologie de mensenetersrol van Satan heeft overgenomen, of algemener aan zijn *Poésies* waar hij de wijsheden van auteurs als Pascal en Lamartine keer op keer verdraait. Terecht stelt Jeremy Stubbs dat deze herschrijftechniek ook een belangrijke inspiratiebron heeft betekend voor de surrealisten. Zij beperkten zich zelfs niet meer tot literaire voorbeelden, maar grepen werkelijk alle mogelijke tekstgenres aan, zodat voor hen de grens tussen literatuur en niet-literatuur al spoedig vervaagde. Zo hebben Marguerite Bonnet en Étienne-Alain Hubert aangetoond dat de komische 'Médiations' uit *L'Immaculée Conception* zijn verkregen door in bestaande tijdschriftartikelen de woorden associatief te vervangen, bijvoorbeeld de namen van musici door die van

beruchte misdadigers. Het duidelijkste resultaat van dit procédé in Pérets oeuvre is *152 proverbes mis au goût du jour* (1925), geschreven in samenwerking met Éluard, waarin 152 spreekwoorden op dezelfde wijze herschreven worden; zoals "Qui couche avec le pape doit avoir de longs pieds." (O.C. 4: 252) dat een vermenging is van "Qui couche avec le chien, se lève avec les puces" en "faire un pied de nez". Omdat dit werk echter qua tijd buiten het bestek van deze studie valt en Péret over deze techniek niet heeft getheoretiseerd, blijft hij hier verder onbesproken. Wel zullen we, kriskras door het onderzochte corpus, voorbeelden tegenkomen van dergelijke herschrijvingen, zoals het hierboven genoemde geval van Noach.

Rimbauds "ontregeling van alle zinnen"

Als het schrijven van de surrealisten ten opzichte van Ducasse nog radicaler schijnt in het ontregelen van iedere samenhang, dan heeft dit alles te maken met de tweede "voix isolée" die Péret als een voorganger claimde: Arthur Rimbaud (1854-1891). Neem nu deze passage over een hertogin die schuurpapier eet uit 'L'écriture automatique':

Tout cela se serait fort bien passé si la grande duchesse Anastasie n'avait pas ce jour-là mangé une grande feuille de papier émeri. En un rien de temps, la grande duchesse ayant pris la banque perdit la tête. Le reste du corps suivit rapidement et bientôt il ne resta plus que les ongles des orteils qui s'en furent dessiner une enseigne lumineuse dans un coin sombre plein de bruits de mâchoires s'ouvrant et se fermant suivant le rythme de 'au clair de la lune, mon ami Pierrot...' (O.C. 4: 246)

In dit fragment worden allerlei vreemdsoortige visuele, auditieve en haptische prikkels met elkaar verstrengeld in een schijnbaar volslagen absurde reeks gebeurtenissen. Het is het soort multisensoriële tekst, regelmatig terugkerend in Pérets gehele oeuvre, dat Herbert Gershman met een terechte verwijzing naar Rimbaud heeft toegeschreven aan "a combination of deliberate sensory and logical confusion" (geciteerd door Field Costich 18). Ook in *Le second manifeste* stond te lezen: "nous voici de nouveau, (...), á tenter d'affranchir définitivement cette imagination par le 'long, immense, raisonné dérèglement de tous les sens'" (Breton, *Manifestes* 135). Zowel Gershman als Breton alludeerden daarbij op de beroemde brief van 13 mei 1871 waarin Rimbaud het doel van zijn

Hoofdstuk 6

dichterlijk zienschap had samengevat als: "je travaille à me rendre Voyant (...). Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de tous les sens." (340) Het is enkel al werkend met en in de taal dat de dichter zijn visionaire activiteiten kan ontplooiën en het "Onbekende" vermag te onthullen, door niet alleen de vertrouwde aanblik van de werkelijkheid te verstoren, maar ook de klank, de smaak, de geur en het gevoel ervan. De dubbelzinnigheid van het Franse woord "sens" is hier uiteraard allesbepalend: de ontregeling van elke betekenis moet ook wel een ontwrichtende uitwerking hebben op die perceptie. Dit is wat Rimbaud, in *Une saison en enfer* (1873), met 'L'alchimie du verbe' aanduidde waarbij alle woorden omgesmeed en veredeld worden tot "un verbe poétique, (...), accessible à tous les sens":

Je m'habituai à l'hallucination simple: je voyais très franchement une mosquée à la place d'une usine, une école de tambours faite par des anges, des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d'un lac; les monstres, les mystères; un titre de vaudeville dressait des épouvantes devant moi.

Puis j'expliquai mes sophismes magiques avec l'hallucination des mots! Je finis par trouver sacré le désordre de mon esprit. (265)

Volgens Rimbaud diende de ware dichter de representaties van de werkelijkheid zoals die vooralsnog waren geboden te herschrijven, opdat geheel nieuwe, fantasmagorische werelden zouden verrijzen van louter woorden, maar voorzien van alle mogelijke zinnelijke dimensies.¹³ Als schrijver mag ik dan geen sterk en vitaal mens zijn, stelt Rimbaud in

¹³ Ik leg sterk de nadruk op het multisensorische karakter van Rimbauds poëzie, omdat andere critici dat wel eens durven te vergeten. Dit geldt bijvoorbeeld voor het reeds in hoofdstuk 2 behandelde essay, waarin Rodenko op basis van Rimbaud het onderscheid tussen de romantische en de modernistische "ziener" constateert. Of voor Leo Bersani die schrijft: "Far from serving as a protective screen between us and the poet's secret psychological complexity, language in the *Illuminations* would be obliterated by the very luminosity of the pictures which language evokes. (...) Everything is designed—as in a spectacularly vulgar circus number—to fascinate our eyes, to make it impossible for us to turn our gluttonous vision away from the hypnotic scene. These cineramic hallucinations attain a certain impersonality by the frankly excessive and improbable nature of the spectacle." (geciteerd door Perloff 47) Hoewel zowel Rodenko als Bersani tot uiterst relevante conclusies komen, is hun oculaircentrisme enigszins misplaatst.

'Mauvais sang' uit dezelfde bundel, de hallucinatoire werkelijkheden die de hand met de pen opdiept uit het papier zijn even tastbaar als wat de ploeg uit de aarde omhoog woelt: "La main à plume vaut la main à charrue. (...) Sans me servir pour vivre même de mon corps, et plus oisif que le crapaud, j'ai vécu partout." (247) De lezer van Rimbauds poëzie, en dan met name de *Illuminations* (1880), wacht de algehele verbijstering, daar iedere referentie aan een bekende werkelijkheid en vaststaande betekenis opgeschort schijnt, of in Marjorie Perloffs terminologie, "onbeslisbaar" is geworden.¹⁴

Zonder Rimbauds "verbe (...) accessible à tous les sens" is het surrealistische geloof in de bevrijdende werking van de poëzie amper te begrijpen. Rimbaud wees hun de weg naar een soort taaldelirium waarin de dichter, ontslagen van elke restrictie, zich volledig vermocht over te geven aan de perceptuele en semantische associaties van de woorden. In het eerste nummer van *La Révolution surréaliste* (december 1924) was reeds een korte bijdrage verschenen onder de titel 'L'état d'un surréaliste', waarin Francis Gérard (1903-1992) dit delirium als het ware fenomenologisch had beschreven:

De fait, qui se laisse entièrement glisser dans le flux rapide et ininterrompu de l'automatisme, l'indifférence absolue à tout ce qui l'entoure le gagne rapidement, le plonge dans une somnolence agréable qui l'écarte de plus en plus de la réalité extérieure et interpose entre elle et lui une brume particulièrement douce à l'esprit, cependant que certaines sensations inconnues prennent une acuité et une lucidité extraordinaires. (29)

Die "sensations inconnues" doen zich, volgens Gérard, voor in drie taalgerelateerde toestanden. In "toestand A" worden ze gegenereerd door middel van consonanties; wat de gedachtestroom voortstuwt zijn "de meegevoerde wrakstukken" van de gebruikte termen (30). Een voorbeeld uit Pérets 'L'écriture automatique' zou kunnen zijn: "Une botte d'asperges qui n'avait pas tout à fait sept lieues s'exténue à découper un arc-en-ciel dans une boîte à cirage." (*O.C.* 4: 246), waar het beeld resulteert uit de klankassociatie van "botte" en "boîte". Gérards "toestand B" is eerder "une

¹⁴ Niet voor niets opent Perloffs inmiddels klassieke studie *The Poetics of Indeterminacy* over de referentiële en semantische instabiliteit in de moderne poëzie met een hoofdstuk over de *Illuminations*.

atmosphère dramatique", waar op basis van semantische associatie gebeurtenissen elkaar in snel tempo opvolgen (30), zoals in het hierboven geciteerde relaas van de hertogin van wie, als gevolg van de staande uitdrukking "perdre sa tête", ook het lichaam verdwijnt totdat enkel nog haar teennagels overblijven, enzovoort. In "toestand C", ten slotte, lijkt de perceptuele component de drijvende kracht te vormen, waarbij totaal onafhankelijke "objecten" naast elkaar worden geplaatst in een "traplopend" denken (30); in dit voorbeeld uit Pérets artikel is de overgang van de biet naar de neus van de paus op visuele gronden geschiedt: "La source de betterave pourra bien se tarir et le salpêtre recouvrir le nez du pape" (O.C. 4: 247).¹⁵

Of Gérard daarmee een exhaustieve inventaris van surrealistische schrijftechnieken bood is vooralsnog van ondergeschikt belang. Maar zijn essay toont wel hoezeer de surrealisten, in navolging van Rimbaud, taal en perceptie verbonden achtten in een ontregelend en van alle regels ontdaan schrijven. Wat ze met de écriture automatique derhalve poogden te bewerkstelligen, betoogt Laurent Jenny in perloffiaanse bewoordingen, was de overgang van een "figuralité discursive" gestoeld op de stilzwijgende overeenkomst tussen zender en ontvanger over de relaties tussen taal en wereld, en zodoende over de scheidslijn tussen letterlijk en figuurlijk taalgebruik, naar een "figuralité indécidable" waarbij de zender deze overeenkomst voortdurend schendt en de ontvanger niet meer kan bepalen welke uiting hij nog referentieel dan wel niet-referentieel, letterlijk dan wel figuurlijk moet begrijpen (29).

6.2. Schrijven als therapie: het surrealisme en de psychologie

Toch had het automatische schrijven nog een tweede doel want, via de morele en literaire transgressie, zou de dichter ook tot zijn ware zelf doordringen. In 'Où êtes-vous?' spiegelde Péret de lezer dit als volgt voor:

Il va sans dire que l'adoption de ce moyen d'expression implique la confiance totale en ses venus. Il supprime l'influence d'un esprit sur un autre et vous force à vous voir sous un jour qui vous était inconnu. Tout ce qui était vivant en vous et que l'habitude, l'éducation, les

¹⁵ In 8.3 zal blijken dat toestand B en C dominant moeten zijn geweest bij Péret, want die bepalen de haptisch, contigue structuur van zijn gedichten.

préjugés avaient refoulé, jaillit comme un cri de détresse. Vous vous écriez: 'Qui est là?' et vous frémissez. N'ayez aucune crainte, continuez et dites en fermant les yeux, sans hésiter: 'Entrez!... Entrez vite!' (O.C. 7: 137)

Deze opvatting dat de automatische tekst onvermoede, soms minder fraaie kanten van een persoonlijkheid aan de oppervlakte kon brengen, was ontleend aan contemporaine, psychologische vertogen.¹⁶ Péret zelf noemde doorgaans de psychoanalyse van Sigmund Freud (1856-1939) als voornaamste bron "[qui] fait dire à ses sujets tout ce qui leur passe par la tête." (7: 133) en "[qui] avait déjà utilisé [l'écriture automatique] (...) pour l'analyse des rêves" (7: 137).¹⁷ Maar zoals dadelijk zal blijken, had ook de experimentele psychologie de surrealisten het nodige te bieden.

De freudiaanse autoanalyse

De verwijzing naar de psychoanalyse is tevens in het *Eerste Manifest* te vinden waar Breton, die tijdens de Eerste Wereldoorlog als verpleger in een psychiatrische kliniek in Saint-Dizier had gewerkt, verhaalt hoe de freudiaanse methode werd aangewend om getraumatiseerde soldaten te behandelen. Het was daarbij zaak patiënten snel en spontaan te laten praten, opdat de rede niet kon interveniëren en hun woorden dus hun feitelijke gedachtestroom weergaven. Breton was immers van mening dat "la vitesse de la pensée n'est pas supérieure à celle de la parole, et qu'elle ne défie pas forcément la langue, ni même la plume qui court." (*Manifestes* 34) Deze behandelwijze bracht Breton en Soupault op het idee een dag lang op die manier te gaan schrijven, wat resulteerde in verrassend analoge

¹⁶ Zonder twijfel is in de vakliteratuur de schatplichtigheid aan de psychoanalyse en (para)psychologie het best beschreven onderdeel van de écriture automatique-kentheorie. De studie van Manfred Hilke biedt voorsnog het meest gedetailleerde overzicht en is dan ook voor de volgende alinea's een ijkpunt geweest.

¹⁷ Ook voor critici is de psychoanalyse altijd het belangrijkste interpretatiemodel van het surrealisme gebleven, wat onlangs nog geresulteerd heeft in boeiende studies als die van David Lomas en Alyce Mahon. Dit heeft echter wel dikwijls een al te monocausale lezing opgeleverd, waardoor andere inspiratiebronnen van het surrealisme aan onze aandacht zijn ontsnapt. Door de schrijvende hand als uitgangspunt te nemen, en niet de onderdrukte verlangens die erdoor aan het woord komen, heb ik in dit hoofdstuk getracht aan te tonen dat de écriture automatique ook aan andere vertogen en praktijken refereerde. Deze inbedding van de psychoanalyse in de bredere discursieve context heb ik ook in de volgende hoofdstukken steevast nagestreefd.

Hoofdstuk 6

teksten met gelijkaardige fouten, maar ook boordevol emotie, beelden en humor. Eerst leken de resultaten absurd en wezensvreemd aan de schrijvers, maar na een diepgaander onderzoek werden ze toegankelijker en net zo objectief als feiten of eigenschappen (35), aldus de surrealistische voorman.

In de citaten van Péret evenals in Bretons beroemde relaas van de eerste schrijfexperimenten, die in *Les champs magnétiques* (1919) zouden uitmonden, klinkt het uitgangspunt van de freudiaanse psychoanalyse door dat vrije associatie in taal of droombeelden symbolische sporen bevat van onbewuste angsten en verlangens. Onder invloed van de cultuur, de opvoeding of de moraal heeft het individu die primaire angsten en verlangens weliswaar leren verdringen – "refoul[er]" noemt Péret dit proces met de destijds gangbare medische term –, maar dat neemt niet weg dat ze zich kunnen blijven manifesteren in de vorm van symbolen of, in het geval van neurose, lichamelijke symptomen. Zoals de psychiater Emmanuel Régis (1855-1918) in zijn *Précis de psychiatrie* (1913) – een van de inleidende werken waarin Breton kennis had genomen van Freuds gedachtegoed – reeds had gesteld: "[ces complexes] se traduisent au dehors par des phénomènes difficilement compréhensibles: chez l'homme sain, par des tendances artistiques, littéraires, des particularités de caractère, des rêves, etc.; chez le malade, par des obsessions, des hallucinations, des délires, des dissociations de la conscience et de la personnalité, en un mot par les symptômes de la névrose et de la psychose." (39)

Régis onderscheidt twee psychoanalytische methodes om een "complexe pathogène" te traceren: een vraaggesprek tijdens hetwelk de reacties en woordassociaties van de patiënt worden vastgelegd, of de "auto-analyse" waarbij "le sujet doit noter lui-même, avec la neutralité absolue d'un témoin étranger, indifférent ou, si l'on veut, d'un simple appareil enregistreur, toutes les pensées (...) qui traversent son esprit." (40) De ervaren analyticus kan vervolgens deze "manifestations idéatives" terugvertalen naar het pathogene complex, waarvan de bewustwording voor de patiënt de aanzet tot de genezing of minstens een afname van de klachten zal betekenen (40). Het behoeft geen betoog dat de freudiaanse autoanalyse de surrealisten tot voorbeeld diende en ze voornamelijk werd aangegrepen als extern bewijs voor het diepgravende zelfonderzoek dat de écriture automatique in zich borg. Wie alle sensaties en gedachten die zijn haptocentrische denken hem ingaf getrouw noteerde, zou verbaasd staan over de irrationele driften en motivaties die er op indirecte,

gesymboliseerde wijze uit spraken. Zoals Esther Rowlands aangeeft, moest men dus paradoxaal genoeg het bewuste "ik" loslaten om, via de écriture automatique, een authentiekere subjectiviteit te laten spreken (74). De waarheid die zodoende bovenkomt, kan behoorlijk confronterend zijn, waarschuwt Péret: "vous frémissez", of met een voor hem typische sneer, "Si vous êtes un imbécile, le surréalisme ne vous donnera pas de génie. Il vous montrera au contraire complètement nu et bête à pleurer." (O.C. 7: 137)

Toch oversteeg de surrealistische autoanalyse het louter persoonlijke belang van een grotere zelfkennis. Het feit dat Breton cum suis zich deze experimentele methode toe-eigenden en op brede schaal propageerden – iets waar Freud zelf niet bijster mee was opgezet –, geeft al aan dat ze hiermee hoopten bij te dragen aan de sociale acceptatie van een nieuw mensbeeld waarin wel ruimte bestond voor "d'étranges forces capables d'augmenter celles de la surface, ou de lutter victorieusement contre elles" (Breton, *Manifestes* 19). Aan de verkenning van die "vreemde krachten" moeten naast wetenschappers ook dichters zich voortaan gaan wijden, had Breton er in het *Eerste Manifest* nog aan toegevoegd (19-20). Met behulp van de psychoanalyse beoogden de surrealisten hun experimenten niet zomaar een wetenschappelijke rechtvaardiging te verlenen, maar juist die van een ongemakkelijke waarheid. Hoewel Freuds theorieën in de loop van de jaren twintig internationale bekendheid begonnen te krijgen, bleven ze onder wetenschappers omstreden. Vaak betrof het kritiek tegen Freuds zongenaamde "pansexualisme", als weet hij elke psychische stoornis aan verdrongen seksuele emoties uit de kindertijd, of tegen de ontoereikendheid van zijn behandelmethodes. Bewustwording van het complex alleen zou geen genezing garanderen, zoals ook Régis zijn Weense collega een decennium eerder reeds had verweten (41). De surrealisten waren zich bewust van die tegengeluiden, en zoals we in het volgende hoofdstuk zullen zien had ook Péret de nodige bedenkingen, maar door de basale postulaten van de psychoanalyse te aanvaarden hadden ze wel de individuele expressie en identiteit in een door irrationele driften en impulsen geregeerde lijfelijke ondergebracht.

Het "verstrooide" automatische schrijven in de experimentele psychologie

We moeten de schrijvende hand als metaforische, associatieve weg naar het onderbewuste loslaten, om haar letterlijk als geautomatiseerd instrument te kunnen vatten. In zijn recente studie *L'écriture automatique*

Hoofdstuk 6

(2002) heeft Manfred Hilke overtuigend aangetoond dat Breton in de omschrijvingen van het "automatisme psychique pur" voortbouwde op het werk van psychologen als Alfred Maury, F.W.H. Myers, Charles Richet en Pierre Janet (88-111). Waar Hilke echter een baaiert aan surrealistische citaten uit de publicaties van deze psychologen natrekt, zou ik willen focussen op de specifieke vraag naar wat of wie de automatische bewegingen van de schrijvende hand stuurde. Dit was een vraag die de surrealisten bezighield, maar buiten het onderzoeksterrein van hun geliefde psychoanalyse viel. Ze paste beter bij de psychomotorische benaderingen van de experimentele psychologie waar Freud afstand van had willen nemen.¹⁸

Om het probleem scherper te stellen kunnen we even teruggaan naar Pérets richtlijn "prenez une main", die de schrijver bij voorbaat gedeeltelijk poogt te desindividualiseren. Wie automatisch wil schrijven wordt geadviseerd zijn of haar eigen identiteit te vergeten, wat zoals reeds werd besproken de nodige moreel transgressieve implicaties heeft, maar ook psychologisch niet zonder consequenties blijft. In feite vereist de écriture automatique van de beoefenaar dat hij of zij zich bewust wordt van een alteriteit die kennelijk deel uitmaakt van zijn of haar persoonlijkheid. Een soortgelijk idee verwoordt ook de veelzeggende titel van het gedicht 'Prête-moi ta plume' uit *De derrière les fagots*. Over die "jij" komen we verder niets te weten, behalve dat hij/zij samen met de "ik" een droomwereld betreedt in de openingsregel, wat later in het gedicht wordt herhaald: "Nous sommes passés dans cette avenue plantée de seins bleus" (*O.C.* 2: 97). Wie of wat is die "jij", die doorgaans de vaste penvoerder schijnt te zijn, maar bij de écriture automatique een alliantie aangaat met het "ik" van de dichter? Het freudiaanse onderbewustzijn kan die "jij" niet representeren, daar dit niet rechtstreeks benaderbaar is en zich enkel nadien door tekstuele analyse manifesteert. Bovendien krijgt de "jij" daartoe een te sterk fysieke invulling, want behalve de pen behoort hem/haar – naar we mogen aannemen – ook tijdelijk die onteigende hand van de schrijver toe.

Welke fysiologische dan wel psychologische factoren spelen een rol bij de uitvoering van het automatische schrijven, vroeg ook Richet zich af.

¹⁸ Péret was al eerder betrokken geweest bij psychologische experimenten: evenals Desnos was hij in staat gebleken verzen te proclameren in een toestand van hypnose of halfslaap. Zie hiervoor de brief van Simone Kahn-Breton van 9 oktober 1922 (geciteerd door Goutier 13-4).

Richet, wiens theorie over de hersenen als elektromagnetisch veld in hoofdstuk 2 aan bod is gekomen, ging in zijn *Traité de métapsychique* (1923) uitsluitend in op schrijfexperimenten met mediums, zoals in dit fragment:

Voici une femme qui prend un crayon, et sans rien vouloir, sans rien comprendre, sans rien savoir, avec une rapidité fébrile écrit des pages et des pages; son écriture devient tout à fait différente de son écriture normale; pendant dix minutes, une demi-heure, parfois plus longtemps, elle écrit, elle écrit encore. (...) Et cependant la personne qui écrit ne sait pas du tout ce qu'elle fait; elle a pu, pendant tout ce temps, continuer la conversation, très posément, très correctement, avec les gens qui sont autour d'elle. Tout se passe comme si la personnalité disparaissait pour être remplacée par une autre qui emprunte sa main pour écrire. (84)

Het is bekend dat het 'occulte' een sterke aantrekkingskracht op de surrealisten uitoefende, zo ook de "métapsychique" of parapsychologie. In het *Tweede Manifest* pleitte Breton zelfs voor een "occultation profonde" van het surrealisme, oftewel aansluiting zoeken bij astrologie en de "métapsychique" (*Manifestes* 139). Met zo'n "occultation" beoogde hij twee doelen te bereiken: ten eerste, het grote publiek buiten de deur houden en zodoende de popularisering van het surrealisme tegengaan, en ten tweede, niet-gecanoniseerde irrationele vormen van kennis en inzicht nog meer op de voorgrond plaatsen dan ze vooralsnog hadden gedaan, als bewijs voor de surrealistische acceptatie van alle mogelijke voortbrengselen van de menselijke geest (Durozoi 196). Vandaar ook Bretons belangstelling voor het mediamieke schrijven, waar hij tal van artikelen aan wijdde. Daarom geloofde hij nog niet, zo beklemtoonde hij in 'Le message automatique', aan "l'exogénéité du principe dictant, autrement dit l'existence d'esprits" die de hand van het medium leidt of de tekst influistert (61). Zelfs voor moeilijk verklaarbare feiten, had ook Richet betoogd: "nous ne concluons pas qu'il y a alors intervention d'une intelligence étrangère, car une autre hypothèse est possible, c'est que l'intelligence humaine a une extension plus grande que celle que nous avons coutume de lui attribuer." (60)

Hoofdstuk 6

Dat Breton, in weerwil van zijn interesse voor mediums en zijn pleidooi voor de "occultation", spiritisme zelf afdeed als "une croyance (...) déraisonnable" is tekenend voor de manier waarop de surrealisten het wetenschappelijke mens- en wereldbeeld niet zozeer verwierpen, als wel in de lijn van de parapsychologie trachtten te verruimen ('Le message automatique' 61). De mens beschikt over bepaalde geestelijke en lichamelijke vermogens die via de écriture automatique verder onderzocht kunnen worden. Als het er op aankomt zelf een mediatische seance te registreren, doet Breton het in dezelfde tekst als volgt:

La prodigieuse Elise Muller, célèbre sous le pseudonyme d'Hélène Smith, présente successivement des phénomènes d'automatismes *verbo-auditif* (elle note de son mieux des fragments de conversation fictive qui lui parviennent), *vocal* (en état de transe elle prononce des paroles en langue inconnue), *verbo-visuel* (elle copie des caractères exotiques qui lui apparaissent) et *graphique* (complètement intrancée elle écrit en se substituant par exemple un de ses personnages « martiens »). Il est à remarquer, dans ce cas de beaucoup le plus riche de tous, que les automatismes verbo-auditif et verbo-visuel laissent seuls au sujet une certaine liberté critique, alors que les automatismes verbo-moteurs lui aliènent toute notion de la réalité. (59)

Al haar activiteiten worden gelijk in psychomotorische en -sensorische automatismen gegoten. Hieruit blijkt de invloed van Pierre Janet's *L'automatisme psychologique* (1921), waarin de auteur een groot aantal automatismen had gedocumenteerd die eenieders dagelijks leven vergemakkelijken. Zoals Janet (1859-1947) in de inleiding constateert: "[Les automatismes] sont provoqués et non pas créés par les impulsions extérieures; ils sortent du sujet lui-même, et cependant ils sont si réguliers qu'il ne peut être question à leur propos du libre arbitre réclamé par les facultés supérieures." (1) De voornaamste misvatting over automatismen die Janet zegt te willen bestrijden, bestaat hierin dat men ze vaak aanziet voor mechanische, onbewuste processen. "Nous croyons que l'on peut admettre simultanément et l'automatisme et la conscience, et par là donner satisfaction à ceux qui constatent dans l'homme une forme d'activité élémentaire tout à fait déterminée, comme celle d'un automate,

et á ceux qui veulent conserver á l'homme, jusque dans ses actions les plus simples, la conscience et la sensibilité." (2) Automatismen als schrijven, praten en pianospelen kunnen niet onbewust worden uitgevoerd, daar ze altijd een zekere mate van denkkraft of waarneming vergen, meent Janet. Dankzij gewenning kunnen we ze echter wel "verstrooid", niet met de volle aandacht, uitvoeren:

Ce qui manque aux phénomènes habituels pour être parfaitement connus par nous, c'est donc l'attention beaucoup plutôt que la conscience, et, lorsque nous les ignorons ou que nous croyons les ignorer absolument, rien ne prouve qu'ils n'ont pas une conscience qui leur soit propre; le moindre effort d'attention rendra manifeste pour nous une conscience des actes habituels que nous n'avons pas créée et qui existait déjà antérieurement. (28-9)

Aangezien Richet aangaf dat het medium onder het schrijven correct kon converseren met de aanwezigen en Breton het in het bovenstaande verslag heeft over verschillende gradaties van bewustzijn, heeft het er alle schijn van dat de desbetreffende handelingen in verregaande staat van verstrooidheid plaatsvonden. In dit verband wordt het ook begrijpelijk waarom Francis Gérard in zijn artikel 'L'état d'un surréaliste' reeds had gesproken van een toestand van "béatitude" waarin de automatisch schrijvende dichter zich bevindt: "Dans cette béatitude on observe un engourdissement général du corps, toute la vie semble se réfugier dans une griserie mouvante et dans la fraîcheur (particulièrement directe) d'une activité toute intérieure." (29) Het schrijven gaat gepaard met een dermate afwezige geestesgesteldheid dat de dichter van tevoren niet weet wat hij zal schrijven en pas al doende, als waarnemer van zijn "activité toute intérieure", beleeft wat er op papier komt zonder het bewust op te slaan.

Niet alleen de surrealisten maar ook andere avant-gardisten als de Amerikaanse Gertrude Stein (1874-1946) benadrukten dit tijdelijk toeschouwer worden van het eigen "levende", in lijfelijke wortelende denken. Stein, die kort voor de eeuwwisseling als psychologe aan Harvard University had geëxperimenteerd met het automatische schrijven en de techniek later voor haar literaire werk inzette, noemde dit proces jezelf als buitenstaander horen spreken: "while I am writing I am almost completely, and that is if you like being a genius, I am almost entirely and completely

Hoofdstuk 6

listening and talking, the two in one and the one in two and that is having completely its own time and has in it no element of remembering." (*Lectures and writings* 107)¹⁹ Steins "listening and talking" is in feite niets anders dan de innerlijke "spraak" die door de schrijvende hand wordt opgewekt. Het psychologische model van de verstrooidheid bood voor deze auteurs dan ook de meest aannemelijke uitleg van de *écriture automatique*. De beoefenaar ervan moest zich, om Péret te parafaseren, verstrooid overgeven aan "de hand" die louter op basis van gewenning haar bewegingen uitvoerde, opdat de geest zich niet zou hoeven te concentreren en ongeremd zou kunnen dwalen. Die geautomatiseerde hand, die "ander" wiens pen de dichter in 'Prête-moi ta plume' wil gebruiken, is derhalve niemand minder dan de dichters eigen verstrooide bewustzijn, afgesloten van de buitenwereld.

Met de *écriture automatique* ontwikkelden de surrealisten een nieuwe visie op de literaire creatie als lijfelijk proces: de schrijfhandeling zelf werd thans overgelaten aan de automatismen van het verstrooide bewustzijn, dat al schrijvend de irrationele en lijfelijke aspecten van de gehele persoonlijkheid zou ontdekken. Dat de theorie van de *écriture automatique* zo nauw verstrengeld was met de praxis, zodanig dat ze zoals in Pérets Braziliaanse artikel soms gezamenlijk worden opgevoerd, is al even veelzeggend in het licht van die lijfelijkheid. De handeling van het automatische schrijven zelf moest immers een nieuwe subjectieve beleving van taal, waarneming en denken bewerkstelligen; vandaar ook dat iedereen – met name de vastgeroeste burgerman – aangemoedigd werd het zelf te proberen. "Le surréalisme est l'inspiration reconnue, acceptée, et pratiquée. Non plus comme une visitation inexplicable, mais comme une faculté qui s'exerce. Normalement limitée par la fatigue. D'une ampleur variable suivant les forces individuelles", vatte Louis Aragon (1897-1982) deze poëtica samen in zijn *Traité du style* (1937). Na een lange sessie van automatisch schrijven voelt men zich geestelijk en lichamelijk uitgeput,

¹⁹ In het hoofdstuk dat Armstrong aan de relatie tussen de experimentele psychologie en de Engelstalige literatuur besteedt (187-220), laat hij een belangwekkende paradigmawisseling zien. Waar Robert Louis Stevensons beroemde roman *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) nog uitging van een onderliggend secundair zelf dat in tegenstelling tot het primaire, rationele zelf voor impulsief en amoreel werd gehouden, kwam er met het automatische schrijven van onder meer Stein en W.B. Yeats ruimte voor één bewustzijn dat echter de glijdende schaal van aandacht en verstrooiing kende. Zie ook nog Kemperink (268 e.v.) over het laatnegentiende-eeuwse paradigma van het "dubbel-ik" bij auteurs als Van Eeden, du Prel en Schuré.

beweert ook Gérard: "Si on interrompt alors l'écriture, on s'aperçoit que les yeux n'accomodent plus aux objets environnants, les jambes titubent, le corps est las, l'esprit se sent vague et doucement blessé, l'attention est désorientée et, frustrée, se trouve ramenée à des objets de moindre émotion et de matière plus brutale qui lui sont obstacle." (30) De inspiratie is niet meer afkomstig van een hogere instantie – zoals de romantische Natuur –, van een nauwgezette compositie – zoals bij Huidobro – maar van de lichamelijke schrijfpraktijk, afhankelijk van uithoudingsvermogen en individuele kracht. Typerend voor het automatische schrijven als "creatieve mythe" is dat de taalproductie als ervaring centraal komt te staan, niet langer de expressie van gedachtegoed of de tekst als eindproduct. De uiteindelijke tekst kan weliswaar – mits grondig geanalyseerd – de onbewuste drijfveren van de auteur blootleggen, maar dit is enkel mogelijk doordat kennis niet langer het uitgangspunt van het literaire scheppen vormt. Tim Armstrong concludeert derhalve: "[Automatic writing] is separating producing from knowing, watching what one produces only as it is produced." (200) Maar dreigde een dergelijke werkwijze de dichter niet te reduceren tot een hersenloze, nonsens spuiende automaat?

6.3. Schrijven als automatisme: de surrealist versus de robot

Als literair procedé mocht de écriture automatique behoorlijk vernieuwend en transgressief zijn opgevat, de productiviteit van het automatisme die erin werd gepropageerd had een veel concretere toepassing gevonden in de industrie. Ter afronding van dit hoofdstuk is het niet onbelangrijk deze industriële toepassing nog even kort te belichten, omdat ze Péret zou aanzetten tot de nodige kritische reflectie over de surrealistische schrijfpraktijk.

In het paradijs der automaten

In een aflevering van *Minotaure*, het decembernummer uit 1933 dat ook Bretons 'Le message automatique' bevatte, verscheen een curieus stuk van Péret onder de titel 'Au paradis des fantômes'. Het heeft nog het meeste weg van een theatertekst, met summiere regieaanwijzingen en verder enkel nog de dialoog tussen de personages. We bevinden ons, zo luidt de decorbeschrijving, in de kelders onder het pauselijke paleis in Avignon, waar de grond bezaaid ligt met automaten. Tussen die automaten waren de schimmen rond van hun beroemde makers – onder wie Heron van Alexandrië, Albertus Magnus, Leonardo da Vinci, Roger Bacon en Jacques de

Hoofdstuk 6

Vaucanson – die elkaars creaties becommentariëren (*O.C.* 4: 205-9). De heren raken het er ten langen leste over eens dat, hoe wonderlijk hun uitvindingen ook zijn, het mechanische constructies blijven die hun eigen gebaren en bewegingen niet kunnen beïnvloeden. Geen van deze uitvinders heeft immers het voor het denken noodzakelijke taalvermogen weten te integreren in zijn machine.

Het wekt dan ook behoorlijk wat consternatie, wanneer Pierre Jaquet-Droz aantreedt met de verzekering dat hij wel een Schrijver heeft gebouwd: "L'enfant qui parle pour la première fois dit 'Papa' ou 'Maman' mais mon automate écrit 'Merveilleux' parce qu'il se sait d'essence merveilleuse." (210) Hoewel het nergens expliciet wordt gezegd, lijkt deze versie van de Schrijver verdacht veel op een surrealist.²⁰ Behalve door het sleutelbegrip van "het wonderbaarlijke" komt dit door alle kwaliteiten die Jaquet-Droz zijn automaat toedicht: "Il sait toutes les langues et m'apprend tout ce que j'ignore. Il pense et écrit pour moi ce que je n'ose penser. Il me dicte mes idées." (210) Als de Schrijver aan komt lopen, blijkt hij half mens half automaat te zijn, want ondanks zijn "visage figé", "des mouvements saccadés de machine" en "grincement métallique" (210) praat hij tot grote verbijstering van de aanwezige geleerden aan één stuk door. "Son père lui a transmis la parole, ainsi qu'au perroquet, pour en faire un usage délirant", merkt Wolfgang von Kempelen – nog een achttiende-eeuwse automatenbouwer – op (212), met opnieuw een knipoog naar het *Eerste Manifest*. Aan het slot van het stuk komt echter meermaals een "robot" langs die alles en iedereen onder de voet loopt, zodat Jaquet-Droz verzucht:

Jadis les automates dansaient, écrivaient, parlaient et dessinaient. Aujourd'hui le robot nous méconnaît, nous qui sommes les dieux des automates, leurs muscles et leur cerveau. Mais le premier mot que traça mon 'Écrivain' reste malgré eux leur cri de ralliement. Le monde perdu où vivent les automates se peuplera sans fin de leurs ombres. Ces sphinx mobiles n'ont pas fini de proposer aux hommes les énigmes dont la solution même appelle une énigme nouvelle. (Le robot revient

²⁰ De Zwitserse horlogemaker Jaquet-Droz (1721-1790) heeft wel degelijk een automaat vervaardigd die "de Schrijver" heette. Zie Beaune voor de geschiedenis van de automatenbouw in West-Europa, vanaf de zestiende tot en met de negentiende eeuw.

en les bousculant tous. Jaquet-Droz est jeté à terre.)
Merveilleux! Merveilleux! Merveilleux!... (214)

In eerste instantie heeft het er alle schijn van dat de surrealistische "Écrivain", als vrijuit sprekende en buiten de normen denkende automaat, lijnrecht tegenover de robot staat, een imaginaire schepping van de Tsjechische auteur Karel Capek (1890-1938). Robots zijn namelijk volgens de originele toneeltekst, *R.U.R.* (1921), "levende en intelligente machines" (27) die in niets van een echt mens zijn te onderscheiden, behalve dat ze niet over gevoel en emoties beschikken of over voldoende denkkracht om ooit zelf iets nieuws te verzinnen (34). Ze doen de naam van hun geestelijke vader Rossum – wat in het Tsjechisch verstand betekent – alle eer aan, want in wezen zijn robots niets anders dan de vlees geworden rationaliteit: goedkope en efficiënte arbeidskrachten, optimaal inzetbaar in de massa-industrie. Interessant genoeg vermeldt de directeur van Rossum's Universal Robots dat de "kunstarbeiders" zelf ook met vijftienduizend per dag van de lopende band afrollen: "Daarna is de montagehal aan de beurt. Daar worden ze in elkaar gezet, net zoals auto's, weet u. Elke arbeider monteert slechts één onderdeel en automatisch gaat dat weer verder naar de tweede, en naar de derde arbeider, tot in het oneindige." (34)

Gezien deze passage is het niet zo verwonderlijk dat Capeks idee van de robot door tijdgenoten vaak werd opgevat als een ironisch commentaar op de invoering van het taylorisme in Europese en Amerikaanse fabrieken, waarbij elke arbeider een minimaal aantal, gestandaardiseerde handelingen moest verrichten om zodoende de productiesnelheid te verhogen. De Tsjechisch-Zwitserse architectuurtheoreticus en historicus Siegfried Giedion (1888-1948) was een der eersten om het historische ontstaansproces van dit productiesysteem te reconstrueren. In *Mechanization Takes Command* (1948) ging hij daarbij ook terug tot achttiende-eeuwse automatenbouwers als Vaucanson en negentiende-eeuwse fysiologen als Étienne-Jules Marey, die met zijn prototype van de cinematograaf de motoriek van dieren had ontleed (zie 4.2). Zulke bevindingen op het gebied van de kinesthesie waren zo cruciaal geweest, omdat volgens Giedion dé sleutel tot de gemechaniseerde productie had gelegen in de automatisering van de beweging, bijvoorbeeld die van de hand:

In its very way of performing movement, the hand is ill-fitted to work with mathematical precision and without pause. Each movement depends on an order that the

brain must constantly repeat. (...) The hand can be trained to a degree of automatic facility. But one power is denied it: to remain unvaryingly active. It must always be grasping, holding, manipulating. It cannot continue a movement in endless rotation. That is precisely what mechanization entails: endless rotation. (45)

Om dit probleem van de rotatie op te lossen werd geleidelijk aan de lopende band in gebruik genomen, maar over de afstompende gevolgen hiervan op de psyche van de arbeider laat Giedion zich al even negatief uit als Capeks personage dat spreekt van een "mensonterend" leven (36) of Pérets Jaquet-Droz die zich beklaagt over de robot die de mens stilaan overheerst. In deze massa-economie werden de grenzen opgezocht van de mate waarin iemand getraind kon worden bepaalde kinesthetische handelingen verstrooid, snel en effectief uit te voeren. Maar beproefden de surrealisten, die zo fel tekeergingen tegen de rationele dressuur van de moderne mens, in wezen niet een soortgelijke methode met hun *écriture automatique*? Was hun schrijven niet net zozeer geobsedeerd door productie, zodat ook in hun geval de gedachteloosheid wel eens zou kunnen beginnen op te spelen?

In dit licht beschouwd klinkt de aangehaalde uitspraak van Von Kempelen over de surrealistische Schrijver die delireert als een papegai meteen een stuk sarcastischer. De volgende constatacie van Jaquet-Droz is zo mogelijk nog scherper: "Merveilleux! Ce mot automatique est sur toutes les lèvres de métal et rayonne sur tous les fronts qu'effleurent seules des pensées dominant la nécessité." (Péret, *O.C.* 4: 211) De surrealisten hebben stevast de mond vol van "le merveilleux", maar waar staat dat woord op den duur nog voor? Dreigen ze inmiddels niet zelf in zich herhalende automaten te veranderen? Niet alleen de "lèvres de métal" wekken deze suggestie, maar ook Jaquet-Droz' Schrijver had immers machineachtige trekken. Behalve de kuisheidsgordels aan de muur, duidt ook de aanwezigheid van Vaucansons Eend die haar eieren legt, bevrucht en uitbroedt op de angst voor steriliteit of overmatige zelfbevrediging.²¹ De

²¹ Dit paradijs van de automaten roept reminiscenties op aan de fameuze "Vrijgezellenmachine" van Marcel Duchamp. De samenstelling van deze wonderlijke machine gebeurde louter op basis van woordspelingen, zoals Rudy Kousbroek heeft betoogd in *De logologische ruimte* (160-80). Evenzo ontstonden de automatische teksten van de surrealisten door te gehoorzamen aan een machinale logica, niet de rationele van

voorlaatste regieaanwijzing geeft aan dat iedereen in die kelder te zeer in beslag wordt genomen door zijn eigen verbeelding om de directe omgeving nog te kunnen waarnemen: "Un robot (...) passe en les bousculant, entre ces rêveurs, ces génies, ces fantômes en proie à leur seule imagination, aux seuls exploits de leurs créatures." (213-4) Voor Péret stond het op dit tijdstip wel vast dat de surrealisten voortaan doelgerichter zouden moeten werken, als ze de verstarring van hun Beweging wilden voorkomen en de robotarbeider echt wilden helpen mens te worden.

De zelfkritiek die in 'Au paradis des fantômes' verbeeld werd, had echter niet tot gevolg dat Péret het automatische schrijven vaarwel zei. Hij beoogde hier eerder een heroriëntatie van zijn schrijfpraktijk, in overeenstemming met de toenemende politisering van de surrealistische Beweging, officieel afgekondigd met *Le second manifeste* (1930). Daarin had Breton geijverd voor meer systematische inspanningen op het gebied van de écriture automatique. Vooralsnog had het te vaak slechts bravourestukjes zonder enige relevantie opgeleverd, meende hij (*Manifestes* 115). Het is bekend dat de zogenaamd automatische teksten en droomverslagen die het Bureau de Recherches – door de surrealisten in 1924 aan de Rue de Grenelle in Parijs geopend – verzamelde, veelal als teleurstellend werden ervaren. Waarin de meeste auteurs van zulke documenten tekortschoten, was volgens Breton het vermogen onder het schrijven tegelijk te observeren wat in hun innerlijk gebeurt: "ce dédoublant étant pourtant (...) plus intéressant à considérer que celui de l'écriture réfléchie ou de rassembler d'une manière plus ou moins arbitraire des éléments oniriques destinés davantage à faire valoir leur pittoresque qu'à permettre d'apercevoir utilement leur jeu." (116) Enige bewuste controle over het verstrooide schrijven was, met andere woorden, niet langer uit den boze. Een al te vrijblijvende creativiteit mist immers de nodige kritische potentie om die operaties van het subjectieve denken te onderzoeken waar de gangbare logica zich niet laat gelden (116).

Deze eis tot een meer systematische, "ontdubbelde" introspectie was een onderdeel van de herziene surrealistische agenda: behalve aan morele transgressie moesten hun experimenten voortaan ook efficiënt

natuurkunde en techniek, maar de irrationele van het taalspel. Hoewel in een dergelijk parallel universum alles betekenisvol is volgens de interne logica, dreigt men er ook steeds in opgesloten te raken. Denken we maar aan Huidobro's *Altazor*-experiment (zie 5.2). Zie verder ook Mileafs hoofdstuk over de prominente plaats van de haptische waarneming in Duchamps werk (21-54).

Hoofdstuk 6

bijdragen aan de ondermijning van de op rationaliteit gestoelde burgermaatschappij. In het geval van Péret vertaalde deze eis tot meer efficiëntie zich echter niet in een toenemende introspectie, integendeel.²² Voor Péret sloten het schrijven en het fysieke handelen juist steeds meer op elkaar aan. Op poëticaal vlak ging hij zich meer toeleggen op de relatie tussen het haptocentrische denken en uitwendige omstandigheden: hoe krijgt de wereld grip op het subject en omgekeerd?

Reiken naar "de hand" van de Ander: de geliefde, de dingen, de wereld

"Prenez une main", de instructie waarmee Péret de lezer van zijn Braziliaanse artikel tot automatisch schrijven maande, krijgt nog een onverwachte bijbetekenis, als we weten dat het enige exemplaar dat van het document is teruggevonden "de la main d'Elsie Houston et signée par Péret" was (Péret, *O.C.* 4: 296). Heeft de dichter de tekst dan enkel gedicteerd en zat die vreemd onpersoonlijke hand niet eens aan zijn eigen arm vast? Aangezien het manuscript in het Portugees is gesteld, is het waarschijnlijker dat het hier een door Houston vervaardigde vertaling betrof van een oorspronkelijke Franse versie die verloren is gegaan. Elsie's hand(schrift) vormt niettemin een indicatie van de motiverende rol die de geliefde in het surrealistische schrijfproces vervulde.

Verschillende feministische critici hebben er de aandacht op gevestigd dat de surrealisten het irrationele 'Andere', dat ze via het schrijven in zichzelf wilden ontdekken, veelal verbeeldden met de Vrouw, de traditionele muze. Zij is, in de woorden van Rudolf Kuenzli, "the medium, the hands, through which the dreams of the surrealists are preserved on

²² In een onderhoud met Michel Murat verklaarde Naville in 1987 dat Péret zijn verhalen in bewuste toestand schreef zonder ze evenwel te corrigeren (Murat 25). Voor Murat is dit reden genoeg om aan Pérets feitelijke gebruik van de *écriture automatique* te twijfelen. En als hij wel op die manier schreef, stelt Murat, heeft er duidelijk nooit "dédoublement" plaatsgevonden (14). Deze argumentatie is echter geenszins overtuigend. In de eerste plaats is er geen enkele automatische handeling mogelijk zonder enige vorm van – zij het verstrooid – bewustzijn. En ten tweede zeggen de weinige correcties in Pérets manuscripten – een feit dat ook Courtot signaleert – weinig over een al dan niet kritische auto-observatie tijdens het dichten. We kunnen slechts constateren dat samenhangende bundels als *Je sublime* en *Air Mexicain* moeilijk kunnen zijn ontstaan zonder zekere bewuste sturing of compositie.

Al bij al is de vraag naar de daadwerkelijke trouw van de surrealisten aan de *écriture automatique* onverifieerbaar en daarom ook van ondergeschikt belang. De cultuurhistorische betekenis ervan schuilt in haar karakter van nieuwe poëtische theorie en door de dichter zelf geclaimde praxis.

paper. She is, so to speak, a recording machine." (geciteerd Munson 22) Marcella Munson poneert dan ook dat de Vrouw, aan wie de surrealisten zich al dichtend overgaven, als buffer fungeert tegen het dreigende solipsisme en, als taalproducerende 'Ander', ten dienste blijft staan van de masculiene creativiteit en artistieke identiteit (32). Daarentegen onderstreept Katharine Conley de ontvankelijkheid van de surrealistische dichter die zich via de "automatic Woman" openstelt voor hetgeen hem in tijd en ruimte transcendeert. Niet voor niets kozen Breton en Éluard in *L'Immaculée conception* de Maagd Maria als symbool (en ridiculiserend antisymbool) voor hun improvisaties: "Physically, the Virgin Mary lives in two worlds at once, reconciling apparently irreconcilable states of being and mind. When her body appears and is seen in France or elsewhere, a bit of infinity slips into the temporal world, like a surrealist surge of the irrational within daily life." (603)

Het gaat er niet zozeer om wie van beide commentatoren, Munson of Conley, het bij het rechte eind heeft. Veeleer, zo zou ik willen opperen, is juist de ambiguïteit, de aanhoudende spanning tussen het openstaan voor en het grip willen krijgen op de Ander kenmerkend voor de haptische waarneming, de motor van de surrealistische poëtica. Zoals in dit hoofdstuk aan de orde is gekomen, zocht de beoefenaar van de écriture automatique de productiviteit van de eigen lijfelijke automatismen op. Maar geleidelijk aan zouden de surrealisten en met name Péret via de tastzin ook steeds sterker het directe contact met de wereld buiten het eigen lichaam thematiseren, niet alleen met andere mensen, maar ook met de materiële dingen en omgeving. Vanwege de wederkerigheid ervan opent de haptische waarneming het zelf voor een onmiddellijke communicatie over en weer met wat het overstijgt: aanraken is tegelijk zelf aangeraakt worden, grijpen kan alleen naar wat voor handen is, zich bewegen is zich ook voegen naar de omringende ruimte. In het volgende hoofdstuk zullen we zien dat voor Péret de dichter, zowel in taal als handelen, op dit basale snijvlak van de haptiek opereert: de verandering van het ik door de wereld en omgekeerd.

7. DE DICHTER-REVOLUTIONAIR DE HAPTISCHE EENHEID VAN DENKEN EN HANDELEN

Le marxisme tendait à la conquête de la totalité et le surréalisme, comme toute expérience spirituelle, à l'unité. La totalité peut demander la soumission de l'irrationnel, si le rationnel suffit à conquérir l'empire du monde. Mais le désir d'unité est plus exigeant. Il ne lui suffit pas que tout soit rationnel. Il veut surtout que le rationnel et l'irrationnel soient réconciliés au même niveau.

Albert Camus. *L'homme révolté*. 1951. (126)

Comme poète, Benjamin Péret est parmi les premiers surréalistes, comme révolutionnaire parmi les premiers communistes. Révolutionnaire, il était le contraire d'un politicien, poète, l'opposé d'un littérateur.

G. Munis. *Alarma* (oktober 1959). (geciteerd door Goutier 28)

Inleiding

Na zijn gedwongen terugkeer uit Brazilië eind 1931 had Péret een hele poos de handen vol met het schrijven van opruiende poëzie en het op touw zetten van subversieve acties. Pas tijdens zijn ballingschap in Mexico gedurende de jaren veertig kwam hij weer toe aan theoretische beschouwingen. Omdat de poëtische essays die in dit hoofdstuk aan bod zullen komen, dus grotendeels *theory after the fact* mogen heten, lijkt het raadzaam om ter introductie hun voorgeschiedenis te schetsen. Het gaat daarbij om de gecompliceerde haat-liefdeverhouding tussen het surrealisme en het communisme, die reeds herhaaldelijk het onderwerp is geweest van nauwgezette studies.¹ Ik zal hier dan ook volstaan met de recapitulatie van de voornaamste feiten, in zoverre zij de achtergrond vormden waartegen de politieke radicalisering van Pérets haptische poëtica geplaatst dient te worden.

Hoewel een politieke stellingname gezien de surrealistische strijd tegen de burgerlijke waarden in de lijn der verwachting lag, duurde het toch

¹ Ik noem hier de studies die mij het meest behulpzaam zijn geweest bij het onderzoek naar de politieke dimensie van het surrealisme. Terwijl Harris en Durozoi een minutieus feitenrelaas bieden, zijn vooral de bundels onder redactie van Asholt & Siepe en van Bru & Martens onontbeerlijk gebleken voor de analyse. Daarnaast is ook Adamsons hoofdstuk over het surrealisme verhelderend, zij het dat dit vrij exclusief op de figuur van Breton focust. Zie voorts ook nog Lewis en Kadar voor de band met Trotski.

Hoofdstuk 7

tot 1927 alvorens de meeste surrealisten hier daadwerkelijk toe overgingen. In het begin van dat jaar traden Breton, Aragon, Éluard, Pierre Unik en Michel Leiris tot de Parti Communiste français (P.C.F.) toe. Péret was toen al enige tijd lid, wat te maken had met zijn werkzaamheden voor het partijblad *L'Humanité*. In samenwerking met de *Clarté*-groep, waarvan Henri Barbusse de gangmaker was, stelden de surrealisten zelfs een verklaring op waarin te lezen stond: "La Révolution ne peut être conçue par nous que sous sa forme économique et sociale. (...) la Révolution est l'ensemble des événements qui déterminent le passage du pouvoir des mains de la bourgeoisie á celles du prolétariat et le maintien de ce pouvoir par la dictature du prolétariat." (geciteerd door Durozoi 70) Deze verklaring was onmiskenbaar ingegeven door het verlangen de P.C.F., die van meet af aan wantrouwig had gestaan tegenover de surrealistische experimenten, naar de mond te praten.

De interne kritiek bleef niet lang uit, want welke rol kwam de culturele revolutie die de surrealisten zelf voorstonden binnen dit verhaal nog toe? Onder meer Artaud, Desnos en Soupault wezen het lidmaatschap resoluut af, zodat het eerste grote schisma onvermijdelijk was. Maar ook zij die zich wel politiek committeerden, kwamen al gauw in een onhoudbare spagaat terecht. Toen Breton in *Légitime défense* (1926) het cultureel conservatisme van *L'Humanité* hekelde, eiste de redactie van haar medewerkers, onder wie dus Péret, dat ze zich van dit geschrift zouden distantiëren. Péret weigerde waarop hij prompt werd ontslagen; na anderhalf jaar verliet hij de P.C.F. alweer met stille trom.

Daarmee was Péret een van de eerste surrealisten om de Partij, die de stalinistische koers van Moskou ging varen, de rug toe te keren. Zoals reeds werd vermeld, zocht hij eind jaren twintig in Brazilië en in de loop van de jaren dertig terug in Frankrijk een alternatief in trotskistische groeperingen. Ook Breton zou uiteindelijk voor Trotski's oppositie kiezen, maar niet zonder nog een aantal verwoede pogingen tot de alliantie met de Communistische Partij te hebben ondernomen, zoals tijdens het bewogen Schrijverscongres in Parijs 1935 (Vegesack 157), die keer op keer mislukten. De grootste politieke deceptie kwam met de Spaanse Burgeroorlog, waar Péret meevocht aan republikeinse zijde. Dagelijks ondervond hij er de verlammeende verdeeldheid van links en het daaruit voortvloeiende onvermogen één gezamenlijke vuist te ballen tegen de nationalistische opstandelingen (Prévan 15-60). Tijdens zijn verblijf in Mexico, tussen 1941

en 1948, werd goed duidelijk dat deze cruciale ervaringen ook hun weerslag op zijn poëtische opvattingen niet hadden gemist.

Daar brak voor Péret een periode aan waarin "bilan, réflexion et donc perspectives prirent le pas sur l'action proprement dite." (Prévan 64) Waar de politieke actie in zijn leven vooralsnog naast het dichten had bestaan, raakte ze er thans mee geïntegreerd binnen het kader van zijn poëtica. Deze integratie kwam naar voren in Pérets vernieuwde theorie dat poëzie ontspruit aan de noodzaak zich uit penibele lijfelijke en materiële omstandigheden te bevrijden. Dit hield in dat de poëzie indirecte symbolische bevrediging poogt te verschaffen aan onlustgevoelens van leed en verlangen, die de materiële en intellectuele omgeving niet vermag te lenigen. Aanstonds zal in de eerste paragraaf worden besproken hoe Péret op die manier de poëzie wist te verheffen tot een oeroud menselijk vermogen: de Poëzie – met hoofdletter – als het driftmatig, haptocentrisch denken dat de eenheid van lichaam en geest intact laat. Zo beschouwd kon de Poëzie ook de hoop voeden onbevredigende omstandigheden te veranderen. De tweede stap uitgewerkt in 7.2 is derhalve dat de dichter, lijfelijk geconfronteerd met oorlog, gevangenschap en materiële nood, door de Poëzie gemaand wordt in opstand te komen. Om te verduidelijken hoe onlosmakelijk subject en omgeving binnen de haptiek met elkaar verbonden zijn zal ik voornamelijk een beroep doen op Merleau-Ponty's fenomenologie. Het subject is "in de wereld" die het constitueert maar niet determineert, zodat het subject ook zelf kan ingrijpen in de wereld. Dit filosofische kader maakt het begrijpelijk waarom Péret het voortaan inherent aan de dichterlijke taak achtte niet alleen een geestelijke omwenteling in gang te zetten, maar ook materiële veranderingen in de maatschappij teweeg te brengen. Het dichterschap werd kortom als bevrijding van haptische behoeften geboren, maar kreeg pas een revolutionaire betekenis door die bevrijding, zowel in teksten als in daden, voor de hele samenleving na te streven. We sluiten dit hoofdstuk in 7.3 af met een globale beschouwing over Pérets poëtische ontwikkeling door de decennia heen.

7.1. De Poëzie als sublimatie: van drift naar woord en daad

In Mexico werkte Péret zijn haptische poëtica verder uit in enkele belangwekkende essays, te beginnen met 'La pensée est une et indivisible'. Het werd in 1944 gepubliceerd in *Triple V*, het tijdschrift dat Breton als

Hoofdstuk 7

balling in New York uitgaf.² Péret vangt het essay aan met de vraag of het toeval kan zijn dat de eeuw van de Verlichting geen dichters heeft voortgebracht, behalve Sade die een opposant was. De vraag is retorisch bedoeld, want in het vervolg evoceert hij een titanenstrijd die sedertdien tussen de gepersonifieerde Rede en Poëzie heeft gewoed.³ De essentiële maar enige merite van de verlichtingsfilosofie bestond er, volgens Péret, in God naar de goot te verwijzen en zodoende het op religie geënte ancien régime haar legitimiteit te ontnemen. De Verlichting bracht echter nog geen wezenlijke verbetering in de materiële condities die haar hadden opgeroepen; in louter sociale termen was er dan ook geen sprake van een revolutie maar van een staatsgreep, meent Péret, waarbij de nieuwe burgerlijke machthebbers de privileges van de adel overnamen. Dit was mogelijk doordat de Rede, als autoriteitsbeginsel van de burgerij, eenvoudigweg het machtsvacuüm opvulde dat na het verdwijnen van de religie was ontstaan:

Si, précédemment, la raison était fonction de la divinité et par suite n'était tolérée que dans la mesure où elle tendait à justifier et à renforcer la révélation céleste, la situation était simplement retournée comme un gant et *la raison victorieuse repoussait tout ce qui sortait de son champ visuel.* (O.C. 7: 46, mijn cursivering)

De Rede zou voortaan de scepter zwaaien over het westerse denken, dicteren hoe men de wereld behoorde waar te nemen en in te delen. Inzichten golden niet langer als goddelijke openbaringen, maar als het resultaat van logische analyse. Om dit gezag te vestigen moest de Rede wel alles onderdrukken wat buiten haar blikveld – en dus buiten haar controle –

² Vanwege zijn verleden als militant in de Spaanse Burgeroorlog had Péret geen inreisvisum voor de VS gekregen. Het was overigens niet tegen zijn zin dat hij zich uiteindelijk samen met zijn tweede levensgezellin, de Spaanse schilderes Remedios Varo, in Mexico vestigde. In 1938 had hij reeds pogingen ondernomen om erheen te reizen, nadat Artaud en Breton er de nodige activiteiten hadden ontplooid, waarover meer verderop in 10.2.

³ Zoals aanstonds zal blijken, was de Poëzie in Pérets Mexicaanse essays uitgegroeid tot een transhistorisch, essentieel menselijk vermogen en stond ze voortaan voor het driftmatige, haptocentrische denken. Teneinde Poëzie in deze betekenis te onderscheiden van de tekstsoort poëzie, zal ik het woord hierna met een hoofdletter schrijven, hoewel Péret dit zelf niet doet.

viel, zodat de Poëzie haar eerste en voornaamste slachtoffer was. Aldus poogde de Rede haar eigen oorsprong te loochenen:

La poésie est la source et le couronnement de toute pensée. La raison issue de la 'philosophie des lumières' n'est donc, comme la divinité dont elle hérita, que son produit monstrueux, honteux de son origine reniée. Au milieu de ce combat de monstres, la poésie ne pouvait que recevoir tous les coups. On chercha alors à l'emprisonner dans l'étroite geôle que le nouveau dieu réserve à tout ce qui déborde son champ immédiat d'activité, mais elle leur glisse entre les doigts et l'on ne garde que sa défroque. *La poésie est ailleurs, maniant fébrilement l'indispensable guillotine.* (7: 46, mijn cursivering)

De oppositie tussen Rede en Poëzie die Péret in deze "combat de monstres" opvoert, komt ons inmiddels vertrouwd voor; in het vorige hoofdstuk werd bij herhaling geconstateerd dat, in de surrealistische optiek, poëzie enkel geschreven kon worden op voorwaarde dat het schrijfautomatisme de rationele controle had uitgeschakeld. Maar nu gaat het niet meer alleen om de bevrijding van het individu: als benaderingswijzen van de werkelijkheid hangen de rationaliteit en de Poëzie ten nauwste samen met de politieke en praktische inrichting van de gehele maatschappij. Van groot belang is daarbij dat het onderscheid tussen Rede en Poëzie op perceptuele gronden gebeurt. Terwijl de Verlichte Rede het gezichtsvermogen heet te gebruiken om haar controle uit te oefenen, wordt de Poëzie die alle klappen te incasseren krijgt, haptisch voorgesteld. Zodoende wordt de Rede, die een overzichtelijke, beheersbare wereld garandeert, hét machtsinstrument van de heersende elite, terwijl de Poëzie thuishoort bij de armoedzaaiers nu men haar zelfs de versleten plunje (défroque) van het lijf heeft gerukt.⁴ En toch, zo doet Péret het voorkomen, is dit slechts een schijnbare oppositie die door de Rede en dus door de elite in stand wordt gehouden, bang haar

⁴ Ik vertaal "défroque" hier met "plunje", omdat Péret de Poëzie expliciet aan de kant van het volk schaart, maar het Franse substantief en het aanverwante werkwoord "défroquer" worden ook gebruikt in de context van een uittredend of tot uittreden gedwongen priester. Er is in deze passage bij uitbreiding dus ook een desacralisering van de Poëzie te bespeuren.

Hoofdstuk 7

machtspositie te verliezen die wortelt in het haptocentrische, pre-objectieve denken van het volk. Hadden hongerende meutes op 14 juli 1789 niet de Bastille bestormd, dan was het visioen van de burgermaatschappij nooit bewaarheid geworden. De Franse Revolutie voltrok zich pas daadwerkelijk, toen de Poëzie, boordevol ongeremde agressie, zo koortsachtig de guillotine hanteerde. Péret verheft de Poëzie bijgevolg tot de ware gangmaker van de opstand, maar alvorens we deze politieke dimensie van zijn poëtica kunnen uitdiepen, zullen we nog een beter begrip van die Poëzie moeten krijgen die kennelijk uit de haptiek geboren wordt.

Deze theorie van de Poëzie als essentieel menselijk vermogen zal ik hierna in al haar facetten reconstrueren. De automatische experimenten waren een methode om lijfelijke denkprocessen doelbewust te activeren, maar in feite lagen deze denkprocessen, aldus Péret in zijn Mexicaanse essays, reeds aan de basis van de mythologie in 'primitieve' samenlevingen. Geïnspireerd door zulke mythen maar ook door de psychoanalyse kwam hij namelijk tot de stelling dat de Poëzie altijd een vorm van primaire driftsublimatie is. Zodoende werd de creativiteit ondergebracht in het behoeftige lichaam, maar hoe leidde de uitgestelde behoeftebevrediging tot de concrete, talige verbeelding? Om hier antwoord op te geven bleken ook Péret en andere surrealisten een beroep te doen op het fysiologische model van de nerveuze elektriciteit. Zodoende wilden ze zich verzekeren van de scheppende, ondeelbare eenheid van lichaam en geest.

De Poëzie als driftsublimatie in de mythologie en de psychoanalyse

Om te begrijpen wat Péret thans onder de Poëzie verstond, kunnen we het beste te rade gaan in een ander essay uit deze Mexicaanse periode, namelijk de inleiding op zijn *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique* waarvan de eerste versie van november 1942 dateert.⁵ Wat de dichter naar eigen zeggen zo fascineert in de inheemse mythen van Amerika, is dat hieruit het "primitieve" bewustzijn spreekt waarvoor de taal aansluit bij de meest basale behoeften om ze vervolgens te overstijgen: "les hommes empruntent pour s'exprimer une forme toute

⁵ Het belang van dit essay werd gelijk internationaal door andere kunstenaars erkend. De eerste versie ervan verscheen als aparte publicatie – wat al vrij uitzonderlijk was – bij de Éditions Surréalistes in New York onder de titel *La parole est à Péret*, en werd voorafgegaan door een verklaring waarin "les amis de l'auteur" volmondig zeiden in te stemmen met Pérets conclusies. Onder de ondertekenende "amis" bevonden zich onder anderen Breton, Tanguy, Carrington, Duchamp en Magritte (Durozoi 411).

poétique dès qu'ils ont réussi, d'une manière purement inconsciente, à organiser leur langage, l'adapter à leurs nécessités les plus pressantes et ont senti toutes les possibilités qu'il recèle." (6: 16-7) Als de taal ontspruit aan de drang noden als pijn, honger, agressie en begeerte kenbaar te maken, dan zet de Poëzie de eerstvolgende stap door met woorden een soort bevrediging van die noden te verschaffen: "En un mot, aussitôt satisfait le besoin primordial [de communication] auquel il correspond, le langage devient poésie." (17)

Dit is mogelijk, omdat de Poëzie die basisbehoeften enerzijds ten volle erkent – en dus nog geen morele remmingen ertegen inbouwt –, maar ze anderzijds door middel van een ongelimiteerde verbeelding transformeert en een zin verleent binnen een mythisch wereldbeeld: "L'oiseau vole, le poisson nage et l'homme invente car, seul dans la nature, il est doté d'une imagination toujours aux aguets, toujours stimulée par une nécessité sans cesse renouvelée." (15-6) Vertrouwend op zijn haptocentrische denken vormt de "primitieve" mens alle gewaarwordingen van natuurlijke verschijnselen om tot goede of slechte tekens die betrekking hebben op het persoonlijke of collectieve welbevinden: "Les animaux, les plantes, les phénomènes météorologiques et les astres sont des ancêtres prêts à le secourir ou à le châtier. Ils ont été bons ou mauvais et se sont vu transformer, en signe de récompense ou de condamnation, en un élément utile ou nuisible à l'homme" (16).

Hoewel Pérets belangstelling voor mythologie nog een aparte paragraaf krijgt toebedeeld in hoofdstuk 10, kon deze taaltheorie hier niet onvermeld blijven, omdat de auteur in mythen niet alleen een aankondiging van de latere religie, wetenschap en filosofie meende te ontwaren, maar ook een directe overeenkomst met het surrealistische taalgebruik postuleerde: "[Ces peuples] ne doutent pas que 'le langage a été donné à l'homme pour qu'il en fasse un usage surréaliste', conforme à la pleine satisfaction de leurs désirs." (18) Wat Péret in zijn Mexicaanse essays poogt te doen, is zijn surrealistische poëzieopvatting als "l'œuvre sincère et empreinte d'une personnalité réelle et vivante" die al ten grondslag had gelegen aan zijn gebruik van de écriture automatique, een etnografische legitimiteit verlenen. De Poëzie wordt op die manier een universeel vermogen: een primordiaal taalgebruik dat sinds onheuglijke tijden basisbehoeften niet zozeer rechtstreeks lenigt – hoe zouden woorden dat ook kunnen? –, als wel draaglijk maakt door ze zinvol te verbeelden. Maar dit taalgebruik is ook onderdeel van het denken, van een algehele

Hoofdstuk 7

ervaringswijze van de wereld, die zich bijgevolg kan veruitwendigen in daden, zoals de passage over de Franse Revolutie insinueert.⁶

Het ging daarbij om een sublimeringsproces, een notie waar Péret op zinspeelde in de titel van zijn erotische bundel *Je sublime* en zijn theorie van de "amour sublime" (zie voor beide 8.2), maar die ook al in het *Tweede Manifest* terug te vinden is. De Poëzie als antwoord op primaire verlangens verraadt andermaal de invloed van Freud, waarvan we met de "autoanalyse" reeds een exponent bespraken. Dat de grondlegger van de psychoanalyse in antieke mythen al evenzeer de uitbeelding van die basale verlangens had bespeurd, is genoegzaam bekend. Relevanter in verband met Pérets poëtica is de sublimatietheorie die Freud onder meer beschreef in *Het onbehagen in de cultuur* (1930). Volgens Freud bood de kunst een aanzienlijke verzachting van de onlustgevoelens die ons dagelijks kwellen: "De door kunst geschonken substituutbevredigingen zijn tegenover de realiteit illusies, maar hebben, dankzij de rol die de fantasie in het zielenleven voor zich heeft opgeëist, psychisch zeker [een sterk afleidend] effect." (9: 471) Freud gaat zover aan de driftsublimering een cultuurscheppende functie toe te kennen: "De sublimering van driften is een zeer frappant kenmerk van de culturele ontwikkeling, ze maakt het mogelijk dat hogere psychische activiteiten — van wetenschappelijke, artistieke, ideologische aard — een zo belangrijke rol in het culturele leven spelen." (491) De op driftverzaking gebaseerde cultuur is strikt noodzakelijk teneinde de sociale betrekkingen binnen een gemeenschap vreedzaam te laten verlopen:

Taboes, wetten en gebruiken leggen verdere beperkingen aan zowel mannen als vrouwen op. Niet alle culturen gaan daarin even ver; de economische

⁶ Wat Pérets onderscheid tussen poëzie als tekstsoort en Poëzie als haptocentrisch denken betreft, sluit hij naadloos aan bij de lezing van Tristan Tzara 'Le poète dans la société' die we in de volgende paragraaf zullen bekijken. Tzara stelt daarin ook de "poésie-moyen d'expression" tegenover "poésie-activité de l'esprit" die een haptische, ongerichte manier van denken is. Tzara: "La poésie-activité de l'esprit tend à dépasser le langage. L'emploi des mots et de la syntaxe dans la poésie est soumis à des déformations. On ne s'attache pas exclusivement à la désignation du sens des mots. Cette manière d'utiliser le glissement du langage de sa fonction conceptuelle présente l'avantage de faire constater que le langage n'est pas une collection de signes, mais une fonction apte par conséquent à s'adapter à d'autres modes de la sensibilité humaine." (Béhar 139) Het is niet zeker of Péret deze lezing uit 1935 kende, maar het is heel goed mogelijk.

structuur van de samenleving is ook van invloed op de mate van seksuele vrijheid die de mens nog rest. Wij weten al dat de cultuur hierbij gehoorzaamt aan de dwang van een economische noodzakelijkheid, omdat ze een groot quantum psychische energie, die ze zelf verbruikt, aan de seksualiteit moet onttrekken. (496)

Dit is echter niet zonder risico's, daar een al te grote inperking van de seksuele vrijheid of andere doorgedreven driftverzaking tot neuroses en (in niet-pathologische gevallen) structurele gevoelens van onbehagen kan leiden, aldus Freud nog in dezelfde studie. De surrealisten gingen slechts ten dele mee in Freuds cultuuranalyse. Over het basisprincipe dat de mens niet over onbeperkte hoeveelheden psychische energie beschikt, zodat hij of zij die naargelang van de omstandigheden over verschillende taken moet verdelen, waren ze het met hem eens. Maar terwijl Freud in de kunst een particuliere manifestatie van een breder op driftverzaking berustend cultuurproces zag, celebreeerden zij juist hun eigen poëzie als breekijzer van de moderne cultuur waarin het driftleven naar hun idee te zeer gereguleerd was geraakt en zodoende zijn scheppende kracht had verloren. Het onbehagen dat de sociale werkelijkheid veroorzaakt kan de dichter ten enenmale niet aanvaarden, meende Breton: "Il en résulte que cette révolte contre la 'réalité [sociale]' est chez [le poète] constitutionnelle et (...) inconditionnelle" (geciteerd door Beaujour 7).

Terwijl Freud de cultuur in wezen driftvijandig achtte, streefden de surrealisten dus naar een cultuur waar die driften in grotere vrijheid beleefd konden worden. Zoals Éluard het in een korte reflectie 'Du désir' (1932) verwoordde: "Le plus noble des désirs est celui de combattre tous les obstacles posés par la société bourgeoise à la réalisation des désirs vitaux de l'homme, aussi bien à ceux de son corps qu'à ceux de son imagination, ces deux catégories étant d'ailleurs presque toujours étroitement confondues et se déterminant l'une à l'autre." (25) Derhalve hoeft het ook niet te verbazen dat Péret, in weerwil van zijn doorgaans lovende woorden voor Freud, hem al te rationalistisch noemde. Hij verweet Freud dat hij het "wonderbaarlijke" in ons denken dat de psychoanalyse zelf had blootgelegd, steeds opnieuw trachtte weg te verklaren (*O.C.* 7: 46). In vergelijking met de Weense arts beklemtoonde hij als dichter dan ook veel meer de sublimatie als een zich voortdurend vernieuwende creativiteit, met de verbeelding als

Hoofdstuk 7

product van "le désir, souverain phénix qui s'engendre indéfiniment de sa propre fin." (7: 48)

De fysiologische verbeelding: het licht van de nerveuze, seksuele energie

De lezing van Freud heeft ons op het spoor gezet van de psychosomatische energieomzetting die de surrealisten opeisten om het concrete ontstaan van hun eigen poëzie te concipiëren. Péret toonde zich immer huiverig om de bron waar alle poëzie uit voortkomt heel specifiek te benoemen, daar hij vreesde het mysterie op die manier te rationaliseren en dus te ontkrachten.⁷ Hij sprak daarom ook liever van "het wonderbaarlijke". In zijn Mexicaanse essays brengt hij het wonderbaarlijke echter enerzijds in verband met het hart en het zenuwstelsel (*O.C.* 7: 46), en geeft hij er anderzijds de volgende, bedekte omschrijving van: "Il est d'une nature lumineuse qui ne souffre pas la concurrence du soleil: il dissipe les ténèbres et le soleil ternit son éclat." (6: 19) Het gaat klaarblijkelijk om een stralende innerlijke luminositeit die geen inmenging verdraagt van de zon, de natuurlijke bron van het gezichtsvermogen en sinds Plato geassocieerd met het ware weten.

Een en ander wordt aanzienlijk duidelijker, indien beschouwd naast de volgende definitie van het poëtische beeld uit het *Eerste Manifest*, waar ook al geijverd wordt voor de "luciditeit" van de kindertijd: "C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, lumière de l'image, á laquelle nous nous montrons infiniment sensibles. La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue; elle est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs." (Breton, *Manifestes* 51) De uitzonderlijke beelden die de poëzie oproept in de geest zijn dus, volgens Breton, het gevolg van het bijeenkomen van twee ongerelateerde termen. Dit lijkt sterk op de kubistische opvatting van het beeld, zoals Huidobro en Reverdy die voorstonden, maar in tegenstelling tot hen beklemtoont Breton het

⁷ Hoogstwaarschijnlijk was het deze angst voor een al te snelle, rationele duiding die Péret ertoe bracht in zijn poëtische beschouwingen ook meer in het algemeen een poëtische stijl te hanteren, doorspekt met complexe beelden, metaforen en vrije associaties. Dit verklaart ook waarom we ons veelal grote omtrekkende bewegingen moeten getroosten om de betekenis ervan te kunnen achterhalen. Wanneer die poëtische technieken volledig de bovenhand krijgen, ten koste van de logisch argumentatieve opbouw, komen we in het 'poëtische essay' terecht, een genre waarin Péret uiterst bedreven was. Ik behandel enkele voorbeelden van zulke essays over architectuur in 10.1.

"toevallige" opflitsen van de elektrische "vonk", iets waar de dichter geen enkele bewuste invloed op kan uitoefenen:

Force est donc bien d'admettre que les deux termes de l'image ne sont pas déduits l'un de l'autre par l'esprit en vue de l'étincelle á produire, qu'ils sont les produits simultanés de l'activité que j'appelle surréaliste, la raison se bornant à constater, et á apprécier le phénomène lumineux. (51)

Hoewel hun kijk op de rol van het bewustzijn in de literaire creatie verschilde van die van de kubisten, hanteerden de surrealisten dus hetzelfde elektrische vertoog om hun werkzaamheden een fysiologische basis te geven. Zoals eerder uiteengezet (zie 2.2) ging dit vertoog terug op de ontdekking dat de communicatie tussen de hersenen, de zintuigen en de overige lichaamsdelen via de elektrische impulsen van de zenuwen verliep. In een tijdperk waar zelfs onder wetenschappers nog relatief weinig bekend was over de chemische huishouding van het menselijk lichaam, groeide elektriciteit in de populaire verbeelding uit tot dé energiebron van levende organismen; een ontwikkeling die mogelijk nog werd gevoed door de elektrificatie van het dagelijks leven en de frequente toepassing van elektrotherapie op Bretons vertrouwde terrein van de psychiatrie.⁸

Dit elektriciteitsvertoog was overigens ook seksueel geladen, iets wat Huidobro met zijn nadruk op rationaliteit angstvallig negeerde maar de surrealisten des te meer aanzetten.⁹ De flits van het poëtische beeld, de "kortsluiting" van de creativiteit werd in die optiek ingegeven door de seksuele aantrekking of een andere primaire begeerte als honger. "Je suis le rat annonciateur de la rage de dents / et j'allonge les courts-circuits avec un peu de sauce" (*O.C.* 2: 104) schrijft Péret in het gedicht 'Jambes de bois' uit *De derrière les fagots*.¹⁰ Niet voor niets formuleert ook Ducasse' Maldoror

⁸ Caroline Thomas de la Peña biedt een mooie inleiding op deze "golden age" van de elektriciteit. Voor detailstudies over de elektrotherapie verwijs ik naar de verzamelbundel onder redactie van Gijswijt-Hofstra & Porter. Noguez wijdde een kort artikeltje aan het elektriciteitsvertoog onder avant-gardedichters.

⁹ Conley merkt bijvoorbeeld op: "as an image Woman can surprise in Surrealism because of the way she generates electric shocks. (...) She surprises, shocks, or scandalizes in the manner of the mechanical short-circuit process so essential to Surrealist art." (599)

¹⁰ Zie ook Bailly die over Péret zegt: "l'image est la voie directe entre le désir et sa formulation." (51)

Hoofdstuk 7

het schoolvoorbeeld van het absurde beeld "Il est beau comme (...) la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine á coudre et d'un parapluie" (233-4), wanneer hij begerig naar de jongeling Mervyn zit te lonken.¹¹ Volgens het *Tweede Manifest* deed het surrealisme niets anders dan dergelijke onbewuste "kortsluitingen" trachten te vermeerderen:

En poésie, en peinture, le surréalisme a fait l'impossible pour multiplier ces courts-circuits. Il ne tient et il ne tiendra jamais á rien tant qu'à reproduire artificiellement ce moment idéal où l'homme, en proie á une émotion particulière, est soudain empoigné par ce 'plus fort que lui' qui le jette, á son corps défendant, dans l'immortel.

(Breton, *Manifestes* 120)

Het vertoog van de nerveuze elektriciteit blijkt een terugkerende motivatie van de subjectieve waarneming en de daarmee samenhangende poëtische verbeelding binnen de historische avant-garde, maar het is tekenend voor de surrealisten dat zij er de onbewuste, driftgebonden oorsprong van benadrukken. Ze meenden dat niet alleen poëtische beelden uit driftgebonden energie voortkwamen, maar ons hele bewustzijn. Dankzij de sublimatie die de gewaarwording van een inhumane wereld tot tekensysteem, de haptiek tot een ongeremd, zinnelijk denken verhief, werd de mens pas waarlijk mens, aldus Péret in zijn *Anthologie*. Dankzij sublimatie wordt ook objectieve kennis pas denkbaar, betoogde Aragon in zijn inleiding op *Le paysan de Paris* (1926), want elke rationele verbeelding (kennis) wortelt in het lichaam en blijft er onlosmakelijk mee verweven:

[La] plus grande gloire [de la raison] est de donner un sens précis á des expressions de l'instinct, que les demi-savants méprisaient. La lumière ne se comprend que par l'ombre, et la vérité suppose l'erreur. Ce sont ces contraires mêlés qui peuplent notre vie, qui lui donnent

¹¹ Terwijl volgens Emerson de dichter nog een goddelijk, zuiverend licht deelachtig werd (zie 2.1), gaat Ducasse' Maldoror een wreedaardig gevecht aan met de goddelijke inspiratie neergedaald in de gedaante van een engel, "Une lampe et un ange qui forment un même corps" (97). Hij doodt de engel, ten slotte, door diens wang met zijn vergiftigde "langue" aan te raken (98). Ducasse' taal is die van de verdorven lieflijkheid geworden.

la saveur et l'enivrement. Nous n'existons qu'en fonction de ce conflit, dans la zone où se heurtent le blanc et le noir. (...) Je ne veux plus me retenir des erreurs de mes doigts, des erreurs de mes yeux. Je sais maintenant qu'elles ne sont pas que des pièges grossiers, mais de curieux chemins vers un but que rien ne peut me révéler, qu'elles. (13)

Dit was ook de teneur van Pérets 'La pensée est une et indivisible': de Poëzie als haptocentrisch denken omvat de Rede, en alleen door doorgedreven reflectie en objectivering kan men doen alsof de Rede autonoom opereert. Maar eigenlijk miskende men daarmee, volgens Péret, de ware aard van het denken dat "één en ondeelbaar is". Net zoals de mythische of neurotische perceptie een geheel eigen werkelijkheid constitueerden, was het haptocentrische denken dat het surrealisme propageerde een eenheidservaring waarin waarneming en taal, driften en verbeelding nog in een ononderbroken, ongerelecteerde interactie stonden.

Of zoals Péret die eenheidservaring later nog in alchemistische termen omschreef: "le point-limite où s'opère la conjonction de toutes les sublimations, (...) le lieu géométrique où viennent fondre en un diamant inaltérable l'esprit, la chair et le cœur" (*O.C.* 4: 254). Deze passage had betrekking op de "sublieme liefde" waarbij twee mensen zowel lichamelijk als geestelijk met elkaar versmelten. Ze zou echter net zo goed aan Rimbauds 'Alchimie du verbe' kunnen refereren en over de eenheidservaring van één persoon tijdens de écriture automatique gaan. Het omsmelten van onedele metalen (alledaagse woorden en gewaarwordingen) tot het zuivere goud van de "surrealiteit" waar elk redelijk onderscheid is opgeheven. In de roes van het verstrooide creatieve bewustzijn die de écriture automatique genereert, worden immers alle zintuigen van de dichter geactiveerd.¹² Het is belangrijk hier nogmaals de nodige aandacht op te vestigen, omdat visualistische noties als "diamant inaltérable", "image poétique" en "luminosité" anders moeilijk te rijmen lijken met de eerder bij Péret gesignaleerde kritiek op het oculaircentrisme.

¹² Gevoed door een zich steeds vernieuwende begeerte werkte de écriture automatique verslavend, zo gaven de surrealisten te kennen. Zowel Francis Gérard (29) als Breton (*Manifestes* 51) vergeleken het effect zelfs met dat van opiaten. Huidobro stelde het nog gelijk aan de consumptie van alcohol of tabak (5.1).

Hoofdstuk 7

Het surrealisme was niet anti-visueel, maar wees de visualiteit als ordenend principe van het transparante Verlichte bewustzijn af, en betrok het gezichtsvermogen bij een alomvattend, lichamenlijk denken dat multisensorisch van aard was; in het zopas aangehaalde fragment van Aragon, wordt de haptische en visuele waarneming in één adem genoemd.¹³ Evenals in de mythe of de droom werden ook in poëtische teksten basale behoeften tot beelden gesublimeerd, die in al hun zinnelijkheid en semantische incoherentie naar dat talende lichaam bleven terugverwijzen; althans, dit was het geloof dat de surrealisten zelf verkondigden.

Het haptocentrische denken in de geschiedenis

In wat voorafging is gepoogd het sublimeringsproces te reconstrueren dat volgens Péret verantwoordelijk was voor de creatieve wisselwerking tussen haptiek en denken, en daarmee niet alleen aan de basis lag van de mythe en de poëzie als tekstsoort maar tevens aan het hele menselijke bewustzijn. Of het nu om het automatische schrijven, dromen, (revolutionair) geweld, erotiek of mythologie ging, voor hem leverden ze stuk voor stuk het bewijs dat mensen au fond hun basale driften als sturende impulsen aanwendden bij hun denken en handelen. Hoewel zijn conceptie van de onderliggende sublimering, opgebouwd uit psychoanalytische, fysiologische en alchemistische argumenten, nog het stempel van de surrealistische manifesten droeg, was hij ook steeds meer zijn eigen weg gegaan. In plaats van het haptocentrische denken of de Poëzie met een volledig doortimmerde theorie te onderbouwen, inventariseerde Péret er vooral concrete vormen van. In 'Le déshonneur des poètes' (1945), het derde sleutelessay uit Mexico, schrijft hij:

Si l'on recherche la signification originelle de la poésie, aujourd'hui dissimulée sous les mille oripeaux de la société, on constate qu'elle est le véritable souffle de l'homme, la source de toute connaissance et cette

¹³ "L'écriture automatique allait multiplier les merveilles que l'œil ouvert dissipait / L'orchidée du savon allait fleurir comme une lampe qui fredonnerait des chants nègres", schreef Péret in zijn poëtische testament *Toute une vie* (1948), waarin hij terugblikte op zijn surrealistische carrière (*O.C.* 2: 239). In *Downcast Eyes* stelt Jay dat de surrealisten voornamelijk het filosofische "speculatieve" en het wetenschappelijke "observatiegerichte" oculaircentrisme afwezen, maar ondertussen wel de "visionaire" traditie trouw bleven (235-6). Ik ben het daar op zich mee eens, hoewel Jay te weinig recht doet aan het multisensorische karakter en aan de lijfelijke oorsprong van die revelaties.

connaissance elle-même sous son aspect le plus immaculé. En elle se condense toute la vie spirituelle de l'humanité depuis qu'elle a commencé de prendre conscience de sa nature; (...) Divinité tutélaire aux mille visages, on l'appelle ici amour, là liberté, ailleurs science. Elle demeure omnipotente, bouillonne dans le récit mythique de l'Esquimau, éclate dans la lettre d'amour, mitraille le peloton d'exécution qui fusille l'ouvrier exhalant un dernier soupir de révolution sociale, donc de liberté, étincelle dans la découverte du savant (O.C. 7: 7)

Voor Péret was de Poëzie als haptocentrisch denken uitgegroeid tot hét essentiële vermogen van de mens: "pour paraphraser Marx, la poésie n'a pas de patrie puisqu'elle est de tous les temps et de tous les lieux." (12) Toch zou Karl Marx niet de inspirator van deze regel zijn geweest, indien Péret dit vermogen buiten een historische, materiële context had willen plaatsen. Integendeel, door dit soort haptocentrisch denken voor te stellen als zijnde in de verdrukking geraakt sedert de Verlichting, werd de surrealistische onderneming als het ware een terugkeer naar een verloren authenticiteit, die niet meer uitsluitend de dichter als individu maar de hele westerse samenleving aanbelangde. Wat hij beoogde was de Poëzie terug in de alledaagse ervaring brengen, tegen het rationalisme van de elite en de mensonwaardige "dressuur" van het proletariaat in.

7.2. De fenomenologie van de alledaagsheid: rationalisme, "dressuur" en opstand

Volgens Pérets Braziliaanse artikelenreeks kon elke burger het bevrijdende haptocentrische denken ervaren, als hij of zij maar even het verstand op nul zette en zich mee liet voeren op de stroom aan beelden en sensaties van het automatische schrijven. Het was de miskenning van het haptocentrische denken, of de Poëzie, die hij kenmerkend achtte voor de burgermaatschappij: de Poëzie werd daar niet vernietigd – want als ondergrond van alle ervaring is dat in zijn optiek immers ten enenmale onmogelijk –, maar wel dermate beteugeld dat het grillige, explosieve en creatieve karakter ervan geleidelijk aan atrofieerde.

In 'La pensée est une et indivisible' formuleerde hij het als volgt: "A la raison, il faut de la pensée en tranches bien nettes, des biftecks de

Hoofdstuk 7

pensée nettement et facilement mesurables, évaluables en monnaie, échangeables en autos, en femmes, en bijoux." (O.C. 7: 47) De Rede streeft naar een denken dat beheersbaar is, wat wordt bereikt door het driftleven in te zetten als motor van het moderne consumentisme, en de onvoorspelbare effecten ervan te neutraliseren. Niet toevallig stelt Péret de Rede hier op één lijn met luxeproducten als auto's en juwelen, want naar hij geloofde kwam de liberale markteconomie alleen de bourgeoisie ten goede. Wat de arbeiders aanging, hun primaire behoeften werden slechts in zoverre bevredigd dat motieven tot subversie preventief werden ondervangen en hun exploitatie onverminderd door kon gaan. Terugkoppeland naar wat Péret eerder zei over de Franse Revolutie: de eigentijdse burgerij had, naar zijn idee, van de geschiedenis geleerd dat machthebbers het volk dat zij uitbuiten maar beter kunnen voeden, opdat het zich niet opnieuw in het hoofd zou halen de bestaande orde omver te werpen. Dit doen ze door arbeiders onder te brengen in een uniform en zinnendodend leefmilieu, zo fulmineert hij in zijn *Anthologie*, totdat zelfs hun taal "gecastreerd" raakt:

car la société barbare qui fait vivre (vivre?) l'immense majorité des hommes de boîtes de conserve et les conserve dans des boîtes, logements de la dimension d'un cercueil, tarifant le soleil et la mer, cherche de surplus à les ramener intellectuellement à une époque immémoriale, antérieure à la reconnaissance de la poésie. Je pense à l'existence de damnés que cette société impose aux ouvriers, (...) Il ne leur reste plus guère que le langage. Leurs maîtres ne le leur ont pas ôté, ils ont trop besoin qu'ils le conservent. Du moins l'ont-ils émasculé pour le priver de toute velléité d'évocation poétique, le réduisant à la langue dégénérée du 'doit' et de 'l'avoir'. (6: 16)

Het denken is bij het proletariaat dermate geïnstrumentaliseerd geraakt dat de arbeider als het ware weer terug dreigt te worden geworpen in een dierlijke staat: taal en waarneming staan enkel nog ten dienste van de arbeid en de meest rudimentaire behoeftebevrediging, en missen zodoende de 'potentie' om nog Poëzie te worden: de transgressieve, scheppende verbeelding van de volledige mens. Nu de religie is verdwenen om sociale onrechtvaardigheid te vergoelijken in het vooruitzicht van een hiernamaals,

creëren de massa's hoogstens nog atheïstische mythen zoals de verafgoding van Hitler en Stalin, waar geen greintje Poëzie meer in zit (6: 27).

Hoewel er meteen allerlei kanttekeningen te plaatsen zouden zijn bij Pérets zwart-wittegenstelling tussen de rationalistische machthebbers en de "gedresseerde" arbeidersklasse evenals bij de erin verscholen genderlogica die macht masculien duidt, zijn deze passages in het licht van onze waarnemingsthematiek met name interessant vanwege hun fenomenologische benadering. De warme belangstelling voor de verschijnselen van het bewustzijnsleven die Péret van meet af aan met andere surrealistten deelde, had sedert de jaren twintig onmiskenbaar een verdieping ondergaan. In zijn essay over mythologie, maar ook in deze citaten over het burgerlijke rationalisme of het "gedresseerde" denken van de arbeider, gaf hij aan hoe bepalend iemands leefomgeving is voor zijn hele bewustzijnsleven. Voeding, architectuur, gebruiksvoorwerpen, sociale organisatie en omgangsvormen, alle samen constitueren ze de manier waarop een individu de wereld iedere dag opnieuw ervaart, waarom de ene burger is en de ander arbeider. Daarom zou ik kort willen stilstaan bij de parallellen tussen het surrealisme en de fenomenologie als studie van de bewustzijnsverschijnselen, en dan voornamelijk bij de filosofie van Merleau-Ponty.¹⁴ Diens fenomenologie kan ons immers een accurater idee geven van de burgerlijke en proletarische "manier van in de wereld zijn" waar Péret op doelde, evenals van het alternatief dat hij als dichter-revolutionair beweerde te belichamen. Maar laten we beginnen met de intellectuele en historische raakpunten van het surrealisme met de fenomenologie even op een rijtje te zetten.

De fenomenologische aanpak: Tzara's studiegroep en Ponge

Ofschoon Péret de term fenomenologie zelf nergens gebruikte, waren fenomenologische beschrijvingen van het gevarieerde bewustzijnsleven nooit veraf. Denken we maar aan alle droomverslagen in *La révolution surréaliste*, het aangehaalde artikel van Francis Gérard 'L'état d'un surréaliste' uit hetzelfde tijdschrift, of Bretons en Éluards pogingen in *L'Immaculée Conception* om zich in het bewustzijn van geesteszieken te verplaatsen door het taalgebruik van vijf verschillende aandoeningen na te bootsen. Ten gevolge van de groeiende maatschappelijke onrust klonk, zowel binnen als buiten het surrealisme, al gauw de roep om dergelijke

¹⁴ Het gaat hier dus niet om de hegeliaanse *Phenomenologie des Geistes* die, zoals bekend, van enorme invloed is geweest op Breton ten tijde van *Le second manifeste*.

Hoofdstuk 7

onderzoekingen met meer wetenschappelijke effectiviteit uit te voeren en ze in overeenstemming te brengen met het historisch materialisme.¹⁵

Pérets Mexicaanse essays vormden hier als het ware nog een laattijdige reactie op, maar reeds in 1935 hadden onder meer Tristan Tzara, Roger Caillois en Jules Monnerot een studiegenootschap opgericht onder de naam "Groupe d'Études pour la Phénoménologie humaine". Uit onvrede met Bretons definitieve breuk met de P.C.F., die het surrealisme van directe samenwerking met het Volksfront uitsloot, had dit drietal zopas de Beweging verlaten en hoopte het nu de bundeling van linkse, antifascistische krachten van een theoretische basis te kunnen voorzien. Dit deden ze in tweewekelijkse lezingen en een tijdschrift *Inquisitions*, dat maar eenmaal zou verschijnen in juni 1936, waaraan behalve zichzelf ook nog actieve surrealistes als Dzenko Reich, de fysicus Jacques Spitz en de filosoof Gaston Bachelard deelnamen.

Naar eigen zeggen wilden de heren zich in het licht van de actuele problemen buigen over de "theoretische en affectieve stromingen" in kunst en wetenschap (Béhar 11).¹⁶ Dit blijkt ook wel uit Tzara's bijdrage 'Le poète dans la société'. Ondanks een lichtjes afwijkende terminologie komt Tzara (1896-1963) tot precies dezelfde oppositie als Péret, tussen "penser dirigé" versus "penser non dirigé" die respectievelijk corresponderen met Pérets Rede en Poëzie (Béhar 30). Tzara schetst eveneens een historische evolutie van een dominerend ongericht denken tijdens de prehistorie tot de volledige verdringing ervan in de huidige samenleving (32). Net zoals deze hele evolutie van het denken resulteert uit economische en maatschappelijke veranderingen, is ook het dichterschap een "sociaal fenomeen", betoogt Tzara. Het begint steevast met een rebellie tegen het ouderlijk milieu door zich terug te trekken in een eigen fantasiewereldje,

¹⁵ Gavin Parkinson heeft deze tendens in het surrealisme onder invloed van de politisering scherp onderkend, maar plakt er het wat ongelukkige label "objectification" op (89). Dit label is misleidend, omdat het een terugkeer naar de objectiviteit kan suggereren. In zijn overigens uitstekende studie naar de dialoog tussen het surrealisme en de natuurkunde toont Parkinson zelf aan dat zowel kunstenaars als fysici (na de Relativiteitstheorie en Heisenbergs onzekerheidsprincipe) moesten leren omgaan met vormen van kennis waarin het subjectieve standpunt een aanzienlijk constituerende rol speelt. Wel is het zo dat de surrealistes meer aandacht gingen schenken aan de invloed van objectieve, in de zin van externe, factoren op de subjectieve waarneming.

¹⁶ Zie voor nog meer achtergrondinformatie bij dit studiegenootschap: het eerder geciteerde hoofdstuk van Parkinson dat ingaat op de bijdrages van Spitz en Bachelard (89-116), en Henri Béhars inleiding op de facsimile-uitgave van hun lezingen en tijdschrift.

totdat bij sommigen tijdens de puberteit dit ongerichte denken een uitweg vindt via artistieke middelen. "Il y a á retenir qu'un état de turbulence et d'anarchie constante est déterminant pour le poète. Sa révolte contre la société s'identifie bientôt avec l'opposition contre la réalité du monde extérieur." (141) Het dichterschap is dan ook geen gekozen activiteit maar een anti-autoritaire levenshouding, door Tzara aangeduid met "lykantropie", die zich vaak in gelijkgestemde "clans" uit: van de middeleeuwse Goliards, de Pléiade, via de romantici, de "poètes maudits" naar dada en het surrealisme (143). Aangezien zulke dichtelijke clans altijd in een complexe verhouding staan tot maatschappelijke hervormingen, zoals het romantische verzet tegen bepaalde aspecten van de Franse Revolutie, waarschuwt Tzara "overhaaste marxisten" ervoor in de literaire bovenbouw een al te eenvoudige weerspiegeling te zien van de economische en sociale onderbouw. Beter kunnen ze uitgaan van "une internécessité constante" en van "l'interpénétration des deux facteurs" (33).

Met zijn concept van de "lykantropie" trachtte Tzara het dichterschap op perceptuele en affectieve gronden te vrijwaren voor sociaal-economisch determinisme. Hoewel de vlag van de fenomenologie waaronder het studiegenootschap zich schaarde nog vrij losjes gehanteerd werd, is Tzara's aanpak in die zin fenomenologisch dat hij het belang van de levenshouding benadrukt als resultaat van subjectieve en objectieve factoren. Wie hier als concreet voorbeeld kan fungeren en daarmee waarschijnlijk het dichtst bij de fenomenologische traditie in de filosofie kwam, was de meer teruggetrokken dichter Francis Ponge (1899-1988). Zelf een ex-surrealist en immer afkerig van het instrumentele, "gerichte denken", bestudeerde hij de geschriften van Edmund Husserl en Martin Heidegger om de werkelijkheid zoals die in al haar zintuiglijke en talige complexiteit aan het bewustzijn verschijnt, te kunnen vangen in zijn poëzie. De neerslag van deze studie vinden we in zijn beroemde bundel *Le parti pris des choses* (1942) waarin onder meer een sinaasappel in al zijn visuele, tactiele, geurige en woordassociatieve rijkdom wordt geëvoceerd.¹⁷

¹⁷ Ponge heeft zelf over zijn belangstelling voor Husserl en Heidegger geschreven, maar het is Esther Rowlands die in de fenomenologie een principe van verzet heeft herkend dat door grote delen van zijn oeuvre loopt. Hoewel haar tekstanalyses zonder meer overtuigen (51-70), heeft ze jammer genoeg de precieze connectie tussen Ponge en voornoemde filosofen niet onderzocht.

Hoofdstuk 7

Wat het surrealisme bijgevolg gemeen had met de fenomenologie als filosofisch vertoog was de interesse voor het pre-objectieve, haptocentrische bewustzijn, maar waar dit bewustzijn voor deze kunstenaars een bron van artistieke en sociale vernieuwing was, werd het voor sommige filosofen de basis van een ontologie.

Merleau-Ponty en het "ongestructureerde vatten van de wereld"

Inderdaad, waar het haptocentrische denken voor de surrealisten de motor van hun performativiteit werd, poogden de fenomenologen het minutieus in kaart te brengen. Dit gaat in elk geval op voor Maurice Merleau-Ponty die, voortbouwend op Husserl, in zijn proefschrift *Phénoménologie de la perception* (1945) scherpe kritiek uitoefent op empirische (bijvoorbeeld, fysiologische) en intellectualistische (bijvoorbeeld, psychologische) opvattingen van de waarneming. Wat hij het "empirisme" en het "intellectualisme" verwijt, is dat zij slechts naar dieperliggende oorzaken voor de bewustzijnsverschijnselen zoeken, zij het in lichamelijke processen dan wel in psychische vermogens.¹⁸ Maar ondertussen bieden ze geen afdoende beschrijving van de wereld zoals deze zich op ieder ogenblik in alle evidentie aan het waarnemend bewustzijn voordoet: "l'un et l'autre sont incapables d'exprimer la manière particulière dont la conscience perceptive constitue son objet. Tous deux gardent leur distance à l'égard de la perception au lieu d'y adhérer." (35) Zowel empirisme als intellectualisme stoelen, volgens Merleau-Ponty, abusievelijk op een dualisme tussen subject en wereld, dat een achteraf-constructie is en de eenheid van het oorspronkelijke "ongerefecteerde bewustzijn" tenietdoet:

la pensée objective elle-même se nourrit de l'irréfléchi et s'offre comme une explicitation de la vie de conscience irréfléchie, de sorte que la réflexion radicale ne peut pas consister à thématiser parallèlement le monde ou l'espace et le sujet intemporel qui les pense, mais doit ressaisir cette thématisation elle-même avec

¹⁸ Ten behoeve van de vlotte leesbaarheid heb ik in de volgende alinea's meermaals een zinsnede in het Nederlands weergegeven. Daarbij heb ik me steeds gebaseerd op de uitstekende vertaling van Rens Vlasblom en Douwe Tiemersma (Merleau-Ponty, *Fenomenologie van de waarneming*). Voor Merleau-Ponty's centrale notie "être au monde" geef ik echter wel de voorkeur aan de door Baeyens gebruikte vertaling "in de wereld zijn", in plaats van het door Vlasblom en Tiemersma gehanteerde "naar de wereld zijn".

les horizons d'implications qui lui donnent son sens.
(335)

Daarom thematiseert de fenomenologie juist dit "ongereflecteerde bewustzijn" waaraan de wereld reeds als een zingevende horizon is gegeven; zij wil de ervaringen inventariseren van het "subject in de wereld" dat ieder van ons is vóór iedere reflectie en ook altijd is geweest: "[le monde] est aux confins de la première perception de l'enfant comme une présence encore inconnue, mais irrécusable, que la connaissance ensuite déterminera et remplira." (378) Voor Merleau-Ponty is het bewustzijn zowel op perceptueel als talig vlak "een globaal en ongestructureerd vatten van de wereld" (463).

Om met de waarneming te beginnen, dit is immer een "intentionaliteit", een gerichtheid op de dingen, een gedrag dat zich naar de dingen voegt maar ze ook met een zin bekleedt binnen een gegeven situatie. Zich baserend op wetenschappelijk onderzoek waaruit blijkt dat het zien van een kleur gepaard gaat met het aannemen van een bepaalde houding beschrijft Merleau-Ponty, bijvoorbeeld, de blik als "een greep op de dingen": "Le bleu est ce qui sollicite de moi une certaine manière de regarder, ce qui se laisse palper par un mouvement défini de mon regard. C'est un certain champ ou une certaine atmosphère offerte à la puissance de mes yeux et de tout mon corps." (243-4) Zoals dit voorbeeld van het samengaan van gezichtsvermogen en motoriek reeds suggereert, is het geïncarneerde, pre-objectieve bewustzijn multisensorisch; pas door analyse kunnen de verschillende zintuiglijke inhouden van elkaar worden afgezonderd. Wanneer ik een vriend ontmoet bestaat die persoon voor mij als een coherent, emotioneel geladen geheel van stem, gebaren, manier van lopen, net zoals al mijn indrukken van Parijs een "essentie" van de stad blootleggen (325). Zodoende kan de multisensorische waarneming van het pre-objectieve bewustzijn soms synesthetisch worden: "La vision des sons ou l'audition des couleurs se réalisent comme se réalise l'unité du regard à travers les deux yeux: en tant que mon corps est, non pas une somme d'organes juxtaposés mais un système synergique dont toutes les fonctions sont reprises et liées dans le mouvement général de l'être au monde" (271).

Dit systeem van perceptuele vermogens dat ons lichaam is, stelt ons ook in staat onze existentie te veranderen door "inlijving" van nieuwe bewegingen of werktuigen. De gewoonte is niets anders, meent Merleau-Ponty, dan ons vermogen tot een haptisch "kennen", tot het verwerven van

Hoofdstuk 7

nieuwe motorische ruimtes als waren het verlengstukken van ons eigen lichaam. Zoals die van een toetsenbord 'in' onze vingers zit: "Le sujet sait où se trouvent les lettres sur le clavier comme nous savons où se trouve l'un de nos membres, d'un savoir de familiarité qui ne nous donne pas une position dans l'espace objectif." (167) Het objectieve, biologische lichaam is daarom slechts een verarmde weergave van het "fenomenale" lichaam zoals we het dag in, dag uit (be)leven en dat ook al onze verworven vaardigheden en vertrouwde milieus omvat.¹⁹ Voor Merleau-Ponty betekent de waarneming (die alle zintuigen omvat), kortom, ons "openstaan" naar de wereld der dingen, waardoor we vertrouwd kunnen raken met die wereld, en deze de horizon wordt waarbinnen elke volgende gewaarwording zin krijgt: "Toute perception suppose un certain passé du sujet qui perçoit et la fonction abstraite de perception, comme rencontre des objets, implique un acte plus secret par lequel nous élaborons notre milieu." (326)

Dezelfde dynamiek is, volgens Merleau-Ponty, ook werkzaam in de taal waar elk "gesproken woord" (parole parlée) slechts betekenis verwerft tegen de met anderen gedeelde horizon van de reeds beschikbare betekenissen en grammaticale regels binnen een specifieke taal (la langue instituée): "Nous vivons dans un monde où la parole est instituée. Pour toutes ces paroles banales, nous possédons en nous-mêmes des significations déjà formées." (214) Maar hoe komt die dagelijkse omgangstaal precies tot stand? Het "gesproken woord" is geen louter intellectuele verrichting, want elke uitspraak – ook al blijft die onuitsproken – activeert tevens de motoriek van de spraakorganen (227); we kunnen een uitspraak daarom het beste begrijpen als een gebaar van het lichaam dat we aanleren als andere gewoontes, zoals het reeds behandelde typen, dansen of schrijven, als "l'un des usages possibles de mon corps" (210). De spraak dienen we dus vooral op te vatten als een taalgebruik, een vorm van lichamelijk gedrag dat zich, net als de zintuigen, richt naar de situatie waarin de spreker zich bevindt: "Le mot n'a jamais été inspecté, analysé, connu, constitué, mais happé et assumé par une puissance parlante, (...) par une puissance motrice qui m'est donnée avec la

¹⁹ Een treffend voorbeeld waarmee Merleau-Ponty dit illustreert, is dat van het fantoomlid; de verloren arm of been blijft voor de patiënt nog lange tijd voelbaar aanwezig, omdat het lid als vermogen onderdeel uitmaakte van zijn of haar gerichtheid op de wereld, van het fenomenale lichaam dat zich thans geleidelijk moet reorganiseren (92 e.v.). Deze "latente kennis" van het fenomenale lichaam (269) is overigens ook waar het haptocentrische denken van de surrealisten gebruik van maakt.

première expérience de mon corps et de ses champs perceptifs et pratiques. Quant au sens du mot, je l'apprends comme j'apprends l'usage d'un outil, en le voyant employer dans le contexte d'une certaine situation." (462) Toch is een taalsysteem voortdurend in evolutie, omdat vooral schrijvers en filosofen met hun authentieke uitdrukkingen (parole parlante) onder woorden trachten te brengen wat nog niet eerder is gezegd. Maar ook deze "sprekende woorden" zullen, mits veel gebruikt, weer opgenomen worden in het courante spreken.²⁰

Voor zowel de waarneming als de spraak geldt, kortom, dat we met ons lichamelijk gedrag een van de beschikbare betekenissen (de mogelijke waarnemingsakten of uitspraken binnen een bepaalde situatie of milieu) actualiseren of tot "uitdrukking brengen" (271-2).²¹ Met "het subject in de wereld" ontwikkelde Merleau-Ponty een waarnemingsmodel dat veeleer gestoeld was op de wederkerigheid van de haptiek dan op het dualisme van het gezichtsvermogen.²² Volgens Merleau-Ponty speelt de wereld zich niet als een spektakel voor het toeschouwende subject af, net zomin als de wereld vorm krijgt in de subjectieve geest, maar subject en wereld grijpen ten diepste in elkaar en zijn zonder elkaar ondenkbaar: de wereld is het veld van subjectieve ervaringen dat elk subject, op zijn beurt, in zich draagt (465). Dit fenomenologische model heeft tot gevolg dat er geen

²⁰ Terecht vestigt Frank Baeyens er de aandacht op dat Merleau-Ponty's taalmodel het saussuriaanse onderscheid tussen "langue" en "parole" verder specificeert, door aan de parole-zijde de alledaagse "parole parlée" van de scheppende "parole parlante" af te zonderen (110). In 8.3 kom ik hier nog op terug in mijn analyse van Pérets gedichten.

²¹ Voor een meer gedetailleerde close reading van de *Phénoménologie de la perception* verwijs ik de lezer graag naar Baeyens' eerste hoofdstuk over de vervlechting van taal en waarneming bij Merleau-Ponty (17-32). Baeyens' studie is van grote betekenis voor me geweest om tot een synthese van Merleau-Ponty's complexe waarnemingsmodel te komen.

²² Het haptocentrische karakter van het fenomenologische waarnemingsmodel treedt duidelijk aan het licht in de volgende passage: "Dans l'expérience visuelle, qui pousse l'objectivation plus loin que l'expérience tactile, nous pouvons, au moins à première vue, nous flatter de constituer le monde, parce qu'elle nous présente un spectacle étalé devant nous à distance, nous donne l'illusion d'être présents immédiatement partout et de n'être situés nulle part. Mais l'expérience tactile adhère à la surface de notre corps, nous ne pouvons pas la déployer devant nous, elle ne devient pas tout à fait objet. Corrélativement, comme sujet du toucher, je ne puis me flatter d'être partout et nulle part, je ne peux pas oublier ici que c'est à travers mon corps que je vais au monde" (365). Deze haptische structuur wordt nog sterker aangezet in Merleau-Ponty's latere werk, zoals in *Le visible et l'invisible* waarin de omkeerbaarheid van "la chair" (het vlees) de relatie tussen subject en wereld mogelijk maakt.

Hoofdstuk 7

alomvattend totaalbeeld van de wereld te bieden is, omdat er enkel nog uiteenlopende "manieren van in de wereld zijn" bestaan: allereerst die van mij als individu, maar die kan ook intersubjectief worden, omdat ik in een gedeeld milieu mijn gedrag in dat van anderen herken.

Toegepast op de klassenstrijd die ook de surrealisten zo na aan het hart lag, betoogt Merleau-Ponty dat ik proletariër of bourgeois ben, niet omdat ik gedetermineerd word door het sociaal-economische stelsel, noch omdat ik mezelf binnen dat stelsel bewust als proletariër of bourgeois definieer, maar omdat ik dit stelsel voortdurend "leef". Mijn ervaring van dit stelsel gaat dus altijd vooraf aan mijn bewustwording, als deze laatste überhaupt al komt (508). Wat Péret chargerend als de "dressuur" van de arbeider en het "rationalisme" van de burger bestempelt, heet in Merleau-Ponty's neutralere vocabulaire dus hun respectieve "manier van in de wereld zijn", maar beiden zijn het er over eens dat die bestaanswijze is gevormd in antwoord op de alledaagse omgeving waarin iemand van jongs af aan heeft leren handelen en spreken.

Kunnen fabrieksarbeiders dan niets aan hun dagelijks lot veranderen? Jawel, meent Merleau-Ponty, als die arbeider maar in alle concreetheid "waarneemt" dat zijn lot verbonden is met dat van anderen en niet definitief vastligt, doordat een staking in een naburige fabriek ook bij hem tot een loonsverhoging heeft geleid bijvoorbeeld (508-9). Mijn vrijheid, schrijft Merleau-Ponty, is geen rationele beslissing of expliciete keuze, maar wortelt allereerst in mijn manier van in de wereld zijn, in de aanvaarding van wie ik ben, wat ik doe en zeg in coëxistentie met de anderen (315). Dit geldt eveneens voor diegenen die, zoals de surrealisten pretenderen te doen, strijden voor de vrijheid van die anderen. Dat kunnen immers alleen die uitzonderlijke mensen die het als hun existentiële taak ervaren om, geconfronteerd met de ellende om hen heen, hun eigen vrijheid op te offeren: "il y a ces choses qui se présentent, irrécusables, il y a cette personne aimée devant toi, il y a ces hommes qui existent esclaves autour de toi et ta liberté ne peut se vouloir sans sortir de sa singularité et sans vouloir la liberté." (520) Hierover echter kan de filosoof verder geen uitspraken doen, besluit Merleau-Ponty, "want alleen de held leeft zijn betrekking tot de mensen en de wereld tot het einde toe" (520). Om zich niet politiek te compromitteren laat Merleau-Ponty in het midden wie zoal die "heldenrol" zou kunnen vervullen en hoe die precies moet worden "geleefd", maar het citaat waarmee het boek afsluit en waarin de "held" het woord krijgt, is wel ontleend aan Antoine de Saint-Exupéry's *Pilote de*

guerre (1942): "Tu loges dans ton acte même. Ton acte, c'est toi. (...) Ta signification se montre, éblouissante." (520) De vermaarde schrijver-piloot de Saint-Exupéry (1900-1944), een jaar eerder met zijn vliegtuig neergeschoten voor de kust van Marseille, mocht dus kennelijk dit "heldendom" vertegenwoordigen: zowel uit zijn handelen als uit zijn literatuur sprak immers de door hem gevoelde noodzaak zijn leven ten dienste te stellen van anderen.

De "held": de strijd voor de vrijheid in de poëzie en de sociale actie

Dankzij Merleau-Ponty zal het in het laatste gedeelte van deze paragraaf duidelijk worden dat ook Péret die "heldenrol" in de fenomenologische betekenis voor de dichter – en dus voor zichzelf – opeiste. In 'Le déshonneur des poètes' klinkt dit als volgt: "sa qualité de poète en fait un révolutionnaire qui doit combattre sur tous les terrains: celui de la poésie par les moyens propres à celle-ci et sur le terrain de l'action sociale sans jamais confondre les deux champs d'action" (O.C. 7: 8). Hoewel Pérets "heldendom" inhoudelijk behoorlijk afweek van wat de Saint-Exupéry eronder verstond, ervoer hij het – naar eigen zeggen – als zijn wezenlijke taak om in woord en daad de vrijheid van ieder mens na te streven. Als de wereld, zoals Merleau-Ponty betoogde, de door ons gedeelde spraak en waargenomen dingen zijn, dan kan men die wereld pas werkelijk pogen te veranderen door op beide "terreinen" actief hervormingen te bewerkstelligen. In Pérets Mexicaanse essays was zijn dichterschap zodoende gaan samenvallen met zijn hele existentie, zijn particuliere belichaming van Tzara's "lykantropie", zijn haptische revolutie tegen een wereld waarin hij ieder moment moest leven maar waartegen hij zich bleef verzetten.

Zoals de "rationalistische" burger en de "gedresseerde" arbeider is Péret natuurlijk ook grootgebracht in diezelfde maatschappij die, naar zijn mening, alles in het werk stelt om het leven "weezinwekkend" te maken "avec son école, sa religion, ses tribunaux, ses guerres, ses occupations et libérations, ses camps de concentration et son horrible misère matérielle et intellectuelle." (6: 20) Wat hem echter als dichter kenmerkt, is dat hij altijd vanuit een gevoelde noodzaak weerstand heeft geboden aan die disciplinerende. Althans, dit is wat hij zelf beweert in een significante, autobiografische passage. Deze passage uit de *Anthologie* is des te markanter, omdat Péret verder in geen enkel essay verslag heeft gedaan van zijn eigen leven, maar hier uitvoerig stilstaat bij zijn ervaringen in de

Hoofdstuk 7

gevangenis van Rennes. In mei 1940, zo vertelt hij, was hij wegens dienstweigering gearresteerd: "j'avais commis le crime d'estimer qu'une semblable société était mon ennemie, quand ce ne serait que pour m'avoir obligé, moi comme tant d'autres, à la défendre deux fois dans ma vie alors que je ne me reconnaissais rien de commun avec elle." (20)²³ Vervolgens beschrijft hij nauwgezet het kale interieur van zijn cel: de brits die volgens het reglement overdag opgeklapt moet worden, de aan de muur vastgeschroefde tafel en kruk, en de met blauwe verf overdekte ramen. In dit volslagen isolement overkwam hem iets merkwaardigs:

Je passais une bonne partie de la journée étendu sur le dos à même le plancher, la tête tournée vers la fenêtre maintenant, le soleil ne venait plus. Et j'ai vu dans ces vitres, (...), le visage de François 1er, tel que les manuels d'histoire élémentaire m'en ont laissé le souvenir. Sur la vitre voisine, un cheval se cabrait. A côté, c'était un paysage tropical assez semblable à ceux du douanier Rousseau ou, dans l'angle inférieur droit, apparaissait une fée. (...) Dans la dernière vitre, je lus le chiffre 22 et, aussitôt, je sus que je serais libéré le 22. Mais le 22 de quel mois, de quelle année? (21)

Voor Péret zelf hebben deze beelden geen geheimen, want ogenblikkelijk herkent hij er "een elliptische, extreem versnelde film van [zijn] hele leven" in: François 1er als vertegenwoordiger van zijn schooltijd, maar ook de renaissancevorst die de letteren tot grote bloei bracht en dus een vooraankondiging van Pérets eigen dichterlijke roeping; het paard, herinnerend aan zijn frontjaren in het Eerste Regiment der Kurassiers, waarvan het steigeren zijn "machteloze protest" symboliseert tegen de grove beledigingen en disciplinaire maatregelen van de officieren; het tropische woud staat voor zijn periode in Brazilië, waar hij om vergelijkbare redenen gevangenzat, evenals voor zijn huidige verlangen om samen met zijn geliefde Remedios, de "fee" van wie hij vreest dat zij door Franco's

²³ Wat er precies is voorgevallen in de maanden voorafgaand aan de Tweede Wereldoorlog, is nog steeds niet volkomen duidelijk. Verderop in het essay wekt Péret de suggestie dat activiteiten vergelijkbaar met die in Rio – trotskistische agitatie dus – hebben geleid tot zijn arrestatie. Van daadwerkelijke dienstweigering, zoals hij het hier voorstelt, was volgens Bédouin (61) en Prévan (51) dan ook waarschijnlijk geen sprake, maar ging Péret, na te zijn gemobiliseerd, gewoon door met zijn ondergrondse initiatieven.

troepen is opgepakt, naar Mexico te ontkomen; en ten slotte, het cijfer 22 dat, ondanks de dreiging van drie jaar gevangenisstraf, een spoedige vrijlating belooft (22-3). Uit deze interpretatie van de beelden spreekt, naar Péret het doet voorkomen, dus een levenslang verzet tegen de disciplinerende van lichaam en geest in het onderwijs, het leger en de justitie. Wat hem voor het dociele burgerschap heeft behoed, is zijn artistieke aanleg, zijn afschuw van autoritair gezag, zijn liefdesleven, maar ook "un violent appétit de liberté tout naturel" (22) en de ermee samenhangende drang naar avontuur in exotische streken.²⁴

Maar waar deze beelden inhoudelijk reeds Pérets opstandige manier van in de wereld zijn schijnen uit te drukken, is hun eigenlijke ontstaan al evenzeer toe te schrijven aan een haptische weerstand tegen de materiële omgeving van de cel. Nadat Péret op 22 juli 1940 was vrijgekomen door een borgsom aan de Duitse bezetters te betalen, probeerde hij de beelden terug op te roepen door zelf een raam te beschilderen, maar tevergeefs. Klaarblijkelijk konden ze zich enkel manifesteren in de verstrooide geestesgesteldheid van de gevangene, die in dit essay "état de vacance" (21) heet, het gevolg van aanhoudend voedsel- en slaapttekort. De beelden waren ook een reactie op de fysieke ruimte: de specifieke contouren van de verfvlekken op het glas, het urenlang liggen op de harde plankenvloer in volledige afzondering (24). Opnieuw stuiten we hier op een perceptueel effect van het haptocentrische denken, waarbij driftmatige energie (honger, begeerte, agressie) gesublimeerd wordt tot subjectieve projecties op de onmiddellijke omgeving. Tenminste, zo zouden de surrealisten zo'n hallucinatie zelf uitleggen. Ofschoon niet hiermee in strijd, duidde Merleau-Ponty dit fenomeen enigszins anders: "Il y a des hallucinations parce que nous avons par le corps phénoménal une relation constante avec un milieu où il se projette, et que, détaché du milieu effectif, le corps reste capable d'évoquer par ses propres montages une pseudo-présence de ce milieu." (*Phénoménologie* 392) Het "fenomenale lichaam" kan dus, in bepaalde omstandigheden, de milieus dat het heeft verworven met zo'n levendigheid reactiveren dat er zich een reële waarneming lijkt voor te doen. "[Les

²⁴ Het 'onaangepast' blijven aan het bestaan, het eeuwige verzet, duikt ook vaak op in de karaktertekeningen die andere surrealistten van Péret gaven. In 1927 had Aragon, bijvoorbeeld, reeds bewonderend geschreven: "Mais celui qui est capable de tout, celui qui est le plus simplement dans le plan héroïque, l'homme qui ne s'est jamais prémuni contre l'existence, celui qu'on rencontre au Soleil Levant, celui qui défie le bon sens à chaque respiration, c'est Benjamin Péret" (geciteerd door Bailly 17).

Hoofdstuk 7

images] avaient cependant une telle réalité que je ne puis douter un instant de les avoir vues", bezweert Péret (*O.C.* 7: 21). Wat hij, in Merleau-Ponty's terminologie, in feite heeft "gezien", zijn brokstukjes van zijn eigen haptische verleden, die tot een nieuwe betekenis worden samengevoegd in een milieu dat hij niet langer op zich wilde voelen drukken.

Wat deze cruciale autobiografische episode bijgevolg suggereert, is dat Péret door zijn trouw aan de Poëzie als haptocentrisch denken maanden eenzame opsluiting heeft kunnen trotseren: "La tension de tout mon être orienté vers la reconquête de la liberté, jointe à l'habitude de la poésie, aurait alors conféré à ce violent désir de liberté la forme qu'on lui a vu prendre." (24) Het haptocentrische denken heeft Pérets opstandigheid daarbij op tweeërlei wijze gestimuleerd. Ten eerste voedt het zijn creativiteit, zoals we dat reeds hebben geconstateerd bij de *écriture automatique*, en schenkt het hem even geestelijke verlichting van de fysieke uitputting. In tegenstelling tot de arbeider laat hij zich niet "dresseren", terneerdrukken in de lijfelijkheid van het dier. Van andere surrealistten zijn soortgelijke ervaringen overgeleverd: zo verklaarde Joan Miró (1893-1983) dat zijn doek *Het carnaval van de harlekijn* (1924-5), waarvan het bestiarium zijn jeugd op het Catalaanse platteland verraadt, was ontstaan nadat hij geruime tijd, door honger gekweld, naar scheuren in het plafond had liggen staren. Terwijl Max Ernst (1891-1976) in de gegroefde plankenvloer van een Franse hotelkamer "hallucinatoire, onmogelijk met elkaar te rijmen beelden", zei te hebben ontdekt, "die zich met de halsstarrigheid van erotische dromen aan [mij] opdrongen" (geciteerd door Hughes 225).²⁵ Een belangrijk verschil met Miró's en Ernsts zinsbegoochelingen is echter dat die van Péret zich voordoen in een sterk gepolitiseerde ruimte.

Bijgevolg wakkert het haptocentrische denken in de tweede plaats Pérets agressie aan tegen de hem destijds omringende gevangenismuren, die symbool worden voor een samenleving die nog uitsluitend in utilitaire termen wil denken en andersdenkenden onder dwang 'heropvoedt'. "Si les

²⁵ Met een voor hem typisch veelduidige term noemde Derrida deze werkwijze, in een essay over Artauds tekeningen en schilderijen, "subjectilité". Daarin zit het fysieke werkmateriaal (subjectile) vevat waarop het beeld of de schriftuur wordt aangebracht, maar ook de projectie (projectile) van het subject op dat materiaal. De "subjectiliteit" drukt, met andere woorden, zeer kernachtig de circumstantiële, creatieve wisselwerking uit tussen de waarnemer en de fysieke objecten. Zie voor een commentaar op Derrida's essay in relatie tot Artaud, nog Siccama 42 e.v.

sociétés primitives ont conservé certains traits de l'enfance de l'humanité, le monde actuel est sa maison de correction, son baignoire." (O.C. 6: 27)²⁶ De dichter-revolutionair moet dan ook, zoals hijzelf, zowel op intellectueel als op sociaal vlak blijven strijden tegen elke vorm van onderdrukking: "le poète lutte contre toute oppression: celle de l'homme par l'homme d'abord et l'oppression de sa pensée par les dogmes religieux, philosophiques ou sociaux." (7: 8) Net zoals hij in zijn poëtische teksten alle morele en andersoortige normen moet doorbreken die aan ieders denken gesteld worden, moeten ook de revolutionaire daden van de dichter een andere inrichting van de maatschappij forceren: "Les portes des prisons vont s'ouvrir et l'humanité va reconnaître sa perpétuelle jeunesse au regard de liberté. (...) l'homme, libéré des présentes contraintes matérielles et morales, connaîtra une ère de liberté — je parle non seulement d'une liberté matérielle mais aussi d'une liberté d'esprit — telle que nous pouvons difficilement l'imaginer." (6: 27-8) Geleidelijk aan wordt duidelijk dat Péret, met name in de gevangenis-scène waarin zijn hele existentie aan hemzelf maar vooral ook aan de lezer voorbijtrekt, bezig is een heldenrol voor zichzelf te construeren: zijn hele leven als dichter staat zogenaamd in het teken van de rebellie, van de vrijheidsstrijd voor allen, ook al moet hij daartoe zijn eigen lijf en leden riskeren.

Toch benadrukt Péret herhaaldelijk in 'Le déshonneur des poètes' dat, hoewel beide een essentieel onderdeel zijn van het revolutionaire dichterschap, literaire en sociaal-politieke actie niet met elkaar verward mogen raken. Wie, enerzijds, poëzie gaat schrijven met een bewust politiek doel, verlaagt haar tot propaganda. Dit is wat hij onder anderen zijn surrealistische ex-collega's Aragon, Ponge en Éluard verwijt, die hebben meegewerkt aan *L'honneur des poètes*, een bundel verzetslyriek in Parijs onder de Duitse bezetting geschreven en kort tevoren in Rio de Janeiro uitgegeven. Smalend haalt Péret patriottistische en religieus geïnspireerde verzen uit deze bundel aan en besluit: "En définitive, l'Honneur de ces 'poètes' consiste à cesser d'être des poètes pour devenir des agents de publicité." (7: 10) Het hoeft niet te verbazen dat deze aanval Péret

²⁶ Waar Péret met zijn ideologisch gekleurde terminologie steeds weer de aandacht op vestigt, zijn natuurlijk de moderne instituties en kennissystemen van de sociale disciplinerende Foucault enkele decennia later met veel meer nuance zou inventariseren. In Foucaults eigen bewoordingen: "These methods, which made possible the meticulous control of the operations of the body, which assured the constant subjection of its forces and imposed upon them a relation of docility-utility, might be called 'disciplines'." (137)

Hoofdstuk 7

geenszins in dank werd afgenomen, maar vanuit zijn radicale non-conformistische poëzieopvatting beschouwd was het in wezen consequent. Wanneer de dichter schreef, moest hij immers het pure, haptocentrische denken ongecensureerd tot uitdrukking brengen: de universele Poëzie die, naar Péret geloofde, ook in de mythe, de droom en de erotiek voor een verheffende eenheid van lichaam en geest zorgde. Het respecteren van politieke doctrines – hoe revolutionair die ook waren – zou onder het dichten altijd belemmerend werken (8).

Anderzijds beseft Péret dat sociaal-politieke acties wel rationele controle vereisten. Wie zijn handelen uitsluitend liet bepalen door de opstandige stem van de Poëzie, zou zich namelijk te buiten gaan aan zinloos geweld; denken we maar aan Bretons statement uit *Le second manifeste* dat "L'acte surréaliste le plus simple" erin zou bestaan in het wilde weg te beginnen schieten in een drukke winkelstraat (*Manifestes* 78). Of men zou, opgejut door de Poëzie, kritiekloos een der nieuwe godheden aanbidden, "la nouvelle divinité brune ou 'rouge' — rouge-brun de sang séché — plus sanglante encore que l'ancienne" (*O.C.* 7: 8) in Pérets plastische omschrijving. Ofschoon Péret stalinisme en fascisme als nog abjecter dan het burgerlijke liberalisme kwalificeerde, zag hij in de ontwikkelingen in Rusland en Duitsland van de voorafgaande decennia louter een herhaling van 1789: een kleine elite die ontevreden massa's misbruikte om aan de macht te komen en ze vervolgens opnieuw aan de slavernij te onderwerpen (49).²⁷ De Tweede Wereldoorlog zou wat hem betrof derhalve geen wezenlijke oplossing brengen, zodat de strijd voor de proletarische wereldrevolutie ook na afloop onverminderd door moest gaan, zoals Lev Trotski (1879-1940) eens had gedeclareerd. Vanaf eind jaren twintig tot aan zijn dood bleef Péret diens politiek gedachtegoed navolgen, en sloot zich zowel in Brazilië, Frankrijk, Spanje als in Mexico aan bij revolutionaire groeperingen van deze signatuur. Hij zou niet rusten, zolang men niet ophield met:

²⁷ In 1923 had Trotski, in dezelfde trant, over de toen nog in zijn ogen geslaagde bolsjewistische revolutie geschreven: "een revolutie die niet berekenend en rationeel is, zou de zaak nooit ten einde hebben gebracht, dat wil zeggen tot de overwinning van de uitgebuiten op de uitbuiters, (...) In alle voorgaande revoluties was de massa ook razend en catastrofaal, maar het was de bourgeoisie die in haar plaats berekenend en geslepen was en die dankzij die omstandigheid de vruchten van de overwinning plukte." (94) Toen Stalin echter een paar jaar later de nieuwe leider werd, gleed de Sovjet-Unie in de optiek van Trotski en zijn volgelingen alsnog af naar de zoveelste burgerdictatuur.

diriger [l'homme] comme un robot au nom d'une raison toute-puissante, de l'envoyer se faire tuer sur les champs de bataille au nom de la liberté, de le faire travailler comme une bête de somme au nom de l'égalité qui fait l'actionnaire et l'ouvrier, de l'emprisonner pour tout et pour rien au nom de la fraternité qui fait le geôlier et le détenu. (7: 50)

Zoals talrijke andere intellectuelen in die jaren, schrok Péret er niet voor terug radicale sociale omwentelingen en het daartoe eventueel noodzakelijke geweld te rechtvaardigen. Maar binnen surrealistische kringen was hij toch een van de weinigen die er ook continu lijfelijk aan deelnam en zich daar graag op liet voorstaan.²⁸ Met het revolutionaire dichterschap dat hijzelf meende te belichamen, poogde Péret dan ook de surrealistische en trotskistische krachten te bundelen tegen het gehate kapitalisme.

Toch kunnen we ons met recht afvragen of zijn politieke leidsman zich wel geheel in Pérets poëtica zou hebben kunnen vinden. Vooral de ongelimiteerde vrijheid die Péret voor de poëzie wilde betrachten, zou bij hem ongetwijfeld de nodige argwaan hebben gewekt. Hoewel Trotski van oordeel was dat de Partij geen al te expliciete voorschriften mocht uitvaardigen aangaande de vorm en inhoud van de kunst, had hij in *Literatuur en revolutie* (1923) ernstige bezwaren geuit ten aanzien van de Russische avant-garde. Al te uitbundige vormexperimenten, een al te vrij gebruik van talige middelen verraadde, naar zijn mening, het gebrek aan kritische zelfreflectie bij de schrijver. "De wereld van gevoelens die men sinds zijn kinderjaren heeft opgedaan verwerken door middel van een wetenschappelijk geprogrammeerde oriëntatie – dat is het moeilijkste innerlijke proces", constateert hij (136), maar wie hier, zoals bijvoorbeeld de futurist Majakovski, niet in slaagt en blijft zwelgen in exuberante beelden, zal altijd eerder kleinburgerlijke dan proletarisch revolutionaire poëzie schrijven. Als de literatuur bij brede lagen van de bevolking het

²⁸ In zijn lezing 'Le poète dans la société' had Tzara nog de draak gestoken met de surrealisten, omdat ze de revolutie uitsluitend met hun "toverspreuken" hoopten te ontketenen: "La révolution que les surréalistes attendent ne doit plus être l'œuvre du prolétariat organisé, mais laissée sur le compte des explosions effectives, hasardeuses, que, eux, surréalistes, ont le devoir de susciter. Au moyen de quoi? Au moyen de mots?" (Béhar 137)

Hoofdstuk 7

politieke bewustzijn wil aanscherpen, kan dit het beste in een complexe, representatieve verhouding tussen tekst en werkelijkheid: "Hoe dieper [de literatuur] doordrongen zal zijn van het streven het leven te vormen, des te imponerender en dynamischer zal zij het kunnen 'uitbeelden'." (88) Deze traditionelere, instrumentele esthetica strookte onmiskenbaar niet met die van het surrealisme, en inderdaad blijkt Trotski vijftien jaar later ietwat te hebben ingebonden, wanneer hij als balling in Mexico samen met Breton het manifest voor de Fédération Internationale de l'Art Révolutionnaire Indépendant (F.I.A.R.I.) opstelt.²⁹ Punt 11, van Trotski's hand, luidt daarbij:

Nous estimons que la tâche suprême de l'art à notre époque est de participer consciemment et activement à la préparation de la révolution. Cependant, l'artiste ne peut servir la lutte émancipatrice que s'il s'est pénétré subjectivement de son contenu social et individuel, que s'il en a fait passer le sens et le drame dans ses nerfs et que s'il cherche librement à donner une incarnation artistique à son monde intérieur. (geciteerd in Breton, *La clé* 59)

Hoewel Trotski hier meer ruimte biedt aan de artistieke vrijheid en Péret zich wel herkend moet hebben in die kunstenaar die de "emancipatiestrijd" tot in iedere zenuw doorvoelt, bleef het ondergeschikt stellen van de kunst aan de politieke zaak voor de "lykantrop" in hem onacceptabel. Hij schreef: "[Le poète] combat pour que l'homme atteigne une connaissance à jamais perfectible de lui-même et de l'univers. Il ne s'ensuit pas qu'il désire mettre la poésie au service d'une action politique, même révolutionnaire." (O.C. 7: 8) Ook al zou Péret na aankomst in Mexico tot een vruchtbare politieke samenwerking met Trotski's weduwe komen, op het vlak van de literatuur wilde hij nimmer concessies doen. Het geeft nog maar eens aan hoe gecompliceerd de relatie tussen het surrealisme en extreem links activisme lag, zelfs binnen één individu. Anders dan Trotski liet de dichter-revolutionair Péret zich, naar eigen zeggen, nu eenmaal niet leiden door een politiek-filosofische leer, maar door de Poëzie van het "levende", haptocentrische denken. Het was dit haptocentrische denken dat hem van jongs af aan had opgezweept tegen de school, het leger, de gevangenis,

²⁹ Zie voor de analyse en context van dit manifest, het proefschrift van Marlene Kadar (140-9).

kortom, de hem omringende alledaagse wereld. Qua conceptie van de waarneming leunde Péret meer aan bij Tzara en Merleau-Ponty, en deelde met hen het geloof dat voelen en denken nooit volkomen te reguleren zijn, omdat deze lichaamsprocessen ook de veranderlijke wereld zijn die iedereen elke minuut ervaart.

Zoals we in de volgende hoofdstukken zullen zien, hoopte Péret dat zijn poëtische teksten niet zozeer tot kritische reflectie zouden aanzetten (zoals Trotski voorschreef), maar vooral het haptocentrische denken zouden weten te activeren "qui (...) éveillerait [le monde] et l'agiterait, l'orientant vers l'action véritablement créatrice et, par suite, subversive" (*O.C.* 7: 47). Eerst moesten lezers gewaarworden dat hun "rationalistische" dan wel "gedresseerde" manier van in de wereld zijn niet de enige was; pas daarna zouden zij wellicht in opstand komen tegen de wereld die zij zolang voor vanzelfsprekend en vaststaand hadden gehouden.

7.3. Conclusie: Péret en de poëtica van de haptiek

Wanneer Julia Field Costich een samenvatting geeft van Pérets poëtica, doet ze dit als volgt: "The continual metamorphosis which is shown in his work is a glimpse of the real powers inherent in nature and in words, powers which the poet alone can demonstrate through his privileged status as observer from within the living world." (13) Na het hiervoor beschreven onderzoek wil ik een stap verdergaan en specificeren dat de uitzonderlijke status van de dichter als waarnemer volgens Péret gelegen was in de haptiek. De dichter heeft toegang tot het haptocentrische denken: een pre-objectieve eenheidservaring waar lichaam en geest, zintuiglijke sensaties en talige verbeelding nog in een directe, vrije interactie staan. Voor het haptocentrische denken van de dichter is de wereld dan ook geen gegeven objectiviteit meer, maar worden de taal en waargenomen dingen die deze wereld uitmaken onderdeel van een (her)scheppende, subjectieve ervaring.

Binnen zijn poëtica is een belangrijke verschuiving qua gerichtheid merkbaar tussen de Braziliaanse artikelen van omstreeks 1930 en de Mexicaanse essays van de jaren veertig. In Brazilië benadert Péret de haptiek voornamelijk interoceptief, naar binnen gericht: door de automatisch schrijvende hand komt in het verstrooide bewustzijn van de dichter een taaldelirium op gang waarin alle mogelijke semantische en zintuiglijke verbanden ontregeld raken. In Mexico, daarentegen, tematiseert Péret de exteroceptieve, naar buiten gerichte haptiek: de haptische perceptie van de natuur in de mythologie, van het andere lichaam

Hoofdstuk 7

in erotiek en geweld, maar vooral van het moderne, burgerlijke disciplineringsapparaat. Anders gezegd, terwijl ten tijde van de automatische experimenten de subjectivering van de waarneming haar summum bereikte door de overgave aan de bizarre sensaties van het eigen lichaam, kwam er geleidelijk meer aandacht voor de wederkerige interactie tussen de subjectieve waarnemer en diens tastbare omgeving.

Deze verschuiving van interoceptieve naar exteroceptieve haptiek was zonder meer politiek gemotiveerd, en hing nauw samen met het openlijker sociale engagement van de surrealistische Beweging in de woelige jaren dertig. Waar het taaldelirium van de *écriture automatique* enkel tegen het esthetische en morele waardesysteem van de burgerij in stelling kon worden gebracht, werd het haptocentrische denken in Pérets latere teksten tot de gangmaker van de opstand tegen de gehele maatschappij die het systematisch aan banden heette te leggen.

In overeenstemming met die toenemende politisering van het haptocentrische denken vindt er ook een herdefiniëring van het dichterschap plaats. Terwijl de Braziliaanse artikelen nog met geen woord reppen over politiek activisme en we pas uit het politierapport betreffende Pérets verbanning kunnen opmaken dat hij ook "un élément nuisible à la tranquillité publique et à l'ordre social" was (geciteerd door Prévan 28), werd de dichter in de Mexicaanse essays neergezet als een onvervalste revolutionair. Constance Classens opmerking indachtig dat "Only touch, in the broad sense that includes movement, enables us to be actors and not just thinkers and perceivers. No other sense can do that for us" (*Book of Touch* 307), hebben we vastgesteld dat de dichter volgens Péret ook tot fysieke actie moest overgaan. Zijn 'gevoel' bleef de motor van een transgressief denken in de poëzie, maar diende voortaan ook als wapen in de klassenstrijd.

Het haptocentrische denken dat Péret propageerde was in zijn optiek de authentieke, menselijke ervaringswijze van de wereld die door het burgerlijke "rationalisme" werd gesmoord. Of hij nu de bourgeois probeerde aan te sporen tot automatisch schrijven, of de "gedresseerde" arbeider voorging in de sociale omwenteling, immer toonde Péret zich de gids of de "held" die mensen terugvoerde naar de oorspronkelijke eenheid van denken en voelen, waarvan ze in de huidige samenleving vervreemd waren. Om die authenticiteitsclaim van het haptocentrische denken te onderbouwen ontleende hij zijn argumenten soms, in navolging van Breton, aan de psychoanalyse en de fysiologie, maar in Mexico veel consequenter

nog aan de etnografie. Zo kon hij het haptocentrische denken dat hijzelf via de surrealistische poëzie had ontdekt verheffen tot de Poëzie, als een essentieel menselijk vermogen, dat de Rede sedert de Verlichting zo genadeloos had gedisciplineerd.

Het authentieke, haptocentrische denken vinden we ook in allerlei varianten bij andere surrealistten terug, maar wat Péret uniek maakte was dat hij er niet zozeer over theoretiseerde als wel naar concrete manifestaties ervan bleef zoeken. In de gevangenis-scène uit de *Anthologie* stelde hij het zelfs voor als de rode draad door zijn eigen existentie, zijn onaangepaste, "lykantropische" manier van in de wereld zijn. Dit uitgangspunt van de "observer from within the living world" was ook wat zijn poëtica buiten het rationalisme van een marxistische schoonheidsleer moest houden. Lezers dienden vooral te voelen dat de dichter de belichaamde wil tot vrijheid was.

8. DE POËTISCHE OMHELZING VAN DE ANDER PORNOGRAFIE, LIEFDE EN EROTIEK

Magnus Hirschfeld has correctly described the feelings of pleasure aroused by the skin sense as a point of transition, at which the power of self-control and resistance of drives (...) most 'frequently weakens.'

Iwan Bloch. *Das Sexuelleben unserer Zeit*. 1906. (geciteerd door Jütte 247)

To trace the history of man's attitude towards sex is like threading a labyrinth whose heart is situated in an unknown planet. There has been so much distortion and suppression, even among primitive peoples, that today it is virtually impossible to say what constitutes a free and healthy attitude. (...) Perhaps we might say that the tyranny of sex was broken through sublimation in love, but the nature of this greater love has been understood and experienced only by a rare few.

Henry Miller. *Obscenity and the Law of Reflection*. 1922. (16)

Inleiding

Er is een foto van Benjamin Péret als wachtpost tijdens de Spaanse Burgeroorlog bekend waarop hij, zittend in de volle zon, met zijn linkerhand een kat streelt, terwijl hij met de rechter een geweer omknelt.¹ Het is een frappant portret van een auteur in wiens gedichten, zoals in dit en het volgende hoofdstuk zal blijken, de haptische waarneming een centrale plaats inneemt. Vooreerst roept het uiteenlopende tactiele gewaarwordingen op: de hitte van de zonnestrallen, de warme zachte vacht van de kat, het harde koude staal van het wapen, en – meer indirect – de pijn die een mogelijk schot kan veroorzaken. Waar de streling het dier maar ook de wachtpost plezier verschaft, is de kogel voor de onzichtbare vijand bestemd. Deze schijnbaar zo duidelijke verdeling van lust en onlust kan echter gauw genoeg worden omgekeerd, als de vijand ineens het vuur opent. Genot en pijn liggen nooit ver uit elkaar: ze ontspringen beide aan de huid, ons grootste waarnemingsorgaan, en behoren daarmee tot de meest basale signalen die bemiddelen tussen het ik en de omgeving (Holler 3). Het

¹ Hoewel verschillende critici deze foto becommentariëren, is hij vooralsnog nergens afgedrukt. Gérard Roche, de voorzitter van de Association des Amis de Benjamin Péret bij wie ik op 26 november 2012 naar de foto informeerde, vermoedt dat het document nog in een ongeopend archief ligt.

Hoofdstuk 8

zijn dan ook geen absolute tegenpolen. Zoals de Britse arts Henry Havelock Ellis (1859-1959) reeds aan het begin van de twintigste eeuw opmerkte, wordt een overmaat aan prettige huidprikkel op den duur pijnlijk: aanhoudend kittelen vormde een middeleeuwse marteltechniek (13-4). Nog volgens Havelock Ellis had gewenning aan fysiek lijden, middels een ascetische opvoeding, mogelijk tot gevolg dat pijn gepaard gaat met een genotsgevoel (32-4).

Bijgevolg evoceert de foto ook de ambigue, wederkerige relatie tussen het zelf en de wereld die in de aanraking tot stand komt, en waarin de subject- en objectpositie veelal in elkaar overgaan. Zou de dichter die schreef "Je vais (...) comme la balle à la poitrine fasciste" (*O.C.* 2: 185), de trekker daadwerkelijk kunnen overhalen, indien hij in een eventuele tegenstander een levend, voelend wezen herkende, vergelijkbaar met zichzelf en de kat? Hoezeer zou de vrees hem verlammen, mocht hijzelf het doelwit worden van een rechtstreekse aanval? Omdat aanrakingen de intiemst maar evengoed de gewelddadigste contacten tussen mensen mogelijk maken, zijn ze intens affectief geladen. De haptische waarneming is nauw verbonden met primaire gevoelens als begeerte, empathie, angst en weerzin, die ons openstellen dan wel waarschuwen voor invloeden van buitenaf. Zowel de huid als de gehele lichaamshouding van de dichter markeren de onstabiele, immer doorlaatbare grens tussen binnen en buiten, zelfbewustzijn en bewustzijn van de ander.

Jean Schuster (1929-1995), een surrealist van de tweede generatie van na 1945 en de eerste archivaris van de Beweging, meende in dit portret van Péret de eeuwige opstandeling te zien: "c'est le combattant de la guerre d'Espagne luttant contre Franco mais aussi contre l'infamie stalinienne. (...) Mais c'est aussi le teigneux, le jamais content, l'objecteur de conscience et d'inconscience, le fou qui a toujours raison." (geciteerd in Péret, *O.C.* 7: 6) In de strijd voor een rechtvaardiger maatschappij schuwde Péret inderdaad verbale agressie noch fysiek geweld. Maar behalve door politieke motieven werd dit violente gedrag ook ingegeven door een zinnelijke en emotionele ontvankelijkheid voor de hem omringende, materiële werkelijkheid. Dit is wat we als het 'haptocentrische denken' hebben leren kennen dat hij in zijn poëtische teksten propageerde: een haptische vorm van subjectiviteit die in verhoudingen met mensen en dingen het 'gevoel' (in perceptuele en affectieve zin) hetzelfde bestaansrecht als de rationaliteit wilde verlenen.

Het haptocentrisme in de poëzie

Maar hoe kwam die haptische "manier van in de wereld zijn" precies tot uiting in zijn poëzie? Het feit dat we Pérets eigen tactiele sensaties moeten afleiden uit een foto of het commentaar van Schuster, wijst reeds op een kernprobleem van een haptische esthetiek: aanrakingen zijn niet ongemodificeerd te bewaren (Das 27). Zodra ervaringen als pijn, warmte, kou, druk en trilling – de vijf tactiele categorieën die de Zweedse fenomenoloog David Katz in 1925 onderscheidde (6) – gereproduceerd worden in taal of beeld, verliezen ze hun onmiddellijke tastbaarheid. Anders dan bij de visuele en auditieve waarneming waar taalmiddelen het effect van een gedicht kunnen vergroten, hebben woorden – uitgezonderd voor braillelezers – nu eenmaal geen tactiele dimensie. Teneinde de tactiele perceptie een belangrijke rol in zijn literaire werk toe te kennen, diende Péret er veelvuldig aan te refereren en ze te thematiseren in bundels over erotiek, geweld en de textuur van objecten. Wat de representatie van meer lijfelijke aspecten als beweging, lichaamspositie en begeerte betreft, kon de opbouw van de tekst echter ook dienstdoen. De in elkaar overvloeiende situaties, ruimtes en personages in Pérets gedichten zorgen veelal voor schier eindeloze reeksen metamorfoses, waarin de scheidslijnen tussen de subjecten onderling, en tussen subject en milieu voortdurend vervagen. Gezamenlijk moesten die tactiele en lijfelijke facetten van zijn poëzie het lezerspubliek affectief weten te raken, moreel en emotioneel verwarren. Het hoofddoel van Pérets haptische poëzie bestond erin door de logica van de lezer heen te breken met een taal die choqueeerde, irriteerde, hem of haar meesleurde in een stroom van "wonderbaarlijke" sensaties, waarin elke vastomlijnde identiteit tijdelijk werd opgeschort.

Hierna zal de poëzie die Péret tijdens de jaren dertig en veertig schreef op drie haptische praktijken worden onderzocht, respectievelijk: erotiek in hoofdstuk 8, geweld in hoofdstuk 9 en de interactie met de fysieke ruimte in hoofdstuk 10.² Teruggrijpend naar de genoemde foto zouden we kunnen zeggen dat dit achtste hoofdstuk in het teken staat van

² Het gaat hier meer bepaald om de volgende bundels: *Les rouilles encagées* (1928; gepubliceerd in 1954), *De derrière les fagots* (1934), *Je sublime* (1936), *Je ne mange pas de ce pain-là* (1936), *Dernier malheur dernière chance* (1946), *Un point c'est tout* (1946), *A tâtons* (1947), en *Air mexicain* (1952). Hoewel in elke paragraaf een aantal teksten zal worden uitgelicht, betreft het hier – zoals bij de vorige casestudy – overwegend een discursieve analyse over de grenzen van de boeken heen. Voor een meer systematische bespreking van elke afzonderlijke bundel, kan men het beste te rade gaan bij Field Costich.

de streling of de genotvolle aanraking. Aanvankelijk verkende Péret de vleselijke genoegens van een ronduit pornografische kant (zie 8.1). Maar gaandeweg legde hij meer de nadruk op het verheffende vermogen van de liefde, met name in zijn theorie van de "amour sublime" (zie 8.2). Hoewel we ons terdege de vraag zullen moeten stellen hoeveel burgerlijke elementen Pérets liefdesopvatting nog bevat, druiste zijn uitgesproken zinnelijkheid wel in tegen de moderne norm van een beheersbaar, rein lichaam. Daarmee sloot hij zich aan bij de voorvechters van een vrijere seksuele moraal: niet alleen zijn directe surrealistische collega's, maar ook andere bevriende schrijvers als Leonora Carrington en Octavio Paz, en wetenschappers als Henry Havelock Ellis en Wilhelm Reich. Het model van de liefdevolle aanraking, gebaseerd op de wederkerige transformatie van subject en object, zal in 8.3 bovendien bepalend blijken voor de haptische structuur van Pérets gedichten. Hier zullen we kortom zien hoe zijn principe van de Poëzie als haptocentrisch denken zich in concrete vormen vertaalde.

8.1. De ziellose geslachtsdaad: pornografie en het visueel consumeerbare exces

"*La réhabilitation de la chair reconnue dans toute sa splendeur (...) est justement une des grandes tâches que le surréalisme s'est assignée*", stelde Péret in de inleiding op zijn *Anthologie de l'amour sublime* (O.C. 7: 290, mijn cursivering). Deze regel daterend uit 1956, drie jaar voor de dood van de dichter, zou als motto voor dit hoofdstuk kunnen fungeren, maar belangrijker, ook voor een zeer aanzienlijk deel van Pérets eigen oeuvre. Uit zijn poëtische teksten is gebleken hoe Péret "la chair" – in mijn vertaling "het lijf" – het voortouw wilde geven in het denken en handelen: creativiteit kon naar zijn mening nooit voortkomen uit rationele beslissingen, maar putte daarentegen uit de energiereservoirs bestemd voor de primaire behoeftebevrediging en de verstrooide, kinesthetische automatismen. Pérets poëtica, die paradigmatisch mag heten voor de surrealistische Beweging, beoogde dit "eerherstel" van de lijfelijkheid weliswaar vóór alles op artistiek vlak te voltrekken, maar via de literatuur en de kunst moest het tegelijk een einde maken aan de hegemonie van de rationele controle in sociale en politieke betrekkingen.

Als de tastzin in het begin van de twintigste eeuw aan eerherstel toe was, dan hing dit nauw met het taboe dat op de seksuele component van

het zintuig rustte.³ Havelock Ellis, die als sociaal hervormer zijn leven lang streed om het taboe op seksualiteit te doorbreken, expliciteerde dit verband met de tast in *Sexual Selection in Man* als volgt:

of all the great sensory fields, the field of touch is at once the least intellectual and the most massively emotional. These qualities, as well as its intimate and primitive association with the apparatus of tumescence and detumescence, make touch the readiest and most powerful channel by which the sexual sphere may be reached. (41)

Het hoeft derhalve niet te verbazen dat de affirmatie van de "seksuele sfeer" een belangrijk onderdeel vormde van de alternatieve, op de haptiek geënte ervaringswijze die de surrealisten tegenover het burgerlijke rationalisme wilden stellen. Zoveel is ook wel duidelijk geworden uit hun geestdriftige toe-eigening van psychoanalytische argumenten en methodes om hun kunstopvatting te staven. Zoals Xavière Gauthier reeds in de jaren zeventig constateerde, was seksualiteit "un élément constitutif de ce mouvement, un de ses buts et une arme de choix parmi les multiples moyens dont il a usé pour manifester et rendre efficace sa révolte." (23) Deze onomwonden benadering van het geslachtsleven in hun artistieke producties was veelal bedoeld als een regelrechte provocatie aan het adres van de middenklasse, die het onderwerp decennialang zoveel mogelijk binnenskamers had gehouden.

Toch is het opmerkelijk, meende Gauthier, dat er slechts één echt pornografische tekst van de surrealisten bekend is: Pérets *Les rouilles encagées* (29). Hoewel bijvoorbeeld ook Aragons verhaal 'Le con d'Irène' zeer plastische beschrijvingen van allerlei soorten seksuele handelingen bevat, is het zonder meer waar dat deze oefeningen in pornografie eerder een zeldzaamheid zijn gebleven onder de surrealisten.⁴ Bovendien lag het kennelijk nogal gevoelig om het auteurschap van zulke werken te aanvaarden. Terwijl Péret zijn in 1928 ontstane *Les rouilles encagées* pas in

³ Ook de zintuiglijk historicus Jütte beklemtoont de rol van de seksualiteit in de geleidelijke herwaardering van de tastzin en het lichaam in de twintigste eeuw (238-52).

⁴ Field Costich trekt nog een parallel met Crevels *Le Clavecin de Diderot*, maar voegt eraan toe dat "its essay form and explicit Marxist base are vastly more conventional than anything in Péret's work." (71)

Hoofdstuk 8

1954 uitgaf onder het pseudoniem Satyremont, heeft Aragon 'Le con d'Irène', dat weliswaar sinds eind jaren twintig 'sous le manteau' werd verkocht, zelf nooit in zijn bibliografie willen opnemen.⁵ Wel autoriseerden ze beiden in 1929 een naamloos bundeltje met behalve vier foto's van Man Ray ook scabreuze gedichten van henzelf.⁶ Als we Georges Batailles geschriften buiten beschouwing laten,⁷ dan kan dit bundeltje 1929, in de woorden van de uitgever Jean-Jacques Pauvert, gelden als een eenmalige "explosie", "une fois, une seule, hors de la clandestinité" (geciteerd door Durozoi 167). Wat was het in de pornografie dat de surrealisten, die toch werkelijk voor geen schandaaltje vervaard waren, ervan weerhield om het genre veelvuldig te benutten? Aldus luidt de vraag die ik, middels een analyse van *Les rouilles encagées*, wil beantwoorden.

"Doldrieste teelballen": masturbatie als (on)bespreekbare praktijk

Wie de oorspronkelijke uitgave van *Les rouilles encagées* opensloeg, wist gelijk wat voor publicatie hij in handen had: niet alleen spraken de ongesigneerde illustraties van Yves Tanguy "aussi vulgaires et maladroites que celles de toilettes publiques" (Gauthier 29) voor zich, ook was de camouflerende verwisseling van letters op het titelblad ongedaan gemaakt, *Les couilles enrégées*. Deze "doldrieste teelballen" behoren het hoofdpersonage van de vertelling toe, dat paradoxaal genoeg naar de naam "le vicomte Branleur des Couilles-Molles" luistert (O.C. 4: 173). Anders dan zijn naam zou doen vermoeden, is deze vicomte verre van impotent, maar wel moet hij zich aan allerlei perversiteiten te buiten gaan om nog tot een hoogtepunt te komen. Zo laat hij in zijn salon vier naakte vrouwelijke

⁵ Later bleek 'Le con d'Irène' een van de weinig resterende fragmenten van *La défense de l'infini*, de grote roman waaraan Aragon tussen 1923 en 1927 werkte. Op aandringen van Breton, die de roman als het ultieme bourgeoisgenre veroordeelde, zou Aragon het boek ten slotte hebben verbrand in een Madrileense hotelkamer. Zie over deze verdwenen roman, bijvoorbeeld Forest.

⁶ Omdat het in Pérets geval om dezelfde gedichten gaat als die uit *Les rouilles encagées*, heb ik ervoor gekozen deze laatste, uitgebreidere tekst tot uitgangspunt van mijn analyse te nemen. Voor de ontstaansgeschiedenis van beide werken, zie Péret, O.C. 4: 295-6. Daar staat overigens abusievelijk 1964 als publicatiedatum van *Les rouilles encagées* aangegeven; in zijn inleiding op hetzelfde deel 4 vermeldt Sabatier wel de correcte datum 1954 (25).

⁷ Wegens de nauwgezette beschrijvingen van obsceniteiten wordt Batailles werk vaak als pornografisch geassocieerd. Dit is niet geheel terecht, naar ik meen, omdat de subjectieve ervaring van de seksualiteit wel degelijk centraal staat in zijn essays en verhalen, die zodoende de pornografie overstijgen.

bediendes opdraven die, ieder van hen toegerust met een bevederde dildo, een opwindend spektakel ten beste geven: "Les quatre femmes s'étaient accroupies autour de Branleur et se pelotaient mutuellement en poussant des petits cris aigus" (174). Terwijl de huisdieren van de vicomte, een hond en een papegaai, worden ingezet om elkaar te bevredigen, neemt ook het huisraad deel aan de orgie, met name de spiegel waarin het lid van Branleur wordt weerkaatst: "les cris du vicomte retentirent plus sonores et plus perçants que jamais, tels que le miroir se fendit par le milieu sur toute sa longueur, dessinant un vaste con par où s'écoulait une cascade séminale si parfumée que chacun sentit s'enfler en lui un millier de pinces ou de seins." (174) Ineens verrijst er een gigantisch geslachtsdeel in het salon waarin de vicomte zijn eigen "arbre généalogique" herkent: "Ce végétal qui était fait d'un assemblage bizarre de queues et de couilles projetait sans arrêt par l'un quelconque de ses membres un jet de sperme qui, après avoir décrit une parabole, descendait en spirale vers le sol." (178) Branleurs voorouders, die de lijsten waarin ze waren "begraven" verlaten om zich rond de stamboom te verzamelen, luisteren al net zozeer naar aangebrande namen: "Pissat de la Verge-Basse", "Préputio de l'Enculade", "Vaginette", "Clitoriseult", enzovoort. Het blijken dan ook al even obsessieve genotzoekers als hun jongste nakomeling: "Leur vit, gonflant leur pantalon ou bosselant leur armure, les précédait à cinq pas, (...) Les femmes se branlaient avec la croix" (178).

Afgaande op de groteske benamingen en uitvergroting van seksuele verrichtingen en organen in dit openingsgedeelte van *Les rouilles encagées*, zouden we wellicht geneigd zijn om, zoals Robert Sabatier, het werk eenvoudig als een "énorme farce (...) rabelaisienne" af te doen (Péret, *O.C.* 4: 24). Zonder twijfel heeft de tekst veel weg van een scabreuze schertsvertoning, maar daarom hoeft het confronterende karakter van die scherts ten tijde van het interbellum nog niet geminimaliseerd te worden. Pas kort tevoren, immers, was de dominante moraal die de seksualiteit tot het domein van het huwelijk en de natuurlijke voortplanting poogde te beperken, onder toenemende sociale druk komen te staan en werd er openlijker dan voorheen kritiek op geleverd.⁸ De populaire cultuur in Parijs

⁸ Handelingen als cunnilingus en fellatio golden als "strikt (...) pervers", volgens Havelock Ellis, omdat ze doorgaans niet alleen de opwinding verhoogden maar ook tot een onproductief orgasme leidden: "When, however, such contacts of the orifices of the body, other than those of the male and female sexual organs proper, are used to procure not merely tumescence, but detumescence, they become, in the strict and technical sense,

Hoofdstuk 8

van de zogenaamde 'années folles', met de introductie van uitheemse, frivole dansen en het imago van de jonge zelfbewuste vrouw uitgedragen door de nieuwe showbizsterren, getuigde van de veranderende zeden (Rearick 37-67). Het zou echter nog verscheidene decennia – meer bepaald tot de jaren zestig – duren, eer de versoepeling van die moraal ook zou blijken uit aanzienlijk gewijzigde denkbepelden en gedrag bij grote delen van de bevolking.

Om de persistentie van dit waardesysteem te kunnen beoordelen, dienen we voor ogen te houden dat het tijdens de lange negentiende eeuw weliswaar vooral door de burgerij was verdedigd, maar in wezen teruggreep op veel oudere lustvijandige tendensen in het westerse denken. Holler spreekt in dit verband van de zware morele erfenis van religieus, filosofisch en wetenschappelijk gedachtegoed dat gericht was op "the mastery of Eros" (95). Ze doelt hiermee op de stelselmatige degradering van de zinnelijke aspecten van ons bestaan tot het "dierlijke", het "instinctieve" en het "kwade", waarvan de nefaste uitwerking zoveel mogelijk ingetoomd moest worden om een deugzaam en plichtsgetrouw leven te kunnen leiden. Dergelijke normen houdt Holler ook mede verantwoordelijk voor het eeuwenlang in stand houden van het dualisme tussen geest en lichaam, cultuur en natuur, man en vrouw (95), waar – zo vul ik aan – de surrealisten nu juist vanaf wilden. Zoals we in het vorige hoofdstuk reeds zagen en in 9.1 opnieuw aan de orde zullen stellen, kreeg dit dualisme voor Péret collectief gestalte in de onderdrukking van de verdierlijkte arbeidersklasse door de rationalistische bourgeoisie. Maar ook op individueel vlak wees hij op de systematische miskennis van zogenaamd abjecte driften als constitutief deel van de westerse identiteit, zo ook in het voorwoord bij een essaybundel van Juan Brea en Mary Low uit 1943: "l'homme primitif, qui croit en la réalité MATÉRIELLE des êtres nés de ses rêves nocturnes et de ses songeries diurnes, raisonne plus sainement que le civilisé qui, après avoir rêvé qu'il a couché avec sa sœur, au réveil se tranquillise en se disant: 'Heureusement que ça n'a été qu'un rêve.'" (O.C. 5: 64) Voor de "beschaafde" mens was het lichaam ofwel een handzaam instrument ofwel een vat vol zonden, dat weliswaar nood had aan mentale sturing maar wezensvreemd bleef aan het zelfbewustzijn. Zoals we aanstonds zullen zien,

perversions. They are perversions in exactly the same sense as are the methods of intercourse which involve the use of checks to prevent fecundation." (20)

zou Péret via dezelfde argumentatieve weg vooral de historische ongelijkheid der seksen aankaarten.

Als we het concrete geval beschouwen van de masturbatie, die in de bovenstaande scène uit *Les rouilles encagées* zo uitbundig beoefend wordt, is het genoegzaam bekend dat er van oudsher een streng verbod rustte op de daad van Onan die zijn zaad "verdiert tegen de aarde" (Genesis 38:9). In Pérets tekst spuit het zelfs onophoudelijk, in sierlijke "parabolen" en "spiralen" als was het een fontein. De hele "stamboom" die toch de vrucht zou moeten zijn van zaad dat niet verspild is, getuigt van een overgeërfde, auto-erotische genotzucht. Voor wie de negentiende eeuw zelf nog had meegemaakt, toen er in de woorden van de vermaarde cultuurhistoricus Peter Gay een "intensive, panic-stricken crusade against masturbation" (145) op gang kwam, betekende "onanisme" een gevaarlijke vorm van degeneratie. Het joods-christelijke voorschrift raakte internationaal gemedicaliseerd. Zoals Gay laat zien, waarschuwden Britse, Franse, Amerikaanse en Spaanse artsen unaniem voor de talrijke schadelijke gevolgen van veelvuldige "zelfbevlekking", die tot steriliteit, idiotie en zelfs een vroegtijdige dood kon leiden (295-318). "Self-Abuse (...) is the most certain road to the grave", verkondigde een van deze geneesheren boudweg (geciteerd door Gay 297). Al even wijdverbreid was het geloof dat onanie vooral bij mannen de ogen schaadde; zo meende, bijvoorbeeld, Richard Wagner dat Nietzsches afnemende gezichtsvermogen hieraan te wijten was (Jütte 167). De mildere remedies voor deze hoogst verderfelijke gewoonte bestonden uit een evenwichtig dieet, koude baden en veel lichaamsbeweging, maar geregeld nam men ook zijn toevlucht tot van pinnen voorziene kokers of ingenieuze mechanieken om de tastgrage hand dan wel het opzwellende geslacht in bedwang te houden. Zelfs chirurgische ingrepen als castratie en clitoridectomie werden niet altijd geschuwd, al ging het doorgaans niet verder dan dreigementen (Holler 109). Hoewel deze paniek over onanie in de eerste decennia van de twintigste eeuw langzaamaan tot bedaren zou komen, vonden de surrealisten het onderwerp toch nog controversieel genoeg om het in 1928 te berde te brengen tijdens hun rondetafelgesprek over seksualiteit. Blijkens de notulen van deze 'Recherches sur la sexualité', gepubliceerd in *La révolution surréaliste*, hadden de discussianten er geen bezwaar meer tegen, uitgenomen Jacques Prévert die de handeling nog steeds als "triste" en getuigend van een "déficit" kwalificeerde (33).

Hoofdstuk 8

Voor deze langdurige consternatie omtrent masturbatie biedt Gay enkele plausibele verklaringen. In de eerste plaats mag deze hetze symptomatisch heten voor een periode waarin artsen, zich nog onvoldoende gesteund wetend door overtuigende behandelresultaten, autoriteit hoopten te ontlenen aan hun respect voor traditionele religieuze geboden, niettegenstaande dat ieder wetenschappelijk bewijs ervoor ontbrak. In deze optiek was het fysiologische lichaam van de geneeskunde anachronistisch beladen met zondige neigingen, die matiging behoefden. Specifieker van belang was dan ook, ten tweede, dat de onanie scheen in te druisen tegen het destijds alom gekoesterde ideaal van zelfbeheersing: "What made physicians, in company with their patients, so apprehensive about masturbation (...) was that it seemed a pointless and prodigal waste of limited and valuable resources leading, figuratively and often literally, to impotence. It constituted a loss of mastery over the world and oneself." (317) De zogenaamd desastreuze impact ervan duidde inderdaad op een diepgewortelde angst voor controleverlies. Vooral de ermee in verband gebrachte waanzin en blindheid vormden immers het absolute tegendeel van het oculaircentrische, redelijke mensbeeld dat veel Verlichte burgers zich als nastrevenswaard voorhielden. Op meer alledaags niveau werden genotzuchtige 'uitspattingen' als zelfbevrediging onverenigbaar geacht met een florerend huishouden of een actief beroepsleven, kortom, met een veilig, overzichtelijk bestaan.

Een gevolg van die angst was onder meer dat, als we Gay mogen geloven (330), er maar één onverbloemde masturbatiescène te vinden is in de serieuze Europese literatuur van de negentiende eeuw, en wel in Lodewijk van Deyssels *Een liefde* (1887). In het beroemde dertiende hoofdstuk beleeft Mathilde, een jonge vrouw wier droom van een gelukkig huwelijk al danig gefnuikt is door een vertier zoekende echtgenoot, een solitaire extase in de tuin, wanneer ze "heengedragen door de kleurenverbijstering" ineens verblind raakt: "Haar oogen doofden uit. (...) Haar beenen krompen samen omhoog, haar buik huiverde terug. Haar schrikkende handen grepen naar haar geslachtsdeel. Het slijm sapte uit haar openziggenden mond, heete trillingen ijlden in haar achterhoofd, haar geslachtsdeel spoog zijn wellustvocht in het stijve stugge hemd." (Van Deyssel, II: 158-9)⁹ Of Van Deyssel werkelijk de enige romancier was die

⁹ Met dank aan Laurens Ham verwijs ik hier naar zijn vooralsnog ongepubliceerde proefschrift, waarin hij vaststelt dat Van Deyssel, in diens ziekelijke hang naar zelfcontrole, literaire improductiviteit aan overmatige onanie weet. Zo noteerde de auteur in zijn

omstreeks de eeuwwisseling zelfbevrediging in alle haptische directheid durfde te evoceren, doet er weinig toe. Feit is wel dat hij er niet voor terugschrok een thema uit de pornografie te transformeren tot literatuur. Ondanks zijn eigen weerzin tegen masturbatie deed Van Deysel zodoende meer recht aan de seksuele realiteit dan veel van zijn tijdgenoten die er niet of slechts in bedekte termen over spraken. In 1912 moest een zekere dokter Rohleder nog, tot zijn leedwezen, constateren dat negen op de tien Duitse jongeren geen weerstand wist te bieden aan de verleiding (Gay 301). Onaneren werd dus weliswaar vaak op morele gronden veroordeeld of doelbewust genegeerd,—maar daarom in de praktijk nog geenszins uitgebannen.¹⁰ Voor de surrealisten, meestal afkomstig uit provinciale katholieke families, was het in ieder geval de hoogste tijd om dit spreekverbod op te heffen.

Het (on)zichtbare geslachtsleven: de duistere kelder en het glazen huis

De omgang met masturbatie is kenmerkend voor de uiterst krampachtige houding tegenover seksualiteit tijdens de belle époque. Weinigen hebben deze dubbele moraal met zoveel scherpzinnigheid en mededogen beschreven als Stefan Zweig in zijn reeds geciteerde memoires *De wereld van gisteren* (1942). Terugkijkend op zijn adolescentie in het laatnegentiende-eeuwse Wenen wijdt hij een volledig hoofdstuk aan deze "oneerlijke en onpsychologische moraal van verzwijgen en wegstoppen" (79), die de onzichtbaarheid van en onwetendheid over het geslachtsleven had gecultiveerd. Deze kon volgens Zweig lachwekkende anekdotes opleveren, zoals toen zijn tante in haar huwelijksnacht totaal overstuur weer bij haar ouders op de stoep verscheen omdat dat "monster" van een man "in alle ernst geprobeerd had haar uit te kleden" (86). Maar die moraal uitte zich eveneens in een "onnatuurlijk[e], ongemakkelijk[e]" mode: lange pandjesjassen, stijve boorden en hoge hoeden voor de heren, en van de hals tot de voeten reikende japonnen met wespentailles en handschoenen

dagboek: "Dat gij niets volbracht hebt van wat gij u tien jaar geleden hebt voorgenomen niet alleen, maar ook jaar op jaar dag in dag uit u miserabel en beroerd en ellendig en laag en laf en om uit te spuwen en verachtelijk hebt gevoeld, daarvan is alléén de Onanie de schuld." (geciteerd door Prick 303)

¹⁰ Hoewel Gays freudiaanse lezing van de laatnegentiende-eeuwse moraal in West-Europa niet werkelijk wordt tegengesproken door andere bronnen (Blom; Holler; Jütte), lijkt ze vaak nogal zwart-wit. Wellicht was masturbatie in meer vrijgevochten middens helemaal niet zo'n heikel onderwerp. Ik wilde er echter uitvoerig bij stilstaan om de tegenbeweging van de surrealisten begrijpelijk te maken.

Hoofdstuk 8

voor de dames moesten het ontuchtige vlees als het ware uit louter voorzorg insnoeren (80). Daar stond tegenover dat, hoewel prostitutie streng werd afgekeurd, men graag een oogje dichtkneep als jongemannen er de nodige ervaring wilden opdoen. Zweig meent zelfs te kunnen beweren dat de prostitutie in de Europese steden nooit meer heeft gefloreerd dan toen: "zij vormde in zekere zin de duistere kelder, waarboven zich met een smetteloze, oogverblindende gevel het fraaie bouwwerk van de burgerlijke samenleving verhief." (91) De tegenstelling tussen de "oogverblindende gevel" en de "duistere kelder" van de samenleving is een pregnante metafoor, daar het erom ging de "lage" seksualiteit buiten het blikveld van de rationele orde te dringen. Zo blijkt ook uit de volgende resumerende beschouwing:

Onze eeuw (...) ervoer seksualiteit als een anarchistisch en daarom storend element dat niet binnen zijn ethiek te vangen was en dat maar beter niet aan het daglicht kon komen, omdat elke vorm van vrije, buitenechtelijke liefde in tegenspraak was met het burgerlijk 'fatsoen'. In deze gespletenheid kwam die periode tot een merkwaardig compromis. Ze beperkte haar morele regels ertoe jonge mensen dan wel niet te verbieden een seksueel leven te hebben, maar wel van ze te eisen dat ze deze pijnlijke zaak geheel onopvallend oplossen. *Als de seksualiteit dan niet uit de wereld te helpen was, moest ze in elk geval binnen die wereld met zijn fatsoensregels niet zichtbaar zijn.* Zo werd de stilzwijgende overeenkomst gedicteerd dat dit hele aanstootgevende complex noch op school, noch in het gezin, noch in de openbaarheid ter sprake kwam en dat alles werd onderdrukt wat aan zijn bestaan herinnerde. (77, mijn cursivering)

Met andere woorden, volgens Zweig poogden de officiële vertogen van religie, onderwijs en opvoeding, evenals de alledaagse praktijk van de mode voornamelijk de "anarchie" van de seksualiteit uit de publieke ruimte te weren. Deze visie is in zoverre accuraat gebleken dat na Gays ook Bloms recenter historisch onderzoek ze heeft onderschreven (Blom 72 e.v.). Zweigs formuleringen geven echter tegelijk aan dat hij, ondanks de milde spot die hij met deze "gespletenheid" drijft, de dualistische,

oculaircentrische logica van deze moraal trouw is gebleven. Het spreken in het openbaar evenals de overgedragen kennis is "daglicht" en "de wereld"; seksualiteit is "aanstootgevend", "pijnlijk" en daarom liever "niet zichtbaar". Wie meent dat Zweig hier slechts de denktrant van destijds probeert te reconstrueren en er in andere passages afstand van neemt, onderschat de hardnekkige doorwerking van deze morele tweedeling. Terwijl de auteur ontwikkelingen als de freudiaanse psychoanalyse, de lichaamscultuur in de sport, de grotere zelfstandigheid van de jeugd en de vrouwenemancipatie uitvoerig prijst als "een totale verandering" (77) in de seksuele mores sedert de jaren twintig, komen we in zijn bijna 500 pagina's tellende autobiografie helemaal niets te weten over de vrouwen met wie hij zijn leven deelde, laat staan over hun intiemste betrekkingen. Hoewel Zweig onbeschoornd vertelt over zijn vele vriendschappen – onder meer ook met Freud die hij bijzonder hoogachtte – en evenmin een geheim maakt van zijn volslagen ontreddering ten aanzien van het opkomende fascisme, is hij zijn persoonlijke verhouding tot de andere sekse kennelijk blijven beschouwen als een strikte privé-aangelegenheid.

In hoofdstuk 9 zal Zweigs gematigde tegenstem nogmaals te horen zijn om de surrealistische karikatuur van de bourgeoisie te nuanceren, maar uit deze korte analyse komt wel reeds naar voren dat ironisch commentaar alleen lang niet volstond om de kelder van verborgen lusten onder het "fraaie bouwwerk van de (...) samenleving" open te breken. Als vlijtige studenten van Zweigs beroemde vriend en stadgenoot wisten de surrealisten dat al die onderdrukte verlangens vóór alles zichtbaar en dus bespreekbaar moesten worden, of zoals Breton met een even treffende architectuurmetafoor aan de lezers van zijn roman *Nadja* beloofde: "je continuerai à habiter ma maison de verre, où l'on peut voir à toute heure qui vient me rendre visite, (...) où je repose la nuit sur un lit de verre aux draps de verre" (18). Op instigatie van de voorman ging dit optrekken van een "glazen huis" in de literatuur, waar een *reality show* avant la lettre zou moeten plaatsvinden, aanvankelijk gepaard met de nodige wetenschappelijke pretenties. Dit bleek behalve uit de manifesten en de oprichting van het onderzoeksbureau aan de rue Grenelle, ook uit het bovengenoemde rondetafelgesprek waarin de groepsleden met een onverholven exhibitionistisch genoegen kwesties aanroerden als "comment imaginez-vous l'amour entre femmes?" ('Recherches sur la sexualité' 33) en "Que pense Breton de la sodomie entre homme et femme? (...) Vous y êtes-vous déjà livré?" (35) Dit gesprek ademt, in weerwil van de verheven

Hoofdstuk 8

bedoelingen, vooral een sfeer van puberale rebellie tegen het enggeestige nest waar de meeste surrealisten uit voortkwamen, en dat qua bekrompenheid op seksueel vlak goed te vergelijken was met het door Zweig geschetste milieu.¹¹ Wanneer ze elkaar in hetzelfde gesprek vragen naar hun eerste seksueel getinte herinnering, blijkt deze bij niemand het resultaat van educatieve voorlichting en steevast omgeven door de vooroorlogse heimelijkheid; zo ook in het geval van Péret, de ambtenarenzoon uit Nantes, die zei het volgende te hebben beleefd op de basisschool: "Vers 7 ou 8 ans j'ai vu á l'école un petit garçon s'enduire le sexe d'encre et se masturber sous le pupitre." (40) Gefingeerd of niet, het is een merkwaardig voorval dat wel erg letterlijk laat zien hoe de potentie van het masturbatoire 'exces' en die van het schrijven ineens kunnen vloeien tot een schending van de sociale discipline.

Dit brengt ons weer bij *Les rouilles encagées*, dat ook in die jaren ontstond en bij datzelfde streven naar discursieve transparantie voor de aandoeningen van de onderbuik schijnt aan te sluiten, zij het dat Bretons wetenschappelijke rigueur hier heeft moeten wijken voor Pérets burleske overdrijvingen. Zo bestoken de om de stamboom verzamelde voorouders de protagonist Branleur met haast absurde vragen in de trant van: "T'es-tu fait pincer la queue par une huitre? Combien de tire-bouchons t'es-tu mis dans le cul?" of "As-tu sodomisé des animaux au jardin des plantes? Lesquels?" (*O.C.* 4: 179) De connectie gaat echter verder dan een parodie op de surrealistische groepsbiechten. In het salon verschijnt namelijk nog een penis, zo groot als een "obelisk", waarop de "aders" een gedicht in "hiërogliefen" vormen: "Elle vendait des radis et du cresson / du cresson de sa motte / et les radis qui l'avaient branlée" (175), enzovoort. Pérets jeugdherinnering die het schrijven met de seksuele en sociale overtreding verbond, lijkt zich te verwerklijken. En inderdaad, door de tekst heen worden door verscheidene koren blasfemische gebeden aangeheven: "O grand saint esprit de merde / vierge enculée de sous les côtés mon bock est plein d'eau bénite / Trempe-y ta bite avant de me l'enfoncer" (176) of een variant van het onzevader dat begint met "Notre pine qui êtes au con / Que notre cul soit défoncé / Que votre foutre coule / Que vos couilles se vident /

¹¹ Wel dient te worden opgemerkt dat voor deze generatie van Franse jongeren de Eerste Wereldoorlog seksueel bevrijdend had gewerkt. Aan het front was prostitutie aan de orde van de dag, en circuleerden er ondanks de censuur talloze scabreuze (liedjes)teksten. Maar ondertussen bleef de overgrote meerderheid van de soldaten wel het ideaal van het burgerlijke gezin koesteren. Zie hierover Rearick 1-36.

dans les bouches et autres lieux" (192). Bovendien bevindt zich onder de illustere voorzaten van de vicomte ook de markies de Satyremont, die als enige in staat blijkt te zijn de verzen te lezen die getatoeëerd op de billen van de familie werden overgeleverd: "Que la tour Eiffel étonnée se cache dans le cul du Trocadéro / que la Seine excitée envahisse la rue Trousse-Nonains / que les poteaux télégraphiques / déchargent leurs dépêches dans la bouche d'un égout" (182). Deze laatste regels hebben nog de meeste performatieve kracht, want de orgie breidt zich vervolgens van Branleurs huiskamer naar de hele stad uit. Het familiale sperma stroomt de Parijse straten in terwijl Branleur zich, anaal met een van zijn vrouwelijke bediendes verenigd, naar de kerk begeeft. Onderweg krijgt dit tweetal almaar meer volgelingen, die hun bezigheden terstond in de steek hebben gelaten om al parend met hen mee te gaan. Aan het slot van de tekst raakt Sixtynine – Branleurs bediende – eenmaal in de kerk nog bezwangerd door een hostie, waarna ze een kleine Christus baart en haar vagina voor de goegemeente openstelt: "Aujourd'hui, entrée libre." (194)

Met recht ontwaart Field Costich enige ondermijnende zeggingskracht in *Les rouilles encagées*, daar seksualiteit er direct aan revolte gekoppeld wordt (70). De geregelde arbeid wordt er tijdelijk door verstoord; godsdienstige rituelen, zoals het gebed en de communie, raken erdoor geprofaneerd. Evenzo wordt de stabiele indeling van de ruimte bedreigd: niet alleen raken binnenshuis gewone gebruiksvoorwerpen bij de losbandigheden betrokken, maar uiteindelijk breken deze laatste zelfs door de heilige barrière tussen privésfeer en het publieke domein van straat en kerk.¹² De markies de Satyremont, de verteller van deze hele geschiedenis en zoals gezegd tevens het pseudoniem waarachter Péret zich later zelf zou verschuilen, wil zich – alleen al getuige zijn naam – graag in de tegendraadse traditie van Sade en Lautréamont scharen. Beider ontmaskering van een hypocriete christelijke moraal, met name

¹² In zijn indrukwekkende proefschrift heeft René Boomkens betoogd dat juist de afscheiding van de "intieme sfeer" in de privéwoning en de stedelijke openbaarheid cruciaal was voor de burgerlijke cultuur van de negentiende eeuw. De woning was de ruimte waar het individu op z'n minst de illusie had zich, in alle vrijheid en geborgenheid, te kunnen ontplooiën op terreinen als het gezinsleven, kunst en ontspanning, die veraf schenen te liggen van het sociale, economische en politieke verkeer in de buitenwereld. Dit komt overeen met de constatering dat seksualiteit in de echtelijke slaapkamer of bepaalde 'slechte' buurten thuishoorde. Die scheidslijn tussen intimiteit en openbaarheid zouden de surrealisten stelselmatig problematiseren, door de haptische waarneming die in de openbaarheid streng gereguleerd werd op de voorgrond te plaatsen.

Hoofdstuk 8

Lautréamonts transgressieve herschrijving van bekende religieuze motieven, is hier steeds als voorbeeld op de achtergrond aanwezig. De historische setting blijft bijgevolg vaag: de aristocratische familie evenals het feit dat Branleur nog aan de slag bij Austerlitz heeft deelgenomen duiden op Sades periode, terwijl het burgerlijke salon en andere referenties aan de Frans-Duitse oorlog van 1870 of de Eiffeltoren meer bij de dagen van Lautréamont horen. Deze lijfelijke 'chaos' waarin discursieve, temporele en ruimtelijke grenzen worden doorbroken vormt minstens een voorafschaduw van Pérets meest verontrustende poëzie, en de gedichten die de Satyremont voordraagt werden dan ook opgenomen in het bundeltje 1929.

De pornografie of het genot van de voyeur

Gezien vanuit Pérets eigen ideaal van het haptocentrische denken is de revolte echter nog lang niet alomvattend, en blijft *Les rouilles encagées* vooral een pornografische satire. Het werk laat zien hoe de seksuele verhoudingen tussen de geslachten en de sociale klassen door dwang en exploitatie worden beheerst. Alles en iedereen moet bijdragen aan de verhoging van het mannelijke, patriarchale genot: "Branleur (...) lui enfonça le perroquet bien vivant dans le con, lui murmurant à l'oreille: 'Tiens, ma Sucée, jouis.' Le perroquet battait des ailes en continuant de crier comme toute une tribu d'Indiens, cependant que la femme miaulait comme une enragée en respirant à la manière d'un soufflet de forge et que Branleur lui déchargeait dans l'oreille." (175) Bij wijze van gunst aan het volk stelt Sixty-nine haar lichaam voor één dag gratis beschikbaar, wat haar status van verhandelbaar lustobject extra onderstreept. De seksuele daad brengt geen werkelijk contact tussen mensen teweeg, maar bevestigt alleen op een gewelddadige manier de bestaande machtsrelaties.

Satyremonts "skin-poetry is as crude as the human flesh which inspires it and to which it returns", concludeert Field Costich (71), maar deze 'rauwheid' komt doordat alle gerepresenteerde aanrakingen mechanisch verlopen als in een poppentheater, en enkel gericht zijn op het bereiken van de eigen climax. En wiens climax eigenlijk? Niet die van Branleur, want hij is uiteindelijk ook een acteur in dit theater, maar die van een voyeuristisch publiek: "les soupirs de Branleur agitaient de telle manière les tentures qu'on aurait pu supposer que quelque voyeur se dissimulait derrière elles." (173-4) Die voyeur, dat kan de dichter Satyremont zelf zijn, die vanaf een boventijdelijke plek geamuseerd en genietend toekijkt, "assis sur le doigt de

Dieu qui de l'autre main lui promène une sole palpitante sur la queue!" (182) zoals de tekst vermeldt. Maar het kan evengoed de lezer zijn die dit soort lectuur opzoekt. Net als de geschriften van de achttiende-eeuwse markies confronteerde *Les rouilles encagées* mogelijke lezers met hun fascinatie voor seksueel geweld, dat achter de gordijnen van de goede zeden hoogtij kon vieren, maar dit lijkt niet voldoende om het gehate dualisme tussen lichaam en geest – de ware aanstichter van dit geweld, volgens Péret – op te heffen.

Hoewel *Les rouilles encagées* gezien de verbreking van moreel-discursieve, temporele en ruimtelijke grenzen ongetwijfeld geen doorsnee pornografische tekst was, oversteeg het werk het genre in epistemologisch opzicht toch niet. Het maakte weliswaar de verdrongen begeerte op groteske wijze zichtbaar, maar binnen het kader van een grappig spektakel, op een veilige afstand van de kijker; of zoals het adagium van de voyeur luidt, in Satyremonts herwerking van een rabelaisiaanse slagzin: "Baise baise qui voudra / C'est toujours moi qui jouirai." (O.C. 4: 176) Volgens Susan Griffin raken in de pornografische geslachtsdaad niet zozeer complexe persoonlijkheden met elkaar verstrengeld, als wel schijnbaar subjectloze lichamen van bordkarton. Het is, om met Gilles Mayné te spreken, een consumeerbaar, gecalculeerd exces voor de blik. "Le discours pornographique (...) ne 'dit' que ce qu'il montre, (...) n'est que ce qu'il 'fait voir'", stelt Mayné, waardoor het op rationele gronden gemakkelijk te veroordelen is (17). Zodra de eerste "choc" is uitgewerkt, boet de al te ostentatieve transgressie van een sociaal taboe al gauw aan zeggingskracht in (18). Omdat dit exces ook destijds binnen de oculaircentrische ordening van de onbelichaamde toeschouwer bleef en er aanzienlijke commerciële belangen mee gemoeid waren, heeft de pornografie altijd welig getierd in de gekrochten van de burgerlijke samenleving. Waar het genre eerst nog een exclusief luxegoed was met dure illustraties, waren er vanaf de belle époque ook goedkope "vieze blaadjes" in obscure boekhandeltjes en stationskiosken te verkrijgen (Gay 359). Toen Anaïs Nin (1903-1977) omstreeks 1920 van New York naar Parijs verhuisde, trof ze in haar nieuwe huis dit soort lectuur aan dat een vorige bewoner er kennelijk had achtergelaten: "These were the novelettes which were sold on the counters by the Seine, on the bookshelves of the famous quays. (...) I was innocent before I read them, but by the time I had read them all, there was nothing I did not know about sexual exploits." (96) Een informatieve functie had die pornografie dus wel nog.

Hoofdstuk 8

Zelfs al lezen we *Les rouilles encagées* – gezien de groteske elementen – als een parodie op het pornografische genre, dan nog is het waarschijnlijk de relatieve tolerantie jegens dit visueel consumeerbare exces die de pornografie verdacht maakte in de ogen van veel surrealisten. Het bood slechts beperkte kansen op subversie, tenzij men zover ging als Bataille die de mens tot een walgelijk ontluisterende naaktheid terugbracht, maar daar deinsden Breton en de zijnen weer voor terug. Mogelijkerwijs werd *Les rouilles encagées* niet gelijk eind jaren twintig uitgegeven vanwege praktische moeilijkheden; zo beweert Durozoi dat er een inval van de politie was gedaan om die te verhinderen (167). Maar dit politieoptreden verklaart nog niet waarom Péret de tekst 25 jaar in de la zou laten liggen. Net zomin als surrealistische rondetafelgesprekken die hij over de hekel had gehaald, kon een dergelijke voyeuristische benadering van de seksualiteit de sociale veranderingen teweegbrengen die hij steeds bewuster ging nastreven.¹³ Bijgevolg verliet hij dit voor hem doodlopende pad, om dat van de liefde te verkennen, als aanzet tot een culturele en sociaal-politieke reorganisatie van de intersubjectiviteit. De omstandigheden waren er eind jaren twintig ook naar: zoals we uit de vorige hoofdstukken weten, stond zijn huwelijk met de Braziliaanse Elsie Houston voor de deur en sloot hij zich in die dagen aan bij trotskistische groeperingen in binnen- en buitenland.

8.2. De omhelzing: de "sublieme liefde" en de erkenning van de ander

Toen Péret de hoop uitsprak op een rehabilitatie van de lijfelijkheid "dans toute sa splendeur", beoogde hij een doel dat veel verder reikte dan het zichtbaar en bespreekbaar maken van de seksualiteit; dat was nog maar het begin. Dankzij de vrije beleving van het eigen lijf zou iemand immers gehoor kunnen geven aan de diepste verlangens en de noodzaak zich open te stellen voor de ander, waardoor geleidelijk nieuwe, op gelijkwaardigheid gestoelde betrekkingen tussen de geslachten zouden kunnen ontstaan. Onder de lijfelijke "pracht" verstond Péret dan ook het vermogen zich via de

¹³ Ook de psychoanalyse, die Péret toch al niet geheel vertrouwde, heeft iets van die voyeuristische benadering. Begin jaren dertig was Nin in behandeling bij dokter René Allendy – dezelfde die Huidobro in 1924 overigens een forum had gegeven aan de Sorbonne -, toen ze schreef: "Suddenly I realized the tragedy of an analyst's life. It is that the control he exerts over life gives him the tantalizing power to enter others' lives, to share in their secrets, in their intimacy, knowing more than the husband, the lover, the parents, taken into the patient's very heart and body. But then he is only allowed to look, to be the 'voyeur,' not to touch, not to be loved, desired, or hated." (164)

tast volledig aan een ander mens over te geven. "Qu'on songe au premier baiser de la femme aimée! Qui n'a éprouvé alors comme une vertigineuse illumination comparable à celle attachée à l'étreinte où 'l'âme et le corps se touchent'?", vroeg Péret met een verwijzing naar Novalis, in hetzelfde essay 'Le noyau de la comète' (O.C. 7: 254). Dit vermogen, dat in de pornografie nimmer benut kon worden vanwege de gewelddadigheid of volkomen onverschilligheid van de aanrakingen, zag hij wel gerealiseerd in de wederzijdse overgave van wat hij de "sublieme liefde" noemde.

Het "gevoel van ontoereikendheid": wachten op de ander

Deze wederzijdse overgave is echter de voleinding van een lange moeizame zoektocht, die de dichter voor het eerst had verbeeld in *Je sublime* (1936). Ik zou *Je sublime* als leidraad willen nemen om geleidelijk aan een beter begrip te verwerven van zijn complexe liefdesbegrip, te beginnen met het volgende gedicht:

ÉCOUTE

Si tu m'abritais comme un hanneton dans un placard
hérissé de perce-neige colorés par tes yeux de voyage au
long cours
lundi mardi etc ne seraient plus qu'une mouche
sur une place bordée de palais en ruines
d'où sortirait une immense végétation de corail
et de châles brodés
où l'on voit
des arbres abattus qui s'en vont obliquement
se confondre avec les bancs des squares
où je dormais en attendant que tu viennes
comme une forêt qui attend le passage d'une comète pour
voir clair
dans ses fourrés qui gémissent comme une cheminée
appelant la bûche qu'elle désire depuis qu'elle bâille
comme une carrière abandonnée
et nous grimperions comme un escalier dans une tour
pour nous voir disparaître
au loin
comme une table emportée par l'inondation (2: 132)

Hoofdstuk 8

De verbintenis met de "jij", die de spreker hier vraagt naar hem te luisteren, is onmiskenbaar hypothetisch. De "si" waarmee het gedicht aanvangt en de voorwaardelijke wijs die nog steeds de "nous" van de slotzin bepaalt, spannen als het ware de boog van het onvervulde verlangen. Daarbinnen heerst vooral het fysieke tekort van de "ik", die nood heeft aan kleur en licht in een vale, duistere omgeving – de sneeuwkllokjes van de ogen, de komeet boven het bos –, die snakt naar warmte en geborgenheid – de nietige kever in de kast, het houtblok voor het vuur –, naar de afsluiting van het opengesperd zijn – de gapende schoorsteen, de verlaten steengroeve. Zowat ieder vers wekt de suggestie dat de huidige onlusten van de "ik" gelenigd zouden worden in het eventuele samenzijn met de geliefde. Dan zou ook het gestage verstrijken van de tijd – "maandag dinsdag etc" – met haar komst ineenschrompelen tot één moment – als een vlieg op een plein –, en de stad waar hij op haar wacht – als een zwerver slapend op bankjes – in een weelderige ruïne veranderen. Op dat ultieme ogenblik zou immers alles opgaan in de extase van het "wij", die het horizontale meegesleurd worden van "één tafel" in een overstroming verbindt met het opwaartse klimmen van "één torentrap".

Deze eerste lezing van 'Écoute' indachtig kan men zich alvast een voorstelling maken bij de innerlijke "verscheurdheid" ("déchirement") die, volgens Péret, ieder mens naar liefde doet haken. In 'Le noyau de la comète' schrijft hij: "Si l'homme est un être social, c'est de toute évidence parce qu'il a le sentiment inné de son insuffisance individuelle dérivée de la condition humaine proprement dite. De là découle son angoisse. Il est ainsi porté, dès l'origine, à chercher hors de lui ce qui lui fait défaut puisque 'le besoin d'amour révèle déjà en nous une dissociation'." (7: 262) De subjectiviteit die Péret hier definieert heeft nog weinig uitstaans met het autonome, zelfbewuste individu, maar wordt gekenmerkt door "een aangeboren gevoel van de eigen ontoereikendheid" waardoor het zelf nooit volledig met zichzelf kan samenvallen en het zich noodgedwongen openstelt voor wat er zich buiten bevindt. Dit "gevoel van ontoereikendheid" is de bron van angst en begeerte die evenwel, met "het hart als katalysator", kan uitgroeien tot de "sublieme liefde", zodra in een ander "het complementaire wezen" wordt herkend (254). "L'homme doit se borner á le reconnaître, á le confronter – l'image qu'il porte en lui sans en rien savoir, recouverte d'un lourd voile de nuit qui se déchirera soudain à la faveur de la rencontre." (263) Omdat het zwaar versluiserde beeld van die ene geliefde echter ontoegankelijk blijft voor de rede, moeten mensen elkaar "op de tast blijven

zoeken", "zonder richting blijven zwemmen naar dat zonnige Eiland", al zullen ze zich daarbij geregeld laten misleiden door "mirages" (263).¹⁴ Met deze mirages doelde Péret op partners onder wier bekoring ieder van ons onderweg zal komen, maar niet onze complementaire geliefde zullen blijken te zijn. Toch moeten we dit risico durven nemen, omdat we anders onze ontvankelijkheid en dus het vermogen tot liefhebben dreigen te verliezen, en we bovendien dankzij het onderkennen van die "mirages" wellicht meer te weten kunnen komen over hoe die ene persoon dan wel zou moeten zijn. Dit is het principe dat Breton in *L'amour fou* (1937) ook wel "la subjectivation toujours croissante du désir" had genoemd: "L'être aimé serait alors celui en qui viendraient se composer un certain nombre de qualités particulières tenues pour plus attachantes que les autres et appréciées séparément, successivement, chez les êtres à quelque degré antérieurement aimés." (11-2)

Het is veelzeggend dat zowel de theorie als de verdichting van de "amour sublime" zoveel haptische metaforiek bevat. Merleau-Ponty's onderscheid tussen kijk- en tastervaring parafraserend, dienen we immers vast te stellen dat, waar de voyeur of de onanist nog de illusie kan koesteren geheel los te staan van zijn begeerde object, het liefhebbende subject de aanwezigheid van de ander als noodzakelijk complement voor lichaam en geest ondervindt. In 'Écoute' kan het wachten van de "ik", dat tot tweemaal herhaald wordt, niet bestaan zonder het geloof in de komst van de ander – "que tu viennes" – en de wetenschap dat zij ook naar hem op zoek is – "tes yeux de voyage au long cours". Als gevolg van de eigen ontoereikendheid staat het subject open naar de wereld en gaat erin op. Sommige werkwoorden geven het onafgebroken verkeer tussen binnen en buiten aan, zoals "abrit[er]", "perce[r]", "sortir", "se confondre", "désire[r]" en "emport[er]" (van een huiselijk voorwerp als een tafel door het water). Sterker nog, de behoeften van de "ik" worden door middel van

¹⁴ In de eerder aangehaalde bundel *Toute une vie*, zijn poëtische testament, evocerde hij dit type liefde dat hij zijn leven lang onder woorden had willen brengen met een soortgelijke metaforiek: "Tout était dit sauf les mots qui déchirent les voiles déteints par les larmes / et dégagent les étendues aux mille mirages que chaque pas rend plus certain de palper / Plus de conscience toujours plus de conscience de l'amour / De toi comme un buisson explose de tous ses oiseaux / fuse ce commandement qui extrait l'amour des cavernes obscures suintant la cervelle encrassée d'encens / et lui dit Toi le premier" (*O.C.* 2: 243) Het betreft een soort liefde die niet meer verscholen gaat achter de "tranen" van de sentimentaliteit of in de godshuizen – "de duistere spelonken die met wierook bevuilde hersenen lekken" -, maar door duizenden droombeelden heen almaar tastbaarder wordt.

vergelijkingen in de fysieke en architecturale ruimte ingeschreven, die behalve visueel en auditief vooral tactiel van aard zijn (pijn, temperatuur, vochtigheid).¹⁵ Minstens twee multisensorische beelden zijn daarbij seksueel geconnoteerd. Zo kan de gapende schoorsteen die kreunend om een houtblok roept, gelezen worden als een kwetsbare fallus die naar de warmte van het vrouwelijke geslacht verlangt; ook omdat dit beeld in de aanverwante bundel *Un point c'est tout* (1946) terugkomt in een gelijkaardige context van het wachten op een "jij": "j'erre comme une perruque dans une cheminée / qui n'a plus rien chauffé depuis si longtemps / qu'elle se croit le comptoir d'un café / où les cercles laissés par les verres dessinent une chaîne" (O.C. 2: 193). Daarnaast kan men in de afsluitende klimpartij van 'Écoute' ook de verhoopte vrijpartij zien, want zoals Merleau-Ponty opmerkte, symboliseren stijgende en dalende bewegingen in dromen, mythen en poëzie vaak de seksuele drift of de ademhaling (*Phénoménologie* 329). Deze symboliek is niet zomaar op culturele betekenissen gebaseerd, benadrukt de filosoof, als wel op ons lichaam dat vóór iedere waarneming de ruimte rondom ons organiseert en een cruciale tegenstelling als onder en boven bepaalt: "le mouvement vers le haut comme direction dans l'espace physique et celui du désir vers son but sont symboliques l'un de l'autre, parce qu'ils expriment tous deux la même structure essentielle de notre être comme être situé en rapport avec un milieu" (329). Het moge duidelijk zijn dat het volledige gedicht, niet alleen in de tijdsaanduiding van de *conditionnel*, maar in de gerepresenteerde ruimtelijkheid doortrokken is van de hunkering naar de vooralsnog afwezige geliefde.

"L'amour sublime": tekort, ontvankelijkheid en wederzijdse metamorfose

Deze afdruk (empreinte) van een gevoeld tekort in ieder vers roept reminiscenties op aan het haptocentrische denken dat centraal stond in Pérets poëtica, en wel om de eenvoudige reden dat zijn conceptie van de "sublieme liefde" er een belangrijke toepassing van was. Teneinde deze familieverwantschap te onderkennen moeten we even terugkeren naar de voornaamste bronnen van Pérets liefdesbegrip die, zoals de dichter zelf aangaf in 'Le noyau de la comète', te vinden waren in de romantiek, met

¹⁵ Volgens Katz was de waarneming van droogte of vochtigheid het resultaat van gelijktijdig optredende enkelvoudige tactiele sensaties van temperatuur en druk, die samenkomen op de huid als gevolg van beweging. Vochtig zou dan eerder koel en glad zijn, droog doorgaans ruw (39).

name Stendhals *De l'amour* (1822), en in het bloedeigen surrealisme, te weten Bretons reeds geciteerde *L'amour fou*. Stendhal (1783-1842) kwam, volgens Péret, de eer toe de liefde voor het eerst aan de religieuze sfeer te hebben onttrokken en tot het hoogste menselijke goed te hebben verheven. Niettemin bleef diens "amour-passion" een inventaris van haar fysiologische manifestaties en culturele betekenissen, zonder de kern ervan bloot te leggen. Dit kon ook moeilijk anders, meent Péret, daar *De l'amour* in feite voortkwam uit Mathilde Viscontini's afwijzing, en Stendhal dus eerder schreef uit gekwetste trots dan uit de totale overgave die de ware liefde behoeft (*O.C.* 7: 254). Alleen die onvoorwaardelijke overgave kon ervoor zorgen dat de liefde uitgroeide tot "le centre explosif de la vie humaine qui a le pouvoir de l'illuminer ou de l'enténébrer, le point de départ et d'arrivée de tout désir, en un mot l'unique justification de la vie" (290).

Wie die noodzaak tot overgave wel had onderkend, was Breton. Hoewel Péret dit niet verder verduidelijkt, moet hij op de "états de parfaite réceptivité" hebben gedoeld waarover Breton uitvoerig had getheoretiseerd (*L'amour fou* 13). Alleen die "receptivité" maakte iemand immers ontvankelijk voor die toevallige, alles veranderende ontmoeting, zoals met de mysterieuze Nadja. Om zulke ontmoetingen te begrijpen diende men het toeval, tegen de nuchtere logica in, niet langer op te vatten als een accidenteel samenvallen van "een externe causaliteit en interne finaliteit", maar in overeenstemming met het "gevoel" dat "la nécessité naturelle tombe d'accord avec la nécessité humaine d'une manière assez extraordinaire et agitante pour que les deux déterminations s'avèrent indiscernables." (28) Dit proces van "le hasard objectif" betekent op het amoureuze vlak dat de Ware je niet kan ontlopen, als je maar vertrouwt op de weg die je wordt gewezen door de "innerlijke noodzaak" oftewel, in Pérets termen, het intuïtieve beeld van de geliefde.¹⁶ Doelbewust op zoek gaan heeft geen enkele zin, daar je niet weet wie je zoekt en bijgevolg de eentonigheid van het identieke zich al gauw aan je opdringt – "la triste ressemblance des feuilles de tous les arbres" (51); alleen de toevallige

¹⁶ Zich baserend op Engels en Freud omschreef Breton het "objectieve toeval" als "la forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humain" (31). In deze definitie treffen we reeds de wisselwerking aan tussen subject en wereld, ofwel het haptische schema dat ten grondslag lag aan zoveel surrealistische ideeën, waarover later meer. Voor een bespreking van *L'amour fou* in relatie tot Bretons twee overige teksten aangaande de liefde, *Nadja* en *Les vases communicants*, zie Crastre.

ontmoeting kan dat "contact involontaire" (123) teweegbrengen waardoor twee mensen nooit meer dezelfde personen zullen zijn als voorheen. De "toestand van perfecte ontvankelijkheid" die zo noodzakelijk voor de liefde heet te zijn, is echter ook de verstrooide geestesgesteldheid waarin de dichter zijn automatische teksten schrijft. Hoewel ik nog uitgebreid terugkom op de verwantschap van de liefde en de poëzie bij de surrealisten, is het daarom niet zo verwonderlijk dat een tekst als 'Écoute' het verlangen van de spreker schijnbaar ongeremd weergeeft.

Waarom nam Péret Bretons notie van de "amour fou" dan toch niet over, en muntte hij een nieuw begrip? Hij zegt het zelf niet met zoveel woorden, maar in *L'amour fou* wordt nauwelijks aandacht besteed aan de fysieke gesteldheden van het verlangen en de aantrekkingskracht, die Stendhal wel had gedocumenteerd. Die waren volgens Péret even onontbeerlijk voor de liefde als de emotionele en intellectuele uitwisseling. Hoewel de "amour sublime" qua openheid naar de ander erg nauw aansloot bij de "amour fou", blijkt de divergentie reeds uit het feit dat, waar Breton eraan vasthield dat "Indépendamment de ce qui arrive, n'arrive pas, c'est l'attente qui est magnifique." (*L'amour fou* 39), Péret het wachten vooral in verband bracht met een waarneembaar gebrek.¹⁷ Behalve het hierboven geanalyseerde 'Écoute' heeft ongeveer de helft van de zestien gedichten uit *Je sublime* – met titels als 'Parle-moi', 'Attendre' en 'Je ne dors pas' – dit schrijvende wachten als thematiek. Reeksen exuberante beelden geven aan hoezeer de spreker op alle mogelijke zinnelijke vlakken door het gemis wordt beheerst: "demain jaillira du désert comme une oasis flottante / où les pierres crient à tue-tête / je t'ai vu drapeau de charbon aux étoiles bleues" (2: 130) of "la sonnerie pas libre dans une oreille / que l'attente a déjà faite guérite habitée par des rats qui la rongent / avant qu'elle devienne bateau-lavoir échoué dans une île déserte" (140) uit dezelfde bundel, evenals "Je voudrais te parler comme un arbre renversé par la tempête / qui a tellement secoué les fils télégraphiques / qu'on dirait une

¹⁷ Over dit verschil zegt Claude Courtot terecht: "L'attente existe bien encore dans ce monde [de Péret], mais ce n'est plus comme chez Breton, l'attente de l'amour, appel passionné à combler un manque métaphysique, c'est l'attente de l'amoureux." (93-4) Onwillekeurig denk je hierbij aan de smachtende brieven die Péret, kort na hun kennismaking in de zomer van 1936, aan Remedios Varo richtte. Hierin wisselen expliciet erotische passages als "J'ai hâte de te revoir, de te serrer dans mes bras, de te caresser et de sucer tes jolis seins." (*O.C.* 7: 339) af met smeekbedes om contact: "Pendant le jour, inutile de dire que tu es ma pensée constante. J'attends avec une impatience folle d'avoir de tes nouvelles. Que penses-tu? Que fais-tu? Comment vas-tu?" (340)

brosse pour les montagnes pareilles á la mâchoire inférieure d'un tigre / qui me déchire lentement avec un affreux bruit de porte enfoncée" (193) uit *Un point c'est tout*. Het gemis droogt hem uit; het schreeuwt; het knaagt; het schudt hem door elkaar; het verscheurt hem. In zijn conceptie van de "amour sublime" legt Péret er dan ook de nadruk op hoe dit tijdens het wachten zo intens gevoelde tekort alleen in de geliefde vervulling vindt, waardoor het gesublimeerd raakt:

Il implique le plus haut degré d'élévation, le point-limite où s'opère la conjonction de toutes les sublimations, quelque voie qu'elles aient empruntée, le lieu géométrique où viennent fondre en un diamant inaltérable l'esprit, la chair et le cœur. Certes, il advient que ce diamant soit tout ténèbres et qu'un appel de mort en émane, mais il n'en brûle pas moins d'une flamme aussi pure. Que ce soit chez Héloïse, le duc de Nemours, Ambrosio ou Baudelaire, l'amour sublime apparaît comme un sentiment qui comble toute la vie du sujet reconnaissant dans l'être aimé l'unique source de bonheur. L'objet d'amour est devenu aussi essentiel au cœur que l'air à la vie physique. (*O.C.* 7: 254)

Uit het liefdesgenot dat Péret hier beeldend tracht te evoceren, kan de semantische gelaagdheid van het ermee gepaard gaande sublimeringsproces worden afgeleid. In de eerste plaats is er sprake van "de hoogste graad van verheffing", maar blijven geest en hart daarbij versmolten met het "lijf". De auteur wijst er zelf op dat sublimering hier daarom niet in de freudiaanse zin van driftverzaking mag worden opgevat, aangezien deze liefdeservaring geenszins in "désincarnation" uitmondt: "Le désir, tout en demeurant lié à la sexualité, se voit alors transfiguré, s'incorpore, en vue de son assouvissement, tous les bénéfices que sa sublimation antérieure, même la plus complète, lui avait procurés et qui provoquent sa nouvelle exaltation." (262) Zodoende komt in dit genot de bestiale, "primitiefste toestand" van de mens samen met de zuiverste, allerhoogste exaltatie. De tweede, romantische betekenis van het Sublieme, die zoals bekend oorspronkelijk betrekking had op een mengeling van esthetische vervoering en ontzag ten overstaan van de machtige Natuur, schijnt hier getransponeerd te zijn in de spanning tussen "un appel de mort" en "une flamme aussi pure" die uitgaat van de liefde. De volledige

Hoofdstuk 8

openstelling naar de ander in de omhelzing kan zich blijkbaar nooit voordoen zonder angst voor zelfverlies, die – naar analogie met de dreigende blindheid ten gevolge van masturbatie – in een "algehele duisternis" wordt vertaald. Toch is de spanning tussen laag en hoog, evenals die tussen de man en de vrouw onderling een voorwaarde om beide polen een "veredeling" te doen ondergaan, een transformatie in de derde, alchemistische zin: "[L'homme] a été l'objet d'une soudaine métamorphose, á la faveur de laquelle ses impulsions charnelles ont reçu, de la femme aimée, une vie spirituelle, tandis qu'une transformation similaire se produit en elle." (293-4) De ambivalentie van "sublime" in "l'amour sublime" en *Je sublime*, dat zowel adjectief als werkwoord is, geeft al aan dat het steeds een dialectiek is van gesublimeerd worden door en het sublimeren van de geliefde. In het volgende gedicht uit dezelfde bundel treffen we die ideaaltypische sublimering van het minnespel op verschillende niveaus aan:

HOMARD

Les aigrettes de ta voix jaillissant du buisson ardent de tes
lèvres
où le chevalier de la Barre serait heureux de se consumer
Les éperviers de tes regards pêchant sans s'en douter toutes
les sardines de ma tête
ton souffle de pensées sauvages
se reflétant du plafond sur mes pieds
me traversent de part en part
me suivent et me précèdent
m'endorment et m'éveillent
me jettent par la fenêtre pour me faire monter par l'ascenseur
et réciproquement (2: 123)

De fundamentele oppositie tussen de 'lagere' lichaamsfuncties en de 'hogere' mentale activiteiten, die een auteur als Zweig ondanks zijn ironische commentaar erop intact liet, wordt in dit gedicht wel verregaand geproblematiseerd. Globaal beschouwd blijken – gezien de hoofdwerkwoorden, te beginnen met "traversent" – de geestelijke en fysieke kenmerken van de geliefde, die in de eerste verzen worden opgesomd, de spreker gezamenlijk te doorkruisen en te omringen. Bovendien vallen deze twee soorten eigenschappen bij geen van beide

partners nog strikt van elkaar te onderscheiden. In het geval van de vrouw stijgt bijvoorbeeld haar stem als een goddelijke boodschap op uit "het brandend braambos van [haar] lippen", en gaan haar "wilde gedachten" op en neer op het ritme van haar "ademhaling". De "ik" schijnt zich te identificeren met de chevalier de la Barre (1746-1766), de beroemde martelaar van de vrijdenkerij die hier enkel nog door het goddelijk vuur van de vrouwenmond verteerd wil worden, maar in wiens naam we – de edellieden uit *Les rouilles encagées* indachtig – tevens een zinspeling op een erectie kunnen ontdekken. Deze interpretatie wordt voornamelijk versterkt, omdat het hoofd van de "ik" gevuld is geweest met "sardines": gedachtes die op hun beurt kunnen alluderen op de visachtige geur en smaak van genitaliën.¹⁸ Ten slotte raakt die spanning tussen 'hoog' en 'laag' vooral in de onderlinge intimiteit gesublimeerd. Naar analogie met het verhoopte bedrijven van de liefde in 'Écoute', waar de aardse overstroming samenhang met het beklimmen van de toren, worden hier de sardines opgegeten door "de sperwers van jouw blikken" en mondt het hele gedicht onder het regressieve waterteken van de "kreeft" uit in het opstijgen van de lift.¹⁹ De wil om te verteren in de verzengende kus, om de ander tot voedsel te dienen, om de heftige bewegingen van de omhelzing te volgen, al deze beelden suggereren hoezeer de partners metamorfoserend door de eigen, afgebakende identiteit op het spel te zetten en gedeeltes van die andere persoon op te nemen. Aanvankelijk lijkt het nog alsof de "ik" dit alles

¹⁸ Zoals Havelock Ellis te kennen gaf, werd deze visassociatie soms nog versterkt in de seksuele praktijken van wat hij denigrerend "lower human races" noemde. Bijvoorbeeld op de Caroline Islands waar "It is (...) customary for a man to place a piece of fish between the labia, while he stimulates the latter by his tongue and teeth until under stress of sexual excitement the woman urinates; this is regarded as an indication that the proper moment for intercourse has arrived. Such a practice rests on physiologically sound facts whatever may be thought of it from an aesthetic standpoint." (22)

¹⁹ Gezien de complexe constellaties van zintuiglijke beelden waarin de dieren en planten in Péréts teksten voorkomen, lijkt het me onjuist hierin louter traditionele symbolen te lezen. Toch kunnen, gelet op de surrealistische interesse voor het occulte, dergelijke symbolische betekenissen als het ware meeklinken om vervolgens in het geheel van het gedicht een nieuwe duiding te krijgen. In dit geval kan 'Homard' in verband gebracht worden met het sterrenbeeld Kreeft (in het Frans "Cancer"), het teken van de zomerzonnenuwende, en staat – ook wegens zijn achterwaartse gang – van oudsher voor (de terugkeer in) de moederschoot, de vruchtbaarheid en het onbewuste (Batistini 46-7). Ik vestig hier ook de aandacht op, omdat we dit symbool ook bij andere auteurs tegenkomen die in deze periode de seksualiteit poogden te herwaarderen, zoals in Henry Millers *Tropic of Cancer* (1934) of Leonora Carringtons verhaal 'The waiting' dat hierna nog besproken wordt.

Hoofdstuk 8

weerloos moet ondergaan, uitgeleverd aan haar die geassocieerd wordt met roofvogels en de kreeft, maar "de adem van haar wilde gedachten" is evenzeer in de verticale beweging betrokken. En laten we niet vergeten dat "homard" ook eetbaar is, zelfs een van de weinige exquise gerechten waarvoor de dichter naar verluidt "une folie" zou hebben begaan (Courtot 58). Het ietwat ambigue, afsluitende "et réciproquement", dat bij eerste lezing de omgekeerde richting van de stijg- en valbeweging aangeeft, schijnt zodoende tevens de hoop te bevatten dat het genot van de "ik" wederzijds is.

Als we nu op basis van zijn theoretische beschouwingen en de geanalyseerde gedichten de essentie van Pérets "amour sublime" trachten te lokaliseren— de verhitte "kern van de komeet" om met de dichter zelf te spreken —, dan blijkt die in de wederkerigheid van de liefdevolle aanraking te schuilen. Fysiologisch gezien was daar ook reden voor, want volgens Havelock Ellis had de aanraking een "tonisch", opwekkend effect: "The kiss is not only an expression of feeling; it is a means of provoking it. (...) The tonic value of cutaneous stimulation is indeed a commonly accepted idea. Wrestlers rub their hands or limbs, and the hand-shake also is not without its physiological basis. Cutaneous excitations may cause painful sensations to cease." (5-6) Zoals Péret te kennen gaf, raken twee mensen tijdens een kus of een omhelzing niet alleen elkaars hunkerende lichaam op de meest directe wijze aan, maar ervaren zij tegelijk in de aanraking van die warme lippen en die strelende handen hoe de eigen, voelende subjectiviteit door een andere persoon wordt erkend en begeerd. "Dit lichaam aanraken is zich verliezen in het onbekende; maar tegelijkertijd is het vaste grond bereiken", schreef Octavio Paz (1914-1998) in hetzelfde jaar dat Pérets liefdesanthologie uitkwam, "Niets is meer andermans en niets is meer van ons. De liefde maakt dat we zweven, rukt ons uit onszelf los en werpt ons naar het bij uitstek vreemde: een ander lichaam, andere ogen, een ander zijn." (*De boog* 142) Naar ook Péret geloofde, was het dit lichamelijke contact tussen twee unieke "zielen" dat hen toegang vermocht te verschaffen tot het intersubjectieve domein van de liefde, waar het door ieders individuele tekort ontstane verlangen tenminste tijdelijk – en wellicht voorgoed – verlichting kon vinden in een wederzijdse erkenning en transformatie. Het ging niet zozeer om een versmelting van de betrokken persoonlijkheden, als wel om een "vertigineuse illumination" die zou ontstaan op het ogenblik van de eerste kus, de eerste omhelzing of van – meer metaforisch – de beslissende ontmoeting en beider individualiteit met

een nieuwe, heroriënterende zin zou bekleden. De wederkerigheid van de aanraking kon daarbij als feitelijk beginpunt fungeren, maar was bovenal het model waarop de overige vormen van liefdevolle interactie berustten: de uitwisseling van hongerige blikken, tedere woorden, het smachten naar elkaars "nabijheid".²⁰

De liefde als aanzet voor sociale hervormingen: de gelijkheid van man en vrouw

Péret was zich terdege bewust van het historische karakter van dit sublieme liefdesbegrip dat hij, zoals in het geval van de poëzie, systematischer ontwikkelde dan Breton. Behalve een positieve herwaardering van de lichamelijke conditie hield de "amour sublime" namelijk ook in dat beide partners volledig gelijkwaardig moesten zijn, zodat voor hem deze vorm van liefhebben niet los te koppelen viel van de vrouwenemancipatie.

Je sublime, waar de "ik" steevast masculien en de "jij" feminien gecodeerd wordt – bovendien veelvuldig met "Rosa" aangesproken –, wekte reeds de suggestie van een strikt heteroseksuele benadering van de liefde. In 'Le noyau de la comète' liet Péret daar niet de minste twijfel meer over bestaan: "C'est seulement lorsque cette différenciation est entièrement accomplie, à savoir lorsque l'homme a développé toutes ses possibilités viriles et la femme toutes ses virtualités féminines, que leur accord parfait devient possible." (O.C. 7: 262) De keuze voor de notie "virtualiteit" in het geval van de vrouw impliceert dat haar mogelijkheden vooralsnog onbekend zijn. Inderdaad betoogde de auteur dat vrouwen in het verleden altijd waren onderdrukt en seksueel ondergeschikt gemaakt aan de man. Zo werd de vrouwelijke extase tijdens antieke orgieën gezien

²⁰ Met deze "wederkerigheid" van de liefdevolle aanraking benaderde Péret de fenomenologische notie van de "nabijheid" die denkers als Edith Wyschogrod en Emmanuel Levinas na WO II zouden ontwikkelen. Omdat het zien altijd afstand inhoudt, moest de nabijheid van waargenomen objecten volgens Wyschogrod niet in visuele maar in haptische termen worden begrepen. Levinas had ook al gesteld dat het subject ontstaat doordat het aangesproken wordt door de ander; zij vormen elkaars subjectiviteit, wat hij als "radicale nabijheid" zag. Deze nabijheid valt buiten iedere kwantificeerbare afstand, daar zij vóór alles een ethische verantwoordelijkheid vormt. Levinas: "it is already an assignation, an extremely urgent assignation — an obligation, anachronously prior to any commitment." (geciteerd door Paterson 164) Zowel in de surrealistische "wederkerigheid" als in de fenomenologische "nabijheid" opent de fysieke aanraakbaarheid zich tot de erkenning van de ander als subject. Of zoals Paterson het nog samenvat, kan de tast ons in affectief contact brengen met een ander lichaam, waardoor empathie mogelijk wordt als een intercorporeel meegevoel ("feeling-with") met de ander (164).

Hoofdstuk 8

als het mannelijke vermogen tot communicatie met het bovenwereldlijke, stelde Péret vast, maar uit een Amerikaans onderzoek van kort na de Tweede Wereldoorlog bleek dat nog steeds maar de helft van de vrouwen geregeld een orgasme beleefde gedurende de coïtus (267). Dit sloot aan bij vooroorlogse bevindingen van Freuds leerling Wilhelm Reich (1897-1957) die de uiterst gebrekkige voorlichting verantwoordelijk hield voor de zogenaamde "vaginale ongevoeligheid" bij het merendeel van de Duitse vrouwen.

Péret besteedde echter het grootste gedeelte van zijn essay aan de bespreking van verschillende oudere varianten van de liefde, bijvoorbeeld, hoe in de vroege middeleeuwen de op voortplanting gerichte, maar veelal zondige seksualiteit van de vrouw tegenover haar spirituele liefde tot God werd geplaatst. Onder invloed van de Perzische en Arabische erotische tradities kwam er vanaf de twaalfde eeuw met de "hoofse liefde" weliswaar meer aandacht voor de vrouwelijke subjectiviteit, maar al bij al bleef het een vergeestelijkt ritueel, een "potlatch" (276). Zoals eerder werd aangestipt was de "amour sublime" volgens Péret pas concipieerbaar geworden ten tijde van de romantiek, toen kunstenaars ernaar begonnen te streven de rationalistische verwaarlozing van de affectiviteit te compenseren en de metafysische leegte na het verdwijnen van de godheid op te vullen (286). De "sublieme liefde" vormde dan ook het tegendeel van het burgerlijke huwelijksgeluk: "Le bourgeois ne pouvait en effet proposer de l'amour qu'une caricature, conjugale le jour, libertine la nuit. (...) Le désespoir des poètes romantiques devient ainsi la flétrissure d'un monde opposé à l'amour, puisque face à cet amour justifié par les plus profonds besoins humains, ce monde ne peut présenter aucun titre de légitimité." (288)

Pérets opvatting van de liefde paste dus onmiskenbaar in een antiburgerlijke revolte, maar alvorens op dit laatste aspect in te gaan, wil ik nog op een tweetal veelzeggende tegenstrijdigheden in zijn denken wijzen. In weerwil van zijn genuanceerde pleidooi voor de emancipatie van vrouwen en de erkenning dat hun handelen en verbeelding hoognodig alle kansen op ontplooiing moesten krijgen, beweert Péret namelijk op een gegeven moment dat er slechts twee types zijn die de "sublieme liefde" kunnen opwekken: "la femme-enfant" en "la sorcière". Waar de "kindvrouw" de volledig viriele man aantrekt, in haar onschuld alle sociale barrières overwint en in die zin subversief is, maakt de "heks" van de man een androgyn wezen net als zichzelf, en vertegenwoordigt zij de onstilbare

onrust die naar de catastrofe voert (266). In gedichten als 'Homard' liet Péret evenwel zelf zien dat een dergelijke, stereotiep aandoende tweedeling al te simplistisch is en bovendien in strijd met zijn eerder gebruik van de term virtualiteit.²¹ Naar hijzelf beweerde, borg elke liefdesverhouding een bepaalde portie van exaltatie en gevaar in zich, zodat het ondoordacht schijnt elk van beide gewaarwordingen aan een respectief type vrouw toe te schrijven. Vinden we dat gevaar en die exaltatie niet verenigd in het volgende beeld van de geliefde: "ta robe de fil de fer barbelé / me déchire avec un grand bruit de vaisselle tombant dans l'escalier / je t'aime comme une oreille emportée par le vent / qui siffle Attends" (2: 134)?

Misschien nog merkwaardiger was Pérets resolute afwijzing van homoseksualiteit, een onuitroeibaar vooroordeel dat trouwens ook bij Breton had postgevat.²² De essayist Claude Elsen, naar wiens *Homo eroticus* (1953) Péret in 'Le noyau de la comète' meermaals verwees, had zich ook al over deze inconsequentie van de surrealisten verbaasd.²³ Elsen weet deze niet zozeer aan morele afkeuring als wel aan het veelal onbewust gebleven onvermogen om imaginair in een niet 'normale' seksuele aanleg door te dringen: "l'homme dit 'normal' (...), si large d'idées soit-il – mais il s'agit bien ici d'idées' (...), n'arrive jamais tout à fait à accueillir certaines représentations, á concevoir certains gestes sans une espèce de répulsion" (152). Het klopt dat vooral de verbeelding van homoseksuele handelingen hen gegêneerd schijnt te hebben, want ofschoon bijvoorbeeld René Crevel (1900-1935) nooit op basis van zijn geaardheid van de Beweging werd uitgesloten, diende hij er in een roman als *La mort difficile* (1926) wel in niet al te plastische bewoordingen over te schrijven. Zowel de sporadische stereotypering van vrouwen als deze homofobie tonen aan dat hoe krachtig

²¹ Zie Gauthier (159-94) voor een uitgebreidere bespreking van dergelijke stereotiepe vrouwenbeelden bij Péret en andere surrealistten.

²² Deze gedeelde afkeer van homoseksualiteit kwam al naar voren tijdens het rondetafelgesprek 'Les recherches sur la sexualité', maar ook Salvador Dalí getuigde later dat een al te openlijke afbeelding van dit onderwerp uit den boze was voor de groep. Met lesbische liefde hadden ze volgens Dalí minder problemen (geciteerd door Jay, *Downcast eyes* 232).

²³ Waarschijnlijk kende Péret Claude Elsens achtergrond niet. Dit was in feite het pseudoniem van de Belgische filmcriticus en misdaadauteur Gaston Derycke (1913-1975), die vanwege zijn rechtse sympathieën en collaboratie tijdens WO II naar Frankrijk was uitgeweken, zie hierover Beauvoir 190.

Hoofdstuk 8

sommige surrealisten ook tegen de traditionele burgermoraal revolteerden, zij er zich nog lang niet geheel van hadden bevrijd.²⁴

In die lijn wees Paz er ook op dat de liefde voor één unieke persoon die de romantici en de surrealisten hadden verheerlijkt, ondenkbaar was geweest zonder de Verlichte aspiraties van de Franse Revolutie om alle mensen gelijkwaardig te maken (*De levensboom* 88). Péret zou dit hoogstwaarschijnlijk niet hebben weersproken, maar zoals we in het vorige hoofdstuk hebben gezien, was hij van oordeel dat de revolutionaire idealen van 1789 in de praktijk waren verraden. Volgens de dichter bestond er een grote discrepantie tussen de alom gehuldigde ethische waarden en de realisatie daarvan in sociaal gedrag en instituties. In het geval van de liefde placht dit te resulteren in een partnerkeuze op economische of andersoortige, niet-liefdevolle gronden: "L'amour sublime doit donc livrer un combat tout á fait inégal á la société qui l'écrase. C'est pourquoi ses crises se confondent si souvent avec les gémissements du désespoir." (*O.C.* 7: 264) Sociale hervormingen moesten daarom niet alleen ten doel hebben de seksualiteit aan de taboesfeer te onttrekken – ook Péret gaf in de jaren vijftig toe dat ten opzichte van het interbellum op dit vlak reeds aanzienlijke vooruitgang was geboekt –, ook dienden ze de obstakels te elimineren die vooralsnog de liefde verhinderden in al haar onvoorspelbare, blinde verloop te bloeien. Met dit standpunt stond Péret dicht bij de radicale psychoanalyticus Reich, die in *De seksuele revolutie* (1936) een vrij seksueel verkeer onder jongeren en de afschaffing van het huwelijk had bepleit om een vergelijkbare vorm van liefde op grote schaal te stimuleren, dan bij de meeste marxisten. Deze laatsten gingen ervan uit dat de huidige wantoestanden in de intermenselijke verhoudingen wel zouden verdwijnen na de overwinning van het proletariaat, maar in de Sovjet-Unie was daar weinig van te merken.²⁵

²⁴ In dit verband is het interessant om de wederkerigheid van de liefdevolle aanraking die behalve bij Péret ook bij andere surrealistten als Paul Éluard strikt verbonden bleef met heteroseksualiteit (Winn), te contrasteren met de lesbische tactiliteit in Steins poëzie, zoals die werd beschreven door Rebecca Scherr.

²⁵ In januari 1936 had Péret samen met Maurice Heine een kort artikel in *Contre-attaque* gepubliceerd, waarin ze de marxistische opvatting dat de sociale revolutie het seksuele vraagstuk vanzelf zou oplossen fel betwistten (*O.C.* 7: 139). Wellicht schreven ze dit stuk met de ontwikkelingen in de Sovjet-Unie in het achterhoofd. Onder Stalin werden immers de progressieve maatregelen van 1920, die onder meer de procedures voor echtscheiding en abortus hadden versoepeld, stelselmatig teruggedraaid (Overy 293 e.v.).

In Pérets geval ontsproot de hoop op maatschappelijke hervormingen niet primair aan een politieke ideologie, maar aan een gevoeld tekort, het lijfelijke verlangen naar een ander mens in de liefde, of ruimer, naar een verheffende zingeving in het leven die voorbij het utilitaire of doelmatige denken reikte. In de huidige samenleving achtte hij de "sublieme liefde" enkel weggelegd voor "dichters", waarmee hij op een bijzonder soort waarnemer doelde: "celui qui, même placé á ras de terre, découvre à toute chose son aspect céleste, en opposition à celui qui, de la femme, ne retient que le sexe et du feu de bois son prix de revient. Autant dire que peu d'êtres sont privés de ce coin de ciel pur aspirant á occuper tout le champ sensible." (O.C. 7: 292) Hij mocht weliswaar beweren dat heel veel mensen dit vermogen bezaten, het is duidelijk dat juist de surrealisten deze verheffing van "het volledige waarnemingsveld" tot hun artistieke specialisme hadden verklaard. De "sublieme liefde" was dan ook een concrete afsplitsing van hun haptocentrische denken.

8.3. Opgaan in het tastbare 'andere': de erotiek of de haptocentrische poëzie

Het wordt stilaan tijd om de cirkel te sluiten door de verwantschap die er voor de surrealisten tussen de liefde en de poëzie bestond, zo nauwkeurig mogelijk te bepalen. Octavio Paz heeft hier reeds in 1956 een belangwekkende aanzet toe gegeven in *El arco y lira (De boog en de lier)*. Ook Paz, met wie Péret in 1942 kennis had gemaakt in Mexico Stad (Bradu 26-7), achtte een alomvattende rehabilitatie van het lichaam noodzakelijk voor een cultuur die nog slechts abstracties verafgoedde: "Alles heeft de neiging zich te desincarneren. De moderne idolen hebben geen lichaam of vorm: het zijn denkbeelden, concepten, krachten." (*De boog* 174) Voor het moderne, zelfbewuste subject is het lichaam uiteraard niet onbestaande, maar geldt het idealiter als een afstelbaar instrument, als een bruikbaar onderdeel van diens eenduidige identiteit. Wat dit transparante "zelf" aan vreemde krachten schijnt te doorkruisen, wordt zoveel mogelijk genormaliseerd of wegverklaard met behulp van "de Seksualiteit, het Klimaat, de Geschiedenis of welk ander substituut dan ook van de oude goden en demonen." (174) Waar Paz het surrealisme om prijst, is precies dat het de alteriteit binnen de eigen subjectiviteit niet meer poogde te ontkennen, en er dé wezenlijke bron van de dichterlijke "inspiratie" in hervond: "Door die spanning van de 'andersheid' te behouden, eindigt de

Hoofdstuk 8

surrealistische leer niet met een summiere, en uiteindelijk oppervlakkige, psychologische bewering, maar leidt ze naar een bevraging ervan." (189)

In wat volgt zal de haptische bevraging van 'het andere' in de vorm van Pérets poëzie worden getraceerd: van de ziellose geslachtsdaad in het pornografische *Les rouilles encagées*, via de erkenning van de andere persoon in de omhelzingen van *Je sublime* en *Un point c'est tout*, bereiken we zo het erotische opgaan in de woorden en de dingen van onder meer *De derrière les fagots* en *A tâtons*. Zodoende trachtte Péret de extatische tastervaring, de eindeloze metamorfose, niet alleen zichtbaar maar ook enigszins voelbaar te maken in de literatuur. Die overgave aan de 'chaos' van het lichaam was echter niet zonder gevaar. Dit zal, tot slot van dit hoofdstuk, blijken uit een korte vergelijking tussen Marinetti's "tactilisme" en een surrealistisch kortverhaal van Carrington.

De metamorfose: de eenheid van het zich hernieuwende verlangen

Volgens Paz had de bevraging van het andere in het zelf, waardoor het zelf zich ook kan openstellen voor een ander individu van vlees en bloed, van oudsher de kern van de poëtische inspiratie uitgemaakt: "De geliefde bevindt zich reeds in ons zijn, als dorst en 'andersheid'. (...) De inspiratie is die vreemde stem, die de mens buiten zichzelf brengt om alles te zijn wat hij is, alles wat hij begeert: een ander lichaam, een ander zijn." (*De Boog* 194) In het kader van een religieus wereldbeeld had men die "vreemde stem" toegeschreven aan goden of andere hogere instanties, maar binnen het moderne, zelfbewuste individu was daar geen ruimte meer voor. In hun tegenbeweging hadden de romantici en vooral de surrealisten hier weer gehoor aan willen geven, meende Paz (173).²⁶ Dit komt overeen met onze constatacie uit hoofdstuk 6 dat de verstrooidheid van het automatische schrijven de geest ontvankelijk moest maken voor de ingevingen van het verlangen. Vanwege die "inspiratie" vertoont dit soort poëzie ook gelijkenis met een religieuze of erotische ervaring: "In erotiek, religie en poëzie wordt de werkelijkheid beeld en worden de beelden aanschouwelijk gemaakt. De verbeelding maakt de fantasiebeelden van het verlangen tastbaar." (Paz, *De*

²⁶ De openstelling van het "ik" voor de bezielde Natuur had bij de romantici vaak al een erotische ondertoon. Dit geldt bijvoorbeeld voor de volgende passage van Schleiermacher, die vanwege haar al te expliciete karakter werd geschrapt: "Ik lig aan de boezem van de oneindige wereld: ik ben op dit moment haar ziel, want ik voel al haar krachten en haar oneindige leven als mijn eigen leven, zij is op dit moment mijn lichaam, want ik doordring haar spieren en ledematen als die van mijzelf en haar diepste zenuwen voegen zich naar mijn zin en op mijn bevel als de mijne." (geciteerd door Safranski 139-40)

levensboom 84) We kunnen derhalve met Paz stellen dat we in surrealistische gedichten de schrijftuur van dit verlangen waarnemen, een wereldse religie, een "erotiek" waarin het "ik" tijdelijk opgaat in alle tastbare dingen: "De mens is [in het gedicht] reeds alles wat hij wilde zijn: rots, vrouw, vogel, andere mensen en andere wezens. (...) Hij is, tenslotte, het beeld van de mens, dat in de mens is belichaamd." (*De boog* 194)

Ofschoon Paz, naar zichzelf erkende, niet de meest onpartijdige beschouwer van het surrealisme was, daar hij er zelf zoveel aan te danken had, wist hij met deze definitie van erotiek niettemin een fundamentele motivatie van de Beweging te benoemen. Nu kan immers duidelijk worden dat ze verder gingen dan alleen "de ontregeling van alle zinnen", want uiteindelijk kreeg "het volledige waarnemingsveld" een nieuwe soort eenheid binnen het subjectieve verlangen erin op te gaan. Paz: "De surrealistische daad is een aanval tegen de moderne wereld omdat het surrealisme de worsteling tussen subject en object wil uitbannen. Als erfgenaam van de romantiek, stelt het zich voor de taak te volvoeren, die Novalis aan de 'superieure logica' had toegedacht: het vernietigen van de 'oude antinomie' die ons verscheurt." (*De boog* 184)

Daarom is het "tastbare karakter" van Pérets beelden ook zo opvallend (Bailly 54). Zoals Jean-Christophe Bailly heeft opgemerkt, werpt de dichter zich in de taal van de concrete dingen (55): architectuur, gebruiksvoorwerpen, natuurlijke en artificiële materialen (hout, steen, stoffen), voedsel, fauna, flora, enzovoort. Abstracte begrippen of autoreflexieve woordspelingen zijn zo goed als afwezig. Ik geef hier nog enkele voorbeelden uit *De derrière les fagots* (1934) waarin eten een cruciale rol speelt: "Ah que les os sont maigres par temps de pluie / quand les pépinières de nez grecs / retentissent du cri strident des œufs rouges / qui parfois pleurent des larmes de biftecks" (*O.C.* 2: 32) of "les premières fraises / qui se regardent dans tous les miroirs / et seraient si heureuses de voir un veau pendu à l'étal / se jeter sur le boucher" (46). Gezien de personifiërende attributen van fysieke sensaties en handelingen blijken de diverse objecten in deze passages, net als in de besproken gedichten, te worden samengebracht door lijfelijke behoeften en primaire emoties: lijden, honger, verdriet, ijdelheid. De concrete "tastbaarheid" van Pérets droomwereld hangt zodoende vooral samen met het feit dat daarin de semantische velden van de stoffelijke dingen voortdurend geactiveerd en vermengd worden met die van de "lagere" zintuigen of de lichamelijkheid. Daarom ook spreekt zijn poëzie de "werkelijkheidszin" aan die, zoals de

Hoofdstuk 8

fenomenoloog Katz reeds in 1925 beklemtoonde, vóór alles gefundeerd is in het lichaam en de tastzin: "Touch plays a far greater role than do the other senses in the development of belief in the reality of the external world. Nothing convinces us as much of the world's existence, as well as the reality of our own body, as the (often painful) collisions that occur between the body and its environment." (240) Natuurlijk bevinden we ons in Pérets gedichten in een surreëel universum waar zich gebeurtenissen voltrekken die buiten de taal onwaarneembaar zijn, maar hun onafgebroken semantisch appèl aan de haptiek – veelal in multisensorische of synesthetische combinaties – is bepalend voor de eenheidservaring die ze trachtten te bewerkstelligen.

De analyse kan evenwel nog specifieker. Typerend voor Pérets poëzie is namelijk dat ze georganiseerd is volgens het haptische principe van de contiguitet, zowel op het niveau van het beeld als het gehele gedicht.²⁷ Neem bijvoorbeeld 'Avant l'orage' uit de bundel *A tâtons* (1946):

Sous l'arc-en-ciel reliant les deux horizons du rendez-vous
une passante levait la main si haut
que de chacun de ses ongles d'astre disparaissant derrière la
montagne
s'élevait un couple d'ailes
rapides à se confondre avec la lumière de leur vol
dans la chaleur du premier feu
Son regard où nageaient des combattants acharnés à leur
perte
cherchait entre les langues tapissant la berge
d'un murmure de navire mort oublié au soleil
la trace indélébile d'une coupe ressuscitée
et naviguant désormais entre une double haie de chevelures
dont les boucles naturelles comme la terreur des lumières
chez les sphinx élevés par leurs frères dans les profondeurs
des pyramides
s'enroulaient et se déroulaient sans cesse
autour d'un pain de sucre où battait un cœur humain
se dissolvant peu à peu pour former
une larme s'avançant au pas de parade
sur une joue appelant la cueillette des yeux clos

²⁷ Voor een alternatieve, semiotische analyse van de structuur van surrealistische teksten, verwijs ik naar Riffaterre 217-50.

par des chaînes où pend un écriteau où se lit à peine
Voix privée Circulation interdite aux
(O.C. 2: 207)

Dit gedicht, grammaticaal bestaande uit slechts twee lange zinnen, is semantisch beschouwd multisensorisch. Als we nu echter naar de opbouw van het afzonderlijke beeld kijken, dan is hier doorgaans geen sprake van visuele montage of klankassociatie tussen de woorden, maar van haptische juxtapositie en transitie. Allerlei concrete dingen en lichaamsdelen worden binnen een beeld naast elkaar geplaatst, en lijken – met behulp van voorzetsels en werkwoorden – in elkaar over te gaan: vingernagels zijn "sterren", "tongen bedekken de waterkant". In overeenstemming met wat Breton in het eerste manifest zei, schijnen deze woorden niet doelbewust geselecteerd maar vooral lukraak – of op affectieve gronden – bij elkaar gezet, om daarna pas te constateren welk beeld er zou ontstaan. Het model voor dergelijke beelden is dat van de aanraking: bij een kus of een omhelzing na een toevallige ontmoeting kon, volgens Péret, immers een "vertigineuse illumination" vrijkomen. De openingsregel van het gedicht evoceert dit aanrakingsmodel door een "regenboog" die twee horizonten, en dus twee standpunten, samenbrengt in een "rendez-vous"; het is geen afspraak met een bekende, maar met een passante die het verlangen van de dichter opwekt, omdat zij mogelijk die ene geliefde is op wie hij wacht. Dit aanrakingsmodel is vergelijkbaar met hoe Max Ernst de collagetechniek in de surrealistische schilderkunst omschreef: "accouplement de deux réalités en apparence innaccouplables sur un plan qui en apparence ne leur convient pas." (geciteerd door Bailly 54) Bijgevolg stelde Ernst, opnieuw Lautréamonts "rencontre fortuite" tussen een fallische paraplu en een feminien geconnoteerde naaimachine op een ontleedtafel indachtig, dat deze dingen "de liefde bedrijven" (idem).

Zoals de geliefden uit Pérets gedicht 'Homard' door de aanrakingen van de ander een transformatie ondergaan, krijgen zeer uiteenlopende elementen waartussen geen verband schijnt te bestaan als "nagels" en "sterren" of "krullen" en "de lichtschuwheid van sfinxen" een nieuwe betekenis door naast elkaar te worden geplaatst of met elkaar te worden vergeleken. Naar analogie met de hand die de huid van de ander streelt, worden deze objecten veelal elkaars binnen- en buitenkant, zodat ze hun bestaan van vastomlijnde entiteit verliezen. In het surrealistische beeld "is 'identiteit' geen eenzaamheid meer maar verband", merkt Bailly terecht op

Hoofdstuk 8

(54). Die relationele identiteit kwam, volgens de seksuoloog Iwan Bloch, net zozeer tot stand door een genotvolle aanraking die immer een "point of transition" inhoudt tussen zelf en ander, controle en overgave, rust en beweging. Daarom onderkende Breton ook dezelfde "convulsieve" schoonheid in het poëtische beeld als in de ultieme ontmoeting met een geliefde: "Il ne peut, selon moi, y avoir beauté — beauté convulsive — qu'au prix de l'affirmation du rapport réciproque qui lie l'objet considéré dans son mouvement et dans son repos. Je regrette de n'avoir pu fournir, comme complément à l'illustration de ce texte, la photographie d'une locomotive de grande allure qui eut été abandonnée durant des années au délire de la forêt vierge." (*L'amour fou* 14)

De haptische opbouw van Pérets gedicht treedt nog duidelijker aan de dag, als we ons realiseren dat het ene beeld zich aan het andere rijgt in een metonymische beweging. Niet alleen zijn de nagels aan de hand van de passante "sterren die achter een berg verdwijnen", uit elk ervan groeit bovendien een "vleugelpaar" dat vervolgens versmelt met "het licht van de vlucht" en "de hitte van het eerste vuur"; tongen overdekken de "waterkant van de murmeling van een dood schip vergeten in de zon". Een dergelijk "traplopend" denken, zoals Francis Gérard het noemde (zie 6.1), correspondeert niet met de kennis van de blik die een ruimte overziet en als totaalbeeld vast kan houden, maar met die van een hand of een lichaam dat zich tastend door die ruimte begeeft en maar moet ondervinden wat het er zoal tegenkomt. Beweging is voor de tast, wat licht voor het gezichtsvermogen betekent, concludeerde Katz: "the richness of the palpable world is opened up to the touch organ only through movement. Only through movement does touch get objects to reveal their qualities, (...) In contrast to vision, touch suffers a partial anesthesia when it goes over to a state of stillness." (85-6) Elke aanraking vergt een volgende aanraking om de textuur of de onderdelen van een tastobject te verkennen, zodat men bij grotere volumes of volledige ruimtes nimmer een overzicht verwerft. Dit kwam volgens Merleau-Ponty doordat de tast met haar beperkte reikwijdte, anders dan het gezichtsvermogen, niet de gelijktijdigheid van twee ver uit elkaar liggende punten kan constateren: "les objets tactiles ne sont pas de véritables tous spatiaux, (...) l'appréhension de l'objet est ici un simple 'savoir de la relation réciproque des parties'" (*Phénoménologie* 258). Bijgevolg blijft haptische kennis altijd fragmentarisch, partieel en onstabiel; de inherente onzekerheid van de contigüiteit zorgt ervoor dat vooruitblikken zo goed als onmogelijk is, en dat reeds bekende gegevens op

basis van nieuw verworven informatie steeds weer herordend en geherinterpreteerd moeten worden.

Een surrealistische dichter als Péret bouwde zijn tekst op een vergelijkbare, haptische wijze op: onder het schrijven kon ieder object aan ongeveer ieder ander object gehecht worden, en moesten dichter en lezer maar afwachten welk beeld er aan het voorafgaande ontsproot. In een "suikerbrood" kan ineens een "menselijk hart" kloppen, dat vervolgens "beetje bij beetje oplost" om "een traan" te worden die "in paradepas over een wang voortstapt", enzovoort. In de opeenvolging wisselen deze objecten eigenschappen uit en verrijken ze elkaars betekenis – bijvoorbeeld de zoetheid van het brood, de gevoelens van het hart, de sentimentele traan –, maar ondertussen lijkt de transformatie ook nooit te zullen eindigen. Het overgangspunt van het ene beeld, als tijdelijke fixatie van de betekenis of "vertigineuse illumination", blijkt het overgangspunt naar een volgend onvoorzien beeld. "Tout est porte", schreef Paz treffend over het surrealistische universum in een in memoriam voor Péret, een maand na diens overlijden in september 1959 (Péret, *O.C.* 3: 14). Het volledige plaatje van de "passante" krijgen we in een gedicht als 'Avant l'orage' nooit te zien, omdat de delen van haar lichaam en gelaatstrekken in een bijzonder complex netwerk van natuur- en landschapsbeelden wordt gevat. Bovendien suggereert de open slotregel waarvan de afbreking na "aux" enkel ingegeven schijnt door het rijm met "clos", dat de reeks geenszins voltooid is. In deze langgerekte metonymie kan men de kinesthesie van de automatisch schrijvende hand herkennen, maar tevens die van het constant hernieuwde verlangen, "souverain phénix qui s'engendre indéfiniment de sa propre fin" om Pérets eigen beeld te hernemen. Voor de dichter was deze "feniks" het erotische verlangen om via de taal op te gaan in het "andere", de geliefde en de tastbare wereld, dat zich steeds weer aan de begerige grip van de woorden onttrok.

Kenmerkend voor de haptische structuur van Pérets poëzie is, kortom, die voortdurende wisselwerking tussen de stilstand van de aanraking (het poëtische beeld) en de beweging van het tasten (de metonymie van het volledige gedicht). Opnieuw wist Paz dit in zijn in memoriam zeer aanschouwelijk te verwoorden: "L'eau est l'image de cette attitude qu'avait Péret, l'eau toujours à la recherche de sa forme et toujours en train de la fuir. L'eau, statue momentanée et annulation des statues. L'eau, hier vent, demain roc. 'Je sublime': dispersion du moi dans une cascade d'images, perte du moi et reconquête de l'amour: toi sublime." (3:

Hoofdstuk 8

12) Hier zien we de uitwerking van de Poëzie als haptocentrisch denken die Péret in zijn poëtische teksten verdedigde: een onophoudelijke metamorfose van subject en object – dichter en taal – in de wederkerigheid van de aanraking.

Dankzij de fenomenologie kunnen we echter ook in meer filosofische termen begrijpen hoe een dergelijk haptocentrisch denken in het geval van de surrealisten gestructureerd was. Zoals in het vorige hoofdstuk werd uiteengezet, beschouwde Merleau-Ponty het lichaam als het organiserend principe van de subjectiviteit dat, ten overstaan van een concrete situatie, bepaalde mogelijkheden uit zijn verworven perceptuele en talige velden aanwendt. Ook de dichter zal nooit aan dat organiserend principe van het lichaam kunnen ontsnappen, wat ook wel reeds is gebleken uit de uitbeelding van het orgasme in 'Écoute'. Maar al schrijvend kan hij of zij, net als in de droom, mogelijkheden uit die velden benutten die in de dagelijkse praktijk nog niet of nooit kunnen voorkomen. Merleau-Ponty: "Notre corps et notre perception nous sollicitent toujours de prendre pour centre du monde le paysage qu'ils nous offrent. Mais ce paysage n'est pas nécessairement celui de notre vie. Je peux 'être ailleurs' tout en demeurant ici, et si l'on me retient loin de ce que j'aime, je me sens excentrique à la vraie vie." (*Phénoménologie* 330) Dit "elders" was voor Péret "het echte leven" van de poëzie, dat in de beschrijving van Merleau-Ponty veel gelijkenis vertoonde met de denkwereld van de "maniaque": "son espace mental est large et lumineux, sa pensée, sensible à tous les objets qui se présentent, vole de l'un à l'autre et est entraînée dans leur mouvement." (330) Om met Jakobsons bekende taalmodel te spreken dat Merleau-Ponty erg hoog aansloeg, activeerde Péret voornamelijk de paradigma's van de lagere zintuiglijke velden en tastbare objecten om ze vervolgens op een schier eindeloze syntagmatische as te projecteren tot een stroom "wonderbaarlijke" combinaties. Dit "echte leven" van de poëzie leidde tot een andere "spraak", een alternatieve manier van schrijven en spreken, die met haar veranderlijkheid en onstabielheid indruiste tegen het door de surrealisten verafschuwde realisme van alledag, dat zoveel mogelijk poogde uit te gaan van vaststaande betekenissen en objectieve werkelijkheden.

De lichamelijke "chaos": Marinetti's training versus Carringtons overgave

Zoals we in het volgende hoofdstuk zullen zien, werd dit haptocentrische denken van de surrealisten door contemporaine lezers lang niet altijd even positief gewaardeerd als door Paz of de Belgische auteur Henri Michaux

(1899-1984) die Pérets poëzie een "reis (...) [van] een enorm, bevrijdend genot" noemde (geciteerd door Field Costich 18). Door zich op de tast en de andere lagere zintuigen te verlaten dreigde het zelfbewuste, logisch denkende individu immers in de 'chaos' van de lichamelijkheid weg te zinken. Deze zintuigen brachten de waarnemer te dicht bij de contingentie van het bestaan, bij de "mess" die volgens David Trotters recente studie *Cooking with Mud* in de negentiende-eeuwse literatuur de keerzijde van de beheersbare wereld representeerde.

Hier stuiten we op een wezenlijk verschil tussen de surrealisten en de Italiaanse futuristen. In hun vergelijkbare drang het volledige leven naar hun schoonheidsleer te modelleren schonken de laatsten immers ook af en toe aandacht aan de lagere zintuigen, maar die kregen steevast een rol binnen controleerbare situaties of een strak, gemechaniseerd lichaam toebedeeld.²⁸ In 1921 presenteerde Marinetti een nieuwe kunstvorm die hij "tactilisme" doopte. Door "pure wilskracht" moest men, volgens de futuristenleider, zijn tactiele waarnemingen leren indelen en coördineren. Hiertoe schreef hij zijn publiek een heus trainingsprogramma voor, bestaande uit onder meer het dagenlang dragen van handschoenen, objecten leren herkennen in een verduisterde kamer, of het aftasten van Marinetti's "tactiele tabellen", een soort installatie waarin allerlei soorten voelbare materialen werden geordend.²⁹ Een op die manier tactiel geoefend lichaam zou de futuristische mens ver boven de "zwakkeren van gestel" verheffen:

I localized the confused phenomena of thought and imagination on the different parts of my body. I observed that healthy bodies can use this education to give precise and surprising results. On the other hand,

²⁸ Ook de futuristen hadden afscheid genomen van de burgerlijke, humanistische subjectiviteit, maar anders dan de surrealisten niet door de alteriteit die het subject doorkruist aan het woord te laten. Integendeel, zoals Christine Poggi betoogt, beoogden Marinetti cum suis verzwakkende factoren als begeerte onder controle te krijgen in "het gestaalde lijf" van een hybride superman, half mens, half machine. Poggi: "Sportsman, aviator, or warrior, he would be capable of astounding feats of physical prowess. His inner consciousness, modeled on the running motor, would be emptied of all that was private, sentimental, and nostalgic" (20).

²⁹ De Nederlandse kunsthistorica Caro Verbeek heeft een replica van Marinetti's tactiele tabel "Soedan-Parijs" laten vervaardigen. In haar artikel geeft Verbeek een boeiende analyse van de verschillende tastsensaties die Marinetti ermee oproept.

Hoofdstuk 8

diseased sensibilities, which derive their excitability and their apparent perfection from their bodies' very weakness, achieve the great tactile faculty less easily, more haphazardly and unreliably.

(Classen, *Book of Touch* 330)

Voor de surrealisten zou zo'n training niet meer dan een exponent van het rationalisme zijn, daar de haptiek hier wederom aan het denken onderworpen wordt. Toch waren zij ook niet volkomen vrij van de angst voor de lichamelijke "mess". Het verwrongen dualisme dat hier bijwijlen uit voortkwam, vormde het thema van 'Waiting', een kort verhaal van Leonora Carrington uit 1938.³⁰ Carrington (1917-2011) voert hierin een jonge vrouw, Margaret, op die ergens in een schemerige straat op haar geliefde Fernando staat te wachten. Ze staat er al zo lang dat de voorbijgangers inmiddels gewend zijn geraakt aan haar vreemde, doodse verschijning: "her clothes were too long and her hair much too untidy, like those of a person barely saved from drowning." (61) Als de duisternis eenmaal is ingevallen, wordt Margaret meegenomen door een andere jonge vrouw, Elizabeth genaamd, die met haar twee honden langskomt. Elizabeth is onmiskenbaar het tegendeel van de droeve Margaret, niet alleen in uiterlijk opzicht, groot en blond, maar ook in haar optreden, want ze laat zich overal leiden door haar honden en lacht om de haverklap. In het huis waar de honden hen naartoe brengen, zijn de vloeren overdekt met felgekleurde kleden, bont en zijde. Toch maakt alles er een aftandse indruk, want er stijgen motten uit de oude bontjassen op, en het voedsel dat Elizabeth Margaret aanbiedt is jaren oud en beschimmeld. In de slaapkamer is de wanorde niet minder, waar uit het bed, dat "looked as if it was still warm from lovemaking" (64), muizen wegschieten. "I cut his toenails myself. And I know every inch of his body and the difference between the smell of his hair and the smell of his skin", vertelt Elizabeth aan het slot van het verhaal. "'Who?' whispered Margaret.

³⁰ Péret en Varo leerden Carrington in Mexico Stad kennen, wat in de daaropvolgende decennia tot een regelmatige samenwerking tussen de twee vrouwen zou leiden. Maar ook Péret toonde zich in een essay uitermate enthousiast over het gevaarlijke spel dat Carrington in haar verhalen en schilderijen speelde, daar ze er nooit voor terugschrok af te dalen in "[le] monde d'en-bas" (O.C. 6: 332). Dit was ook een allusie op de tekst waarin Carrington verslag had gedaan van haar langdurige opname in een Noord-Spaanse psychiatrie, nabij Santander, eind jaren dertig.

'Not Fernando?' 'Yes, Fernando,' answered Elizabeth. 'Who else but Fernando...'" (64)

Zodoende dringt de interpretatie zich op dat het hier om twee alter ego's van dezelfde persoon gaat, waarbij Elizabeth waarschijnlijk een vroeger ik of een verdrongen zelfbeeld van Margaret vertegenwoordigt. Elizabeth belichaamt de dierlijke, zinnelijke kant, de "gevaarlijke" muziek die Margaret onder het wachten opvangt, maar op het ritme waarvan ze niet durft te dansen (62). Margaret zelf is daarentegen de vergeestelijking, zowel wat betreft het zich vastklampen aan het aseksele ideaalbeeld van een verloren geliefde als de burgerlijke obsessie met lichamelijke reinheid; ze veegt steeds weer haar handen af aan haar rok. Op Elizabeths vraag of het verleden sterft, antwoordt Margaret bevestigend: "Yes, if the present cuts its throat." (63) Maar het is niet waarschijnlijk dat ze dit zelf ooit zal kunnen, daar de openingszin van het verhaal twee oude vrouwen toont die vechten als "kreeften": vermoedelijk een visioen van Margarets eigen innerlijke toekomst. Als rebelse dochter van Britse aristocraten wilde Carrington maar wat graag de keel van dat verleden afsnijden, maar net als haar surrealistische vrienden besepte ze dat dit niet zo eenvoudig was.

De burgerlijke wereldbeschouwing behoefde een volwaardig alternatief. Deze kunstenaars wilden net zomin verstarren in een abstract ideaal à la Margaret, als in de dierlijke willekeur à la Elizabeth. Daarom ijverden ze voor een hoopvol wachten, een tastend zoeken, een nieuwe manier van in de wereld zijn die zich naar het haptische ritme van het verlangen richtte in plaats van naar een instrumentele logica. Voor het kerngroepje rond Breton mocht dit streven nooit tot teksten beperkt blijven, maar moest het ook uitmonden in een ander gedrag en maatschappelijke hervormingen. Ook al hoefde de keel van het verleden niet gelijk te worden afgesneden, geheel vreedzaam was dit utopisme ook niet.

9. DE STRIJD VOOR DE VRIJHEID

VERBALE AGRESSIE EN FYSIEK GEWELD

Henry is like a mythical animal. His writing is flamboyant, torrential, chaotic, treacherous, and dangerous. 'Our age has need of violence.'
I enjoy the power of his writing, the ugly, destructive, fearless cathartic strength. (...) Everything is blasted away: hypocrisy, fear, pettiness, falsity. It is an assertion of instinct.

Anaïs Nin. *Journals*. 1931. (10)

De zonen van de markies stegen af en gingen het landhuis binnen. Niemand. In de grote verlaten vertrekken waren de commodes overhoopgehaald, de deuren van de kasten gerukt en de deksels van de oude eikenhouten kisten geforceerd. (...) Op de deur zat een papier geprikt waarop 'Comité' te lezen stond. Binnen, een tafel, papieren, veel papieren, kapotte dozen, kogelhulzen, en op de muur een zwartrode vlag en enkele revolutionaire opschriften vol haat en vol spelfouten.

M. Chaves Nogales. 'La gesta de los caballistas.' 1937. (Martínez de Pisón 91-2)

Inleiding

Ons de foto weer in herinnering roepend die aan het begin van hoofdstuk 8 werd beschreven, moeten we ons thans gaan concentreren op het geweer van de wachtpost. Péret stond er op wacht voor een nieuwe maatschappelijke orde, die hij tijdelijk gerealiseerd zag in het republikeinse Spanje en kennelijk met alle mogelijke middelen wilde helpen verdedigen, geweld niet uitgezonderd. In 7.2 is reeds aan bod gekomen dat de revolutionaire vrijheidsstrijd volgens hem nimmer mocht ontaarden in blinde terreur. Maar in welke omstandigheden achtte hij geweld dan wel gerechtvaardigd? En hoe verhield dit eventuele geweldgebruik, als onderdeel van zijn politiek activisme, zich tot de agressie in zijn gedichten? Treffen we in zijn literaire werk een cultus van het geweld aan, vergelijkbaar met die van de liefde? In het geval van de "amour sublime" moest de literaire celebratie van de ander tevens de aanzet vormen tot wijzigingen in gedrag en instituties: het wachten op die ene geliefde vertrouwend op het objectieve toeval, de gelijkberechtiging van de vrouw en de afschaffing van het huwelijk. In hoeverre diende verbale agressie ook daadwerkelijk tot geweld tegen mogelijke tegenstanders en obstakels te leiden? Deze hoofdvraag zullen we stap voor stap moeten zien op te lossen.

Hoofdstuk 9

Om het terugkerende geweld in Pérets werk beter te begrijpen, is het niet onverstandig allereerst een stapje terug in de tijd te doen en stil te staan bij zijn frontervaring tijdens de Eerste Wereldoorlog. Dit drama vormde immers de directe aanleiding voor zijn deelname aan de verbale en morele protesten van dada, waar de meeste surrealistten van het eerste uur hun artistieke initiatie in het choqueren ondergingen. In de daaropvolgende pagina's zal Pérets bundel *Je ne mange pas de ce pain-là* (1936) worden behandeld, waarin het ontmenselijkende geweld van de loopgraven tot een volwaardig haptisch thema is uitgegroeid dat wordt ingezet in de ideologische strijd tegen het fascisme en heroplaaiende nationalisme. In de militaire discipline en de nieuwe massabewegingen zag Péret een instrument van structurele onderdrukking om de massa's onder de duim te houden. Daar stelden de surrealistten hun haptocentrische denken tegenover, dat stilaan zelf de proporties van een ideologie begon aan te nemen.

In de tweede paragraaf zullen we dan ook het mogelijke effect op die massa's van het surrealisme gaan onderzoeken. Behalve Pérets eigen visie hierop en de zopas geanalyseerde haptische structuur van zijn gedichten (zie 8.3), bieden vooral enkele essays van Walter Benjamin de nodige stof tot reflectie. Geïnspireerd door film en de avant-garde concipieerde Benjamin de moderne kunstervaring immers als ballistiek, die het publiek een "verstrooide" manier van waarnemen en kritisch oordelen kon aanleren. Maar Benjamin had ook de nodige twijfels wat betreft de politieke effectiviteit van het surrealisme ten overstaan van het snel groeiende fascisme.

Péret geloofde zelf evenmin dat de esthetische actie alleen afdoende zou zijn om de fascistische dreiging af te wenden. Tot slot van dit hoofdstuk gaan we dan ook in op de teksten over zijn utopisch activisme: over zijn resolute optreden in Spanje, de deceptie van de nederlaag en het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog. Uit deze teksten spreekt ook tegelijk Pérets fascinatie voor en afkeer van massabewegingen, die individuen tot op lijfelijk, motorisch niveau uniformiseerden. Maar als hij en andere surrealistten het georganiseerde gebruik van geweld desondanks aanvaardbaar achtten om de maatschappij te hervormen, roept deze aanvaarding de vraag op in hoeverre ze verschilden van hun vijanden. In de laatste subparagraaf ga ik met Jean Clair in discussie over het complexe vraagstuk of het surrealisme in wezen al dan niet naar het totalitaire denken neigde.

9.1. Dada's leerschool: van symbolische agressie naar fysiek geweld

Het behoeft geen betoog meer dat deze generatie van jonge avant-gardisten het trauma meedroeg van de Grote Oorlog. Huidobro zag het allemaal als een betrokken buitenstaander gebeuren; Péret moest, als zoon van een onbemiddelde familie, zelf dienstnemen. Bijgevolg kreeg ook hij reeds op jeugdige leeftijd de nodige ellende te verduren. Na een korte opleiding werd hij met zijn bereden Regiment der Kurassiers in Thessaloniki ingezet. Hij moest echter gerepatriëerd worden, toen hij er dysenterie opliep. De terugreis vanuit de Balkan, die Péret zich herinnerde als een lange aaneenschakeling van militaire hospitaalbedden en ambulances, nam verscheidene maanden in beslag. Eenmaal hersteld in Frankrijk diende hij tot aan de wapenstilstand bij de luchtafweer aan het front in Lotharingen (Bédouin 23-4). Naar eigen zeggen was zijn leven in de loopgraven begonnen.¹ Het was een ontluisterende ervaring geweest die bij hem, zoals bij zoveel van zijn collega-kunstenaars, een viscerale afkeer had doen postvatten jegens de samenleving die dit massale bloedvergieten van haar adolescenten had geëist.

Het begin van de opstand: dada's verbale agressie en morele shocktherapie

Na te zijn gedemobiliseerd en zonder ooit ook maar een studie te hebben aangevat had Péret zich in 1921 bij zijn dadaïstische vrienden in Parijs gevoegd, die hij een jaar eerder had ontmoet.² Als uitloper van het absurdistische protest tegen de oorlog bond dada, geïnspireerd door anarchistisch gedachtegoed, thans de strijd aan met de gevestigde kunst en

¹ Voor de samenstelling van de *Nouveau dictionnaire des contemporains* werd Péret, tientallen jaren nadien, gevraagd naar zijn "Débuts dans la vie?" Zijn antwoord luidde: "Guerre de 1914, ce qui a tout facilité!" (geciteerd door Prévan 6)

² Wanneer Breton in *Nadja* (1928) terugdenkt aan zijn eerste ontmoeting met Péret in 1920, vestigt hij de aandacht op een lijfelijke metafoer die hij zo toepasselijk acht voor Pérets dichterschap: "Toujours place du Panthéon, un soir, tard. On frappe. Entre une femme dont l'âge approximatif et les traits aujourd'hui m'échappent. En deuil, je crois. Elle demande un numéro de la revue *Littérature* qui n'a pas encore paru et que quelqu'un lui a fait promettre de rapporter à Nantes, le lendemain. (...) Mais elle paraît être venue surtout pour me 'recommander' la personne qui l'envoie et qui doit bientôt venir à Paris, s'y fixer (J'ai retenu l'expression: 'qui voudrait se lancer dans la littérature' que depuis, sachant á qui elle s'appliquait, j'ai trouvée si curieuse, si émouvante.) (...) Quelques jours plus tard, Benjamin Péret était là." (31-2, mijn cursivering)

Hoofdstuk 9

cultuur.³ Met hun "spectacles-provocations" – de benaming is van Tristan Tzara – poogden de dadaïsten het cultuurminnende publiek uit te dagen. Pérets eerste geruchtmakende optreden vond plaats tijdens het fameuze Barrès-proces op 13 mei 1921. De dadaïsten hadden in de Salle des Sociétés Savantes zagezegd een rechtszaak georganiseerd tegen de reactionaire schrijver Maurice Barrès (1862-1923), die gedurende de oorlog de patriotistische pers had aangevoerd. Tijdens het proces ontbood de rechter, Breton, Péret als getuige à charge. Deze moest de rol van de Onbekende Soldaat spelen, maar tot ieders consternatie verscheen hij in Duits uniform en riep de zaal "Ich bin kaput!" toe (Prévan 9-10).⁴ Herinneringen ophalend aan deze tijd vertelde Péret decennia nadien in een interview:

Nous luttions dans les théâtres contre les infamies perpétrées par des auteurs consacrés et impudiquement interprétées par des comédiens exécrables. Le mouvement dada se rendait partout, à l'Académie, dans les églises, dans la rue, pour livrer bataille à ses ennemis jurés. Beaucoup de ces aventures se terminaient au commissariat ou en prison.

(O.C. 7: 207)

Met dergelijke aanstootgevende performances zochten de dadaïsten de onmiddellijke confrontatie met het publiek. Alleen al uit de term "spectacles-provocations" blijkt dat toeschouwers er niet meer ongestoord van konden genieten, maar er juist op vaak onzachtzinnige wijze door werden geprovoceerd. In de woorden van Günter Berghaus: "the Dada provocation pursued a positive aim: releasing the spectators from the force

³ Zoals Theresa Papanikolas heeft aangetoond was dada allerm minst apolitek. De voorman Tzara bouwde vooral voort op het individualistich anarchisme, in de lijn van denkers als Max Stirner, en pleitte voor een intellectuele revolte middels de vernietiging van de bestaande "artistieke systemen" (40).

Over het debuut van de latere surrealisten binnen de dada-beweging, zie Durozoi 16-38. Voorts geeft ook Berghaus een goed overzicht van dada in Parijs (155-65).

⁴ Ik vertel de anekdote na zoals Prévan ze weergeeft. Andere bronnen (Bédouin 28; Durozoi 31-5) wijken echter op sommige punten van Prévans versie af. Zo zou Péret, volgens Durozoi, geen Duitse slagzin gebruikt hebben, maar "Vive la France et les pommes de terre frites!" gescandeerd hebben. Deze onenigheid is kenmerkend voor het mythische waas, mede als gevolg van tegenstrijdige ooggetuigeverslagen, dat over het Parijse dada hangt.

of habit, jolting them out of their passivity, and allowing them to feel the psychic energies rising from the subconscious." (175) Inderdaad werd er, tot groot genoegen van de performers, geregeld nogal primair op hun uitdaging gereageerd: als de politie niet ingreep, werden ze wel door de aanwezigen uitgejouwd, met sinaasappels en eieren bekogeld, of raakten ze zelfs af en toe handgemeen (174). Kunst of antikunst, met dada had zij niet alleen de drempel tussen de voor haar gereserveerde ruimte van het theater of salon en het publieke domein van de straat ontheiligd, ze nam bovendien een onverbloemd agressieve houding tegenover het publiek aan. De burger mocht niet langer esthetisch behaagd of moreel gezuiverd worden, maar moest vóór alles uit de tent van de zelfgenoegzaamheid worden gelokt.

Behalve alle mogelijke artistieke middelen werd daartoe de nodige verbale agressie aangewend; zo was er de tekst 'Au public' die Georges Ribemont-Dessaignes (1884-1974) op 5 februari 1920 voorlas tijdens het *Salon des indépendants* in het Grand-Palais op de Champs-Élysées: "Avant de descendre parmi vous afin d'arracher vos dents gâtées, vos oreilles gourmeuses, votre langue pleine de chancres. / (...) / Avant d'arracher votre vilain sexe incontinent et glaireux / Avant d'éteindre ainsi votre appétit de beauté, d'extases, de sucre, de philosophie, de poivre et de concombres métaphysiques, mathématiques et poétiques / (...) Avant tout cela / Nous allons prendre un grand bain antiseptique / Et nous vous avertissons / C'est nous les assassins" (18). Zulke dadaïstische scheldkanonnades zouden ook nog lang daarna resoneren in het oeuvre van Péret; *Je ne mange pas de ce pain-là* bevat talloze voorbeelden, maar ook in een gedicht als 'Vous n'irez plus au bois' uit *De derrière les fagots* worden lezers nog met "tas de vaches" aangesproken (O.C. 2: 89).

Subtieler, maar tevens een overblijfsel uit hun dada-tijd, was het geflirt van de surrealisten met de misdaad. In 1920 had Péret reeds een kort artikel in het zomernummer van *Littérature* gepubliceerd, 'Assassiner' getiteld, waarin hij de aandacht vestigde op een man die een maand tevoren een tienjarig meisje had verkracht, vermoord en in 55 stukken had gesneden. Péret zei met name te betreuren dat de moordenaar zich vervolgens domweg had laten arresteren en zijn daad niet interessanter had weten te maken. De man had, bijvoorbeeld, de lichaamsdelen van zijn slachtoffer kunnen inpakken, en voorzien van een kaartje met daarop "snoepgoed" aan hooggeplaatste politici of geestelijken kunnen versturen. "Un crime ne nous intéresse que tant qu'il est une expérience (une dissociation de composés chimiques)." (7: 13) Als een misdrijf enkel

Hoofdstuk 9

voortkomt uit de wil de een of andere primaire behoefte te bevredigen, wordt de daad even banaal en weerzinwekkend als de "wraak" van de justitie die een dergelijke behoeftebevrediging vanuit een conventionele moraal met geweld tracht te reguleren, besluit Péret zijn betoog (13). Dit statement vertoont wel enige gelijkenis met zijn latere surrealistische beweringen dat primaire behoeften de creativiteit en verbeelding behoorden te voeden, opdat men niet in een louter dierlijke staat (de lustmoordenaar) of het onnatuurlijke rationalisme (van de wet) zou vervallen. Maar probeerde hij daarmee ook werkelijk een moord te rechtvaardigen?

Onder meer op basis van een gedegen close reading van 'Assassiner' heeft Jonathan Eburne recentelijk geopperd dat de surrealisten de formele, esthetische logica van een misdaad plachten los te koppelen van de morele implicaties, teneinde het conventionele, uitgeholde karakter van waardeoordelen en hun sociale instituties in de verf te zetten (56).⁵ In dezelfde lijn zagen ze in tal van misdrijven, zoals passiemoorden, een uiting van een driftmatig leven dat in deze maatschappij werd miskend en daardoor geperverteerd raakte. Eburne suggereert derhalve dat de surrealistische fascinatie voor onalledaagse vergrijpen, zoals de beroemde zaak van Violette Nozière die in 1933 haar vader vergiftigde na jaren door hem te zijn misbruikt, het beste begrepen kan worden als onderdeel van een protest tegen een repressieve moraal.⁶ Die moraal beloofde weliswaar sociale cohesie te bewerkstelligen, maar bleef ondertussen blind voor de excessen die ze zelf opriep (56).

Dankzij dada hadden Péret en zijn kompanen in elk geval het vermogen van kunst en literatuur ontdekt om het publiek te schandaliseren, moreel te choqueren en zodoende een emotioneel heftige interactie tussen

⁵ Zoals Eburne overtuigend laat zien, waren de surrealisten daarbij sterk geïnspireerd door Thomas De Quincey's essaycyclus 'On Murder, Considered as One of the Fine Arts' (1827). Toen Péret in de jaren veertig werd gevraagd een ranglijst samen te stellen van de 100 belangrijkste boeken, bleek deze tekst er nog steeds op voor te komen (*O.C.* 7: 148).

⁶ De publieke opinie aangevoerd door een verontwaardigde pers zag in het achttienjarige meisje een wulpse "femme fatale" die de nagedachtenis van haar vader ook nog eens trachtte te bezoedelen met de walgelijke aantijging van incest. Voor de surrealisten, die ogenblikkelijk Violettes kant kozen, was deze hele zaak echter het zoveelste bewijs van de abjecte burgermoraal waarvoor de patriarchale gezinswaarden onaantastbaar waren (Eburne 174). In het gedicht dat Péret eraan wijdde, wordt deze hypocrisie verbeeld door de zedenlessen die het meisje op school te horen krijgt, en het wegstijgen van haar moeder (*O.C.* 2: 255-8).

maker en ontvanger op gang te brengen, zij het allerminst een vreedzame dialoog. Wie veronderstelt dat de dada-periode van relatief weinig betekenis voor de ontwikkeling van het surrealisme is geweest, omdat Breton en Soupault het automatisch schrijven reeds voordien hadden toegepast (zie 6.2), vergeet dus een essentieel aspect van het verhaal. Met dada stonden ze aan het begin van een haptische esthetiek, die van het publiek voortaan een participatieve respons beoogde af te dwingen.⁷ Péret verklaarde zich daarbij ook voornamelijk te willen keren tegen de realistische literatuur die het proletariaat met burgerlijke sentimentaliteit en scepticisme infecteerde: "la classe bourgeoise (...) considère le scepticisme et la sentimentalité comme sa meilleure sauvegarde. Si le prolétariat a pu s'abuser sur ces deux idées, nous supposons que seule l'influence sur lui et le prestige d'écrivains prétendus réalistes et libéraux – mais d'essence purement bourgeoise – en sont la cause." (O.C. 6: 245) Niet alleen het rationalisme maar ook de voorgedroogde, voorspelbare hartstochten die het publiek van mainstream romans, toneelstukken en films zogenaamd in opperste saamhorigheid vermocht te beleven, heetten de creatieve, subversieve verbeelding te temperen.

Dat de proto-surrealisten met hun tegenreactie voortdurend moreel gevoelige snaren raakten is niet zo verbazingwekkend, als we bedenken dat ze toen ook al veelvuldig refereerden aan primaire behoeften als seksualiteit, agressie en voeding, die door de sentimentaliteit tot makkelijk verwerkbare, ongevaarlijke proporties werden teruggebracht. Bovendien kan de haptiek maar zelden geheel waardevrij worden benaderd. Iedere ethiek, al dan niet vastgelegd in religieuze geboden of officiële wetgeving, is er immers grotendeels op gericht juist die behoeften en de ermee verbonden passies aan hogere normen te onderwerpen: wie mag wie aanraken, wie mag geweld gebruiken en wie niet, wie heeft recht op deze goederen of die ruimte, welke handelingen mag men wel en welke mag men niet in het openbaar verrichten dan wel ter sprake brengen, enzovoort. In vergelijking met andere zintuigen zijn haptische betrekkingen tussen

⁷ Dat Péret dit haptische, affectieve contact met het publiek zijn leven lang zou blijven nastreven, bewijst onder meer een Mexicaans artikel uit 1945 waarin hij, nog steeds met volmondige instemming, de volgende passage citeert uit het tijdschrift *Tropiques*: "Si l'énergie affective peut être douée de puissance causale comme l'a montré Freud, il est paradoxal de lui refuser une puissance de pénétration. Il est permis de penser qu'à la mobilisation de force que nécessite la poésie, qu'à l'élan multiplié de chacune de ces forces, rien ne puisse résister" (O.C. 7: 146).

Hoofdstuk 9

mensen onderling en die met hun materiële omgeving veel zwaarder moreel beladen, wat ook verklaart waarom ethische vraagstukken zo frequent aan de orde worden gesteld in deze tweede casestudy.⁸

Dada's morele shockeffect alleen zou echter niet afdoende blijken, zoals we ook reeds konden vaststellen bij de bespreking van pornografie. Het pure aanstootgeven – of het nu heftige performances, beledigende nonsensteksten dan wel een schijnbare celebratie van afwijkend, crimineel gedrag betrof – dreigde tot een vaststaande formule te verstenen. Péret beseft kennelijk vrij snel dat de verstarring dreigde, aangezien hij in oktober 1922 spottend schreef: "Beaucoup attentent que paraisse 'la poésie dadaïste en vingt leçons'." (*O.C.* 7: 15) We weten hoe het verder ging met de ontwikkeling van zijn haptocentrische denken in het automatische schrijven, maar de smalle scheidslijn tussen woord en daad in zijn poëtica evenals de terugkerende verbale agressie in zijn poëzie zouden blijven herinneren aan de dada-performances. Dada had de route uitgezet waarlangs de literatuur uit het institutionele isolement kon breken en, met de nodige stampij, in het publieke domein van de straat, het recht en de politiek kon binnendringen.

Ideologische poëzie: het geweld van oorlog en politieke machtsstrijd

In Pérets oeuvre zou geweld tot een volwaardige thematiek uitgroeien. Het thema werd veel systematischer behandeld dan ten tijde van dada, zij het veelal nog steeds in relatie tot WO I. Alleen al de titel van een van zijn bekendste romans *Mort aux vaches et au champ d'honneur* (1922-3) spreekt boekdelen.⁹ Ook de bundel *Je ne mange pas de ce pain-là* (1936) handelt grotendeels over de voorbije wereldoorlog. Dit zijn de openingsregels van 'Hymne des anciens combattants patriotes':

⁸ Octavio Paz vestigde er de aandacht op dat de erotiek van na WO II ook al tot een moraal was verheven. Ineens was zinnelijk genot een deugd, haast een plicht geworden (*De levensboom* 91). Daarvan dragen zelfs de meest kritische van de recente studies over de tast nog steeds de sporen. Waar Paterson haptische wederkerigheid positief beoordeelt als fenomenologisch model voor intermenselijk contact, laat hij geweld opvallend genoeg onbesproken. Ook Holler bespreekt de tastzin binnen het kader van een moraalfilosofische kritiek op de lange, lichaamsvrijdige tradities in de westerse cultuur.

⁹ Samen met *L'histoire naturelle* is het een van de weinige teksten van Péret die in Nederlandse vertaling beschikbaar zijn. Voor een analyse van *Mort aux vaches et au champ d'honneur*, zie Field Costich 41-2.

Regardez, comme je suis beau
J'ai chassé la taupe dans les Ardennes
pêché la sardine sur la côte belge
Je suis un ancien combattant

Si la Marne se jette dans la Seine
C'est parce que j'ai gagné la Marne
S'il y a du vin en Champagne
C'est parce que j'y ai pissé

J'ai jeté ma crosse en l'air
mais les tauben m'ont craché sur la gueule
c'est comme ça que j'ai été décoré
Vive la république

J'ai reçu des pattes de lapin dans le cul
J'ai été aveuglé par des crottes de bique
asphyxié par le fumier de mon cheval
alors on m'a donné la croix d'honneur
(O.C. 1: 269)

Waar *La mort aux vaches et au champ d'honneur* opent met een tocht van de ik-verteller door een onderaardse wereld vol dood en destructie, is hier in het tweede vers al sprake van de mollenjacht van de veteraan en krijgt hij later nog "konijnenpoten" te verwerken. Zoals Santanu Das uitvoerig heeft laten zien, vormde het leven in de ondergrond een universeel, haptisch motief in de frontliteratuur. Het was immers de tactiele ervaring die alle frontsoldaten met elkaar deelden. Voor iedereen die in de loopgraven had gelegen bleef het ook nadien, getuige Pérets teksten, een overheersende herinnering. De zuigende modder kon levensgevaarlijk zijn en menig soldaat is in een granaattrechter verdronken. Maar even vaak bood de schoot van Moeder Aarde – een zeer frequent beeld in de frontpoëzie – het laatste toevluchtsoord om in weg te kruipen voor de vijandelijke projectielen (Das 35-72). Als de andere zintuigen verdoofd raakten door het tumult van de strijd of onbruikbaar waren in barre weersomstandigheden, voelde je altijd nog dat kleumende, doorweekte lijf in het slijk.¹⁰ Dit wordt navrant

¹⁰ Voor wie zoals Marinetti van de oorlog zei te houden, had deze reductie tot louter tastervaringen een positieve betekenis. Zijn "tactilisme" werd volgens hem in de loopgraven geboren: "One night during the winter of 1917 I was crawling on hands and

Hoofdstuk 9

geëvoceerd in de volgende strofe van Siegfried Sassoons 'The redeemer' (1915): "Darkness: the rain sluiced down; the mire was deep; / (...) We lugged our clay-sucked boots as best we might / Along the trench; sometimes a bullet sang, / And droning shells burst with a hollow bang; / We were soaked, chilled and wretched, every one; / Darkness" (geciteerd door Das 63). Hoewel Pérets hymne onmiskenbaar veel sarcastischer van toon is, wordt het bestaan van zijn oud-strijder ook herleid tot de meest rudimentaire sensaties, verblind en verstikt als hij is door allerhande uitwerpselen. Deze laatste kunnen zowel verwijzen naar de verdierlijkste toestand waarin de soldaten verkeerden – denken we maar aan de godsgruwelijke stank van ontlasting, ontbinding en ongewassen lichamen –, als naar de bommen die de "Tauben" – bijnaam van de Duitse vliegtuigen – over hen uitstortten.

Dit brengt ons bij wat wellicht het meest tastbare effect van de oorlog was, namelijk de verwondingen, die door de veel effectievere bewapening van een ongekende ernst en variëteit waren (Audoin-Rouzeau & Becker 34). Granaten van groot kaliber konden een lichaam volledig openrijten, zodat er soms niets identificeerbaars meer van iemand werd teruggevonden, en wie het geluk had zo'n aanval te overleven, hield er veelal zware verminkingen aan over. Een tekst uit *Je ne mange pas de ce pain-là* heet dan ook 'Petite chanson des mutilés' en begint met de regels: "Prête-moi ton bras / pour remplacer ma jambe" (O.C. 1: 273). Terwijl in nog een ander gedicht een veteraan als volgt wordt geprezen om zijn moed: "C'est un brave / Il porte ses poumons sur sa poitrine" (267). Zulke citaten tonen wat Elaine Scarry als de nonreferentialiteit van de verwonding heeft omschreven (117-22): het verwonde of dode lichaam is in wezen nooit drager van een bepaalde nationaliteit of cultuur. Attributen van dat lichaam – zoals een uniform, een wapen of een naamplaatje – konden mogelijk onthullen dat de soldaat in kwestie tot het Franse, Duitse of Oostenrijks-Hongaarse leger behoorde, maar zijn geschonden, bloedende vlees als dusdanig verwees slechts naar de pijn van het slachtoffer. Als het geloof in

knees down to my pallet in the darkness of an artillery battery's dugout. Hard as I tried not to, I keep hitting bayonets, mess tins, and the heads of sleeping soldiers. I lay down, but didn't sleep, obsessed with the tactile sensations I'd felt and classified. For the first time that night I thought of a tactile art." (Classen, *Book of Touch* 329) In zijn beschrijving vinden we niets terug van het verdierlijkste bestaan, integendeel. Hier spreekt opnieuw de geharde soldaat die, zelfs in de moeilijkste omstandigheden, alle lichamelijke processen onder controle heeft en zijn sensaties kan "classificeren".

patriottistische leuzen zoals "vive la république" volkomen ontbrak, was die pijn nimmer te rechtvaardigen, het teken van een zinloze misdaad tegen de menselijkheid.

Misschien wekt het verwondering dat Péret deze oorlogsproblematiek niettemin in het belachelijke pleegt te trekken. Door het lezen van *Les rouilles encagées* zijn we inmiddels wel bekend met zijn typerende "zwarte humor" die veeleer aan de lijfelijkheid van het scabreuze en het groteske dan aan het intellectualisme van het komische appelleert, maar voor deze stijlkeuze is in de context van extreem lijden nog een specifiekere reden aan te voeren. Zo vertelde de avant-gardeschilder en schrijver Wyndham Lewis (1882-1957) dat hij ten overstaan van dergelijke "battle-wrecks", zoals hij de verminkte veteranen noemde, stevast de neiging moest onderdrukken om in de lach te schieten. Lewis gaf zelf een plausibele verklaring voor deze reactie door erop te wijzen dat dit lachen een "verstijvende" functie had: "in relation to our tender consciousness (...) [this restrained laughter] is the preserver much more than the destroyer" (geciteerd door Miller, T. 47).¹¹ Deze ingehouden lach fungeerde als een lijfelijk afweermechanisme dat het innerlijke, levende bewustzijn tijdelijk afschermt voor een uiterst bedreigende externe realiteit, in dit geval de aanblik van het vreselijk toegetakelde lichaam van een oorlogsveteraan dat onwillekeurig herinnert aan de eigen sterfelijkheid.¹² Lewis' uitleg sloot ook aan bij wat de surrealisten zelf als de kern van de "humour noir" ervoeren, namelijk: wanneer men zich geconfronteerd ziet met een dusdanige ontkenning van de meest fundamentele waarden in het leven dat de tragiek ervan lachwekkend wordt. In deze vorm van humor openbaarde zich, volgens Péret, niet zozeer een inherente absurditeit van het menselijk bestaan, als wel een protest tegen bepaalde situaties waarin dit bestaan tot volslagen betekenisloosheid werd veroordeeld.¹³ Er zaten dus wel degelijk

¹¹ In fysiologisch opzicht ging de lach, volgens Havelock Ellis, gepaard met toenemende spanning en ontlading. Vandaar ook dat de lach gelijkenis vertoont met andere lijfelijke processen als jeuk en de seksuele opwinding (14-5).

¹² Tyrus Miller heeft betoogd dat er een direct verband bestaat tussen de verschrikkingen van WO I en groteske lichamen in de laatmodernistische literatuur. Het drama van de oorlog zou tevens – met een aan Mikhail Bakhtin ontleende term – "forms of reduced laughter" in deze literatuur hebben opgeleverd, waarin de voelbare aanwezigheid van de lach weliswaar beperkt wordt maar de disruptieve kracht ervan behouden blijft (55). Denken we maar aan de romans van Djuna Barnes of Samuel Beckett.

¹³ Ik kan de surrealistische interesse voor de "humour noir" slechts behandelen in zoverre zij verband houdt met haptiek. Wat primaire bronnen betreft is er behalve Bretons

grenzen aan het zich openstellen voor de 'ander' dat de surrealisten doorgaans zo gloedvol bepleitten. Voor een mensonwaardige en levensbedreigende omgeving diende men zich juist af te sluiten teneinde een laatste restantje individualiteit te bewaren.

Iemands persoonlijkheid werd in de loopgraven echter niet alleen belaagd door externe factoren als de tegenstander, maar ook door de militaire discipline en tucht. Dit was althans Pérets negatieve perceptie; sommige andere WO I-veteranen, met name Ernst Jünger, bezagen het hele krijgsbedrijf met zijn onvoorwaardelijke gehoorzaamheid aan regels en hiërarchieën veel positiever, en omkleedden het in hun geschriften met gevoelens van heroïek en kameraadschap. Péret, daarentegen, vergeleek zijn diensttijd met "un véritable bagne, où les gradés de tout rang n'avaient envers les soldats que les insultes les plus grossières á la bouche accompagnées de continuelles menaces de sanction" (geciteerd door Bédouin 23). Ongeacht hoe men er ook tegenover stond, voor de militaire drill gold iets soortgelijks als voor de verwonding: zij anonimiseerde het subject, poogde zijn denken en bewegen te stroomlijnen – het collectief marcheren, het leren schouderen en afvuren van het geweer, het in looppas ten aanval trekken (Scarry 118). Voor Péret was het de lijfelijke en verbale kennismaking met de door hem zo verafschuwde "dressage": het kweken van volgzaam massa's "qui deviendront un si beau jeu de massacre" (O.C. 1: 274). Angst dienden soldaten te allen tijde te onderdrukken, zodat ze alle bevelen moesten leren opvolgen met "le doigt dans le trou du cul", zoals de plastische regel luidt die als een refrein door het gedicht 'Épitaphe sur un monument aux morts de la guerre' loopt (271). Tijdens de oorlog was de adolescent Péret op het intiemste tactiele niveau – pijn, kou, de modder – evenals op het kinesthetische – de discipline – eens en voorgoed doordrongen geraakt van het besef niet meer dan een miserabele pion te zijn in een heilloos machtsspel. Dit inzicht zou de lont van zijn levenslange revolte tegen dit politieke systeem ontsteken.

Dat Péret er in 1936 nog over publiceerde bewees de serieuze impact van die oorlogservaringen; ook zijn hallucinaties in de Bretonse cel in 1940 zouden er betrekking op hebben (zie 7.2). Maar *Je ne mange pas de ce pain-lá* moet toch ook als een schotschrift gelezen worden tegen de achtergrond van het opkomende fascisme en het heroplevende

Anthologie de l'humour noir (1939) ook een boeiend debat over het onderwerp uit 1950 waar Péret aan deelnam (O.C. 7: 232-6). Voor meer toegespitste kritische besprekingen van de "humour noir", zie de bundel onder redactie van Chénieux-Gendron & Dumas.

nationalisme, "la peste tricolore" (274), waarvan de volkeren van West-Europa nog allerminst waren genezen. Alluderend op de Tour de France schrijft Péret bijvoorbeeld: "C'est que la France s'étale comme un étron céleste / et nous courons tout autour pour chasser les mouches / Bayonne Marseille Strasbourg ne sont que des crapauds crevés / d'où s'exhale une puanteur sacrée que dissipe notre passage" (1: 235), of hij verwenst het verdrag tussen het Vaticaan en Mussolini: "La sueur noire des porcs / accoucha d'un pou blanc / Gras visqueux il grandit / Comme il était italien / il entreprit sa pauvre marche sur Rome / et un jour arriva au cul sale du Vatican" (241) et cetera. Voortdurend worden de 'laagste' lichamelijke processen of benamingen van ongedierte ingezet om politieke leiders, de geestelijkheid, politie en legertop te beschimpen. De tegenstellingen tussen het eigen kamp en de ideologische tegenstander schijnen onoverbrugbaar, wat al blijkt uit de titel waarin de "ik" zich ostentatief afkeert van het (christelijke) "brood" dat hem in deze maatschappij wordt aangeboden.

Deze bundel van Péret vormde daarmee ook een goede afspiegeling van de sociaal uiterst woelige periode in Frankrijk, toen begin jaren dertig de economische malaise snel toenam en linkse en rechtse groeperingen almaar vaker slaags raakten.¹⁴ De ergste onlusten vonden plaats op 6 februari 1934, waarbij vijftien doden en meer dan duizend gewonden vielen; Péret wijdt er een tekst aan, beginnend met:

Les autobus flambaient comme les hérétiques d'autrefois
et les yeux des chevaux
arrachés par nos cannes-gillette
frappaient les flics si répugnants et si grassex
qu'on aurait dit des croix de feu

Vive le 6 février
(...)
Des conseillers municipaux abrutis par leur écharpe tricolore
pour rallier les poux et les punaises
faisaient couler leur sang sous les matraques
qui leur conviennent moins bien que le poteau d'exécution (O.C. 1: 280)

¹⁴ Zie voor een helder en goed gedocumenteerd overzicht van deze periode in Frankrijk, Andreas Wirschings artikel 'Political violence in France and Italy after 1918.'

Geweld wordt met geweld beantwoord. Overigens bestond de meerderheid van de extreem linkse en extreem rechtse oproerkraaiers in Frankrijk niet uit veteranen van de Eerste Wereldoorlog, maar juist uit twintigers en dertigers die in de jaren 1914-1918 vaak nog kinderen waren geweest. De oud-strijders waren veelal behoudsgezinder. Hoewel ook Péret niets van de twee grootste ideologische massabewegingen – fascisme en stalinisme – moest hebben, was hij evenmin voorstander van de handhaving van het status-quo. Als trotskist behoorde hij tot het kamp van de demonstranten die het tegen de ordetroepen hadden opgenomen. "Rarement", schreef de Belgische filosoof Raoul Vaneigem over *Je ne mange pas de ce pain-lá*, "la force du mépris a, dans la lutte contre l'oppression et la bêtise du pouvoir, atteint á une telle expression brute." (geciteerd door Goutier 25) Dit betekent daarom niet dat dit werk verglijdt in een geweldscultus, laat staan feitelijk oproept tot het over de kling jagen van gezagsdragers. De zwarte humor en de ongewone beelden, zoals de bussen die branden als ketters in het bovenstaande citaat, zorgen er stevast voor dat het violente taalgebruik moeilijk al te letterlijk kan worden genomen.

Veeleer was dit soort "inflammatoire retoriek", waarvan Kirsten Strom tal van voorbeelden uit surrealistische teksten heeft onderzocht, een strategie om de Beweging als deelnemer aan het toenmalige politieke strijdgewoel te profileren (38). Midden jaren dertig vlogen beschimpingen en bedreigingen voortdurend heen en weer tussen linkse en rechtse partijen. Op dit punt stond het surrealisme dus lang niet alleen, meent Strom terecht; unieker was hun tactiek om geijkte politieke vertogen, aangaande het nationalisme bijvoorbeeld, te parodiëren en, na hun kortstondige communistische avontuur, niet één bepaalde partijlijn te willen volgen (46).

Niettemin had Péret zich met *Je ne mange pas de ce pain-lá* erg ver in dit mijnenveld van de politieke ideologieën gewaagd. In dit boek liet hij er niet de geringste twijfel over bestaan aan welke kant van het politiek-ideologische spectrum hijzelf te vinden was, welke lezers hem als de 'hunne' mochten beschouwen en wie hem als hun gezworen opponent.¹⁵ Na het

¹⁵ Wat de connectie met de politiek betreft, onderscheidt Sascha Bru drie elkaar gedeeltelijk overlappende types van avant-gardistische werken: 1. werken die door hun formele innovatie politieke slagkracht krijgen, 2. werken die thematisch of allegorisch aan de politiek raken, en 3. werken die zich openlijk aansluiten bij politieke programma's (Bru & Martens 11). Waar het merendeel van Huidobro's teksten in de eerste categorie thuishoort, ligt het zwaartepunt van Pérets gedichten bij het tweede type. Alleen *Je ne*

schrijven van 'Le déshonneur des poètes' in 1945 waarin hij zich zo fel zou kanten tegen dichters die propaganda met poëzie verwarden (zie 7.2), was hijzelf van oordeel dat hij met *Je ne mange pas de ce pain-là* in dezelfde fout was vervallen. Terwijl hij in deze bundel de ontmenselijking van de soldaten in de loopgraven aan de kaak stelt zoals hij dat ook zo vaak deed ter verdediging van het proletariaat, plaatst hij er even subjectloze onderdrukkers tegenover. In strijd met zijn reeds besproken gedichten en essays wordt de 'ander' visueel geobjectiveerd of geabstraheerd, en niet door de wederkerige transformatie van de aanraking als voelend mens erkend. Met het oog op de mogelijke ophef rond 'Le déshonneur des poètes' stuurde Péret zijn uitgever Léon Pierre-Quint prompt een brief, waarin hij deze verzocht *Je ne mange pas de ce pain-là* niet meer als "poëzie" te laten herdrukken (O.C. 7: 370-1). Hypocriet, of alsnog consequent, zij het ruimschoots na dato? Péret hield vol dat zijn overige poëzie weliswaar een vorm van "action" was, maar dat die niet bewust politiek-ideologisch gemotiveerd was. Hoe moeten we die andere vorm van poëtische "action" dan wel begrijpen?

9.2. Benjamins ballistiek: de surrealistische "grip" en de verstrooide receptie

Hoe de poëzie als haptocentrisch denken was ontstaan uit contemporaine vertogen en praktijken is in vorige hoofdstukken uitgebreid besproken, maar welk concreet effect hoopte Péret ermee bij zijn publiek teweeg te brengen? Hij heeft daar zelf relatief weinig uitspraken over gedaan, maar het betrof hier zonder meer een toespitsing van de haptische, doorgaans agressieve esthetiek van dada. Dit blijkt reeds uit de wijze waarop de receptie van zulke teksten destijds werd geconcipeerd. Hier hebben we wat een felle opposant van de surrealisten, Vicente Huidobro, over de écriture automatique te melden had: "het resultaat is een rozenkrans van dwaallichtjes die slechts ons epidermale gevoel beroert, onze meest externe zintuigen." (O.C. 1: 724)¹⁶ Natuurlijk schreef Huidobro, met zijn penchant voor een oculaircentrische en bewust gecomponeerde poëzie, deze schampere regel om automatische teksten in diskrediet te brengen. Toch is het interessant dat zowel de eerder geciteerde voorstanders – Paz

mange pas de ce pain-là schijnt direct onder de derde categorie te vallen. In 11.3 vergelijk ik deze politieke betekenis van hun poëzie uitgebreider.

¹⁶ "el resultado es un rosario de fuegos fatuos que sólo toca nuestra sensibilidad epidérmica, nuestros sentidos más externos."

Hoofdstuk 9

en Michaux – als deze tegenstander het lezen van surrealistische poëzie als een haptische ervaring opvatten.

Ook Péret merkte namelijk in een korte vergelijkende beschouwing over poëzie en film op: "Le spectateur est surpris à tout instant par la nouveauté des images, et si parfois le rapport entre elles lui échappe, il n'a pas le loisir de réfléchir à cette 'anomalie', car *une autre image vient le saisir, le happer, pourrait-on dire, au passage et l'entraîner dans son tourbillon*" (O.C. 7: 113; mijn cursivering). Péret werkt deze gedachte niet verder uit, maar het is duidelijk dat hij niet zozeer op de visuele montage en simultaneïteit doelt die Huidobro zo na aan het hart lagen, als wel op de bijna fysieke sensatie van meegesleurd worden door een onafgebroken werveling van beelden. Het ging hem veeleer om de verstrooide receptie die de experimentele film in kwestie, *Entracte* van Francis Picabia en René Clair, van de kijkers vroeg.¹⁷ De uitwerking van een dergelijke film verschilde, zoals André Pieyre de Mandriargues bij zichzelf constateerde, maar weinig van die van Pérets eigen teksten: "C'est un feu d'artifice inoubliable et perpétuel, un surcroît de richesses qui appartient à la catégorie du baroque et qui finit par lasser l'attention, car il est sans limite." (geciteerd door Goutier 27) Wat was het mogelijke doel van dit "lasser l'attention", dat surrealistische poëzie en de avant-gardefilm kennelijk beide konden veroorzaken?

Een ballistische training: film en avant-gardekunst

De criticus die de epistemologische en ideologische implicaties van deze nieuwe vorm van verstrooide receptie destijds waarschijnlijk het scherpst heeft onderkend, was Walter Benjamin. Voortbouwend op de inzichten van Siegfried Kracauer over dit onderwerp plaatste hij het in een breder cultuurhistorisch kader. In zijn beroemde essay 'Het kunstwerk in het

¹⁷ Dat Huidobro en Péret naar hetzelfde medium verwezen, terwijl de ene sterk de nadruk legde op de visuele compositie van de montage en de ander op de haptische, verstrooide receptie, is geen tegenstrijdigheid. Zoals ik zal betogen in de comparatieve conclusie (zie 11.2), vormt dit vooral een indicatie van het graduele verschil tussen hun artistieke en ideologische belangen.

Overigens liggen de projectie van uiteenlopende plaatsen en tijden en het haptische, emotieve effect op de kijker in elkaars verlengde. Recentelijk gaan dan ook kritische stemmen op om film niet langer uitsluitend optisch te benaderen. Zoals Giuliana Bruno uitlegt is de filmkijker niet louter een voyeur: "because of film spatio-corporeal mobilization, the spectator is rather a voyageur, a passenger who traverses a haptic, emotive terrain." (16)

tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid' (1936) betoogde Benjamin dat kunst in de actuele economische en technologische omstandigheden van massaproductie definitief haar cultische functie had verloren. Benjamins argumentatie dienaangaande is genoegzaam bekend: ingebed in betekenisvolle artistieke en wereldbeschouwelijke tradities was het kunstwerk millennia lang omgeven door een "aura" van originaliteit, inspiratie en technisch vakmanschap. Met de opkomst van media als fotografie, film en de grammofoon, had de technologische reproduceerbaarheid van beeld en geluid er echter voor gezorgd dat er voortaan duizenden identieke kopieën van hetzelfde origineel konden worden vervaardigd en bijgevolg de auratische uniciteit ervan vervluchtigde (*Het kunstwerk* 12).¹⁸ Deze evolutie was niet alleen merkbaar in de beeldende kunst en de muziek, maar ook in de literatuur waar als gevolg van de snel toenemende geletterdheid en de doorbraak van de massapers elke lezer ineens schrijver voor een groot publiek kon worden (28). Ook de literaire tekst was aanzienlijk in uniciteitswaarde gedaald. Met de verdwijning van het "aura" dat een contemplatieve afstand had geschapen tussen werk en toeschouwer – bijvoorbeeld tussen de aandachtige bezoeker en het traditionele schilderij in een museum – was de kunst in de fysieke en affectieve "nabijheid" van het publiek gekomen, waardoor ze ook verstrooid kon worden waargenomen. Hoewel die nabijheid reeds onmiskenbaar was in avant-gardekunst, met name in de dadaïstische nonsensgedichten en collages, meende Benjamin dat vooral film een dergelijke receptie vereiste:

Van een verlokking voor het oog, of een meeslepende
klankcompositie werd het kunstwerk bij de dadaïsten

¹⁸ In haar recente studie *De la visibilité* (2012) heeft de Franse sociologe Nathalie Heinich een ander licht op deze problematiek geworpen. Heinich stelt namelijk dat de reproduceerbaarheid van beelden, en meer in het algemeen de algehele mediatisering van onze samenleving, de "zichtbaarheid" tot een moderne sociale waarde hebben verheven met verstrekkende gevolgen. Door middel van de zichtbaarheid in de media ontstaat een eigentijdse cultus rond zogenaamde "celebrity's" die een nieuwe culturele elite vormen. Heinich analyseert onder meer de sociale hiërarchieën die hieruit voortkomen (de positie van een celebrity hangt bijvoorbeeld af van diens zichtbaarheid op nationaal dan wel internationaal niveau), maar ook de juridische consequenties (wat betreft de grens tussen privé- en publiek leven) en de psychosomatische implicaties (zoals de erotisering van de celebrity wiens beeld 'bezeten' kan worden, terwijl de fysieke persoon ontoegankelijk blijft).

Hoofdstuk 9

tot een projectiel. Het stootte de beschouwer aan. Het kreeg een tactiele kwaliteit. Daarmee heeft het de vraag naar de film bevorderd, waarvan het verstrooiende element eveneens in de eerste plaats tactiel is, het berust namelijk op de wisseling van de plaats van handeling en de instellingen, die de toeschouwer schoksgewijze overvallen. (...) Nauwelijks heeft zijn oog de scène gevat, of zij is al weer veranderd. Het beeld kan niet worden stilgezet. (37-8)

Wat Benjamin zozeer aansprak in een medium als film, was dat het kijkers kon leren wennen aan een stroom van (visuele) schokervaringen die kenmerkend was voor het moderne, urbane leven. In overeenstemming met de fenomenologie en de experimentele psychologie van die dagen poneerde Benjamin dat de verwerving van nieuwe vaardigheden via haptische gewenning verloopt: "Want: de taken waarvoor het menselijke waarnemingsapparaat zich op historische keerpunten gesteld ziet, kunnen langs de weg van de optica alleen, met andere woorden langs de weg van de contemplatie, helemaal niet worden opgelost. Men wordt ze geleidelijk aan, met de tactiele receptie als richtsnoer, door gewenning, meester." (41) Als marxist en toegewijd chroniqueur van de razendsnelle modernisering van de voorafgaande halve eeuw was Benjamin ervan overtuigd dat een dergelijke historische kentering bezig was zich te voltrekken. Voor hem gold de zintuiglijke waarneming niet alleen als de collectieve seismograaf waarmee zulke verschuivingen in de sociale onderbouw werden geregistreerd, ze kon tevens dienstdoen als instrument om die verschuivingen zoveel mogelijk te sturen. Ontslagen van haar cultische functie was kunst ten enenmale politiek geworden. In film zag Benjamin bij uitstek een wapen om het bewustzijn van de massa te bewerken. Het was hem evenwel geenszins om propaganda te doen, integendeel.

Paul North, die een minutieuze lezing van Benjamins begrip van "verstrooidheid" geeft, merkt in dat verband op dat een ongevormde massa anders percipieert dan een groep afzonderlijke individuen of een collectief dat berust op één bepaalde identiteit. Haar denken bestaat niet uit de optelsom van persoonlijke meningen noch uit één politieke wil, maar is daarentegen ongecoördineerd, meervoudig, grillig (158). In dat ongevormde denken van de massa school nu volgens Benjamin het kritisch potentieel dat film kon aanboren. Dit medium dwong kijkers immers in een

receptieve houding, maar leerde – toegankelijk en eenvoudig te consumeren als het was – ook onder het kijken een veranderlijk oordeel te vellen, dit in tegenstelling tot de auratische museumkunst. "In de bioscoop vallen kritische en genietende houding van het publiek samen", concludeert Benjamin (*Het kunstwerk* 32). Zodoende konden bioscoopgangers "verstrooide" critici worden, die hun ongecoördineerde manier van denken niet zomaar prijsgaven.¹⁹ Of zoals North het zegt, film kon de kijkers haptisch trainen in verstrooidheid, een vorm van receptie in "de toekomstige wijs" die een object – beeld of concept – grijpt om ogenblikkelijk weer naar het volgende te grijpen uit angst te verstarren: "It releases the grip on a present that it cannot sense and passes into a richer though highly indeterminate future." (162)

Al bij al hoopte Benjamin dat deze ballistische training, deze "politisering van de kunst", de massa bewust zou maken van het acute gevaar dat het fascisme inhield: de ideologische beweging die het volk het gevoel gaf diens spreekbuis te zijn door middel van herkenbare symboliek en rituelen; denken we maar aan de leiderscultus die Péret om dezelfde reden verachtte (7.2). Maar het fascisme mobiliseerde de collectieve energie van de massa slechts om imperialistische oorlogen te ontketenen en ondertussen de bestaande klassenverhoudingen te handhaven. Het fascisme probeert de bedreigende, vormloze massa weer vorm te geven, zo waarschuwde Benjamin, om haar te disciplineren in parades en legereenheden (*Het kunstwerk* 41-2).

De parallel met het surrealistische, haptocentrische denken en weerzin tegen disciplineren dringt zich op. De vraag rijst dan ook waarom Benjamin het surrealisme in deze context buiten beschouwing liet. Eind jaren twintig had de Duitse filosoof nochtans in meerdere essays zijn waardering geuit voor de manier waarop ze de literatuur desacraliseerden. Meer nog, gelet op het automatische schrijven en collectieve

¹⁹ Voor Benjamin verliep deze haptische verstrooide training, door middel van de schokmatige "belevissen" ("Erlebnisse") van de moderne media, anders dan bij de traditionele, geleidelijke gewenning. Boomkens signaleert dat deze gewenning pas in tweede instantie optreedt, naarmate de waarnemer gewoon wordt die stroom aan "shocks" bewust af te weren: "De verstrooide aandacht bevindt zich in essentie precies tussen shock en belevissen in; ze is erop gericht uit de onverschillige en snelle opeenvolging van belevissen, feiten of beelden een 'eigen verhaal' samen te stellen, een betekenisvolle selectie te maken, een betekenis die het kennend subject 'aanspreekt' zonder het totaal te doen 'verkrampen', wat het gevolg zou zijn van directe blootstelling aan de shock." (109)

Hoofdstuk 9

woordspelletjes produceerden ze volgens Benjamin helemaal geen literatuur meer; het ging om "manifestatie, parool, document, bluf, vervalsing zo men wil, maar juist niet om literatuur" (*Maar een storm* 82). Hier had hij al de verdwijning van het aura bespeurd, waardoor het surrealisme de weg naar de kitsch bereidde.²⁰ Hun teksten, waarin net als in dromen alle mogelijke banale fragmenten van de werkelijkheid terecht konden komen, gaven blijk van "een materialistische, antropologische inspiratie" en van "een bittere hartstochtelijke opstand" (82) tegen intellectuele dogmatiek en "het liberale moreel-humanistisch verkalkte vrijheidsideaal" dat slechts de elites toebehoort (91). In *Nadja* en *Le paysan de Paris* apprecieerde Benjamin voornamelijk de "profane verlichting" waarvan de anonieme, stedelijke ruimte was doortrokken, zodat materiële, alledaagse dingen in een was vol explosieve betekenissen werden ondergedompeld. Door hun "wonderbaarlijke" zwerftochten in de Parijse straten te documenteren hadden Breton en Aragon bovendien de scheiding tussen artistieke waarneming en sociaal handelen, kunst en leven, doorbroken die de bourgeoisie zo angstvallig bewaarde. Zodoende hadden zij het actuele beeld van de maatschappij, de zogenaamde "beeldruimte", – geopend voor nieuwe mogelijkheden: "overal waar een handelen het beeld uit zichzelf oproept en is, het absorbeert en verteert, waar alles nabijheid uitstraalt, opent zich die gezochte beeldruimte, (...) – in één woord de ruimte waarin het politieke materialisme en de fysische creatuur de innerlijke mens (...) met elkaar delen." (95) In deze surrealistische opening van de "beeldruimte" die het sociaal-politieke domein met de subjectieve waarneming verbond, school volgens Benjamin dus een potentieel subversieve lading.²¹

"Maar", zo vroeg de cultuurcriticus zich hardop af, "lukt het hun die ervaring van vrijheid te versmelten met (...) het constructieve, dictatoriale van de revolutie?" (92) Zijn antwoord was onmiskenbaar negatief; politieke onvolwassenheid en al te zeer gehecht zijn aan een romantisch irrationalisme waren er debet aan dat de surrealisten wellicht niet bijtijds

²⁰ In een korte beschouwing, die niet in Nederlandse vertaling beschikbaar is, had Benjamin vroeger al de lichamelijke nabijheid van kitsch benadrukt: "What we used to call art begins at a distance of two meters from the body. But now, in kitsch, the world of things advances on the human being; it yields to his uncertain grasp and ultimately fashions its figures in his interior." (*S.W.* 2: 4-5)

²¹ Zie over de dialectiek tussen "beeldruimte" ("Bildraum") en lichaam bij Benjamin, Buck-Morss (270 e.v.) en vooral de studie van Sigrid Weigel.

uit de verslavende roes van de eigen opstand zouden ontwaken. Hun verlangen om op te gaan in de ander en de dingen, dat Paz als een wereldse religie kenschetste, bleef volgens Benjamin in politiek opzicht een schijnoplossing, een opstandige wensdroom. De volgende stap om die wensdroom te gebruiken om het kritisch bewustzijn van de massa te wekken, hadden deze "adoptiekinderen van de revolutie" vooralsnog niet gezet (83). De opening van de "beeldruimte" die zij bewerkstelligden, moest immers niet enkel henzelf als kunstenaars maar het collectief in beweging krijgen, en hiertoe was "techniek" noodzakelijk: "Pas wanneer daarin lichaam en beeldruimte elkaar zo diep doordringen dat alle revolutionaire spanning lichamelijke collectieve innervatie en alle lichamelijke innervaties van het collectief revolutionaire ontlading teweegbrengen, heeft de werkelijkheid zichzelf overtroffen in de mate waarin het Communistisch Manifest dat verlangt." (94) Maar voor zo'n doelbewuste cultuurpolitiek ontbrak de "techniek" nu juist bij de surrealisten. Door hun afwijzing van strategische compositie, bleven ze steken in hun absolute vrijheid van denken dat ten langen leste al te arbitrair werd, zo vreesde Benjamin. Als geschiedschrijver met revolutionaire intenties begon hij meer hoop te stellen in een montage-techniek die de materiële fragmenten van een vergeten – of beter door de machthebbers verzwegen – verleden doelbewust naast elkaar plaatste.²² En op artistiek vlak was er de film om een meer doelmatige ballistiek, toegespitst op de populaire massacultuur, te ontwikkelen.

Het surrealisme als ideologie

Benjamin had daarmee een essentieel probleem van het surrealisme onderkend, als het erom ging hun esthetische vernieuwing om te zetten in revolutionaire praxis. Wat Péret ook mocht beweren over de ideologische ongemotiveerdheid van zijn poëzie, het verlangen naar absolute vrijheid dat in zijn en andere surrealistische teksten werd geventileerd had intussen de

²² Benjamin schreef: "De truc waarmee deze wereld van dingen wordt bedwongen – het is gepaster hier van een truc dan van een methode te spreken – bestaat erin de historische blik op het voorbije uit te wisselen tegen de politieke." (85) Zo kwam Benjamin, via de surrealistische "profane verlichting", geleidelijk aan tot het begrip van het "dialectische beeld". Dergelijke beelden zouden de bouwstenen vormen van zijn op montage berustende *Passagen-Werk* in de jaren dertig. Weinigen hebben de historiografische en filosofische betekenis van het dialectische beeld zo diepgaand geanalyseerd als Buck-Morss (67 e.v.), maar ook Jacobs heeft er een boeiend hoofdstuk aan gewijd in het licht van andere modernistische 'epifanieën' (203-42).

Hoofdstuk 9

proporties van een ideologie aangenomen. Het pijnpunt waar Benjamin nu de vinger op legde, was dat zo'n ideologie haar doel voorbijschoot of zelfs contraproductief was. Van de roes van het verlangen kon immers, op de keper beschouwd, een even verlamdende werking uitgaan als van het surrealistische geloof in het toeval. Carl Einstein, wiens 'Notes sur le cubisme' eerder aan bod kwamen (zie 4.2), dacht duidelijk aan het vroege surrealisme toen hij omstreeks 1935 schamperde: "Des types d'artistes se formèrent alors qui somnolaient dans des états visionnaires et des extases passives. Les intellectuels avaient perdu le contact avec la réalité; ainsi leur révolte s'était transformée en fiction anodine et en jeu vide." (geciteerd door Clair 85) In aansluiting op Benjamin en Einstein stelde Peter Bürger later vast dat het surrealisme niet zozeer antiburgerlijk als wel asociaal dreigde te worden: "they run the risk of expressing their protest against bourgeois society at a level where it becomes protest against sociality as such. It is not the specific object, profit as the governing principle of bourgeois-capitalist society, that is being criticized but means-ends rationality as such." (66) De surrealisten postuleerden het toeval als een 'objectieve betekenis', maar wie er zich aan overgaf zou eerder bij de resignatie dan bij de wil tot verandering uitkomen, aldus nog Bürger.

Toch wil dit niet zeggen dat de betrokken kunstenaars zelf niet de nodige twijfels koesterden aangaande de effectiviteit van hun werkwijze. Een goed voorbeeld daarvan is *Un chien andalou*, die met de fameuze scène van het oog klievende scheermes waarschijnlijk het meest iconische beeld voor de haptische esthetiek van de surrealisten heeft opgeleverd. De film was een onverwacht succes en draaide, in plaats van de voorziene twee, acht maanden in de Parijse Studio 28. Bij de publicatie van het scenario in het laatste nummer van *La révolution surréaliste* toonde Luis Buñuel (1900-1983) zich echter behoorlijk verbolgen over het onbegrip van het publiek: "cette foule imbécile (...) a trouvé beau ou poétique ce qui, au fond, n'est qu'un désespéré, un passionné appel au meurtre." (34) Dalí was al even teleurgesteld, zodat beide filmmakers wel nieuwe wegen moesten inslaan. Ook Péret bleef zoeken naar manieren om de "grip" op zijn lezers te vergroten, zijn poëtische "action" effectiever te maken zonder in propaganda te vervallen. Zoals we weten uit de analyse van 'Au paradis des fantômes' worstelde hij begin jaren dertig namelijk al met de vraag of de celebratie van het subjectieve verlangen in het automatische schrijven niet een averechts, pacificerend effect zou hebben. Per slot van rekening beoogde hij, via de noodgedwongen verstrooide receptie van zijn

gedichten, toch het haptocentrische denken van zijn lezers aan te wakkeren: hét ontstekingsmechanisme van de ware creativiteit die, naar hij meende, mogelijk tot subversief gedrag zou leiden.²³ Zijn toenemende aandacht voor de liefde kan dan ook worden beschouwd als een van zijn pogingen om die revolte een concretere richting op te sturen. In de "amour sublime" die hij in zijn teksten uitdroeg, school een potentiële ondermijning van de conventionele seksuele moraal. Maar wie in navolging van de dichter overal het "wonderbaarlijke" in vermocht waar te nemen, zou nog veel meer vanzelfsprekende categorieën en gedragscodes voelen exploderen: "le merveilleux est partout, dissimulé aux regards du vulgaire, mais prêt à éclater comme une bombe à retardement", bezwoer Péret in de inleiding van zijn mythenboek (*O.C.* 6: 20).

De perceptuele vernieuwing die de surrealisten met hun kunst initieerden was, zoals Walter Benjamin in 1929 terecht had opgemerkt, van meet af aan politiek gemotiveerd geweest, in de zin dat ze een oorlogsverklaring inhield aan de reële organisatie van machts- en bezitsverhoudingen.²⁴ Hun teksten, schilderijen, collages en beeldhouwwerken hadden het invoelbaar gemaakt dat geen van de alledaagse betrekkingen tussen mensen en objecten van nature gegeven was, en alle in feite berustten op sociaal-politieke keuzes. Wat Benjamin in 1936 echter onvermeld liet, was dat die surrealistische revolte in de tussenliggende jaren aan coördinatie had gewonnen om ze beter ten dienste te kunnen stellen aan de emancipatie van de massa's. Met *Je ne mange pas de ce pain-là* scheerde Péret zelfs rakelings langs de politiek-ideologische propaganda. Hoewel hij al spoedig van zulke expliciete

²³ Courtot omschrijft dit proces als volgt: "le flux d'images qui nous porte comme les eaux délirantes du désir et l'irremplaçable clarté des regards constamment échangés entre ce monde poétique et nous, invitent à briser 'et au besoin par des marteaux matériels' tout ce qui pourrait nous séparer de cette surréalité entrevue comme notre unique chance. Ce sont déjà là des armes morales beaucoup plus aiguës que quelques aphorismes épars" (117).

²⁴ Op dit punt is het zinvol om Claude Leforts onderscheid te memoreren tussen enerzijds "le politique" (het politieke), het oorspronkelijke ontstaansmoment waarop de sociale ruimte van een maatschappij wordt gevormd, en anderzijds "la politique" (de politiek), de feitelijke bestuurlijke en wettelijke ordening van die maatschappij. Op basis daarvan geeft Raymond Spiteri namelijk aan dat de surrealisten zich weliswaar geregeld in de politiek mengden, maar dat ze via hun poëtische en picturale beelden van meet af aan hun bekommernis met het politieke manifesteerden. "The image functions as a matrix that disarticulates elements of social reality to establish unforeseen configurations between these elements." (Spiteri 193) Zie over diezelfde spanning, ook Spiteri & LaCoss 8-10.

Hoofdstuk 9

boodschappen afzag in de poëzie, verklaarde hij tijdens een interview in 1942 nog steeds:

L'art doit être mis au service des foules douloureuses, éternellement déçues et sempiternellement affamées. (...) Ce qu'il faut, c'est un art humain avec des nerfs, du sang, des instincts obscurs, des passions, des choses sublimes, de la misère, une soif de justice, une faim de perfection universelle; il faut exalter l'humanité qui s'exalte ou s'avilit définitivement dans la ténébreuse prison de la souffrance. (7: 206)

Resumerend kunnen we stellen dat met het surrealisme de haptische esthetiek van dada geleidelijk was geëvolueerd van verbale agressie naar een eigen ideologie. Ofschoon de surrealisten deze omschrijving van hun activiteiten zelf verwierpen (Crastré 19), waren alle ingrediënten er wel voor aanwezig: een collectief gedragen wereldbeeld (zij het op kleine schaal), waarvan de onderliggende ideeën en waarden van absolute vrijheid ook richtinggevend moesten zijn voor het gedrag van afzonderlijke individuen. Deze haptische manier van in de wereld zijn, waarbinnen zich de door Benjamin als subversief geprezen fusie tussen "beeld" en "handeling" voltrok, zou echter niet de verhoopde politieke revolutie ontketenen. Het surrealisme was geen succesvolle ideologie, omdat het gedachtegoed nauwelijks oplossingen bood voor de praktische problemen van de Franse bevolking en bovendien hoofdzakelijk vorm kreeg in complexe literaire en plastische werken of praktijken. Hun ideeën hadden ze ook niet in een dogmatisch partijprogramma of in enkele slagzinnen tijdens massabijeenkomsten kunnen verpakken, aangezien ze bij voorbaat geijkte waarheden en betekenissen verafschuwden.

Dit gebrek aan succes neemt evenwel niet weg dat hun streven naar alomvattende vrijheid voor lichaam en geest, denken en handelen, en waarin zo veel mogelijk mensen moesten delen, ideologische trekken had gekregen. De kunst en de literatuur werden een instrument om het publiek dat vrijheidsgevoel te doen ondergaan. Voor Péret betekende poëzie lezen meegesleurd worden in de "tourbillon" van beelden en zodoende haptisch getraind worden in het waarnemen van het "wonderbaarlijke" in alle dingen. Net als andere ideologieën wierpen de surrealisten zich dan ook op als een Beweging, een benaming waar ze wel mee dweepten, die de onderdrukte massa's een uitweg uit de huidige omstandigheden beloofde

te wijzen.²⁵ Het kerngroepje rond Breton deed er alles aan om hun ideeën goed, door publicaties en reizen, buiten Frankrijk te verspreiden. "Révolutionnaire, le surréalisme tend á s'infiltrer dans tous les pays, (...) Après la Belgique, la Yougoslavie, la Tchécoslovaquie, le Japon, le Danemark, voici le Pérou, où vient de se former un groupe surréaliste", jubelde Péret in 1935 (7: 138), maar uit zijn artikel blijkt wel dat het stuk voor stuk kunstenaars waren die zich aansloten. De Beweging oogstte zonder twijfel haar grootste successen binnen de kunstwereld, maar haar voornaamste aspiratie bestond er toch in de gehele levenssfeer te doordrenken met een gevoel van veranderlijkheid en metamorfose. Hun sociale engagement van de late jaren twintig en de jaren dertig deed de externe kritiek echter niet verstommen, en Benjamins beschuldiging van een roesmatige, politiek onvolwassen revolutie groeide uit tot de aantijging van het doelbewust verbreiden van een amorele chaos. Daar wil ik in de laatste subparagraaf op ingaan, maar niet zonder eerst Pérets feitelijke revolutionaire praxis te hebben beschouwd.

9.3. De fysieke strijd voor de vrijheid: de hoop van de wachtpost en de motoriek van de massa

Nooit gaf Péret aan zijn verlangen naar verandering tastbaarder gestalte dan met zijn revolutionair activisme. Zo stelde hij het in ieder geval zelf voor in zijn poëtische essays; het dichterschap betekende voor hem een opstandige manier van in de wereld zijn, een heldenrol in de fenomenologische zin van een leven ten dienste van de onvrije ander. Dit flatteuze zelfportret hebben zijn vrienden en critici, onder wie Paz, Courtot en Field Costich, grotendeels ongemoeid gelaten, maar uit de voorafgaande paragrafen is naar voren gekomen dat het niet kan worden geïsoleerd van de contemporaine, ideologische machtsstrijd. Laten we, ten behoeve van deze noodzakelijke nuancering, thans nagaan hoe hij dit dichterschap te

²⁵ In haar diepgravende studie naar de oorsprong van het totalitarisme heeft Hannah Arendt minutieus beschreven hoe de politieke organisatievorm van de "beweging" opkwam toen de traditionele "partijen" en de natiestaat na 1919 in crisis verkeerden. Anders dan de partij die de particuliere belangen van een klasse vertegenwoordigde in het parlement, ging de totalitaire beweging voorbij aan die klassengrenzen en probeerden ze – als spreekbuis van het gehele "volk" – steeds meer leden te werven om ten slotte de macht over te nemen.

Zoals we aanstonds zullen zien, is de haptische betekenis van de term "Beweging" ook allerminst louter metaforisch.

Hoofdstuk 9

verenigen achtte met het effectief ter hand nemen van een vuurwapen. Concreter, waarom vertrok hij spoorlags naar Spanje, toen het leger daar in juli 1936 een staatsgreep pleegde?

De haptische dynamiek van de massabeweging

Ik zou willen beginnen met opnieuw een citaat uit de memoires van Stefan Zweig. Tijdens diezelfde zomer was Zweig, op doorreis naar de Verenigde Staten, namelijk ooggetuige van een veelzeggend incident in de Galicische havenstad Vigo, die onder nationalistisch bewind was komen te staan. Daar sloeg hij een troep jongens in boerenkielen gade die, onder leiding van priesters, het raadhuis binnengingen: "na een kwartier zag ik dezelfde jonge jongens veranderd uit het raadhuis komen. Ze droegen keurige, hagelnieuwe uniformen, geweren en bajonetten; onder toezicht van officieren werden ze op even keurige en hagelnieuwe auto's geladen, die door de straten de stad uit raasden. Ik schrok. Waar had ik dat eerder gezien?" (381-2) Wat Zweig hier met verbijstering rapporteert, is de aanzet tot de transformatie van een vormeloze massa in een fascistisch eskader, die hem herinnerde aan soortgelijke taferelen in Duitsland en Italië.²⁶ Benjamin had er in hetzelfde jaar over gespeculeerd hoe de collectieve energie daarbij gestroomlijnd werd, maar Zweig had dit nog veel aanschouwelijker onder woorden weten te brengen als gevolg van een eerdere confrontatie met een SA-militie op de Duits-Oostenrijkse grens:

Wat mij verblufte was de exacte techniek van het op- en afspringen, steeds op een scherp fluitsignaal van de groepsleider. Je zag dat al die jongens afzonderlijk van te voren tot in de uiterste vertakkingen van hun zenuwen wisten met welke greep en bij welk wiel van de auto en op welke plek ze erop moesten springen om de anderen niet te hinderen en daardoor het geheel in gevaar te brengen. (...) Van het begin af (...) moest deze troep geschoold zijn in aanval, geweld en terreur. (347)

²⁶ In navolging van Gramsci stelt de Hongaarse politieke denker György Mihaly Vajda dat de paramilitaire gevechtseenheden een essentieel onderdeel van de fascistische ideologie vormden, dat veel dictatoriale regimes in Europa – en dus ook in Spanje – overnamen. Daarmee is echter niet gezegd dat Franco's dictatuur waarlijk fascistisch was. Anders dan Mussolini in Italië en Hitler in Duitsland kwam hij immers niet aan de macht door een brede massabeweging maar door een militaire coup (14).

Dit stond de boerenjongens uit Vigo dus nog te wachten. Lucide waarnemers als Benjamin en Zweig hadden spoedig in de gaten welke primordiale rol de haptiek speelde bij de totstandkoming en organisatie van massa's. Soortgelijke observaties tijdens het interbellum inspireerden Elias Canetti (1904-1995), in zijn levenswerk *Massa en macht*, tot de openingsstelling dat de massa ontstaat wanneer de aanrakingsvrees van de afzonderlijke individuen tijdelijk verdwijnt. Waar men anderszins altijd op zijn hoede is voor de aanrakingen van anderen, gezien de mogelijke agressieve of seksuele implicaties, is daar in de massa ineens geen sprake meer van:

Het is de enige situatie waarin deze vrees in haar tegendeel omslaat. Hiertoe is de dichte massa nodig, waarin lichaam tegen lichaam gedrukt is; dicht ook in geestelijke zin, namelijk zo dat men er niet op let wie het is die zich 'opdringt'. Zodra men zich eenmaal aan de massa heeft overgegeven, vreest men haar aanraking niet. In het ideale geval zijn allen aan elkaar gelijk. Er geldt geen enkel verschil, zelfs niet tussen de geslachten. (...) Alles speelt zich dan plotseling als binnen in één lichaam af. (14)

Het wegvallen van de tactiele barrières is nog maar het begin, volgens Canetti, want samen bewegen creëert een gevoel van onderlinge verbondenheid: "De beweging van de een schijnt zich aan de ander mee te delen; maar dat is het niet alleen: ze hebben één doel. Het is er voordat zij er woorden voor hebben gevonden" (15). Politieke ideologieën als het fascisme en nazisme leerden zulke haptische mechanismen van massavorming feilloos manipuleren en uitbuiten. Of het nu om het ritueel van de gezamenlijke groet tijdens bijeenkomsten ging of om de rigoureuze training van stoottroepen, wie eraan deelnamen waanden zich verbonden door één gemeenschappelijk doel, als één gespierd, gemobiliseerd blok tegenover de vermeende vijand.²⁷ Voor voornoemde

²⁷ Vanuit zijn marxistische benadering biedt Vajda een plausibele verklaring voor het succes van deze "stormtrooper tactics", waardoor het fascisme geen coherent politiek programma meer nodig had. Hij beargumenteert namelijk dat de lagere middenstand, wiens ideologie het fascisme in oorsprong was, hierin voor het eerst een adequate organisatievorm had gevonden om aan de georganiseerde arbeiders het hoofd te kunnen bieden. Waar vakverenigingen door middel van stakingen de productie lam vermochten te leggen, had de

Hoofdstuk 9

contemporaine commentatoren stond het wel vast dat inzicht in zulke diepgewortelde perceptuele en affectieve processen onontbeerlijk was teneinde de verslavende aantrekkingskracht en onstuitbare dynamiek van massabewegingen van binnenuit te begrijpen.²⁸ Vele burgers werkten met plezier – of omdat ze geen keuze meenden te hebben – mee om zich mentaal en fysiek in te passen in de doelmatige bewegingen van de politieke Beweging en haar oorlogsmachinerie.²⁹ Arendt wees erop dat, waar burgers voorheen in de meerpartijstelsels van het Europese vasteland de staatsmacht als een intellectuele abstractie zagen en daarom ook zo verafschuwden, ze door deze Bewegingen ineens het gevoel hadden de macht zelf te ervaren en ernaar te handelen (*The Origins of Totalitarianism* 256). Uitgekiende partijprogramma's waren daar geenszins

"petite bourgeoisie" immer het gevoel sociaal en economisch machteloos te staan ten tijde van crises (45).

²⁸ Canetti was van oordeel dat het verbod op een staand leger als Duitslands voornaamste massasymbool – een van de bepalingen van Versailles – het succes van het nationaal-socialisme had bezegeld: "Het verbod van de algemene dienstplicht beroofde de Duitsers van hun belangrijkste gesloten massa. De oefeningen die hun nu waren ontzegd, het exerceren, het ontvangen en het doorgeven van bevelen, werden tot iets dat ze zich met alle middelen weer moesten verwerven. Het verbod van de algemene dienstplicht is de geboorte van het nationaal-socialisme. (...) De partij neemt de plaats in van het leger, en aan haar zijn binnen de natie geen grenzen gesteld. Elke Duitser— man, vrouw, kind, soldaat of burger – kan nationaal-socialist worden" (203).

In dezelfde lijn vestigde Arendt er de aandacht op dat de nazi's en de bolsjewieken zich niet meer met nationale symbolen als het leger wilden identificeren, en het daarom onder de elitekorpussen van de eigen Beweging plaatsten (*The Origins of Totalitarianism* 259).

²⁹ Op basis van getuigenissen van Duitse soldaten uit de jaren dertig heeft Klaus Theweleit gereconstrueerd hoe die disciplinerende als genotvol en verslavend kon worden ervaren: "The only site at which feelings have legitimate existence is the body as a 'bundle of muscles and skin, blood and bones and sinews.' This is the message hammered out by the drill; each new exercise is structured around it, as is every punishment detail. No feeling or desire remains unclarified, all are transformed into clear perception: the desire for bodily warmth into a perception of the heat of bodily pain; the desire for contact into a perception of the whiplash. And little by little the body accepts these painful interventions along its periphery as responses to its longing for pleasure. It receives them as experiences of satisfaction. The body is estranged from the pleasure principle, drilled and reorganized into a body ruled by the 'pain principle': what is nice is what hurts." (182)

Er is ook wel op gewezen dat de in het vroegtwintigste-eeuwse Duitsland wijdverbreide opvoedmethode van Daniël Schreber, die op vergelijkbare wijze gevoelsuitingen en lichamelijk genot bestrafte, jongeren vatbaarder had gemaakt voor het militarisme (Holler 106 e.v.). De Duitse situatie is hoe dan ook het meest systematisch bestudeerd; op dit punt zouden vergelijkingen met andere totalitaire regimes wenselijk zijn.

voor nodig: "for mass appeal a general mood was [much more important] than laid-down outlines and platforms. For the only thing that counts in a movement is precisely that it keeps itself in constant movement." (260) Eenmaal ondergedompeld in een sfeer van saamhorigheid en opgejut door een gedeelde haat, verkeerde zo'n massa volgens Canetti in een "toestand van extreme suggestibiliteit", wat haar uiterst vatbaar maakte voor prikkels van buitenaf – slogans en bevelen – om tot handelen over te gaan, en waardoor ze zich relatief gedwee door een redenaar of superieur liet sturen (352-64).

Dit contemporaine vertoog over de haptische vorming van massa's kan ons helpen Pérets positie in de Spaanse Burgeroorlog scherper af te bakenen. In de eerste plaats speelden er politieke overwegingen mee bij zijn beslissing om op 2 augustus naar Barcelona te vertrekken, daar hij in de coup de dreiging van een "dictature fasciste" onderkende, "autrement dit [*la*] mobilisation sur le pied de guerre de toutes les forces bourgeoises pour perpétuer l'esclavage du prolétariat" (O.C. 5: 34, mijn cursivering). Maar zijn woordkeuze geeft ook aan dat hij, net als Benjamin en Zweig, in die massamobilisatie ieders algehele verstarring in gehoorzaamheid vreesde, waardoor wederom heel veel bloed ging vloeien maar niets wezenlijks zou veranderen in de verdeling van macht en rijkdom. Als enige der surrealisten met serieuze frontervaring had hij zelf aan den lijve ondervonden wat het betekende om "gemobiliseerd" te worden voor de glorie en de eer van het vaderland, nationalistische waarden die hij inmiddels verfoeide. Pérets internationalisme boezemde hem overigens ook een felle afkeer in tegen de futuristen die met "il Duce" heulden.³⁰ De tweede reden voor zijn vertrek moet daarom waarschijnlijk gezocht worden in dat hij daar deel zou kunnen hebben aan de revolutie die, naar hij meende, in de republikeinse gebieden niet meer te stuiten zou zijn. Enthousiast deed hij in zijn eerste brief aan Breton verslag van de collectivisering van veel landbouwbedrijven, maar ook van de verwoeste kerken die hij tijdens zijn treinreis vanaf de grens had aanschouwd: "Dans ce village en arrivant on entend un bruit de tonnerre. C'est une église que les ouvriers, non contents de l'avoir incendiée, jettent à bas avec une rage et une joie qui fait plaisir à voir. Des églises incendiées ou privées de leurs cloches, on ne voit que ça en Catalogne" (Courtot 28). Deze vernielzucht jegens architecturale machtssymbolen, die volgens de Britse

³⁰ Samen met enkele andere surrealisten raakte Péret op een avond daadwerkelijk slaags met Marinetti en de zijnen, zoals blijkt uit zijn brief aan Marcelle Ferry van 13 april 1935 (O.C. 7: 333).

Hoofdstuk 9

historicus Antony Beevor vooral op kerken en gevangenissen werd botgevierd terwijl meer bruikbare gebouwen als scholen en ziekenhuizen ongemoeid werden gelaten (124), leverde het meest tastbare bewijs van de wil om korte metten te maken met de oude orde. Maar uit Pérets brief spreekt ook eenzelfde soort fascinatie voor de machtsontplooiing van de massa, die we in Zweigs memoires aantreffen, zij het dat deze arbeiders in Pérets optiek voor de goede zaak in opstand waren gekomen. Bovendien stelt hij het voor alsof zij uit vrije wil aan het vernielen zijn geslagen, terwijl hij fascistten immer als gedresseerde "beesten" of hersenloze "robots" afschilderde.

Gezien deze vaststelling – en de vroegere vernederingen in de loopgraven – is het niet onlogisch dat Péret het ten enenmale vertikte zelf op te gaan in de anonieme, machinale dynamiek van een regulier leger. Voor de buitenlandse vrijwilligers in het republikeinse kamp hoefde of kon toetreding tot het leger überhaupt ook niet. Zoals reeds in 1938 te lezen was in wat tot het beroemdste relaas van die eerste oorlogsweken in Barcelona zou uitgroeien, George Orwells *Homage to Catalonia*, werden de vrijwilligers na aankomst veelal ingedeeld bij een van de inderhaast geformeerde milities, bestaande uit ongetrainde en slecht bewapende arbeiders.³¹ Orwell (1903-1950) diende zelf bij de POUM (Partido Obrero de Unificación Marxista), waarmee ook Péret en enkele medestanders vanuit de iv^e trotskistische Internationale banden poogden aan te knopen. Maar al spoedig verloor Péret de hoop in de revolutionaire bedoelingen van de POUM, die naar hij zei vleugellam raakte door haar bureaucratische organisatie (Courtot 33), zodat hij overstapte naar de colonne van

³¹ Op initiatief van de USSR rekruteerden de communistische partijen in verschillende Europese landen ook vrijwilligers voor de zogenaamde "internationale brigades" (Beevor 172 e.v.), maar het is duidelijk dat Péret er niet over piekerde om zich bij de "stalinisten" te voegen. De militaire discipline was daar ook beduidend strenger, blijkens de volgende verklaring van een brigadecommandant over het verplicht salueren van officieren: "Een saluut is een teken dat een kameraad die een egocentrische individualist is geweest in zijn privéleven, zich heeft aangepast aan de collectieve manier om dingen gedaan te krijgen. Een saluut is het bewijs dat onze brigade bezig is te veranderen van een groep goed bedoelende amateurs in een precisiewerktuig voor de eliminatie van fascistten." (geciteerd door Beevor 177)

Foucault benadrukte dat disciplineren begint met individuen "maken". Rangen en rituele gebaren, bijvoorbeeld, verlenen mensen een bepaalde eigen positie binnen een hiërarchie, maar ondertussen zijn al die "individuen" door middel van training omgevormd tot combineerbare, dociele eenheden (170).

Buenaventura Durruti (1896-1936), een radicalere Leonese anarchosyndicalist. In het uiterst summiere prozastukje dat Péret in 1938 aan deze episode wijdde, verklaarde hij: "J'ai toujours vu dans Durruti le dirigeant anarchiste le plus révolutionnaire, celui dont l'attitude s'opposait le plus violemment aux capitulations des anarchistes entrés au gouvernement" (*O.C.* 5: 49). Om te weten hoe het in diens divisie toeging is het nuttig kennis te nemen van wat de Amerikaanse Emma Goldman (1869-1940) over haar ontmoeting met Durruti in diezelfde herfst van 1936 heeft verteld:

I was curious to know how [Durruti] had been able to bring together ten thousand volunteers without having had any experience or any instruction and especially since he had no help from the army. Durruti seemed surprised that I, an old militant anarchist, should ask him such a question: 'I have been an anarchist all my life' he answered 'and I expect to remain one. That is why I think it would be very disagreeable for me to become a general and to command men in a military spirit with stupid discipline. They came to me of their own free will, ready to give their lives for our struggle. (...) I consider discipline indispensable but this must be self discipline inspired by a common ideal and a strong feeling of solidarity.' Durruti's secret was that he had made theory and practice one.

(geciteerd door Paz, A. 236)

In vergelijking met een logge organisatie als de POUM sloten Durruti's anarchistische theorie en praktijk veel meer aan bij de modus operandi van Péret. In Durruti's centuriën, waar de manschappen aanvoerders uit hun eigen midden kozen en het bevel schijnt te zijn vervangen door overreding en zelfdiscipline – wat wel eens tot gevolg had dat een divisielid zijn taken verzuimde –, gedijde de dichter dan ook veel beter.³² In overeenstemming met Durruti's uiteenzetting aan Goldman en zijn eigen uitspraken hierover in het mythenboek was Péret van oordeel dat politiek handelen uit de

³² Voor een beschrijving van het bestuur en dagelijks leven in de divisie, zie Abel Paz' biografie van Durruti 233-41.

Hoofdstuk 9

individuele wil en verantwoordelijkheidsgevoel moest voortkomen en niet uit de verticale dwang van bovenaf of de horizontale, collectieve lijfelijkheid van de massa. De collectivistische bestuursvormen die hij aan het werk had gezien in Catalonië tijdens de begindagen van de oorlog en thans in de *División Durruti*, overtuigden hem er voorgoed van dat democratisch bestuurde arbeiderscomités de grondslag moesten vormen voor een toekomstige samenleving (5: 12-3). Met andere woorden, het beoogde ideaal bleef een collectief van individuen. Onderling contact en gezamenlijk handelen moesten in de politiek net als in de liefde zingevend en emotioneel verbindend werken, maar mochten de betrokken personen niet tot één machine van willoze radertjes samensmeden. Vandaar ook zijn afkeer van totalitaire Bewegingen, of ze nu van linkse of rechtse signatuur waren.

Aanvankelijk vertrouwde Péret er nog op dat Durruti's boodschap van individualistisch collectivisme aanzienlijk weerklank zou vinden en diens gewelddadige dood, op 20 november 1936 in de strijd om Madrid, bijgevolg niet tevergeefs zou zijn: "Je pensais que l'enseignement que constitue la vie de Durruti ne serait pas perdu, que – pour reprendre le cliché connu – la semence (l'œuf) qu'il avait jetée lèverait (éclorait) bientôt." (O.C. 5: 49) Hoe diep bij Péret zelf het revolutionaire activisme geworteld bleef in zijn persoonlijke geschiedenis, mag blijken uit het feit dat hij dit zinnetje 'L'œuf de Durruti éclora', vermengd met beelden van het Aragonese front, had opgevangen tijdens de halfslaap. Uiting gevend aan de hoop dat Durruti's droom van solidariteit ook buiten de colonne welig zou tieren, was dit zinnetje tegelijk het resultaat van surrealistische haptocentrisch denken, en een concrete, licht erotische verwijzing naar Pérets ontluikende liefdesaffaire met de schilderes Remedios Varo die hij in Barcelona had ontmoet: "Celle que j'aimais inclinait aux attitudes anarchistes et admirait Durruti. Elle n'était pas avec moi, elle n'était donc pas née à ma vie, mais j'espérais qu'elle s'y déciderait rapidement, qu'elle éclorait." (5: 49) De anaforische ambivalentie van de laatste "elle" drukt op subtiële wijze de fundamentele wederkerigheid uit die Péret van heus intermenselijk verkeer verwacht: als Varo voor hem kiest, kan zijn "leven" openbloeien, maar zal ook "zij" door dit contact worden verrijkt. In de volgende verzen uit *Un point c'est tout* schemert zelfs de hoop door dat de liefde of de solidariteit de meest onoverbrugbare politieke tegenstellingen zou kunnen overwinnen of tijdelijk doen vergeten. Waar de "ik" eerst nog de rode lamp van stroom voorziet en als een kogel naar de fascisteborst wil zoeven, dooft dankzij de

kus de lantaarn van de versperring en lijkt de communistische strijdkreet "¡No pasarán!" geen gelding meer te hebben: "Je vais comme le torrent au lampion / comme la balle à la poitrine fasciste / Mais quand les deux yeux ajoutés au regard des seins / appellent (...) / la lanterne rouge de la rue barrée du baiser / prête á s'éteindre pour me laisser passer" (2: 185).

We weten hoe het in werkelijkheid afliep. Geleidelijk drong het begin 1937 tot Péret door dat het revolutionaire tij aan het keren was, doordat de communisten almaar meer de overhand kregen binnen de republikeinse regeringskringen. Uit angst voor een internationale escalatie wilde de Sovjet-Unie in Spanje geen nieuwe dictatuur van het proletariaat vestigen (Beevor 171). De wrijvingen tussen de linkse partijen namen toe. Op den duur liep Péret ook het gevaar van overheidswege te worden aangehouden. Kort voordat in mei 1937 in de Barcelonese straten de hel losbrak waarin communisten en anarchisten elkaar openlijk bevochten, keerden Péret en Varo samen terug naar Parijs. Voor wie behalve de overwinning op het nationalisme ook nog een volledig sociale omwenteling ambieerde, was in Spanje geen plaats meer (Prévan 45-6). Maar Durruti's ei was voor Péret toch ten dele uitgekomen, zij het enkel op het terrein van de liefde.

Of Péret in Spanje daadwerkelijk bij geweldsincidenten betrokken is geweest, valt moeilijk te achterhalen. Het Aragonese front waar hij in de buurt van Zaragoza af en toe verbleef, zat muurvast. In zijn brieven maakte hij uitsluitend gewag van propagandistische activiteiten, zoals het verzorgen van radio-uitzendingen of het verspreiden van pamfletten. Dat belet niet dat hij als bewapende wachtpost werd gefotografeerd en de vernielingen van kerken toejuichte. Het gebruik van geweld keurde hij zeker niet bij voorbaat af. Maar, zo claimde hij in 1950 nog in het anarchistische blad *Le soleil noir*, het was alleen gerechtvaardigd ter bestrijding van systematische terreur en uitbuiting die de menselijke waardigheid aantastten:

Il va sans dire que toute coercition, quelque forme qu'elle emprunte, outrage l'homme dans sa dignité même et celui qui l'exerce n'est pas moins atteint par cet outrage que celui qui la subit, quoique de façon différente. La coercition exercée par une poignée d'hommes contre l'immense majorité de la population résulte de la structure même de la société où cette quasi-totalité est dépouillée de tout par quelques-uns à

leur bénéfice exclusif. Toutes les autres formes de coercition, et parmi elles celles qu'exercent directement la police et la justice, dérivent de cette première coercition économique. Il est donc impossible de les supprimer si l'on ne détruit pas d'abord l'état de choses qui les a provoquées: la société capitaliste, aussi bien sous sa forme traditionnelle que sous sa forme russe.

(5: 152)

Hoe moet deze rechtvaardiging van geweld, ter verdediging van de menselijke waardigheid, begrepen worden tegen de achtergrond van het hele surrealistische project en de ideologische massabewegingen? Om hierop te antwoorden zullen we tot slot een noodzakelijk moment van reflectie moeten inlassen en het huidige hoofdstuk overschouwen.

Reflectie: surrealisme versus totalitarisme

Er is in de historiografie geopperd dat het surrealisme au fond naar het totalitaire ging neigen, omdat het te allen prijze – geweld niet uitgezonderd – zijn ideologische doelen zou hebben willen verwezenlijken. Vanuit deze optiek heeft Jean Clair vrij recentelijk nog de simplistische tendens bekritiseerd, die sinds de jaren zestig opgeld deed in veel tentoonstellingen en colloquia voor het grote publiek, om de Beweging neer te zetten als dé belangeloze triomf van verbeelding en spontaniteit (17-9). Clair ontwaart daarentegen een gevaarlijke verwantschap met het totalitarisme van het interbellum: "Sa violence, son sectarisme, son intransigeance, ses procès, son apologie du meurtre, mais aussi son attrait pour l'irrationnel et la mystique des masses, reproduisaient, à l'échelle du groupuscule, le programme et les modes d'action des mouvements totalitaires du temps." (21) Hoewel Clair met recht de ideologische aspecten van het surrealisme uiterst kritisch belicht, overtuigen zijn argumenten over hun totalitaire pretenties veel minder. Aan de hand van getuigenissen van afvallige groepsleden, onder wie André Thirion, Raymond Queneau en Julien Gracq, wordt Breton afgeschilderd als "[un] esprit autoritaire et confus" (45) die onvoorwaardelijke gehoorzaamheid van zijn discipelen zou hebben geëist. Hoewel zeker niet volkomen ongegrond bieden deze beschuldigingen lang niet genoeg bewijslast om, zoals Clair wel doet, een parallel te trekken met de leiderscultus rond Hitler, Stalin of Trotski. Péret, aan wie Clair opvallend genoeg helemaal geen aandacht besteedt, beschreef de relatie met Breton

nooit anders dan als een vriendschappelijk verbond in het verzet dat, zo hebben wij zelf geconstateerd, frequente meningsverschillen toeliet.³³ Zo deelde Péret ternauwernood Bretons interesse voor geestesziekte en het 'occulte' waaraan, in Clairs essay, een groot aantal pagina's worden gewijd.

Fundamenteler is dan ook Clairs observatie dat surrealisme en fascisme werden gevoed door eenzelfde neoromantisch geloof in het irrationele "expressionisme". Daarmee doelt Clair op de Duitse opvatting, voor het eerst verwoord door Herder in relatie tot volkspoëzie, dat spontaan taalgebruik niet zozeer de wereld representeert als wel de meest directe uitdrukking van ons gehele wezen is, dus zowel van onze zintuiglijke indrukken als van de mentale beelden die eruit voortkomen (90). Problematisch aan deze opvatting, meent Clair, is dat de taal of andere expressiemiddelen op die manier een "dictaat" van de psyche en de tastbare dingen worden waarover de mens geen rationele controle meer uitoefent of verantwoording hoeft af te leggen: "L'expressionnisme est violence," (103). Woorden, kleuren en gebaren werden inherent agressief en brutaal, zodat ze tegelijk de paramilitaire stijl van totalitaire regimes en het iconoclasme van artistieke avant-gardes konden genereren. Gevrijwaard voor iedere zelfkritiek poogden ze, volgens Clair, alle hun "moderne mythologie" in een "onttoverde wereld" door te drukken, als surrogaat voor de eroderende religie (63; 115-7). Bijgevolg ziet hij het surrealisme, met zijn "bricolage" van spiritistisch bijgeloof en recente wetenschappelijke inzichten, als onderdeel van dezelfde "verduistering van de rede" en coherente kennis die ook het nazisme voortbracht, omdat hier een abjecte, racistische "Herrenmoral" met behulp van de meest geavanceerde technische middelen werd gerealiseerd (70-8).

Wie het bovenstaande citaat van Buñuel over de impliciete oproep tot moord in *Un chien andalou* of Bretons aansporing tot het schieten op een winkelende menigte buiten de context leest, is misschien geneigd het met Clair eens te zijn dat in het surrealisme de geestelijke schepping en motorische daad op amorele wijze met elkaar verward waren geraakt (65-6). Ik wil hier evenwel herhalen dat we zulke moreel transgressieve uitspraken in gedichten of manifesten binnen het kader van hun volledige

³³ In *Toute une vie* beschrijft Péret hun vriendschap als volgt: "C'est cela André qui nous rassemble en grains d'un même épi / (...) les chants en poings dressés des éternels rebelles avides de vent toujours neuf / pour qui la liberté vit en avalanche ravageant les nids de vipères de la terre et du ciel / ceux qui crient de tous leurs poumons ensevelissant les Pompéi / Lachez tout" (O.C. 2: 244-5).

cultuurproject moeten begrijpen. Voor de surrealisten was de moraal een taal van handelingen, geregeerd door conventies en culturele normen, waarbinnen – op z'n minst in gedachten – verboden gedragingen gepercipieerd moesten kunnen worden. Ook Clair erkent trouwens terloops dat geen enkele surrealist dergelijke gratuite misdaden heeft gepleegd (182). Teneinde deze heikele definiëring niet nodeloos te compliceren dienen we als critici in elk geval een zorgvuldig onderscheid te blijven maken tussen verbale, affectieve agressie en daadwerkelijk lijfelijk geweld, en dus niet zoals Clair te spreken van een "Culte de la violence, issu du sentiment de la décadence du monde occidental inauguré par Dada, mais parfaitement suivi par le surréalisme" (115).³⁴ Wat door Clair het "expressionisme" en door mij de haptische esthetiek van de surrealisten is genoemd, was niet intrinsiek van elke gedragsregel of rationeel principe ontdaan; zelfs op seksueel vlak waar ze wel degelijk voor een vrijer gedragspatroon ijverden, begaven ze zich veelal niet buiten de monogamie of de heteroseksualiteit. Ook al bestond de explosieve kern van hun haptische esthetiek – zoals Walter Benjamin had geconstateerd – uit het opgeschorte onderscheid tussen waarnemen en handelen, leven en kunst, dan nog gold dit alleen op terreinen van de erotiek of het flaneren door de stad. Daarmee hadden ze zichzelf geenszins een vrijgeleide verleend om woede en agressie in feitelijk, niets ontziend geweld om te zetten. Meer nog dan in hun literaire teksten moest het "wonderbaarlijke" in de fysieke aanraking van de ander of het zich voortbewegen door de wereld, niet vernietigend maar exalterend werken.

Hier sluit mijn belangrijkste bezwaar tegen Clairs gelijkenschakeling van het surrealisme met een totalitair systeem ogenblikkelijk bij aan. In tegenstelling tot wat hij soms lijkt te insinueren, geloofden de surrealisten namelijk niet de ultieme Waarheid over de toekomst in pacht te hebben,

³⁴ In zijn uitvoerige studie van de verschillende wijsgerige perspectieven op geweld definieert Hans Achterhuis het fenomeen als "het min of meer intentioneel toebrengen – of dreigen toe te brengen – van schade aan mensen of voorwerpen" (78). Net als Achterhuis in deze definitie erken ik wel degelijk het bestaan van verbaal of psychisch geweld. Maar, zo licht Achterhuis zijn eigen definitie toe, dit betekent niet dat we geen onderscheid meer hoeven te maken tussen woorden en daden. Vooral in het publieke domein van de politiek is dit onderscheid cruciaal, indien we de vrijheid van meningsuiting en opvattingen – hoe beledigend die op sommigen ook mogen overkomen – willen waarborgen (87-8). Dit was ook de vrijheid waar de surrealisten voor streden, zodat hun aanstootgevend taalgebruik alsnog verwarren met geweld gelijk zou staan met een misinterpretatie van hun intenties.

die ze de massa's alleen nog even behoefden in te prenten. Integendeel, hun toekomstvisioenen bleven doorgaans vrij ongewis en beperkten zich tot een egalitaire samenleving waar ieder mens zich in alle vrijheid zou kunnen ontplooien. Op dit punt weken ze sterk af van totalitaire ideologen, en koesterden ze veeleer, in de lijn van Benjamin, de hoop dat de verstrooide receptie van hun werken het publiek mogelijke alternatieven zou doen percipiëren voor de fascistische dan wel communistische blauwdrukken van de ideale maatschappij.³⁵ Omwille van die ongespecificeerde toekomstvisie waren hun allianties met politieke actoren ook nooit bijster succesvol, en voelde in het bijzonder Péret zich tijdens de Spaanse Burgeroorlog nog het meest op zijn gemak in een anarchistisch collectief als de colonne van Durruti. Een surrealist als hij wilde zichzelf niet door de dynamiek van een gecoördineerde massa laten opslokken, al was het voor de goede, revolutionaire zaak. Ofschoon hij zich, in tegenstelling tot andere intellectuelen als Zweig of Canetti, wel in het strijdgewoel mengde, bleef Péret in wezen net als hen beducht voor de aanraking van die massa en zwoer hij veeleer bij de unieke waarde en vrijheid van ieder individu binnen een los-vast collectief.³⁶ Meer nog, juist wanneer hij die individuele vrijheid acuut bedreigd achtte, zoals in de zomer van 1936, werd zijn activisme potentieel gewelddadig en koesterde hij de desastreuze droom der utopisten dat deze oorlog het geweld definitief zou uitbannen. Maar als we hem daarom gelijk als een sympathisant van het totalitarisme kwalificeren, zullen we ook ons beeld van activisten als Orwell of Carl Einstein, die in dezelfde colonne van Durruti aantrad, dienen bij te stellen.

Daarmee wil ik Clairs erudiete essay evenwel niet zomaar terzijde schuiven. In aanleg boorde het surrealisme inderdaad bronnen van

³⁵ Elk totalitair regime is er in laatste instantie op gericht de irrationele krachten die het heeft ontketend, weer te kanaliseren binnen de gestuurde dynamiek van de Beweging; alles en iedereen moet geïntegreerd worden in die nieuwe orde, op welke misdadige principes die orde (zoals in nazi-Duitsland) dan ook gegrondvest mag zijn. Die hang naar totale controle was de surrealist ten enenmale vreemd, zoals Camus in relatie tot het marxisme constateert (126). Zie het motto boven hoofdstuk 7.

³⁶ Ik neig nog het sterkst naar de positie van ideeënhistoricus Tim Cloudsley dat het surrealisme naar een derde weg zocht tussen het volgens hen illusoire, volledig zelfbewuste individu van het liberalisme en het verstikkende, subjectloze collectivisme van totalitaire regimes: "In the movement of dream into reality and vice versa, it urged a praxis to overcome the split between conscious and unconscious, in stating all individuals as free and world-transforming." (853) Maar die wereld verandert alleen op voorwaarde dat die creatieve individuen besluiten samen te werken.

haptische, affectieve energie aan waar ook demagogen uit putten, zodat het gevaar van een "glissement idéologique" allerminst denkbeeldig was (152). Clair behandelt zelf de complexe gevallen van Antonin Artaud die zich antisemitische uitspraken veroorloofde (120), en van het tijdschrift *Contre-attaque*. Daarvoor sloegen sommige surrealistten, oud-communisten en de filosoof Georges Bataille in 1935 kortstondig de handen ineen, met het door henzelf gestelde doel het fascisme met eigen wapens te bekampen: "se servir des armes créées par le fascisme, qui a su utiliser l'aspiration fondamentale des hommes à l'exaltation affective et au fanatisme" (geciteerd door Clair 138). Het radicale karakter van hun esthetische project belette hun soms de mogelijk schadelijke consequenties van hun agressieve of kwetsende taalgebruik en gedrag in te schatten. Bovendien was een sterke fascinatie voor massaprocessen onmiskenbaar bij hen aanwezig, zoals ook bleek uit Pérets schijnbare kritiekloze bewondering voor de gewelddadige ontlading in de Spaanse republiek, maar ze werkelijk coördineren lag buiten hun bereik en veelal buiten hun intenties. Ik meen dat mijn analyse van hun haptische esthetiek die poëtische dromen niet langer ondergeschikt wilde maken aan daden, dit afdoende heeft aangetoond. Waar de haptische waarneming, volgens commentatoren als Zweig en Canetti, binnen de politieke massabeweging uniformiserend en soms zelfs instrumentaliserend werkten, moest ze voor de surrealistten vóór alles nieuwe betekenissen produceren in het denken en gedrag die in principe ieder individu anders kon interpreteren. Hun taal was niet die van het bevel of de doctrine waardoor het politieke optreden van een massa in een bepaalde richting werd gestuurd, maar die van een poëtische beeldenstroom waaruit weliswaar een nieuw soort gedrag viel af te leiden doch nooit zonder een heuse vertaalslag te maken. Hier lag hun weerstand tegen totalitaire Bewegingen reeds ten diepste in besloten, maar ook de kern van hun artistieke elitarisme dat hun revolutionaire praxis nooit wist te verhullen. De altruïstische heldenrol die Péret zich aanmat en hem door sommige critici nog steeds lijkt te worden toegedicht, bleef een distinctiemiddel, het "voorbeeldige leven" van een "geïsoleerde militant", een combattieve dichter en wachtpost ver voor de massa uit.³⁷

³⁷ In de jaren dertig en veertig werd langzaam duidelijk dat Péret zich in geen enkel politiek-ideologisch kader volledig thuis voelde, noch in het communisme, noch in Trotski's 3^e Internationale of in het anarchisme. Ten slotte presenteerde hij zich in 1956 als een "militant isolé" (*O.C.* 5: 273). Misschien was hij dat ook wel, niet alleen in politiek opzicht, maar ook binnen het surrealisme als meest toegewijde activist van de sociale revolutie.

Gezien de vele tijdelijke leden van de surrealistische Beweging, hun wisselende coalities en uiteenlopende individuele trajecten, zal het laatste woord in dit debat nog niet gezegd zijn. Maar het is hoe dan ook onjuist om uit enkele negatieve voorbeelden de algemene conclusie te trekken dat geen van de surrealisten de gevaarlijke verleiding van het totalitarisme doorzag of de corrigerende functie van de morele verantwoordelijkheid en rationele, democratische besluitvorming erkende. Ik herinner eraan dat Péret wel degelijk de sociale en politieke doelstellingen van de Franse Revolutie zei aan te hangen, maar ze in praktijk voor verraden hield. Ongetwijfeld was het naïef van hem te geloven dat de individuele vrijheid en universele gelijkheid nu wel met behulp van revolutionair geweld zouden kunnen worden geïmplementeerd, maar daarom bleef hij zich ook verzetten tegen de totalitaire Bewegingen die zulke principes hadden vervangen door de geestelijke en lijfelijke terreur van de onpersoonlijke uniformiteit.³⁸ Na de dubbele nederlaag, eerst in Spanje en later in mei-juni 1940, begon Péret zijn verzet evenwel weer met nieuwe poëtische middelen vorm te geven.

³⁸ Waar de verlichtingsidealen onder Stalin uiteraard praktisch met voeten werden getreden, waren de nazi's er zelfs trots op ze expliciet te herroepen. Bij de machtsovername in 1933 verklaarde Joseph Goebbels: "By this we have obliterated the year 1789 from history!" (geciteerd door Vajda 23)

10. DE HAPTISCHE RUIMTE METAMORFOSE IN BOUWKUNST EN NATUUR

L'essentiel est qu'il reste chez le 'primitif' une tendance impérieuse à imiter jointe à la croyance à l'efficacité de cette imitation, tendance encore assez puissante chez le 'civilisé' pour demeurer en lui l'une des deux conditions du cheminement de sa pensée livrée à elle-même, (...).

Roger Caillois. *Le mythe et l'homme*. 1938. (125-6)

L'homme regrette les obscures poussées de son origine qui l'enveloppaient de parois humides où le sang battait tout près de l'œil avec le bruit de la mère. (...) Il nous faut des murs comme des draps mouillés qui se déforment et épousent nos peurs psychologiques; (...) on insinue le corps comme en un moulage, comme en une matrice fondue sur nos mouvements, (...)

Roberto Matta Echaurren, 'Mathématique sensible – Architecture du temps.'
1938. (43)

Inleiding

Met de foto van de eenzame wachtpost nog in gedachten glijdt onze blik nu van zijn strelende linker- en gewapende rechterhand naar het omringende, zonovertogen landschap. Voortaan beschouwde Péret intermenselijke relaties niet meer uitsluitend binnen het kader van de erotiek of mogelijke maatschappelijke hervormingen, maar binnen dat van een alomvattender, haptische ruimtelijkheid. Door de voorbije hoofdstukken heen zijn we meermaals tot de vaststelling gekomen hoe betekenisvol de wisselwerking tussen waarnemer en materiële omgeving was voor Péret. Zijn hallucinaties in de Bretonse cel, het "kreunende" bos en de torentrap van het seksuele verlangen in het gedicht 'Écoute', de frontsoldaat die tijdens WO I een "mollenjager" wordt in de Ardense klei, alle geven ze aan hoezeer de dichters (zelf)perceptie beheerst wordt door tactiel en lijfelijk contact met de architecturale dan wel natuurlijke setting.

In dit tiende hoofdstuk gaan we deze haptische waarneming van de fysieke ruimte bestuderen in enkele latere essays en poëziebundels van Péret. Zoals we zullen constateren in 10.1 stelden de surrealisten, in samenspraak met denkers als Roger Caillois, dat de materiële omgeving van invloed was op het gedrag van mensen. Cruciaal is daarbij het zogenaamde

mimetische vermogen dat de waarnemer in staat stelt zijn of haar habitat te incorporeren. Gezien die mimetische interactie verzetten de surrealisten zich tegen de modernistische, functionele stedenbouw en lanceerden ze tegenvoorstellen voor een meer organische architectuur die de diepste verlangens en angsten van de bewoners zouden weerspiegelen.

Voor een dergelijke, haptische ruimtebeleving deden ze veelal inspiratie op bij 'primitieve' beschavingen. Zoals we weten, legde Péret een levendige belangstelling aan de dag voor de niet-westerse culturen van Latijns-Amerika. Het langdurig etnografisch onderzoek dat hij in Brazilië en vooral in Mexico tijdens de jaren veertig verrichtte, was vrij uniek blijkens paragraaf 10.2. In de mythen, rituelen en de architectuur van het precolumbiaanse Mexico ontdekte hij een directer lichamelijk contact met de natuurlijke omgeving en materialen. In de bundels *Dernier malheur dernière chance* en *Air Mexicain* zien we hoe de mimetische wisselwerking tussen menselijk gedrag en bewegingen in de natuur een 'mythische' ruimte creëert en bewoonbaar maakt. Het hoofdstuk sluit af met een overzicht van de haptische praktijken in Pérets poëtisch oeuvre.

10.1. Haptische ruimte: bouwkunst en natuur als incorporerend labyrint

Het ontwerpen van imaginaire ruimtes had van meet af aan onderdeel uitgemaakt van het surrealistische project en zou daarom alleen al een apart hoofdstuk verdienen; om de "werkelijkheidszin" van het publiek aan te spreken, die volgens Katz zo diep verankerd was in de lichamelijke conditie, moesten hun droomwerelden toch minstens de schijn wekken bewoonbaar te zijn of de bezoeker volledig te kunnen omsluiten. Had Breton het "wonderbaarlijke" in het *Eerste manifest* niet reeds voorgesteld als een kasteel op het platteland, ergens in de buurt van Parijs? Op de oprijlaan staan, in de schaduw onder de bomen, auto's geparkeerd; binnen, waar alles gerestaureerd is en voorzien van het modernste comfort, komen de surrealisten bijeen, zo ook Desnos en Vitrac die samen een oud edict over duelleren ontcijferen (*Manifestes* 27). In dit prototype van een surrealistisch gebouw, waar niemand een vaste verblijfplaats vindt maar iedereen welkom is— "les portes sont toujours ouvertes" (27) —, vervaagden de grenzen tussen binnen en buiten, cultuur en natuur, het door tradities geschraagde verleden en de door technologie voortgedreven modernisering (Fijalkowski 13). Deze hybride vermenging bleef karakteristiek voor de surrealistische benadering van ruimtelijkheid, ook al zou ze zich op den duur meer gaan focussen op concrete doelen, met name Parijs waar ze indruiste

tegen het functionele urbanisme van de modernisten. Deze interesse in de bouwkunst, immer "oscillating between the endless play of formal images and the economic determinism of property and space allocation" (190), was ook niet onlogisch voor een avant-gardistische groepering die haar esthetische programma aan maatschappelijke hervormingen hoopte te koppelen, besluit architectuurtheoreticus Anthony Vidler.

Tot dusver volgde Péret's traject de algemenere surrealistische lijn, maar omstreeks WO II begon hij die ruimtelijke thematiek zorgvuldiger te verkennen en in zijn haptische poëtica onder te brengen. In het tijdschrift *Minotaure* legde hij in drie essays, die onze leidraad zullen vormen in deze eerste paragraaf, de essentie neer van zijn ruimteperceptie, gebaseerd op het mimetische vermogen van de mens zich qua gedrag en artefacten naar het omringende milieu te voegen. Dankzij deze notie van het mimetisch vermogen wordt het mogelijk de tactiele modellen voor huizenbouw te heroverwegen die onder meer Tzara, Matta Echaurren en Kiesler hadden geopperd. Maar hoewel deze mimesis de waarnemer en de gebouwde omgeving voortdurend transformeren, was deze gedaanteverwisseling volgens Péret nooit volkomen, zodat oppervlaktes steeds de sporen van diepere, oudere lagen dragen. Het levert poëtische beelden van een ruïneus Parijs op, die een temporele verdieping aanbrengen in de labyrintische hoofdstad van Bretons en Aragons romans.

Opgaan in de omgeving: mimetische metamorfose in natuur en cultuur

In de korte periode tussen zijn terugkeer uit Spanje en het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog publiceerde Péret, zoals gezegd, enkele belangwekkende reflecties over ruimtelijkheid in *Minotaure*. Net als in het eerder besproken geval uit dit tijdschrift, de ogenschijnlijke toneeltekst 'Au paradis des fantômes', zijn deze drie latere publicaties qua genre amper te classificeren; het meest neigen ze nog naar poëtische essays, waarvan de gedachtegang niet zozeer gestuurd wordt door argumentatie als wel door analogie en associatieve beelden. Zo opent het essay 'A l'intérieur de l'armure' met de bewering dat de mens van de pelikaan heeft geleerd hoe hij gevangen vis in een buidel dient te bewaren en het pantser van de schildpad heeft afgekeken om zich tegen pijlen te beschermen (*O.C.* 7: 40). Péret's punt is dat onze verre voorouders, gedreven door hun behoeften en angsten, aspecten uit hun natuurlijke omgeving gingen imiteren en daardoor ook zichzelf transformeerden. In deze perceptuele interactie tussen onze eigen lichamelijke behoeftigheid en de omringende natuur

school de oorsprong van onze scheppende verbeelding en dus van onze gehele cultuur: "L'imagination ne met en lumière que ce qui gît, enfoui dans les profondeurs de l'homme ou de la nature, dans la mesure où celle-ci est sentie." (7: 40) Maar gezien bijvoorbeeld het ontzag voor goden, die in wezen niets anders waren dan verzelfstandigde natuurkrachten, plachten mensen die imaginaire oorsprong van hun creaties spoedig te vergeten: "Pour se défendre, [l'homme] se terre, taupe, dans l'obscurité moite des églises où il pense trouver un abri contre lui-même et se cache dans une armure pour mieux se protéger des attaques venues de l'extérieur." (7: 40) Voor Péret verbeeldt "l'armure" waarbinnen de mens zich verschanste, bijgevolg die tweeslachtige houding jegens de natuur: hoewel het als tactiele bescherming tegen gevaren van buitenaf nog verwijst naar zijn animale prototype, groeide het harnas in de middeleeuwse ridderscultuur uit tot een imponerend machtsmiddel ter onderwerping van de buitenwereld, vergelijkbaar met de functie van geld onder het kapitalisme: "le chevalier s'accompagne d'un cliquetis d'armure pareil à un bruit de monnaie sonnante sur une plaque de marbre." (7: 41) Zodoende wordt "l'armure" gelijkgesteld met de artificiële scheiding tussen binnen en buiten, organisch en anorganisch materiaal, die Péret tot slot oproept te doorbreken: "Ouvrons l'armure. Ouvrons toutes les armures." (7: 41)

Pérets essay past in een bredere discursieve weerstand, onder de surrealisten en aanverwante denkers, tegen utilitaristische stromingen die de menselijke cultuur superieur achtten aan haar natuurlijke bronnen. Zo was Péret hoogstwaarschijnlijk bekend met de geschriften van de socioloog en etnograaf Roger Caillois (1913-1978) over mimicry.¹ Caillois, die tussen 1933 en 1935 lid was geweest van de Beweging, had zich bij Tzara's fenomenologische studiegroep (zie 7.2) en Batailles Collège de Sociologie aangesloten om juist dergelijke vraagstukken op een meer wetenschappelijke manier te kunnen bestuderen. In *Minotaure* had Caillois niettemin ook al een aantal artikelen gepubliceerd, nadien gebundeld in *Le mythe et l'homme* (1938), waarin hij de stelling had verdedigd dat de mimicry van dieren en planten niet louter op evolutionaire gronden viel te verklaren. Heel vaak bereikt die mimicry zo'n verbluffende perfectie, zoals bij sommige sprinkhaansoorten die sprekend op kleurige bloemen lijken, dat ze het utilitaire doel de overlevingskansen van het organisme te

¹ Zie Joyce Chengs voortreffelijke artikel over de gedeelde belangstelling van surrealisten, Caillois en Benjamin voor mimetisch gedrag. Haar analyse was erg behulpzaam bij het verhelderen van de connectie met de haptische ruimtelijkheid.

verhogen ver voorbyschiet, aldus Caillois. Soms kan het zelfs contraproductief werken, zoals in het geval van sommige kevers die dusdanig getrouw twijgjes simuleren dat nietsvermoedende tuinlieden ze eenvoudig wegsnoeien (124). In de mimicry bespeurde Caillois daarom veeleer een reflexmatige assimilatie aan het omringende milieu, parallel aan het menselijke verlangen terug te keren naar het prenatale onderbewustzijn of de freudiaanse doodsdrijf (89). Mimicry was naar zijn idee dan ook "een luxe" (124), een exces in strijd met de voortplantingsdrijf, maar ook een creatieve inertie waardoor het plastische organisme nieuwe gedaantes vermag aan te nemen.

Ofschoon Caillois deze interpretatie van mimicry decennia later zelf als te vergezocht zou verwerpen (Cheng 85), bood het destijds toch een plausibel biologisch kader voor de surrealistische fascinatie met depersonaliserende, creatieve automatismen en de wens op te gaan in de stroom van de woorden en de dingen. Het was evenmin los te zien van hun etnografische onderzoeken, daar Caillois mimicry als het sturende principe beschouwde dat 'primitieve' volkeren ertoe had gebracht hun rituelen en verhalen af te stemmen op fenomenen uit hun habitat waarin ze gelijkenissen met zichzelf meenden te herkennen. In feite beschikken we zelfs nu nog over dat oeroude "mimetische vermogen", meende op zijn beurt Walter Benjamin.² Behalve onze fylogenetische ontwikkeling getuigt ook onze ontogenese ervan: "Het kinderspel is overal van mimetische gedragingen doortrokken; en het bereik daarvan is geenszins beperkt tot wat de ene mens de andere nadoet. Het kind speelt niet alleen kruidenier of onderwijzer, maar ook windmolen en treintje." (*Maar een storm* 132) Zelfs in een moderne, stedelijke setting bezit een kind het vermogen dier of ding te worden, zoals Benjamins herinneringen aan zijn eigen Berlijnse jeugd rond 1900 prachtig evoceren, toen hij zich identificeerde met de otter in de dierentuin of een wit, fladderend spook waande door zich in de gordijnen te verstoppen (Cheng 77-80). Dergelijke spelletjes hadden, volgens Benjamin, een essentiële cultuurvernieuwende functie, aangezien kinderen hierdoor in staat waren "het nieuwe opnieuw te ontdekken" (geciteerd door Buck-Morss 274). Waar zijn eigen generatie bijvoorbeeld locomotieven had ingelijfd en met een nieuwe symbolische waarde had bekleed, zouden de

² Benjamin verwees geregeld naar het werk van Caillois, die hij had leren kennen bij het Collège de Sociologie. Benjamin bezocht de bijeenkomsten echter al gauw niet meer, omdat hij Caillois' en Batailles pseudo-fascistische tendensen wantrouwde die al eerder zijn genoemd. Zie over het Collège verder nog Clifford 141-4; Kraniauskas 154.

vroegtuintigste-eeuwse kinderen hetzelfde met de auto doen; de haptische training in de moderne ervaring die Benjamin bij volwassenen onder meer met behulp van de film hoopte te bereiken, voltrok zich bij kinderen nog spontaan vanwege hun grotere mimetische ontvankelijkheid.

Kortom, net als voor Caillois was mimesis voor Benjamin niet zozeer synoniem met representatie, maar had de notie betrekking op een baselere oriëntatie die een persoon in staat stelt om, door imiterend gedrag en houding, de kloof met de dingen om zich heen te dichten en ze als vernieuwende betekenissen in zijn referentiekader te incorporeren (Macarthur 481).³ Waar men zich door de liefdevolle aanraking voor een ander individu openstelt en zich op sociaal-politiek terrein naar de beweging van de massa kan voegen, vormde deze "mimetische metamorfose" – om Chengs overkoepelende term over te nemen – een derde haptische praktijk die van groot belang was voor de surrealisten. Omdat de waarnemer zich daarbij naar de materiële, niet-menselijke omgeving richtte en er imaginair dan wel reëel tijdelijk mee versmolt, beheerste deze mimetische techniek hoofdzakelijk hun ruimteperceptie. In concept kennen we die ruimte boordevol metamorfoses en analogieën reeds uit de surrealistische gedichten, waar als gevolg van contiguiteit de ontologische categorieën van mens, dier, plant en anorganisch materiaal in elkaar overvloeien. Thans rees voor hen de vraag in hoeverre zo'n poëtische droomwereld waar, zoals Paz zei alles doorgang is, concreet voorstelbaar was. Oftewel, met mimetische metamorfose kwam het zwaartepunt te liggen op de subjectieve interactie met de fysieke ruimte van huis, stad en natuur.

De surrealistische architectuur: droomhuizen, labyrinten en ruïnes

Inderdaad kon volgens Péret, om te beginnen, architectuur een essentieel aandeel hebben in de reactivering van het mimetische vermogen tot gedaanteverwisseling. Eigenlijk zou de mens in het bouwsel moeten wonen dat terugverwijst naar zijn diepste verlangen, als antwoord op zijn "aangeboren gevoel van ontoereikendheid". "[Le] désir prend la forme d'un château: caverne disputée à l'ours ou construction minuscule dont la

³ Uitgaande van dit mimetische vermogen van de mens heeft Michael Taussig een cultuurgeschiedenis van de zintuiglijke waarneming geschreven. Omdat de waarnemer daarbij steevast in een omgeving wordt geplaatst waarmee hij of zij interageert, biedt het mimetisch vermogen een boeiend alternatief voor de gebruikelijke cultuurhistorische benaderingen die (één van) de vijf zintuigen als uitgangspunt nemen.

mémoire ne gardera qu'une image d'aventurine", claimde Péret in een tweede *Minotaure*-essay, 'Ruines' getiteld (O.C. 7: 44). Maar haast niemand zou zo'n denkbeeldig kasteel durven te betrekken, daar men er te veel herinnerd wordt aan zijn collectieve, dierlijke aanleg, de met angsten en fantasieën omklede lijfelijkheid waarmee het bewuste "ik" noodgedwongen samenleeft. Dit beeld versterkt de dichter nog door onder dat romantische en surrealistische cliché van het kasteel een andere laag bloot te leggen: "L'homme, pagure, ne voit de la vie que la ruine où cacher l'animal qu'il se défend d'être resté" (7: 42). De mens is een schelpdier, maar doet er alles aan om zijn schelp dusdanig vorm te geven dat hij vergeet welk beest erin huist. Tenminste, als hij een kleinburger is: "L'homme envie la félicité muette de l'huitre et de l'escargot, aspire s'il est un lamentable petit-bourgeois á la hideuse villa de banlieue, (...), s'il est artiste á quelque ruine veloutée qu'il devra disputer á la végétation et aux oiseaux rapaces" (7: 42). Anders gezegd, terwijl de bouwkunst voortkomt uit een animale hunkering naar beschutting, au fond een schelp of een ruïneus, skeletachtig overblijfsel blijft, wil enkel de kunstenaar een woning die hier onverholen aan herinnert. Deze al te eenvoudige, schematische oppositie alludeert op de toenmalige discussie tussen surrealisten en modernistische architecten. Maar laten we alvorens hierop in te gaan, nog beter proberen te vatten hoe destijds de specifieke interactie tussen lichaam en architectuur werd begrepen.

Opnieuw was het Benjamin die in dit vertoog een grotere conceptuele helderheid betrachtte. Een gebouw leren we vóór alles via gewenning kennen, aldus de Duitse denker. Behalve voor de toerist die een pittoreske gevel bewondert, is architectuur de minst auratische, minst afstandelijke kunstvorm waarmee we dagelijks langs haptische, verstrooide weg vertrouwd raken: "Bouwwerken worden op twee manieren gerecipieerd: door gebruik en door waarneming. (...) Tactiele receptie geschiedt niet zozeer door de aandacht als wel door gewoonte. Voor de architectuur bepaalt gewoonte zelfs in hoge mate de optische receptie." (*Het kunstwerk* 41) Alle zintuigen worden tijdens de architectuurervaring deel van het wennende lichaam dat, zoals de fenomenologen ook zeiden, zich de ruimte door gebruik toe-eigent of "verwerft".⁴ Deze connectie die

⁴ Zeker vermeldenswaard in dit verband is het onderzoek van de Hongaarse, aan de universiteit van Amsterdam docerende experimenteel-psycholoog Géza Révész (1879-1955). Mede beïnvloed door zijn vriend Katz stelde Révész, in zijn studie *Die Formenwelt des Tastsinnes* (1938), dat onze ruimteperceptie het product is van verschillende zintuigen

Benjamin tussen architectuur en lichamelijkheid legt is eeuwenoud. We vinden haar enerzijds terug aan de ontwerp kant, in de geschriften van Vitruvius tot Le Corbusier, zij het dat er een diachrone verschuiving plaatsgreep van het lichaam als ijkpunt voor proporties en esthetische waarde naar het lichaam als voornaamste object dat beschutting behoeft (Paterson 59-78). Anderzijds was de haptiek ook prominent aanwezig in een rijke kunsthistorische traditie die vanaf de late achttiende eeuw sterk de nadruk ging leggen op het feit dat gebouwen eerder gevoelsmatig dan visueel beleefd worden. Architectuur zou, volgens deze theoretici, mentale en emotionele toestanden veruitwendigen en invoelbaar maken (Jormakka 299; Vidler 69-75).⁵ In Benjamins optiek was het, hoe dan ook, zo dat de haptische gewenning aan de indeling en texturen van een gebouw bepalend was voor de wijze waarop de waarnemer zich met die ruimte identificeerde. Eenieders mimetische vermogen zorgt voor een veelal onbewuste adaptatie van gedrag en gemoedsstemming aan de gebouwde omgeving, net zoals kinderen bepaalde objecten of apparaten kinesthetisch nabootsen.

In concreto, waar de negentiende-eeuwse burgerwoning met haar snuisterijen, kleedjes en zware meubilair de eigenaar als een veilige, besloten cocon scheen te omhullen, poogde de modernistische tegenbeweging met haar hang naar efficiëntie die knusse geborgenheid open te breken. Daarmee zou, volgens Benjamin, de oude cultus van het wonen moeten wijken voor eigentijdse "doorgangsruidtes" en "de architectuur van de transparantie" (S.W. 2: 265). De radicale architectuurvernieuwers, van wie Le Corbusier (1887-1965) in het toenmalige Frankrijk als voornaamste vertegenwoordiger gold, hoopten een drastische functiescheiding door te voeren met de aanleg van verkeersassen langs en niet door de woonwijken, ruim opgezette parken voor recreatie en industriezones buiten het stadscentrum. Groene pleinen en grote raampartijen in de huizenblokken moesten de circulatie van licht en lucht garanderen, in schril contrast met de besloten oppervlaktes van de

waarvan de "tactiel-kinesthetische functies" primordiaal zijn. Dit bleek volgens hem uit het feit dat blinde mensen een goed ruimtegevoel kunnen ontwikkelen, waarbij het ontbreken van het gezichtsvermogen door het gehoor wordt gecompenseerd. Zie over Révész' werk, ook Paterson 53-4.

⁵ Zie voor Benjamins verhouding tot zijn voorgangers Alois Riegl en Heinrich Wölfflin binnen deze traditie, vooral John Macarthurs artikel. Sowieso geeft Macarthur een zeer gedegen analyse van het bredere verband tussen de haptiek en "het mimetische vermogen" in Benjamins conceptie van architectuur.

straat en burgerlijk interieurs uit de voorafgaande eeuwen (Vidler 63).

Maar zouden dergelijke "machines à habiter", zoals Le Corbusier zijn gedroomde appartementencomplexen noemde, werkelijk bewoonbaar zijn? Voor Benjamin betekende het in elk geval een verdienstelijke poging om met de gehate burgerlijke privésfeer af te rekenen, waar een bezoeker zich immer een indringer voelde, "want hier is geen plekje waarop de bewoner al niet zijn spoor heeft achtergelaten" (geciteerd door Boomkens 208; Benjamin, *S.W.* 2: 473). Thans zou de modernistische bouwstijl, opgetrokken uit spoorwerende materialen als beton en glas, een nieuwe ervaringswijze van ruimte en tijd stimuleren die overeenstemde met het anonieme, massale karakter van het moderne leven. Deze bouwstijl zou zodoende ook beter aansluiten bij de praktische behoeften van de grootstedelijke massa's. Benjamins positieve oordeel was niet ongegrond daar, zoals René Boomkens stelt, deze architectuurvernieuwers zich sterk bekommerd toonden om het nijpende woningtekort in de naoorlogse steden. In theorie hadden hun radicale plannen ten doel hier een adequaat antwoord op te verschaffen (169-71).

De surrealisten, daarentegen, sympathiseerden slechts ten dele met de modernistische architecten. Ook al waren ze even fel gekant tegen de negentiende-eeuwse huizen- en stedenbouw, ze verwierpen al evenzeer de functionalistische alternatieven. Volgens de surrealisten stond zo'n "nieuw-zakelijke" aanpak immers gelijk met overrationalisatie, en derhalve met de consolidatie van het status-quo. Tekenend voor dit verre gaande meningsverschil was het feit dat Le Corbusier weliswaar in *Minotaure* mocht publiceren, maar het voor hem cruciale begrip van transparantie door Breton geheel anders werd ingevuld.⁶ Het glazen huis dat Breton in *Nadja* zei te willen betrekken, moest bovenal zijn amoureuze escapades zichtbaar maken. De surrealistische transparantie dienen we daarom ook niet al te letterlijk te nemen: vóór alles ging het om architecturale vormen

⁶ In zijn korte *Minotaure*-essay uit 1936 besprak Le Corbusier dan ook de architectuurvisie van de Zwitserse ontwerper Louis Sutter (1871-1942) die eerder bij het surrealisme dan bij zijn eigen opvattingen aansloot. De eerste zin vat dit treffend samen: "Cette affirmation de Louis Sutter: 'Plus de fenêtres, ces vieux inutiles' est á l'antipode de mes propres idées, mais elle manifeste l'intense vie intérieure de celui qui le pense." (62)

Overigens wil dit niet zeggen dat Le Corbusier en de surrealisten niets gemeen hadden. Zie het artikel van Alexander Gorlin die erop wijst dat "In Le Corbusier's later work the surrealist themes of the ambiguity between inside and outside, ghostly presences, ruins, petrification, and the occult become more prominent, dominating, for example, the chapel at Ronchamp." (103)

en structuren die zouden inspelen op de verlangens en angsten van bewoners, in plaats van ze nog langer weg te moffelen achter keurige gevels, zoals in het Wenen van Zweig, of ze ogenschijnlijk te neutraliseren in steriele betonconstructies.

De surrealistische droomhuizen leken evenwel verre van realiseerbaar. Zoals we eerder zagen nam Péret, behalve de flatgebouwen waarin arbeidersgezinnen als in conserven zouden worden "ingeblikt" (zie 7.2), ook de rustieke villawijken van de *banlieue* retorisch onder vuur. Ter vervanging van het louter optische genoegen van het groene, suburbane landschap buiten het raam, speculeerde de dichter over het betrekken van een overwoekerde ruïne, waar de mens het gevecht zou moeten aangaan met het beest in zichzelf. Enkele jaren eerder, in 1933, had Tzara geopperd de benodigde bouwkundige inspiratie nog verder weg te zoeken. In tegenstelling tot de autocorrectieve bouwkunst van de bourgeoisie, weerspiegelen de "intra-uteriene" woningen van "primitieve" culturen – zoals de iglo van de Eskimo's of de hut op de savanne – met hun sferische vormen en vaginale openingen immers waarnaar de mens ten diepste terugverlangt: "le bien-être réside dans le clair-obscur des profondeurs tactiles et molles de la seule hygiène possible, celle des désirs pré-nataux", aldus Tzara (83). Het was de Chileense schilder Roberto Matta Echaurren (1911-2002) die Tzara's intra-uterien bouwconcept zou vermengen met moderne, mathematische patronen.⁷ In zijn artikel 'Le mathématique sensible' (1938) tekende Matta het ontwerp voor een huis dat niet alleen voorzien was van vervormbare wanden die zich "als vochtige lakens" naar de "psychologische angsten" en de "bewegingen" van de bewoners zouden plooiën, maar ook van gekromde meubels en hallucinogene spiegels. Matta: "Par des mêlées de doigts semblables aux mains jointes d'une femme dont les seins sont déchiquetés, on sentirait les indurations et les molleses de l'espace." (43) Het spectaculairst was echter ongetwijfeld het *Endless Project* waar de Oostenrijks-Amerikaanse architect Frederick Kiesler (1890-1965) vanaf 1924 twintig jaar aan zou werken. Bestaande uit rubbergordijnen, in de hoogte verstelbare vloeren en glijdende muren, kon dit eivormige bouwsel worden samengetrokken om een individu veilig te omsluiten, dan wel worden uitgebreid of opengeklapt voor groeps- of buitenactiviteiten (Phillips 148 e.v.). "The ideal house configuration with

⁷ Zelf architect van opleiding en een tijdje in de leer geweest bij Le Corbusier, zocht Matta ook in zijn beeldend werk naar een evenwicht tussen abstractie en biomorfe figuren, ontleend aan planten- en dierenrijk (Dolin).

least resistance to inner and outer stress is not the ovoid but the spheroid matrix: a flattened sphere", schreef Kiesler erover, "Stream-lining becomes here an organic force as it relates to the dynamic equilibrium of body-motion within encompassed space." (geciteerd door Bogner et al. 19)

Wat opvalt aan al deze surrealistische droomhuizen is dat ze allerminst een knus thuis garandeerden. Het betrof hier juist het soort Unheimliche architectuur die de illusie van geborgenheid verstoorde en, in de woorden van Vidler, "attempts deliberately to provoke disquiet and unease, to reveal the hidden terrors of the house" (xi). De surrealistische woonervaring is niet die van het harmonische, geproportioneerde lichaam uit de klassieke traditie, maar die van een gefragmenteerde serie haptische aandoeningen, die met de romantische spookhuizen en kastelen opgeld had opgemaakt (Vidler 77). Met hun animale tactiliteit, beweeglijke structuur en vage binnen- en buitenscheiding zouden de surrealistische huizen niet alleen de onbewuste lijfelijke aanspreken die de bewoner had pogen te verdringen, maar zouden ze hem via mimetische weg ook aanzetten tot een schier eindeloze metamorfose. Zolang deze imaginaire bouwsels echter nog niet waren verrezen, diende men in de bestaande stedelijke infrastructuur op zoek te gaan naar soortgelijke gedaanteverwisselingen.

In hun hang naar rationalisatie van de ruimte hadden stadsplanners veelal voor uniformiteit geopteerd. Daarmee hadden ze echter ongewild desoriënterende effecten opgeroepen van een wereld waarin alles op elkaar leek. Zoals Benjamin schreef: "met hun uniforme straten en eindeloze rijen gebouwen, hebben [ze] de gedroomde architectuur van de Antieken gerealiseerd: het labyrint." (geciteerd door Buck-Morss 253) Het was dit onderhuidse labyrint in Parijs, vol wonderlijke voorvallen, dat de surrealisten wisten bloot te leggen tijdens hun doelloze dwaaltochten.⁸ Zo kon, in Aragons *Le paysan de Paris*, een verlichte etalage in een winkelgalerij de dromerige passant ineens toegang verschaffen tot een toverachtige onderwaterwereld, of voelde deze aan den lijve hoe in badhuizen en kapperszaken niet de cultus van de hygiëne maar die van het zinnelijk genot werd beleden. Ondertussen schuimde Breton de

⁸ Het "Unheimliche" is op het lijfelijke, motorische niveau ook stevast verbonden met een gevoel van desoriëntatie. Freud vergeleek het met de sensatie van ongewilde herhaling wanneer je op de tast je weg moet zien te vinden in een donkere kamer en steeds tegen hetzelfde meubel oopbotst, of in een onbekende stad verdwaalt en "in weerwil van alle pogingen om een gemarkeerd of bekend pad te vinden telkens weer naar één en dezelfde (...) plek terugkeert." (8: 110)

vlooienmarkten af om als "tactiele flaneur" curieuze, versleten voorwerpen te verzamelen en ze vervolgens als leidraad voor een creatief zelfonderzoek te gebruiken (Mileaf 85-118). Zoals we reeds zagen onderkende Benjamin wel de scheppende mogelijkheden van zulke omzwervingen, omdat ze kunst en waarneming verenigden, maar had hij weinig vertrouwen in hun sociaal-politieke potentieel. Naar Benjamins idee deden Aragon en Breton, als flaneur in het labyrintische Parijs, niets anders dan om het even welke andere consument, namelijk: zich overgeven aan de dromerijen bij de koopwaar, terwijl hun zogenaamde authentieke ervaringen in feite gestandaardiseerd geproduceerd werden (Buck-Morss 255-60).⁹ Hun mimetische metamorfoses gebeurden, eind jaren twintig, nog onder de bedwelming van het productfetisjisme.

Tien jaar later probeerde Péret deze roes wel af te schudden, zij het – na alle teleurstellingen – niet meer met politieke middelen. Hij deed het door, in het aangehaalde essay 'Ruines', de stedelijke ruimte onder te brengen in een alomvattender transformatieve natuur:

Quelles ruines [le monde d'aujourd'hui] laissera-t-il à l'exaltation des poètes d'une autre ère? Ni les églises qui n'ont survécu au passé que comme complément des prisons, ni les banques sans lesquelles les deux premières n'auraient pas subsisté; mais peut-être

⁹ Hun haptische ruimtebenadering kon wel effectief worden ingezet in de expositiepraktijk. Zoals Alyce Mahon zeer inzichtelijk beschrijft, werden voor de opbouw van de 'Exposition internationale du Surréalisme', in de Parijse Galerie Beaux-Arts in 1938, intra-uteriene en labyrintische ruimtes gecombineerd. Er was een "rue surréaliste" gecreëerd, waar bizarre uithangborden en vrouwenpoppen de begeerte van de passant moesten wekken. Deze straat mondde uit in de centrale expositiehal in de vorm van "a dark, warm and wet grotto." (52) Als bezoeker werd je er, zo vertelde Simone de Beauvoir (1908-1986) later, geconfronteerd met mysterieuze objecten die ineens uit het halfduister voor je opdoemden, zoals een met bont bekleed kopje (van Meret Oppenheim) en een bankje op vier hooggehakte vrouwenbenen (van Kurt Seligmann). Bovendien weerklonk er hysterisch gelach uit een verborgen fonograaf en hing er een geur van Braziliaanse koffie.

Mahon ziet deze zinnenprikkelende, desoriënterende expositiepraktijk van de surrealisten als een kritisch commentaar op de 'Entartete Kunst'-tentoonstelling in München en de nationalistische 'Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne' in Parijs van een jaar eerder (23-65).

Overigens experimenteerden de surrealisten wel vaker met geuren, zie hiervoor Stamelman 188-215. Net als de tastzin werd de reuk van oudsher als een lager, dierlijk zintuig beschouwd.

retrouvera-t-on un jour, alors que son souvenir sera effacé dans la mémoire des hommes, le gigantesque fossile d'un animal unique, la tour Eiffel. (...) peut-être aussi la Grange-Batelière reprenant ses droits traversera-t-elle l'Opéra des coulisses à l'entrée, bordée de cresson et d'iris et hachurée de martins-pêcheurs. Et le passant qui la longera à la recherche d'un gué, apercevant cette ruine hérissée de ronces et pépiante d'oiseaux, se souviendra qu'autrefois on y jouait des sottises pour des morts luxueusement vêtus et dira: – Quel beau printemps, l'Opéra est fleuri comme il ne l'a jamais été! (O.C. 7: 43)

Pérets ruïnes maken niet alleen het verdrongen animale verleden voelbaar dat de moderne obsessie van de tabula rasa poogde weg te vagen, met dit beeld van een toekomstig vervallen Parijs wordt tevens duidelijk dat dit zo gevierde heden ook weer tot een miskend verleden zal verworden. Voor ieder tijdperk geldt dat het gebouwd is op de ruïnes van het voorafgaande en op den duur in het daaropvolgende zal verdwijnen. Péret: "La ruine n'est douée d'un éclat sulfureux que précédée immédiatement d'une vie réelle dont elle est le prolongement légendaire, jusqu'à ce que cette survie disparaisse à son tour faute d'un écho dans la sensibilité humaine." (7: 42) Hier gaat Péret verder dan louter een beeld van historische evolutie schetsen, want deze wordt immers onderdeel van natuurlijke processen van verandering. Het principe van de mimetische metamorfose, dat volgens de surrealisten de relatie tussen waarnemer en architectuur zou moeten regeren, wordt zodoende verheven tot een onstuitbaar mechanisme van de natuurlijke ruimte en tijd. Net als mensen en dieren passen ook dingen zich zeer geleidelijk aan hun onmiddellijke omgeving aan om er ten slotte in op te gaan. Zelfs een stad als Parijs zal niet aan die wetmatigheid ontsnappen, met name niet – zo leek Péret te willen waarschuwen – aan de vooravond van een nieuwe wereldoorlog die deze vernietiging drastisch zou versnellen.

Péret was begonnen een haptische ruimtebeleving van de natuur te concipiëren, die hij in de rest van zijn oeuvre systematisch zou uitwerken. Zo ook in het derde *Minotaure*-essay met de significante titel 'La nature dévore le progrès et le dépasse'. Waar hij in 'Ruïnes' vooral de verticale dimensie had geëvoceerd, oftewel de opeenstapeling van ruïnes op de lange termijn, focust hij in dit essay op de snellere, horizontale werking van

een milieu dat het vreemde object actief assimileert. Hij beschrijft een broeierig oerwoud waarin de tekenen van menselijke activiteit, zoals telegraafdraden, telkenmale ingehaald worden door oprukkende planten. "La vie aime et tue, caresse passionnément d'une main assassine ce qu'elle adore." (7: 39) De natuur is als een sirene die de beschaving lokt en voedt met haar warmte, maar haar vervolgens onafwendbaar zal verslinden. Péret herneemt Bretons prototypische beeld van de convulsieve schoonheid, maar laat de locomotief nu geleidelijk ontmantelen: "Dès lors, commence la lente absorption: bielle par bielle, manette par manette, la locomotive rentre dans le lit de la forêt et, de volupté en volupté, se baigne, frémit, gémit comme une lionne en rut. (...) bientôt la flamme de la forêt, après avoir longuement léché sa proie, l'avalera comme une huitre." (7: 39) Met deze gevaarlijke, meedogenloze natuur zou Péret van nabij kennismaken in Mexico.

10.2. Bewegen met de natuur: het precolumbiaanse Mexico in mythologie, rituelen en bouwkunst

Péret werkte die natuuroppvatting verder uit, toen hij in zijn lange epische gedicht *Dernier malheur dernière chance* de gehele menselijke beschaving binnen een scheppende maar evenzeer verwoestende natuur plaatste. Niet toevallig voltooide hij dit gedicht tijdens zijn Mexicaanse ballingschap, want juist die complexe relatie van mens-(bouw)kunst-natuur fascineerde hem mateloos in precolumbiaanse culturen. Zoals zal blijken uit deze paragraaf bestudeerde hij er grondig de kosmologie, gebruiken en architectuur van de Maya's en de Azteken. Deze etnografische studie vond niet alleen zijn neerslag in nog een ander epos dat Péret in die jaren schreef, *Air mexicain*, maar ook in zijn vertaling van het *Boek van Chilam Balam*, een heilige Mayatekst. Aangespoord door soortgelijke kinesthetische experimenten van zijn geliefde Remedios Varo in de schilderkunst, bouwde Péret er aan een moderne mythologische verbeelding, die het precolumbiaanse besef van de precaire ruimtelijke positie van de mens binnen een gelaagde, onstabiele natuur opnieuw centraal stelde.

Etnografie en beweging in de 'primitieve' ruimte

Pérets poëtische onderzoek naar de ruimtelijke symbiose tussen natuur en cultuur hing nauw samen met zijn heroplevende belangstelling voor het 'primitieve' denken van Latijns-Amerika. Deze belangstelling had hij voor het eerst in Brazilië opgevat, maar thans ging ze meer uit naar Mexico.

Reeds in mei 1938 had hij in een brief aan René Magritte de vurige wens uitgesproken er binnen afzienbare tijd heen te gaan (O.C. 7: 346). Met het uitbreken van de oorlog en zijn tijdelijke opsluiting werd die wens een noodzaak, teneinde verdere politieke vervolging te vermijden. Vanuit een praktisch oogpunt lag Mexico Stad als uitwijkplaats ook voor de hand. Niet alleen sprak hij er de taal, bij zijn vertrek eind 1941 wist hij tevens er een heleboel Spaanse vrienden te zullen aantreffen, die na Franco's overwinning waren geëmigreerd.¹⁰ Maar bovenal zou Mexico hem de kans bieden zijn kritiek op het westerse rationalisme en nationalisme met etnografische middelen te versterken. Na de politieke teleurstellingen betekende het Mexicaanse avontuur voor Péret "a wild dream of a new beginning", om met Timothy Gerhard te spreken, "a channel which connected Surrealism and indigenous Mexico and offered a new transnational way of experiencing the world."

Voor de meeste surrealisten was het inmiddels een beproefde methode. Sinds eind jaren twintig hadden ze meerdere antikoloniale pamfletten verspreid en dito exposities georganiseerd.¹¹ Kunstvoorwerpen uit de koloniën zoals maskers en beeldjes werden er afgewisseld met antikoloniale slogans en documentatie; ook werden zogenaamde 'exotische' objecten van devotie naast christelijke equivalenten geplaatst. Zodoende werden niet alleen nationalistische noties als eigenheid en culturele superioriteit ter discussie gesteld, maar kwam voor het Franse publiek deze koloniale kunst ineens ongemakkelijk dichtbij. De verwantschap tussen surrealisme en etnografie ging echter verder dan het aanleggen van zulke inheemse kunstverzamelingen. Terwijl Michel Leiris een etnografische expeditie naar Djibouti ondernam, reisde Desnos naar Cuba en Michaux naar Ecuador (Singler 68-9). Zo was ook Artaud in 1936 Péret voorgegaan naar Mexico, in een speurtocht naar materiaal voor zijn toneelstuk *La*

¹⁰ Fabienne Bradu heeft Pérets activiteiten en contacten in Mexico onlangs in detail geïnterpreteerd. Voor een analyse van de complexe, culturele positie van de Spaanse ballingen in Mexico met wie Péret nauwe banden onderhield, verwijs ik naar de studie van Sebastiaan Faber. Luis Mario Schneider bracht de impact van het surrealisme in Mexico meer globaal in kaart.

¹¹ Het gaat dan met name om de 'Exposition anti-impérialiste' die de surrealisten samen met de P.C.F. op poten zetten, als protest tegen de grote 'Exposition Coloniale' van 1931 waar andere 'rassen' nog als spektakel werden opgevoerd en geen aandacht werd besteed aan de overzeese misstanden. Verder was er ook de tentoonstelling van 1936 in de Galerie Charles Ratton, waar surrealistische "objets trouvés" onder meer naast kunst uit de koloniën werd getoond. Zie over beide exposities vooral Mileaf 119-56.

conquête du Mexique. Met dit stuk stond hem een heel specifiek doel voor ogen: "*La Conquête du Mexique* pose la question de la colonisation (...). Elle permet de dégonfler l'idée que l'Europe a de sa propre supériorité (...). Elle fait justice des fausses conceptions que l'Occident a pu avoir du paganisme et de certaines religions naturelles" (geciteerd door Coyné 151). Om dit doel te verwezenlijken schrok Artaud er niet voor terug om een lange reis te paard te ondernemen en een maand lang bij de Tarahumara's te verblijven, waar hij rituelen bijwoonde en het hallucinogeen peyote uitprobeerde (Coyné 167-9). Zoals we aanstonds zullen zien, zou ook Péret zich in de riten van de Mexicaanse "natuurgodsdiensten" verdiepen. Maar vóór alles wilde hij het surrealistisch-etnografische onderzoek uitbreiden naar het domein van de literatuur, meer bepaald dat van de precolumbiaanse mythologie. Dat hij reeds geruime tijd het plan had opgevat voor zijn *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique* blijkt uit de schriftelijke verzoeken om inheemse mythen die hij, direct na aankomst in Mexico, aan onder meer de latere Guatemalteekse Nobelprijswinnaar Miguel Ángel Asturias richtte (O.C. 7: 363).

De poëtische achtergronden van deze interesse in de mythische leefwereld heb ik reeds uitgebreid in hoofdstuk 7 toegelicht. In mythen zag Péret immers de Poëzie van een fundamenteel haptisch vermogen dat de 'primitieve' mens in staat stelde primaire behoeften als honger te sublimeren in een creatieve verbeelding en gedrag. Omdat deze sublimatie volgens Péret altijd optrad ten overstaan van de natuurlijke omgeving die deze behoeften versterkte dan wel bevredigde – was bijvoorbeeld de landbouwgrond uitgedroogd dan wel vruchtbaar na langdurige regen –, wordt thans duidelijk dat dit vermogen mimetisch van aard was. "Nul (...) ne saurait demeurer étranger au milieu d'où il est issu", constateert Péret, "Qu'il soit écrasé comme par une divinité ou que, sorcier, il l'attaque pour se le soumettre, il y participe pleinement." (6: 349) In de lijn van Caillois trekt hij in dit verband een parallel tussen de 'primitieve' mens en insecten die zich, naargelang van hun milieu, transformeren. Maar, zo voegt hij er meteen aan toe, waar de mimetische transformatie van het insect zich beperkt tot "une attitude passive de défense", poogde de mens door middel van zijn assimilatie aan het milieu datzelfde milieu op zijn beurt actief te beïnvloeden (6: 349). Mythen en rituelen, magische formules en handelingen, alle kenden ze een hogere betekenis aan een natuurlijke habitat toe. Ze hadden ten doel er een zekere invloed op uit te oefenen door een bepaald verschijnsel zoals regen in taal en gedrag na te bootsen.

Geleidelijk aan zou Péret steeds dieper in deze mythische ervaringswijze van de wereld doordringen. Dit blijkt voornamelijk uit twee lange epische gedichten, die tijdens zijn Mexicaanse verblijf ontstonden, en tot slot van dit hoofdstuk zullen worden besproken.

Het eerste van deze twee gedichten is *Dernier malheur dernière chance*, dat pas volledig in 1946 zou verschijnen, maar waarvan Péret in de voorafgaande jaren passages had gepubliceerd. Het roept in vier episodes, genummerd met Romeinse cijfers, een overweldigende natuur op waarin de mens zich uiterst nietig voelt. Het lyrisch subject, de chroniqueur van dienst, verklaart zich al in de openingsregels onbekwaam om grip te krijgen op de kosmische reikwijdte van zijn onderwerp, daar hij niet over "les quatre mains de signaux optiques" beschikt (2: 153). Deze "vier handen" hadden anders tegelijk de verschillende richtingen kunnen aangeven waarin de natuurkrachten werkzaam zijn: de verticale en horizontale assen waarlangs dieren, planten en anorganische materialen voortdurend elkaars bewegingen bepalen en onderhevig zijn aan atmosferische factoren als temperatuur en neerslag.

Zo wordt het eerste deel gedomineerd door stagnatie en fysiek lijden. Een voerman wil met zijn dorstige geiten een brug oversteken, maar deze blijkt uit te lopen op de afgrond van "une carrière / habitée de cendres que le vent assemble en légendes menaçantes" (2: 153). Kou en droogte teisteren de desolate, duistere omgeving, zodat de menselijke activiteit er spoedig dreigt te verdwijnen. Niet alleen staat de brug op instorten, ook in de verlaten steengroeve worden de sporen van civilisatie langzaam maar zeker uitgewist: "les végétaux impatients se battent pour effacer des bas-reliefs tonitruants / admirés des seules bêtes hystériques de la nuit" (2: 154). Bovendien is er nog sprake van een tweekoppige "héros" die, na enkele vergeefse pogingen te hebben ondernomen om zijn geliefde te bereiken, zelf wegzeilt "embarqué sur un radeau d'air pâle / (...) comme la dernière ombre exsangue" (2: 159). In deel II lijkt de situatie aanvankelijk weinig te zijn veranderd: "le froid insiste épidémie de cuirs mal tannés / et s'entête dans une attitude de musée des armures / où tout se raidit jusqu'à la poussière" (2: 160). Alles verstijft, verhardt voelbaar van de aanhoudende kou. De mensen die ten tonele verschijnen, zitten gevangen in een spiraal van oorlog en doodslag. Ze zijn in wezen al evenzeer verstart als het doodse landschap van "mille tombeaux / d'ou se lèvent des maîtres pétrifiés / statues des modes vies latentes entre chien et loup", totdat evenwel de "ijzige lucht" in beweging komt en samen met "de aan de rotsen

onderworpen sterren" de anarchistische leus "ni Dieu ni maître" aanheft (2: 164).

Pas dan, na deze eerste tekenen van een kentering, wordt in deel III heimelijk een opstand voorbereid: "La nuit de charbon sans feu ni lieu trop mûre / s'ouvre pour offrir un fruit sombre de volcan sournois" (2: 166). In de kelders van een oud kasteel vertellen "met lange naalden doorboorde harten" van mysterieuze offergaven, kennelijk noodzakelijk om de "zwarte panters / (...) die de oogsten beschermen" gunstig te stemmen (2: 166). Buiten ligt er nog een dikke mist en een zware slaap over de wereld, maar van de inmiddels neerstortende regens gaat ook een heilzame werking uit. De lang verbeide aankomst lijkt niet veraf meer: "Enfin au tournant hérissé de piques de belladone toujours cruelle / apparaît tête nue le débarcadère du rendez-vous" (2: 169). De vruchtbaarheid keert gestaag terug in het land, als de hitte van bronstige dieren en op honing beluste kolibries. In het laatste deel breekt een kosmische strijd los tussen de elementen vuur en water: "Aux nuages aux nuages / L'incendie sournoise migration d'insectes à bannières étincelantes d'été / s'étend" (2: 172). Het blijkt vooral de overwinning van het verlangen op het geweld te betekenen, wanneer "des rochers (...) se tendent les grottes de leur face / pour un baiser de premier âge" (2: 171) of wanneer "la mer ne veut s'arrêter de caresser les cimes / d'ombres n'aspirant qu'à les charmer d'un ballet de seins aveuglants / Oui ses désirs éclatent en jets de sels brûlant de leur seule ferveur" (2: 174). In deze werveling van natuurlijke aantrekkingskracht hervinden ten slotte ook de twee gescheiden geliefden uit deel I elkaar in hun omhelzing: "Le flot continu des haleines emmêlées sans prunelles et sans Voix / plongent parfois dans des gouffres interdits aux étoiles / (...) en un torrent paré de tous les joyaux inventés par des bouches jamais rassasiées" (2: 176).

Naar analogie met zijn conceptie in de *Minotaure*-essays evocert Péret in *Dernier malheur dernière chance* de culturele ruimte van de architectuur – de brug, de begraafplaats, het kasteel – als onderdeel van de natuurlijke setting. Het is het natuurlijke krachtenspel dat de bewoners dood en stagnatie brengt dan wel regeneratie en activiteit. Zoals Field Costich, wier interpretatie van dit gedicht ik grotendeels onderschrijf, treffend opmerkt: "The union of two sides over a chasm is accomplished by the rock faces (...) rather than by the erection of a bridge; natural movement (...) proves more effective than human endeavor." (82) De mannelijke tweekoppige "héros", die volgens de tekst met zijn ene hoofd zijn eigen zoon verslindt en met zijn andere vrouwen wil beminnen (*O.C.* 2:

156-7), imiteert qua gedrag de blinde vernietigingsdrang of het tomeloze verlangen van de natuur. Dit betekent evenwel nog niet dat de mens zichzelf totaal machteloos acht; men dient zich vooral uit te leveren aan de metamorfoses van de natuur, om er zelf nieuwe teweeg te brengen, zoals de magische rituelen in de kelder pogen te doen, of de vrouw die aan het slot de man redt van de verkillig. Maar het is uiteindelijk aan de dichter, de chroniqueur, om de tactiele en kinesthetische interactie tussen mens en natuur te herscheppen, en die metamorfoses als het ware in taal te bezweren. Om de geleidelijkheid van dit transformatieproces te suggereren deed Péret dan ook, voor het eerst, een beroep op een lange dichtvorm, die een veel zorgvuldiger compositie verraadt dan zijn eerdere poëzie.

Hoewel de mimetische metamorfose van de mens in relatie tot de natuurlijke habitat centraal staat in dit gedicht, leidt die innige mens-natuurrelatie nog niet tot een zuiver mythisch universum. Wanneer de dichter de hoop uitspreekt "d'échapper au triste avenir du néon / qui les attend au bout d'un couloir obscur / long comme le temps qui s'écoule entre la chute de la bombe / et son explosion" (2: 163-4), is de actuele, moderne context van WO II merkbaar aanwezig. Door het oorlogsgeweld van deel II echter in het grotere verband van een vegetatiecyclus te plaatsen, waar dood en verdorring immer voorafgaan aan bloei, krijgt het als het ware het aanschijn van een noodzakelijk maar heilzaam kwaad.¹² In die optiek vormt het lijden de gammele brug, de enige oversteekplaats tussen het giftige doodkruid, om de ander en de nieuwe wereld te bereiken. Vanwege de zwaarwichtige toon en de hermetische beelden noemt Bradu *Dernier malheur dernière chance* ronduit "mislukt" (19). Als we een dergelijk esthetisch oordeel achterwege laten kunnen we, met de sleutel van de mimetische metamorfose in handen, in dit gedicht niettemin een eerste poging herkennen om moderne, historische ervaringen in een mythische perceptie van ruimte en tijd in te passen.

Wel is het waar – en daar doelt Bradu waarschijnlijk op – dat het mythische referentiekader in *Dernier malheur dernière chance* relatief vaag en daarom uiterst veelduidig blijft. In zijn volgende dichtwerk zou Péret hier verandering in brengen door de specifieke, mythische geschiedenis van Mexico te vertellen, maar alvorens hierop in te gaan wil ik nog kort een

¹² Verklaarde Péret in een interview tijdens die oorlogsjaren niet, verwijzend naar Marx: "L'accouchement du futur est toujours douloureux, mais jamais il ne l'avait été autant qu'aujourd'hui. Un monde est en train de s'effondrer au milieu de ses propres contradictions." (O.C. 7: 208)

ander alternatief belichten. Dit alternatief kan het beste geïllustreerd worden aan de hand van een veel ludieker project van Remedios Varo: *Homo Rodans* (1959). Het betrof hier een beeldje, vervaardigd van kippen- en kalkoenbotjes, dat een menselijke figuur voorstelde met wieltjes in plaats van benen. Het ging vergezeld van een zogenaamd "antropologische verhandeling", waarin dit figuurtje werd geïdentificeerd als de "Homo Rodans", een voorloper van de Homo Sapiens. De auteur van deze verhandeling, een zekere Hálkicio von Fuhrángschmidt, onderbouwt zijn baanbrekende evolutietheorie met verwijzingen naar anonieme Perzische dichtwerken van 2300 v. Chr., archeologische vondsten uit Mesopotamië en citaten van erudiete collega's (Varo 193-8). Aan de botstructuur van de Homo Rodans was nog duidelijk af te lezen, zo betoogt de geleerde, dat dit menstype het resultaat was van "De Eerste Beweging" in de natuur, namelijk de verharding van stoffen, een tendens die tegenwoordig nog steeds aan belang wint gezien onze "harde spieren, onbuigzaam karakter, oefeningen om de vrouwelijke anatomische oppervlaktes en volumes te verstevigen" (195). De absurditeit van deze speculaties, het potjeslatijn van de citaten en het gezwollen jargon schreeuwen van mijlenver dat we hier met een parodie op de wetenschap te maken hebben. Toch was deze fantastische reconstructie van de prehistorie niet zonder kritisch potentieel. Met zulke kinesthetische gedachte-experimenten beoogde Varo niet alleen het geconstrueerde karakter van ieder evolutieverhaal bloot te leggen, maar ook de vanzelfsprekendheid door te prikken van de technische logica die elke lijfelijke relatie tussen waarnemer en omgeving was gaan beheersen.¹³ Zelf omschreef de kunstenaar haar *Homo Rodans*, waarvoor reeds getekende voorontwerpen uit 1938 bestaan, dan ook als een

¹³ Curieus genoeg maakte Varo dit beeldje naar eigen zeggen toen ze, als gevolg van een pijnlijke ruggenwervel, gedurende een poosje moeilijk kon bewegen en schilderen (50). Deze creatie lijkt, met andere woorden, voortgekomen uit haar persoonlijke verlangen naar mobiliteit.

Maar, zoals Goretta Ramírez heeft aangetoond, speelde het thema van de kinesthesie ook al een cruciale rol in haar picturale werk van de jaren veertig. Niet alleen zijn haar personages voortdurend in beweging, ze bevinden zich bovendien in een fantastische, onstabiele architectuur waar men door muren heen kan stappen of hele gebouwen op drift raken. Ramírez analyseert Varo's interesse in kinesthesie in relatie tot de ervaring van ontheemding in Mexico, maar het is duidelijk dat een systematische vergelijking met de surrealistische ruimteconceptie en mimetische metamorfose ook boeiende resultaten zou kunnen opleveren.

metafoor voor "Schepsels uit onze eigen tijd, zonder eigen ideeën, gemechaniseerd" (43).

Hoewel Pérets queeste naar het verre verleden ook immer door een bekommernis om het heden gemotiveerd bleef, leek bij hem de wetenschappelijke gestrengheid juist almaar sterker te worden. Nadat er in 1945 een definitieve verwijdering had plaatsgevonden tussen hem en Varo, die geen voorstander was geweest van verre excursies buiten Mexico Stad, ondernam Péret verschillende reizen om de precolumbiaanse ruïnes van de Maya's te bezichtigen (Bradu 60). Péret maakte er geen geheim van dat hij van de Meso-Amerikaanse culturen die van de Maya's het allerhoogst achtte, wat er uiteindelijk toe zou leiden dat hij de eerste Franse vertaling zou bezorgen van een van hun heilige teksten, het *Boek van Chilam Balam*.¹⁴ In de inleiding van zijn vertaling schreef hij geestdriftig: "il me semble que l'homme et le monde s'interpénétraient plus intimement que dans nulle autre civilisation. Tout l'art maya (...) l'atteste avec un éclat unique, jusque dans les plus infimes créations." (O.C. 6: 178) Hij stelt deze wederzijdse 'doordringing' van mens en wereld ook zeer aanschouwelijk voor in het daaropvolgende reisverslag van zijn bezoek aan Chichén Itzá, waarin hij het tempelcomplex uiterst nauwgezet beschrijft:

cette pyramide, dédiée au culte de Kukulcan, était manifestation destinée à rappeler dans tous ses détails le serpent sacré. Les quatre-vingt-onze degrés des escaliers sont si étroits et si hauts qu'ils obligent à une ascension oblique, en sorte que l'imposante procession des sacerdotes et des dignitaires empanachés, gravissant lentement les degrés de la pyramide (...) devait donner au spectateur resté sur le sol l'impression

¹⁴ Net als Antonio Mediz Bolio, op wiens Spaanse interpretatie Péret zijn vertaling noodgedwongen baseerde – hij begreep de taal van de Maya's immers niet -, was het hem vooral begonnen om "la texture même de la pensée de ce peuple" (*Livre 8*). Het mag ons wellicht problematisch toeschijnen dat Péret als vertaler geen directe toegang tot de Mayabrontekst had, maar zelf gaf hij te kennen dat de hele idee van brontekst in dit geval misplaatst was. Er bestonden volgens hem maar liefst achttien versies van het *Boek van Chilam Balam*, die onderling verschilden naargelang van de selecties en toevoegingen van de kopiïsten. Van de versie die hij had vertaald, afkomstig uit het gehucht Chumayel, had hij meerdere vertalingen vergeleken waaruit hij dacht te kunnen besluiten: "la concordance entre ces divers travaux me donne la certitude que le texte qu'on va lire serre de près l'original" (10).

d'un immense serpent déroulant ses anneaux
emplumés pour s'engouffrer dans le temple couronnant
le monument. (7: 173)¹⁵

Wat Péret in Chichén Itzá waarneemt, is hoe de ruimte dusdanig gestructureerd wordt dat rituelen er optimaal kunnen worden uitgevoerd.¹⁶ Péret had hier oog voor gekregen dankzij de antropoloog James George Frazer (1854-1941), wiens monumentale overzichtswerk *The golden bough* hij geregeld citeert. Frazer had daarin twee principes onderscheiden waarop het 'primitieve', haptocentrische denken berust: 1. het gelijke brengt het gelijke voort (oorzaak lijkt op gevolg), en 2. wat ooit in fysiek contact is geweest, blijft elkaar beïnvloeden. Deze principes liggen ten grondslag aan magische handelingen, die door nabootsing of manipulatie van aanverwante elementen natuurkrachten als regen, wind of vruchtbaarheid kunnen sturen. Als de magiër de benodigde bezweringen maar correct uitvoert is, zo gelooft hij, het voorspoedige verloop van natuurlijke cycli direct afdwingbaar. Wanneer in een later cultuurstadium echter die natuurkrachten als goden verzelfstandigen - waarschijnlijk na een aanhoudend falen van de magie -, blijven de rituele handelingen een bemiddelde functie hebben, daar zij de goden gunstig vermogen te stemmen.¹⁷ In de meeste premoderne samenlevingen bestonden die magische en religieuze handelingen bijgevolg naast elkaar, aldus Frazer (14-62). Dit gold eveneens voor de Mayacultuur, zoals Péret kon vaststellen in Chichén Itzá.

¹⁵ De slangenberg is een van de "esthetische tropen" die overal in Meso-Amerika terugkomen. Onder esthetische tropen verstaan Reese-Taylor & Koontz een terugkerend beeld dat uitdrukt hoe een volk zichzelf ziet: "People who share an aesthetic easily recognize and understand each other, and aesthetic tropes communicate to outsiders the manner in which people identify themselves and structure their daily lives." (4) Zulke tropen kunnen in allerlei media tot uitdrukking komen, gaande van kunst, rituelen tot architectuur.

¹⁶ Voor recent antropologisch onderzoek naar de mimetische relatie tussen natuurlijke cycli en de bouwkunst in precolumbiaans Meso-Amerika, zie Florescano en Koontz et al. Deze studies laten ook zien dat deze bouwkunst, met haar rituele functie, de machtsverhoudingen binnen een gemeenschap beoogde te legitimeren.

¹⁷ In navolging van Frazer beschouwde Péret de magie als de meest basale vorm van wat hijzelf de Poëzie noemde, het haptocentrische denken dus: "Le commun dénominateur unissant le sorcier, le poète et le fou ne peut être que la magie. Elle est la chair et le sang de la poésie." (O.C. 6: 25) Vervolgens beschreef hij ook de overgang van de magie naar de religie (34-5).

Hier werd een hele groep mensen immers door de architectuur van de piramide gedwongen in processie de bewegingen van de vereerde godheid te imiteren, de gevederde slang Kukulcan, beter bekend onder zijn Azteekse naam Quetzalcoatl. Voor de toeschouwers op de grond evenals voor de gepluimde deelnemers op de trappen bevestigde zo'n processie de sociale hiërarchie waarin de priesters de voorname taak toekwam de gemeenschap met het bovennatuurlijke te verzoenen. Uitgaande van de algemene definitie dat rituelen beweging transformeren van een fysieke daad in een culturele performance die sociale cohesie bevordert (Orr 55), hadden we de besproken massabijeenkomsten van politieke Bewegingen uit de jaren dertig ook onder deze noemer kunnen scharen. Maar er is een essentieel verschil: in het Mayabouwwerk voltrekt alles zich als onmiddellijke reflectie van de omringende natuur en haar mythisch-religieuze interpretatie. De hele structuur van het complex die Péret in kaart brengt, met aan de voet van de piramide een speelveld voor het beroemde balspel en een diepe waterput, herinnert al aan de mythische schepping van de wereld. Zoals Julia Kappelman over dit soort "slangenbergen" opmerkt, waarvan behalve Chichén Itzá er nog talrijke voorbeelden in Meso-Amerika te vinden zijn: "Through this conceptual union, the mountain at the center of the primordial sea was both the place of creation and the place of sacrifice, and it symbolized this duality inherent to a Mesoamerican worldview." (86)

Air mexicain: de precolumbiaanse metamorfose

Het is deze dualistische levensvisie van de precolumbiaanse mythen en rituelen, waarin leven en dood elkaar in voortdurende spanning houden, die Péret heeft pogen te evoceren in zijn tweede epische gedicht *Air Mexicain*. Nu kiest hij vanaf de eerste strofe ook resoluut voor het perspectief van de Mexicaan die in zijn mythische geschiedenis door en door vergroeid is geraakt met het landschap:

Le feu vêtu de deuil jaillit par tous ses pores
La poussière de sperme et de sang voile sa face tatouée de
lave
Son cri retentit dans la nuit comme l'annonce de la fin des
temps
Le frisson qui se hâte sur sa peau d'épines court depuis que
le maïs se lisse dans le vent

Son geste de cœur brandi á bout de bras s'achève en
cinquante-deux ans dans un brasier d'allégresse (O.C. 2: 215)

Dit personage is zich ten volle bewust van de precaire status van de wereld waarin hij leeft. Na 52 jaar eindigde volgens de precolumbiaanse kalender een cyclus en zou de zon mogelijk niet meer opkomen.¹⁸ Het vervulde de mensen met de nodige angst: "Nul ne savait si la lueur d'accouchement qu'il poursuivait / jusqu'à l'horizon terrifié par son audace s'envolerait / au-dessus de lui ou plongerait dans la rainure zigzagante d'un plancher gelé / Nul ne savait qu'au raide et muet cadavre du blanc succéderait le refrain du vert." (218-9) Het "wit" en het "groen" verwijzen hier naar de vaste kleurensymboliek van de windstreken, waarbij het eerste voor het westen en het tweede voor het oosten stond (Debenedetti 136). Opdat de zon zijn baan zou vervolgen moest een mens worden geofferd. Daarbij werd in een tempel de borst van een slachtoffer – meestal een gevangene – met een mes van obsidiaan opengesneden, zijn nog kloppende hart uitgerukt en verbrand. De god Nanahuatzin had zich immers aan het begin der tijden in het vuur geworpen om als de zonnegod Tonatiuh te herrijzen. De zon zou tot stilstand komen, indien hij niet gevoed werd met "kostbaar water" (Smith, Mi. 200), de Nahuatl-metafoor voor bloed die Péret ook in letterlijke vertaling gebruikte (O.C. 6: 291). Maar omdat veel van de Meso-Amerikaanse goden een soortgelijk tribuut eisten, kende het mensenoffer ook allerlei variaties. In een later essay 'Les sacrifices humains' (1950) maakte Péret er een inventaris van op om het fenomeen te begrijpen, zij het niet zonder bij herhaling zijn afgrijzen te laten blijken. Een ander voorbeeld dat hij hiervan gaf was de jaarlijkse rite voor de lentegod Xipe, "De gevilde", waarbij de priesters zich hulden in de pas afgestroopte huid van een slachtoffer. Ook hier zien we het rituele principe van de mimesis tot in extremis doorgevoerd: om de natuur ertoe te bewegen een nieuwe groene mantel aan te trekken, kroop ook de mens in een nieuwe huid (6: 183).

Maar behalve deze rituelen treffen we in *Air mexicain* ook poëtische hervertellingen van de belangrijkste mythen aan. Zo wordt er verhaald hoe de levensbrengende priester-koning Quetzalcoatl, "le serpent à plumes

¹⁸ Om wegwijs te raken in de rijke mythologie, geschiedenis en wereldbeeld van precolumbiaans Mexico, zie Allan en Davies. Michael Smith heeft nog heel recentelijk een overzichtswerk over de Azteekse beschaving geschreven, dat ik hierna als belangrijkste referentiepunt voor de navertelde mythen zal gebruiken.

blanc et barbu (...) valsant toute la vie les couleurs vivantes créées par leur / souffle d'or et d'argent alterné" (2: 223), uit de legendarische stad Tollan wordt verdreven door de oorlogszuchtige Tezcatlipoca.¹⁹ De Tolteekse stad Tollan, het huidige Tula in Centraal-Mexico, gold in de mythen als een centrum van cultuur en wetenschap (Smith, Mi. 35). Maar met de komst van de oorlogsgod met zijn rokende spiegel – "le miroir fumant roulant sur des cœurs" (223) – raakte de stad spoedig in verval en weerklonk er voornamelijk nog "la voix du sang brumeux" (224). Ooit, zo stond er in het *Boek van Chilam Balam* te lezen, zou "de gevederde slang" terugkeren uit het oosten.²⁰ Deze mythe vormde bijgevolg een voorafschaduw van de Spaanse overheersing.

Maar zo ver was het nog niet. Vanuit het noordelijke Astlan bereikten eerst de Azteken de Mexicaanse hoogvlakte: "Le Nord en deuil perpétuel déjà rejetait ses vagues d'êtres / sans visage et sans voix / toujours avides d'air neuf" (2: 223). De tekst beschrijft hun omzwervingen onder leiding van hun god Huitzilopochtli die volgens de mythe, zoals die werd opgetekend door Bernardino de Sahagún, volledig gewapend uit zijn moeder – "Rok-van-slangen" genaamd – werd geboren en zijn 400 jaloerse broers doodde: "L'oiseau sorcier né tout armé de la vierge à la jupe de / serpents repousse d'une étincelle ses quatre cents / ennemis excités par les souffles des ténèbres tenaces" (2: 226). Dit drama dat zich op de Azteekse variant van de "Slangenberg" voltrok, werd door de nieuwe machthebbers opgevat als een goddelijk mandaat om na de stichting van hun hoofdstad Tenochtitlan een doorgedreven offercultus in te stellen: "jamais assez de cœurs conquis de haute lutte / sur un partenaire exalté par un amour solaire" (2: 226). Ook in zijn essay 'Les sacrifices humains' benadrukte Péret dat het vooral de Azteken waren die het hele jaar door mensen plachten te offeren om hun talrijke goden te behagen. Teneinde over voldoende gevangenen te beschikken dienden ze dan ook voortdurend ten strijde te trekken, waarvoor ze weer een gunstige afloop van hogerhand moesten

¹⁹ In de overlevering werd een mythische godheid vaak verward met een historische leider. In Mexico geldt dit behalve voor Quetzalcoatl bijvoorbeeld ook voor de Azteekse Huitzilopochtli. Frazer opperde dat een dergelijke verwarring het gevolg was van het feit dat in 'primitieve' samenlevingen de ambten van priester en koning nog veelal samengingen en deze leiders, gezien de hen toegedichte macht over de natuur, soms als goden werden vereerd (119 e.v.).

²⁰ Péret schreef later het scenario voor Louis Bédouins film *L'invention du monde*, die gebaseerd was op de Mexicaanse mythologie. De tekst bevat ook een beeldende hervertelling van de talrijke mythen rond de god Quetzalcoatl (O.C. 6: 290-2).

afsmeken, zodat ze in een vicieuze cirkel terecht kwamen. In de veel oudere Mayabeschaving, daarentegen, waren dergelijke offerrituelen relatief laat ingevoerd, mogelijk vanaf de tiende eeuw, als gevolg van contacten met de volkeren van de hoogvlakte. Péret trekt deze conclusie op basis van archeologische opgravingen en Mayaruïnes, maar ze paste ook perfect bij het ideaalbeeld dat hij van "ce grand peuple" (6: 184) in Chichén Itzá had verworven. Later onderzoek, vanaf de jaren zeventig, zou echter uitwijzen dat dit beeld van de vredelievende Maya's drastisch moest worden bijgesteld.

Mythe en geschiedenis gaan in *Air mexicain* steeds sterker door elkaar lopen. In het Azteekse rijk wordt de tijd nog volgens de precolumbiaanse kalender gemeten: "Le feu nouveau brille rythmiquement / Treize fois les années du silex de la maison du lapin et du roseau / s'engendraient mutuellement" (2: 223). Elke cyclus van 52 jaar werd onderverdeeld in dertien episodes van vier jaar, respectievelijk vernoemd naar "Vuursteen", "Huis", "Konijn" en "Riet" vergezeld van een nummer gaande van 1 tot 13 (Smith, Mi. 255). Het ritmisch heroplaaiende vuur beklemtoont het cyclische karakter van deze tijdrekening. Dit vaste patroon wordt echter ruw doorbroken, wanneer blijkt dat, anders dan men aanvankelijk denkt, het niet de vreedzame Quetzalcoatl is die terugkeert: "Mais voici qu'il entraîne dans son sillage de maïs en fleur / des silhouettes vaporeuses de visages blancs à barbe de / caverne abritant mille scorpions au dard dressé et des / rumeurs impalpables de centaures s'ébrouant dans des / hennissements issus d'un sol révolté" (2: 227). De Spaanse ruiters brengen niets dan ellende met "l'abjecte croix qui supprime lance des feux / de supplice et l'hostie variolée pourrit celui qu'elle touche" (2: 227). Er volgen eeuwen van religieuze onderdrukking, uitbuiting en verwoesting, zodat het land verdort. Ook van de trotse Azteek is maar een schim meer over: "L'homme qui vit du soleil battant la charge / est devenu un champion de cave pour les rats de la terre" (2: 231). Heel even herleven mens en natuur ten tijde van de Mexicaanse onafhankelijkheid en de revolutie van 1910, maar helaas dienen zich aan het slot van de tekst, in het heden, alweer nieuwe barbaren uit het noorden aan: "Voilà qui reviennent les ombres barbares à face de dollar numéroté / Regardez-les ronger les pierres qui portent la / honte au front ronger la terre qui les voudrait dissoudre / ronger les hommes jusqu'au cœur qu'elles empestent" (2: 232).

Air mexicain, door Octavio Paz geprezen als "een van de mooiste dichtwerken waarvoor het landschap en de mythen van Latijns-Amerika de

inspiratie hebben gevormd" (geciteerd door Bradu 92), had nooit kunnen ontstaan zonder Pérets etnografische onderzoeken. Volgens James Clifford vonden het surrealisme en de Franse etnografie van het interbellum elkaar, omdat de werkelijkheid voor geen beide nog een vaststaand gegeven was.²¹ De alternatieve niet-westerse ervaringswijzen van die werkelijkheid behoefden te worden onderzocht en geherwaardeerd: "Unlike the exoticism of the nineteenth century, which departed from a more-or-less confident cultural order in search of a temporary frisson, a circumscribed experience of the bizarre, modern Surrealism and ethnography began with a reality deeply in question. Others appeared now as serious human alternatives; modern cultural relativism became possible." (120) De surrealistische etnografie was echter geen wetenschappelijke praktijk, maar een verregaande participatie aan een vreemde cultuur teneinde zelfreflectie op de eigen cultuur te bevorderen. Anders dan de veldwerkers wilden de surrealisten niet zozeer het onbekende vertrouwd en inzichtelijk maken, als wel het vertrouwde vreemd, besluit Clifford.

Net als in de antikoloniale tentoonstellingen van de jaren dertig past Péret in *Air mexicain*, allereerst, een ontregelende juxtapositie toe. Vooral de invallen van de Spanjaarden en op geldgewin beluste Amerikanen worden op deze wijze vergeleken met de invasie van de Azteken; in wreedheid en machtshonger hoeven ze niet voor elkaar onder te doen. Daarnaast hanteert Péret ook een vervreemdende vertaaltechniek. De fascinatie voor de mythische metaforiek die hem als vertaler van het *Boek van Chilam Balam* dreef, treffen we ook aan in zijn eigen poëzie. Zo noemt de dichter, in navolging van Chilam Balam, de blanke veroveraars spottend "mangeurs d'anones" (*O.C.* 2: 228; *Livre* 62) naar de legende van het Annona-dieet waarop de Spanjaarden de eerste tijd in Yucatan geleefd zouden hebben. In een belangwekkend artikel heeft Jean-Marc Debenedetti bovendien aangetoond dat *Air mexicain* bulkt van de beelden uit de Azteekse poëzie. Op een gegeven moment heeft de dichter het bijvoorbeeld over "les savants de la gomme" (2: 218), wat in het Nahuatl een courante

²¹ In 5.1 hebben we reeds Huidobro's bezwaren tegen de westerse, classificerende blik op niet-westerse culturen besproken. "Vide et impera" heet dit oculaircentrische principe in Johannes Fabians kritische studie over de afstandelijke observatiepraktijken in de antropologie. Met de Franse etnografie kwam er evenwel meer ruimte voor actieve participatie en inleving van de onderzoeker in de vreemde cultuur die hij of zij bestudeerde.

metafoor voor astrologen was, aangezien het Nahuatl woord voor gom ook "beweging [van de sterren]" betekende (Debenedetti 136-7). Het belangrijkste aspect van *Air mexicain* lijken mij evenwel de mythen en rituelen die in dit gedicht niet worden uitgelegd, maar als evidenties fungeren in het referentiekader van de spreker. In de mate van het mogelijke heeft Péret zich de manier van spreken en handelen van het koloniale subject eigen gemaakt om de westerse logica en zogenaamde culturele en morele suprematie onderuit te halen. Toch toont hij zich ook kritisch als die precolumbiaanse rituelen verstarren in een geweldscultus, zoals hij die waarnam bij de Azteken, en gaf hij de voorkeur aan de in zijn ogen constructievere Maya's.

Dit impliceert wel dat ook deze openstelling voor de koloniale 'ander' nauw verbonden bleef met Pérets Europese achtergrond en surrealistische poëtica van de eindeloze metamorfose. De wereld die hij in *Dernier malheur dernière chance* en *Air mexicain* schiep, is niet louter mythisch te noemen. Terecht stelt Field Costich dat in deze twee gedichten de tijd als een "schroefvormige beweging" wordt opgevat (77), een notie die Péret ook zelf gebruikte ter aanduiding van een lineaire geschiedenis die onderdeel was geworden van natuurlijke cycli (O.C. 7: 253). Field Costich: "History is perceived as participating in the natural movement of desire, combining the circle of primitive time with the line of Western man's temporal outlook. In *Air mexicain*, the fusion of human and natural history is accomplished within the scope of native mythology, which personifies natural forces as gods, while in *Dernier Malheur dernière chance*, the decision of man's fate is presented in the form of a conflict within nature." (77) De mimetische metamorfoses van de precolumbiaanse mens in overeenstemming met de natuur wilde Péret graag incorporeren, maar dit mocht de geleidelijke progressie naar de egalitaire samenleving niet in de weg staan.²² Het resultaat was een utopische, transnationale tussenruimte die de waarnemer vooralsnog enkel in zijn poëzie kon betreden.

²² Pérets politiek idealisme blijft ook in deze etnografische context meeklinken. Vanuit een marxistisch standpunt beschouwd, stelt Cloudsley, biedt een 'primitieve', klasseloze samenleving immers het voordeel dat de individuele ervaring niet gefragmenteerd raakt en alle psychische functies kan gebruiken. Afgezien van de taakverdeling op grond van geslacht kan ieder individu zich aan meerdere basisactiviteiten van die samenleving wijden, en heeft hij of zij toegang tot alle vormen van kennis die in de gemeenschap circuleren. Ook wordt zijn of haar driftleven niet zo systematisch gereguleerd, zodat het onderscheid tussen rationeel bewustzijn en verdrongen verlangens kenmerkend voor de moderne maatschappij zo goed als afwezig is. Daar staat echter tegenover dat men er nauwelijks

10.3. Conclusie: Péret en de haptocentrische poëzie

De centrale rol die Péret aan de tastzin toekende in zijn poëtica, blijkt ook uit verschillende haptische praktijken in zijn poëzie. Zo hebben we in hoofdstuk 8 het belang van de aanraking onderkend, met name de kus, de streling of de omhelzing. Waar dergelijke aanrakingen in Pérets pornografische tekst *Les rouilles encagées* voornamelijk nog een voyeuristisch genoegen of kortstondig moreel shockeffect beoogden te bieden, werden ze vanaf *Je sublime* voorgesteld als het vertrekpunt van wederzijdse erkenning tussen individuen. Volgens de sublieme liefdestheorie van de dichter vond het verlangende subject pas vervulling voor diens inherente tekort in de armen van de ware geliefde. De wederkerige transformatie die dankzij de aanraking tussen twee mensen plaatsgreep, werd voor Péret ook het model voor het poëtische beeld: toevallig bij elkaar gebrachte elementen moesten nieuwe, niet voorziene betekenissen genereren. Het werd bepalend voor de haptische structuur van talrijke gedichten, waar de keten van aaneengeregen beelden elke vaste identiteit opschortte en getuigde van het steeds hernieuwde, erotische verlangen van de dichter om op te gaan in de ander en de dingen om hem heen.

Met de toenemende politisering van het surrealisme in de jaren dertig trad in Pérets poëzie echter ook het thema van pijn en geweld op de voorgrond, dat we in hoofdstuk 9 hebben besproken. Het fysieke lijden veroorzaakt door de Eerste Wereldoorlog bleek een goede voedingsbodem voor Pérets felle strijd tegen het opkomende fascisme. Zijn poëtische agressie reduceerde de tegenstander daarbij vaak tot een gezichtsloos object, zodat vooral *Je ne mange pas de ce pain-là* in de zwart-witte tegenstelling van politiek-ideologische propaganda verviel. Omdat Péret zelf het fysieke handelen als een component van het dichterschap definieerde, hebben we ook zijn optreden in de Spaanse Burgeroorlog belicht. Ofschoon hij er onmiskenbaar onder de indruk kwam van de machtontplooiing en groepsdynamiek van massabewegingen, toonde hij er zich ook bevreesd voor hun uniformiserende werking en behield hij liever zijn positie van geïsoleerd militant. Daar Péret zelf het gebruik van politiek geweld niet schuwde en net als de meeste surrealisten zijn relatie met het

controle kan uitoefenen over de omringende natuurlijke omgeving. "The project of Marxism is the self-transformation of society into a condition of classless, unalienated, self-regulation of existence in dynamic harmony with nature." (851)

publiek behoorlijk agressief concipieerde, is de vraag gerezen in hoeverre deze artistieke Beweging totalitaire trekjes had. Niettegenstaande hun heel eigen levenshouding die ze lang niet altijd zachtzinnig uitdroegen, was diezelfde levenshouding echter te zeer gericht op voortdurende transformatie van ieder individu om in een alomvattende blauwdruk voor een toekomstige maatschappij te passen. Volgens Walter Benjamin was het ontbreken van een strategisch plan achter hun esthetische 'ballistiek' ook hun grote politieke zwakte.

Die aandacht voor transformatie bleek andermaal, toen Péret zich in de jaren veertig meer systematisch ging bezighouden met de haptische perceptie van ruimte. Zoals in dit tiende hoofdstuk werd beschreven, ging het hem vooral om het mimetische vermogen van de waarnemer om met de materiële omgeving te interageren. In enkele essays speculeerde hij over een architectuur die de verlangens van de bewoners tactiel dan wel kinesthetisch zouden aanwakkeren en hen deel zou maken van de omringende natuur. Zoals bij de meeste surrealistten bleef het bij gedachte-experimenten, die kritiek inhielden op de moderne, functionalistische huizen- en stedenbouw. Het dichtst zag Péret zijn ideaal van mimetische metamorfose nog benaderd in de bouwkunst, mythen en rituelen van het precolumbiaanse Mexico. Zowel de Maya's als de Azteken hadden zich, naar zijn idee, creatief gevoegd naar de bewegingen in de natuur of de goden die ze vertegenwoordigden. Maar omdat ook hier de stagnatie van de religie dreigde, bleef hij zoeken naar een ervaringswijze die de cyclische en lineaire perceptie van ruimte en tijd verbond.

Net als in zijn poëtica zien we in Pérets poëzie een geleidelijke ommekeer van een interoceptieve gerichtheid op het subjectieve verlangen naar een exteroceptieve waarneming van maatschappelijke en ruimtelijke omstandigheden. Maar wat zijn gedichten wellicht nog scherper laten uitkomen dan zijn theoretische beschouwingen, is dat hij zocht naar manieren waarop iemand zich door het contact met 'het andere' kon blijven transformeren. Vandaar ook de dominantie van de tastzin die de waarnemer altijd gelijk openstelt voor dat 'andere' in zichzelf – het tekort, het verlangen – of daarbuiten. Dat 'andere' kan een menselijke gedaante aannemen van een geliefde of politieke medestander, of eerder een materiële vorm van architectuur of natuur. Als we haptische processen zoals de liefdevolle aanraking, de opheffing van de aanrakingsvrees in de massa en het mimetische vermogen beschouwen, dan lijkt het laatste het meest fundamentele te zijn dat de andere mede mogelijk maakt. Toch is dit

slechts een achterafredenering, want noch de surrealisten noch denkers als Benjamin, Canetti of Caillois die over deze verschillende processen hebben gereflecteerd, brengen er een strikte hiërarchie in aan. Het geeft aan hoe complex en onontgonnen de haptische waarneming ook voor hen nog was.

We dienen het haptocentrische denken als een basale oriëntatie op te vatten die niet alleen Pérets literaire vernieuwingen, maar ook zijn gehele levenshouding en gedrag bepaalde. Tegenover afscherming, stasis en vasthouden aan identiteit stelde hij overgave, spontane beweging en metamorfose. Dankzij een verre gaande herwaardering van de tastzin stond hij samen met velen van zijn surrealistische collega's, voor een vrijere seksuele moraal, een collectieve strijd voor de vrijheid en een harmonieuzere omgang met de natuur. En toch was, net als op de foto van de wachtpost, de hand die streelde nooit ver van de hand die de trekker kon overhalen. Ook Péret sloot zich wel eens in zijn politieke identiteit op en geloofde dan dat geweld de ultieme oplossing zou brengen. Op de intiemste, haptische grens tussen het ik en de wereld wisselden ook bij deze dichter genot en pijn, angst en verlangen, elkaar als twee onafscheidelijke wachtposten af.

Ter voorbereiding van de comparatieve slotanalyse wil ik terugkeren naar waar ik ettelijke pagina's geleden deze casestudy's begonnen ben. Toen maakten we kennis met Huidobro's Adam, een rustige beschouwer die met "zijn nieuwe ogen zonder enige diepte" (*O.P.* 332) de wereld bedachtzaam in zich opnam. Ook in Pérets laatste epische gedicht *Histoire naturelle* (1958) dient zich een Adam-figuur aan, maar in een heel andere natuurlijke omgeving. Hier geen idyllisch pastoraal landschap, maar een kolkende, veelvormige massa van de vier natuurelementen waaruit langzaam aan de aarde, de dieren en planten ontstaan. Waar Huidobro's Adam heel vroeg zijn intrede in de schepping doet, duikt hij bij Péret pas helemaal aan het einde van de tekst op. Deze Adam schreeuwt dan ook gelijk de voor Péret typerende slotvraag van het werk: "Et ma femme? Oú est-elle?" (*O.C.* 4: 241)

11. KIJKEN EN VOELLEN VOORBIJ HET WAARNEEMBARE HUIDOBRO EN PÉRET VERGELEKEN

[L]'idée littéraire, la dialectique de l'amour, et aussi les articulations de la lumière, les modes d'exhibition du son et du toucher nous parlent, ont leur logique, leur cohérence, leurs recoupements, leurs concordances, et ici aussi, les apparences sont le déguisement de 'forces' et de 'lois' inconnues. Simplement, c'est comme si le secret où elles sont et d'où l'expression littéraire les tire était leur propre mode d'existence; (...) les idées dont nous parlons ne seraient pas mieux connues de nous si nous n'avions pas de corps et pas de sensibilité, c'est alors qu'elles nous seraient inaccessibles;

Maurice Merleau-Ponty. *Le visible et l'invisible*. 1961. (194)

Als talige wezens zijn we allemaal een soort halve blinden: we 'zien' alleen maar door de woorden van anderen heen (en woorden zijn altijd van anderen). 'Beelden' zijn voor ons niet datgene wat woorden beschrijven, maar datgene wat woorden ons, voor het eerst, laten zien. 'De wereld is een open boek' – maar dan in brailleschrift, voor braillelezers.

Patricia De Martelaere. *Een verlangen naar ontroostbaarheid*. 1993. (43)

Inleiding

Aan het slot van het vorige hoofdstuk hebben we vastgesteld dat zowel Vicente Huidobro als Benjamin Péret een Adamfiguur in hun poëzie hebben opgevoerd. Het is een markante overeenkomst tussen twee oeuvres die, ondanks grote poëtische en formele verschillen, beide een verregerende perceptuele vernieuwing realiseerden. Niettegenstaande dat Huidobro's Adam (*Adán*, 1916) meer dan veertig jaar ouder was dan die van Péret (*L'histoire naturelle*, 1958) en ze respectievelijk een visuele en een haptische oriëntatie vertegenwoordigden, symboliseerde dit personage voor beide dichters het verlangen naar een ongerept waarnemingsvermogen. Als eerste mens had Adam de wereld nog even onbevangen waargenomen zoals zij dat met hun poëzie beoogden: een perceptie die nog niet voorgestructureerd was door sociale en culturele conventies of geïnstrumentaliseerd ten behoeve van louter praktische doeleinden. Het feit dat het hier om een Bijbelse figuur te midden van een ontgoddelijkte natuur ging, gaf echter al aan dat dit avant-gardistische

streven naar een adamische waarneming zich wel degelijk inherent moest verhouden tot een modern westers denkkader, al was het om het radicaal te herordenen.

Nu we Huidobro's en Pérets benadering van de zintuiglijke waarneming in detail bestudeerd hebben, is het tijd om de belangrijkste comparatieve conclusies te trekken. Zijn er parallellen te bespeuren in hun beider gebruik van zintuiglijke vertogen en praktijken? In de eerste drie paragrafen van deze conclusie zullen de onderlinge gelijkenissen en discrepanties worden belicht. Daarbij zal ik dezelfde volgorde aanhouden als in de casestudy's, wat betekent dat achtereenvolgens hun poëtische concepties van het dichterschap en van het gedicht met elkaar zullen worden geconfronteerd, evenals ten slotte de concrete toepassingen ervan in de poëzie.

In hoeverre strookte hun perceptuele vernieuwing met algemenere tendensen binnen de historische avant-gardes en, breder nog, de toenmalige samenlevingen? Aldus luiden de vragen die ons in het resterende deel van deze conclusie zullen bezighouden. De vierde paragraaf laat zien hoe de zintuiglijke experimenten van Huidobro en Péret een ander licht werpen op de avant-gardistische dialectiek van formele en sociale innovatie. Dit inzicht zal ons in staat stellen om, in de vijfde paragraaf, de uitgangshypothese van dit gehele onderzoek te toetsen, namelijk dat de vroegtwintigste-eeuwse poëzievernieuwing nauw samenhangt met een toenemende subjectivering van de waarneming in de westerse cultuur. In het laatste gedeelte worden, tot slot, enkele pistes voor mogelijk vervolgonderzoek uitgetekend.

11.1. De dichter als uitzonderlijke waarnemer: de ingenieur en de revolutionair

Een cruciaal probleem voor contemporaine dichters, schreef Octavio Paz in *De boog en de lier* (1956), was een plausibele verklaring vinden voor hun creatieve inspiratie. Haar aan een externe instantie zoals de goddelijke genade toeschrijven was voor velen ten enenmale onmogelijk geworden. Daarom legden zij veel meer dan voorheen de nadruk op hun specifieke werkwijze die bepalend heette te zijn voor de beelden die zij waarnamen. De twee prototypes van zulke werkwijzen die Paz bespreekt, zijn direct van toepassing op Huidobro en Péret:

Gebogen over zijn schrijftafel, de ogen gefixeerd en leeg, heeft de dichter (...) zijn eerste strofe beëindigd in overeenstemming met het van tevoren vastgestelde plan. Niets is aan het toeval overgelaten. Elk rijm en elk beeld bezit zowel de strenge noodzaak van een axioma, als de willekeurigheid en lichtheid van een geometrisch spel. (...) In overgave voor het 'onophoudelijk stromen van het gemurmel', de ogen gesloten voor de buitenwereld, schrijft de [tweede] dichter zonder ophouden. In het begin vertragen of versnellen de zinnen, maar langzamerhand is het ritme van de hand die schrijft in overeenstemming met de gedachte die dicteert. De samensmelting is al bereikt, er bestaat geen afstand meer tussen denken en zeggen. De dichter is zich niet meer bewust van de handeling die hij verricht: hij weet niet of hij schrijft of niet, noch wat hij schrijft. (169)

De eerste dichter zou model kunnen staan voor de creationistische ziener, zoals Huidobro die in zijn manifesten tussen 1916 en 1925 gestalte gaf. Deze dichter gaat uiterst minutieus en aandachtig te werk. Door de woorden in nieuwe, ongewone combinaties samen te voegen, roept hij verrassende beelden op. Dat deze beelden overwegend visueel van aard zijn, heeft met zijn visionaire blik te maken. Onder het schrijven bevindt hij zich namelijk in een "bovenbewustzijn", een toestand van hoge concentratie die hem in staat stelt bepaalde verbanden tussen de dingen te zien die ieder ander in het dagelijks leven ontgaan. Huidobro's creationistische dichter was, kortom, een ingenieur die op papier zijn eigen poëtische werelden ontwierp.

In de tweede dichter uit Paz' essay herkennen we een automatisch schrijvende surrealist, van wie ook Péret in zijn Braziliaanse artikelen uit de periode 1929-1931 een beschrijving bood. Deze dichter wil juist de tussenkomst van het bewuste, rationele denken in het schrijfproces zoveel mogelijk uitsluiten. Daartoe vertrouwt hij op het kinesthetische automatisme van de schrijvende hand, wanneer hij zijn gedachten vrijuit associatief laat stromen. Gestadig doorschrijvend raakt hij in een verstrooide geestestoestand die nog het meeste weg heeft van een roes. De multisensorische beelden die daarbij uit zijn pen vloeien, ontspruiten aan zijn diepste, lijfelijke verlangens en angsten. Het haptocentrische denken oftewel de eenheid van lichaam en geest die de dichter zodoende poogde te bewerkstelligen, zou echter spoedig consequenties hebben die ver voorbij de muren van zijn werkkamer reikten. Voor Péret diende het haptocentrische denken idealiter immers ook het overige sociale verkeer te

bepalen. Omdat hij dit streven verbond met politiek activisme, kreeg zijn dichterschap vanaf de jaren dertig een revolutionair karakter.

Alvorens dieper in te gaan op de voornaamste discrepanties tussen beider definitie van het dichterschap verdienen een aantal raakvlakken de aandacht. Zoals de bovenstaande recapitulatie aangeeft vormde, zowel voor Huidobro als voor Péret, een uitzonderlijk waarnemingsvermogen dé bron van hun dichterlijke creativiteit. Op zich zou men dit exceptionele waarnemingsvermogen ook verbeeldingskracht kunnen noemen, ware het niet dat noch Huidobro noch Péret de laatste notie vaak gebruikte. Liever beklemtoonden zij de perceptuele voedingsbodem en structuur van deze cognitieve functie die zij, respectievelijk, aan het gezichtsvermogen en de tastzin lieerden. Anders dan bij menig romantisch kunstenaar betrof het hier geen ongewone fysieke sensaties, te midden van een overweldigend landschap bijvoorbeeld, die vervolgens in het kunstwerk werden gerapporteerd. Een dergelijke voorstelling van zaken situeerde het initiatief nog te zeer aan de kant van externe stimuli, terwijl deze avant-gardisten de creatieve impuls juist in het subjectieve innerlijk wilden onderbrengen. Met name Huidobro zette zich op dit punt scherp af tegen zijn romantische leermeester Emerson, daar hij zijn eigen visionaire ogenblikken uitsluitend dankte aan de "schaakpartij" met woorden op papier. De automatisch schrijvende surrealist zou hiermee hebben ingestemd.

Allebei claimden Huidobro en Péret dat die onconventionele gewaarwordingen hun enkel onder het schrijven, en dus door middel van de taal, te beurt vielen. Het waren de woorden die verrassende beelden opriepen. Over de vraag wie zulke beelden vermocht te produceren, verschilden de heren ietwat van mening. Huidobro hield vol dat het hiertoe noodzakelijke "bovenbewustzijn" een specifieke fysiologische aanleg vereiste die de dichter wel degelijk van andere stervelingen onderscheidde. Péret, daarentegen, stelde het voor alsof de lezers, mits geoefend in automatisch schrijven, ook soortgelijke poëzie als de zijne zouden kunnen vervaardigen. Toch was het duidelijk dat beide avant-gardisten zich gelijkelijk opwierpen als gidsen naar ongekende perceptuele ervaringen in een talige wereld. Beiden beschouwden het waarnemen van zelf gecreëerde poëtische beelden dan ook als "het ware leven", dat verre te verkiezen was boven de beslommeringen van alledag.

Nog een significante overeenkomst is dat ze beiden dit dichterlijke waarnemingsvermogen legitimeerden met behulp van wetenschappelijke vertogen. Weliswaar haalde Huidobro sporadisch filosofen als Emerson of

Bergson aan en plaatste Péret het surrealisme in een tegendraadse literaire traditie gaande van Sade, tot Rimbaud en Lautréamont, maar ze plachten hun poëtische vernieuwing toch overwegend met wetenschappelijke argumenten te omkleden. Ter ondersteuning van zijn zienschap voerde Huidobro inzichten uit de evolutionaire biologie en de fysiologie aan. Ze verschaften hem een gesecculariseerd beeld van de mens wiens perceptuele ervaringen – voornamelijk kleur- en lichtsensaties – geen onmiddellijke weergave van een objectieve werkelijkheid bleken te zijn, maar het resultaat van zenuwprikkels tussen de waarnemingsorganen en de hersenen. Péret ging aanvankelijk vooral bij de psychologie te leen. Waar de experimentele psychologie hem een werkmethode aan de hand deed om een ontvankelijke, verstrooide geestestoestand te bereiken, suggereerde de freudiaanse psychoanalyse dat de in die toestand waargenomen beelden de sublimaties waren van primaire lijfelijke driften. Pas in tweede instantie zou Péret ook een beroep doen op de etnografie om de Poëzie als haptocentrisch denken tot de oorspronkelijke menselijke denkwijze te verheffen die in de loop der tijden in het Westen teloor was gegaan.

Omdat wetenschappelijke bevindingen op het gebied van de zintuigen lang niet alleen Huidobro en Péret interesseerden maar ook tal van andere avant-gardisten, zal ik deze vruchtbare uitwisseling tussen kunst en wetenschap in 11.4 in een breder cultuurhistorisch kader plaatsen. Hier dient hoofdzakelijk te worden geconstateerd dat de twee protagonisten van deze studie zich dergelijke wetenschappelijke vertogen toe-eigenden om hun literaire creativiteit in een concreet, psychosomatisch subjectivisme te verankeren. Daarmee schoven ze allebei hun singuliere lichamelijke en psychische gesteldheid naar voren als de producent van de wonderlijke beelden die zij onder het schrijven waarnamen. Bijgevolg moesten deze beelden, volgens hen, beoordeeld worden naargelang zij die subjectieve gesteldheid of visie van de dichter constitueerden, en niet meer naargelang van hun representatieve kwaliteit ten overstaan van een externe werkelijkheid. Dit psychosomatisch subjectivisme had ten doel de dichter te ontdoen van moreel-stichtende dan wel informatieve functies, en er een perceptuele vernieuwer van te maken. Het daartoe frequente inroepen van eigentijdse wetenschappelijke bewijzen moest zonder twijfel bijdragen aan het gewenste, wereldse karakter van hun dichterschap. Maar het bevestigt ook dat die wetenschappelijke vertogen terdege ruimte boden voor deze uiterst subjectieve benadering van de zintuiglijke waarneming, waarover later meer.

Hoofdstuk 11

Hoewel Huidobro en Péret beiden een psychosomatisch subjectivisme als grondslag voor hun dichterschap postuleerden, verschilden ze toch aanzienlijk in de invulling daarvan. Voor de dichter in de rol van visionaire ingenieur gold dat hij, via zijn particuliere blik, de poëtische beelden bewust kon construeren en controleren. Weliswaar geloofde Huidobro niet meer in het gezichtsvermogen als een objectieve bron van kennis, toch bleef hij ook het gesubjectieerde zien naar oculaircentrische traditie verbinden met rationele controle over het waargenomene. Péret wilde juist dit rationele controlemechanisme uitschakelen dat hij een schadelijke illusie achtte, omdat ze de mens vervreemde van de wezenlijke eenheid van lichaam en geest. De spontaan opkomende, multisensorische beelden die zich onder het automatische schrijven aandienen, zouden de dichter weer in contact brengen met de irrationele lijfelijheid. In de automatische poëzie sprak volgens Péret het verlangende lichaam, oftewel een zelf dat doorkruist werd door het voelbare tekort van de ander. Meer dan Huidobro koos hij zodoende voor wetenschappelijke ideeën die het transparante, zelfbewuste subject van de Verlichting ter discussie stelden. In het oculaircentrische creationisme kleurde het subjectieve standpunt stevast diens ervaring van het object, maar bleven beide polen van de perceptuele as nog als op zichzelf staande entiteiten bestaan. In het haptisch georiënteerde surrealisme, daarentegen, waren subject en object onscheidbaar geworden en constitueerden waarnemer en waargenomene elkaar volkomen.

Deze uiteenlopende perceptuele oriëntatie had ook gevolgen voor de reikwijdte die ze zelf aan het dichterschap toekenden. In zijn manifesten omschreef Huidobro de dichter nooit anders dan als een literator, een eigenzinnige schepper die autonome, talige werkelijkheden bedacht. Pas later in de poëtische praktijk zou blijken dat die talige werkelijkheden ook tot maatschappijkritische utopieën konden uitgroeien (zie 11.3). Maar in overeenstemming met het oculaircentrisme bleef de creationistische ziener au fond een beschouwer van de wereld, werd hij geen onmiddellijke participant. Voor Péret lag dit geheel anders. Alleen al het automatische schrijven was voor hem meer dan een louter literair experiment; het was een aanval op het westerse rationalisme. Omdat hij dit rationalisme, bestendig door onderwijs en justitie bijvoorbeeld, verantwoordelijk hield voor het smoren van de subversieve verbeelding en bijgevolg voor de handhaving van de maatschappelijke ongelijkheid, duurde het niet lang of hij vatte de sociale strijd ook expliciet op als onderdeel van de dichterlijke

taak. De essays die hij tijdens zijn Mexicaanse ballingschap in de jaren veertig voltooide, portretteerden de dichter als een geboren opstandeling die behalve in woord ook in daad de vrijheid en gelijkheid van allen diende na te streven. Het was de logische uitloper van Pérets haptocentrische denken dat hij de dichter in een intersubjectief contact met de niet-literaire omgeving positioneerde, als een actieve deelnemer aan sociale hervormingen.

11.2. Het gedicht als perceptuele ontregeling: zichtbaar maken en grip krijgen

Thans is het zaak Huidobro's creationisme en Pérets surrealisme met elkaar te confronteren op het niveau van de compositie van het gedicht en de ermee beoogde effecten op het lezerspubliek. De divergentie in hun zintuiglijke opvattingen had een onmiskenbare weerslag op hun benadering van taal. Voor de creationistische dichter fungeerde de taal als een projectiescherm waarop hij, naar eigen zeggen, "nieuwe feiten" kon laten zien. Het ging erom woorden dusdanig te combineren dat ze verrassende nieuwe beelden deden oplichten die buiten de taal niet waarneembaar waren, bijvoorbeeld "de vierkante horizon". Zoals een ingenieur de complexe werkelijkheid herleidt tot de abstracte vormtaal van de geometrie waarmee hij een nieuw ontwerp kan visualiseren, moest de dichter de woorden uit hun alledaagse, descriptieve gebruikscontext bevrijden door ze in een niet-realistisch, poëtisch beeld samen te voegen. Daarom koos hij doorgaans voor substantieven, adjectieven en werkwoorden met een visuele lading die in een eenvoudige zinsconstructie werden geplaatst. Huidobro geloofde zo sterk in het perceptuele effect van zulke gemonteerde beelden, omdat hij in navolging van Bergson het denken als een "cinematografisch" proces concipieerde. Zijn poëzie vermocht, in theorie althans, in de hoofden van lezers wonderlijke gebeurtenissen en visuele fenomenen op te roepen die hun conventionele kijk op de dingen zouden ontregelen.

In lijn met Pérets nadruk op de tastzin was de taal voor hem veel meer een haptische ervaring, het transportmiddel voor een avontuurlijke tocht. Op het ritme van de automatisch schrijvende hand werd de dichter meegenomen in een continue stroom van beelden. In plaats van bewuste compositie of montage was er bij hem dan ook veeleer sprake van een onvoorspelbare aaneenschakeling van woorden langs meerdere associatieve wegen, gaande van visuele, auditieve, tot tactiele en

kinesthetische verbanden. De beelden die eruit voortkwamen waren afzonderlijk beschouwd veelal multisensorisch, maar in de opbouw van Pérets gedichten overheerste de haptiek. Pérets eigen conceptuele model voor het poëtische beeld was dat van de toevallige ontmoeting of eerste aanraking, waarbij lukraak bij elkaar gebrachte elementen door de juxtapositie ineens beide een nieuwe betekenis verwierven. Het verschil met de visuele montage, die ook op juxtapositie berust, is eerder gradueel dan essentieel, maar bij Péret ontbreken de preselectie en herhaling van woorden die de creationistische gedichten hun relatieve coherentie verlenen. In het surrealisme domineert de heterogeniteit. Péret hoopte zelf dat zijn poëzie "grip" zou krijgen op de lezers door, net als wat hijzelf onder het schrijven ervoer, ze mee te sleuren in een schier eindeloze "werveling". Het zou hen toegang verlenen tot een droomwereld waar hen niet alleen allerlei bizarre waarnemingen wachtten, maar elke logische samenhang en stabiele identiteit ontbraken.

Naar analogie met de verschillen in de verhoopte perceptuele effecten van hun poëzie voorzagen de twee dichters ook andere emotionele reacties. Waar Huidobro met zijn visuele beelden voornamelijk secundaire emoties als verrassing en ontroering verwachtte op te wekken, speelde Péret meer in op primaire gevoelens zoals begeerte, honger, walging of agressie. Dit kwam ook overeen met de andersoortige humor die ze inzetten. Terwijl in de creationistische gedichten het intellectueel-komische dominant was, prevaleerde in Pérets teksten eerder het lijfelijk-groteske van de *humour noir*. Zoals aanstonds in 11.3 nog aan bod zal komen, leidde deze uiteenlopende perceptuele en emotionele benadering soms tot een geheel andere behandeling van dezelfde thematiek, bijvoorbeeld die van de Eerste Wereldoorlog.

Als we hun poëtische reflecties over de relatie dichter-lezer naast elkaar leggen, blijkt dat Péret die weliswaar antagonistischer dan Huidobro opvatte – als oud-dadaïst schrok de surrealist er niet voor terug te choqueren –, maar de lezer ondertussen wel meer als een mogelijke gelijke van de schrijver bejegende. Om de verschillende leeservaringen die zij beoogden nog scherper te benoemen, wil ik hier kort ingaan op Roland Barthes' essay 'Sur la lecture'. Daarin wees Barthes erop dat in de afzondering van het lezen al onze perceptuele en emotionele vermogens ontdaan zijn van een directe, fysieke prikkeling, maar niettemin actief blijven ten overstaan van het imaginaire object van verlangen, de tekst. Dit is wat hij als de solitaire "erotiek" of zinnelijkheid van het lezen omschrijft,

die drie soorten "plaisirs de lecture" kan genereren. Zodoende zouden we met behulp van Barthes' onderscheid kunnen stellen dat waar Huidobro vooral op "le plaisir métaphorique" inzette, het koesteren van ongewone beelden en betekenissen, Pérets haptocentrische poëzie meer gericht was op het uitstellen van die betekenissen, het opvoeren van de spanning of "le plaisir métonymique". Omdat in het eerste geval het maken van die beelden het privilege van de schrijver blijft en in het tweede schrijver en lezer schijnbaar samen in spanning verkeren, lijkt het laatste type teksten ook beter in staat om nog een andere soort leesgenot op te wekken, namelijk "le plaisir d'écriture". De lezer geniet van het verlangen van de schrijver bemind te worden, waardoor de lezer er zelf naar gaat verlangen te produceren (Barthes 37-48). Dit laatste verschil komt ook overeen met het feit dat Huidobro het visionaire scheppen tot het exclusieve recht van de dichter verklaarde, terwijl de surrealisten het voorstelden alsof dichter en lezer inwisselbare rollen vervulden. Op een gegeven moment definieerde Péret de dichter zelfs als elke willekeurige waarnemer die het doelmatige denken had losgelaten en bij iedere indruk iets wonderbaarlijks vermocht te beleven. Hij spoorde de lezer er dan ook toe aan de pen ter hand te nemen en zelf de avontuurlijke tocht door de taal te aanvaarden.

Ondanks deze niet te veronachtzamen verschillen tekent zich inmiddels tussen Huidobro en Péret een essentieel raakpunt af dat kenmerkend zal blijken voor veel avant-gardekunst. Geen van beiden duiden ze het schrijven en lezen van poëzie nog in termen van schoonheid of morele verheffing, zoals hun laatnegentiende-eeuwse voorgangers uit het Franse symbolisme en Latijns-Amerikaanse *modernismo* vaak wel nog hadden gedaan. Wat Huidobro en Péret vóór alles met hun experimentele teksten nastreefden was lezers confronteren met ongebruikelijke manieren van kijken en voelen. Dankzij respectievelijk nieuwe, zichtbare feiten en de haptische werveling van beelden zouden ze ongekennde perceptuele mogelijkheden openen in de taal.

Expliciet keerden Huidobro en Péret zich met deze poëzieopvatting niet zozeer tegen dichters van voorafgaande generaties, als wel tegen het negentiende-eeuwse realisme. Onder de notie "realisme" verstonden ze evenwel niet helemaal hetzelfde. Huidobro's kritiek richtte zich voornamelijk op de formele aspecten ervan, daar hij het realisme verweet niet meer dan "een handige beschrijving van de reeds bestaande waarheden" te behelzen. De realistische literatuur had een groot creatief potentieel van de taal onbenut gelaten, zo meende hij, door eenvoudig

herkenbare werkelijkheden af te beelden. Het was tijd om de taal zelf tot onderzoeksobject van de literatuur op te waarderen. Met andere woorden, Huidobro uitte een vergelijkbare kritiek als Ortega y Gasset die stelde dat de realistische kunst de blik vooral op de bloemen in de tuin had gevestigd, terwijl de avant-garde veeleer het raam onderzocht waardoor men naar die tuin keek. Pérets weerstand tegen het realisme beperkte zich evenwel niet tot de vorm. In Pérets marxistische lezing had dit zogenaamd onbenut laten van het creatieve, perceptueel ontregelende potentieel van de taal in het realisme ook verstrekkende ideologische gevolgen. Volgens hem hadden auteurs die deze stijl hanteerden immers bijgedragen aan de verspreiding van een burgerlijke wereldbeschouwing, gestoeld op liberale waarden en een rotsvast vertrouwen in empirische kennis. Door deze rationalistische benaderwijze van de werkelijkheid nooit te problematiseren had dit soort literatuur ze als natuurlijk voorgesteld en de verbeeldingskracht van het proletariaat, die mogelijke alternatieven had kunnen uitwerken, als het ware gaandeweg getemd, aldus Pérets redenering. In 11.4 zullen we ons echter de vraag moeten stellen of de kritiek van beide avant-gardisten op het realisme vanuit het standpunt van de zintuiglijke geschiedenis wel te rechtvaardigen is.

De belangrijkste shift ten aanzien van het realisme waarvan hun beider poëziebenadering getuigde, bestond wel hierin dat zij iedere claim op waarachtige representatie van de buitenwereld a priori verwierpen en het zintuiglijke experiment centraal stelden. Dit was een transitie die we met Isabelle Krzykowski kunnen omschrijven als "d'une volonté de réalisme à un pur travail formel sur la page ou sur l'expression de la voix et du corps, de la préoccupation de dire le monde dans sa multiplicité à une réflexion sur la place du lecteur" (92). Voor Huidobro en Péret fungeerde de taal niet louter als een communicatiemiddel – een kanaal waarlangs subtiele gedachten en gevoelens werden overgedragen –, maar als een fundamentele kenwijze die ieders waarneming van de wereld structureerde. Gangbare manieren van kijken en voelen vonden hun bestending in talige representaties en interpretaties die zodoende evenzeer onderdeel werden van een bepaalde collectieve opvatting van de werkelijkheid. Het behoorde thans tot de kerntaak van de avant-gardistische dichter om dergelijke geaccepteerde manieren van waarnemen en representeren te verstoren. Het zogenaamde realisme waartegen Huidobro en Péret van leer trokken, dienen we daarom ook algemener te begrijpen als synoniem voor een pragmatisch, instrumenteel gebruik van de

zintuigen. Hun poëzie zou lezers laten zien en voelen dat de werkelijkheid die zij dagelijks als vanzelfsprekend waarnamen allerm minst een vaststaand gegeven was. Maar waar Huidobro's kritiek zich voornamelijk op die instrumentalisatie van de waarneming concentreerde, beschouwde Péret haar als de meest concrete inwerking van een doorgedreven sociale discipline of "dressuur".

11.3. Het (on)waarneembare in de poëzie: multiperspectivisme en metamorfose

Hoewel beide dichters met hun poëzie perceptuele ontregeling zeiden na te streven, is uit de analyses wel naar voren gekomen dat hun poëzie, zowel formeel als thematisch, verschilde. Dit verschil hing ook nauw samen met de specifieke zintuiglijke praktijken die de dichters zich voor de uitwerking van hun gedichten toe-eigenden. Als we deze formele en thematische aspecten van hun poëzie eenmaal hebben vergeleken, zullen we ook de sociaal-politieke betekenis ervan beter kunnen evalueren.

Wat betreft de formele vernieuwing van de poëzie liet Huidobro zich voornamelijk inspireren door de film en het kubisme. De daaraan ontleende montagetechniek, die zoals we reeds bespraken op het niveau van het afzonderlijke beeld niet-realistische visuele combinaties genereerde, zorgde op het niveau van de tekst voor een meervoudig perspectief op dingen en gebeurtenissen. Door middel van deixis en retorische middelen, zoals *pars pro toto*, werd een object vanuit meerdere standpunten tegelijk getoond. Deze technische procedés aangevuld met de experimentele bladspiegel – witregels, gebruik van kapitalen en inspringingen – maakten het ook mogelijk uiteenlopende plaatsen en tijden simultaan te presenteren. In weerwil van deze fragmentarische, multiperspectivische kijk, op de troep soldaten in het gedicht 'Gare' bijvoorbeeld, wekten de deiktisch gebruikte voornaamwoorden nog de suggestie van referentialiteit en directe subjectieve gewaarwording. Maar die suggestie werd tegelijk ook weer ondergraven door de ongewone beelden en het plastische gebruik van de bladspiegel die het gedicht als visueel, geconceptualiseerd geheel aanwezig stellen. Die schijnbare paradox tussen, enerzijds, die referenties aan een herkenbare werkelijkheid en, anderzijds, die formele autoreflexiviteit valt te verklaren uit het feit dat die experimentele vorm juist het visuele apparaat was waarmee de dichter een vervreemdend, meervoudig perspectief op die werkelijkheid kon verschaffen. Dankzij de gemonteerde vorm van zijn creationistische poëzie uit de periode 1917-1925 schiep Huidobro, kortom,

perceptuele en emotionele distantie tussen de kijker – dichter of lezer – en de externe werkelijkheid van oorlog, kolonialisme of meer alledaagse settings en voorwerpen in huis of in de stad. Wanneer de spreker van deze gedichten zichzelf expliciet positioneerde, bleek hij zich ook steeds op een verhoging of afzijdige positie te bevinden.

De afstand creërende compositie was in Pérets poëzie van de jaren dertig en veertig daarentegen zo goed als afwezig. De zintuiglijke praktijken die zijn poëzie domineerden, met name liefde, geweld en haptische ruimteperceptie, waren veeleer gericht op metamorfose oftewel een onmiddellijke, lichamelijke interactie van subject en object. Door middel van het automatische schrijven fungeerde de taal als een voertuig voor de dichter om het andere aan te raken en erdoor getransformeerd te worden; of dat andere nu de imaginaire gedaante aannam van de lang verbeide geliefde, de politieke strijd of de tastbare materialiteit van natuur en architectuur. Deze taalbenadering resulteerde in een open, cyclische vorm waarbij – schematisch gezegd – beeld AB beeld BC opriep, dat op zijn beurt weer beeld CD evocerede, enzovoort. Wanneer de dichter een zekere thematische lijn aanhield, zoals die van de liefde of de natuurlijke omgeving, bleef er nog enige coherentie bestaan, maar in andere gevallen was die soms ver te zoeken. We hebben die opbouw niet voor niets vergeleken met het blindelings aftasten van een onbekende ruimte, waarbij men bij iedere stap maar moet afwachten welke hindernissen of doorgangen zich aandienen. De vergelijking snijdt niet alleen in structurele zin hout maar ook inhoudelijk: alles wat maar tastbaar en concreet was, kon men in Pérets gedichten tegenkomen, gaande van dieren, planten, mineralen tot voedsel, meubels en de eenvoudigste huishoudartikelen. Pérets droomwerelden waren rijker gestoffeerd dan die van Huidobro maar, vanwege de weinig coherente aaneenschakeling van fantastische beelden, ook minder gemakkelijk te relateren aan een concrete, historische realiteit, uitgezonderd in *Je ne mange pas de ce pain-là*. Deze talige werelden ontsproten immers aan een erotische hunkering om op te gaan in de dingen. Anders gezegd, het ging in Pérets poëzie om een waarnemer die voortdurend zijn eigen tekort voelde, de alteriteit van het steeds hernieuwde verlangen, en zich bijgevolg zoveel mogelijk trachtte open te stellen teneinde in het andere vervulling te vinden. We hebben het lyrisch subject van deze gedichten geregeld aangetroffen in een toestand van fysieke verscheurdheid, van vervoering in het liefdesspel of doelloos zwervend in een oneirische werkelijkheid.

Over de esthetische betekenis van Huidobro's visuele montages en Pérets haptische droomwerelden hebben we het reeds in de vorige paragraaf gehad, maar de casestudy's hebben aangetoond dat de sociaal-politieke betekenis ervan evenmin verwaarloosd mag worden. Deze laatste betekenis sloot nauw aan bij de respectieve rol die Huidobro en Péret voor zichzelf opeisten, namelijk die van kritisch toeschouwer en die van actieve deelnemer aan het politieke spel. Hoewel Huidobro in tegenstelling tot Péret nooit theoretiseerde over het activisme als wezenlijk onderdeel van het dichterschap, viel hij wel met *Finis Britannia* het Britse imperialisme aan en voerde hij vanaf midden jaren twintig de oppositiepers aan in Chili. Huidobro voelde zich het meeste thuis in de hoedanigheid van bedachtzame intellectueel met de rationele, lichtende blik die, net als in zijn poëzie, een tijdelijke uitkijkpost buiten het tumult bekleedde. Hij markeerde zijn eigen positie immers met een elektrische lamp of een sigaar, als enig lichtpunt in een verduisterde wereld. Huidobro vroeg zich niettemin af of de lichtpuntjes van zijn gedichten wel voldoende werden opgemerkt, zodat hij zijn taak als visionaire ingenieur almaar meer naar de letter ging nemen. In *La próxima* en *Altazor* van begin jaren dertig verruilde hij de gefragmenteerde, visuele montages voor meer samenhangende visioenen van toekomstige maatschappijen, maar juist op dit hoogtepunt van het visionaire denken kwamen ook de blinde vlekken ervan bloot te liggen. De talige dan wel technische middelen, nodig om die visioenen überhaupt zichtbaar te maken, bleken ten langen leste aan de blik van de kritische toeschouwer te ontsnappen en zelfdestructief te werken.

Daarentegen hield Péret die kritische positie buiten het tumult van de geschiedenis niet voor mogelijk. Hij stelde het voor alsof hij, als dichter, reeds van jongs af aan was doordrongen van het besef dat deze rationalistische maatschappij ten doel had het creatieve, haptocentrische denken te smoren en daarmee de bestaande machtsverhoudingen in stand te houden. Het subversieve potentieel van zijn eigen poëtische droomwerelden school dan ook hierin dat ze de morele remmingen op het lijfelijke driftleven van de lezer zouden losgooien en diens denken uit het keurslijf van de logica zouden sleuren. Maar ook Péret beproefde drastischer methodes, nadat hij voor het trotskisme had gekozen. In *Je ne mange pas de ce pain-là* zette hij de poëzie zelfs in als politiek-ideologisch wapen, wat hij later zelf zou veroordelen als propaganda. In 1936 trok hij naar het Spaanse front in de volle overtuiging er als dichter mee te vechten voor een rechtvaardiger samenleving. Maar ofschoon hij anders dan

Huidobro wel fysiek handelend optrad, deinsde hij toch ook terug voor de uniformiserende discipline van de massabewegingen. Tekenend voor Pérets onvoorwaardelijke engagement was bovendien dat hij, na het politieke fiasco, op zoek ging naar andere haptische middelen om de collectieve verbeelding te bespelen. Deze zoektocht leidde tot zijn publicaties over een zinnelijke bouwkunst en het rituele ruimtegebruik in het precolumbiaanse Mexico, die de verhoopte metamorfose van de bewoners langs mimetische weg zouden bewerkstelligen. Ondertussen bleef Péret ook voor een vrijere seksuele moraal ijveren; het essay 'Le noyau de la comète', waarin hij zijn theorie van de "sublieme liefde" ontwikkelde en gelijkberechtiging van man en vrouw bepleitte, dateert nog van 1956, dus drie jaar voor het overlijden van de auteur.

Wat de systematische vergelijking van Huidobro en Péret vooral aan het licht brengt, is dat hun beider poëzie gekenmerkt werd door een vruchtbare spanning ten opzichte van de respectieve poëtica. In de literaire praktijk bleven beide dichters hun poëtische beginselen weliswaar trouw, maar ze voerden die dermate ver door dat de beperkingen ervan aan de dag traden. De multiperspectivische, typografisch experimentele vorm van Huidobro's dichtbundels uit de jaren 1917-1925 was zonder meer gericht op de projectie van nieuwe, vooralsnog onzichtbare feiten, zoals in de creationistische manifesten werd beloofd. Het leken de uitgekende visuele composities te zijn van een dichter die, net als een ingenieur, zo veel mogelijk rationele controle behield over zijn nieuwe ontwerpen. Toch zaaiden diezelfde gedichten, met het terugkerende beeld van de rokende dichter bijvoorbeeld, ook steeds meer twijfels over die zogenaamde rationele controle. Was hijzelf niet het meest verslaafd aan het onophoudelijk creëren van ongewone poëtische beelden? En wat resteerde er van die poëzie als het ontregelende, perceptuele effect ervan op de lezer eenmaal was uitgewerkt? De daaropvolgende verkenning van het utopische denken leek een extreme poging om de creationistische hang naar constructieve controle en sociale effectiviteit alsnog te bevredigen. Maar het betekende in feite het einde van het visionaire dichterschap, zoals Huidobro dit jarenlang had voorgestaan. Het krachtigst werd het controleverlies verbeeld in *Altazor* waar de taal een parachute was geworden die de dichter meevoerde in een onstuitbare val. De creationistische visioenen losten op in een stroom van wisselende emoties, euforische en angstige stemmen, de meest diverse avant-gardistische

procedés en puur klankenspel. Het is geen toeval dat *Altazor* aandoet als Huidobro's meest surrealistische werk.

Voor een surrealist als Péret gold een dergelijke multisensorische taalervaring hoe dan ook als het begeerde ideaal van de poëzie, maar ook pas in de praktische uitwerking ervan bleken de inherente mogelijkheden en begrenzingen. Zo was er allereerst de vrees, tot uitdrukking gebracht in de parodie 'Au paradis des fantômes', dat het automatische schrijven – indien volkomen ongericht – zou verzanden in een zichzelf herhalend, puur literair vermaak. De perceptuele ontregeling die het schrijven of lezen van automatische teksten teweegbracht, moest het subject vooral openstellen voor datgene wat het wezensvreemd voorkwam en waar het niettemin afhankelijk van was, zowel binnen als buiten zichzelf. Zodoende klonk, ten tweede, de ethische ondertoon in de surrealistische agenda die de eenheid van voelen en denken wilde herstellen, ook steeds harder door in de praktijk. Het verleende het surrealisme de trekjes van een ideologie, die Péret weliswaar niet als een dogma predikte, maar via zijn transgressieve poëzie hoopte hij het gedrag van mensen niettemin te beïnvloeden. Met de verwerping van het rationalisme en het herstel van het haptocentrische denken zou geleidelijk een einde komen aan de economische uitbuiting van het proletariaat, de seksuele onderdrukking van de vrouw en de culturele vernedering van de inwoners van koloniale gebieden. Uit de analyse van Pérets poëzie en essays is, ten slotte, echter gebleken dat die openstelling voor 'het andere' in het haptocentrische denken niet onvoorwaardelijk was. Niet alleen werden homoseksuelen en politieke tegenstanders principieel buitengesloten, de dichter toonde zich ook meermaals beducht voor het verlies van de eigen individualiteit ten overstaan van wie of wat hem wel mocht aanraken, met name in de anonieme massa of de meedogenloze natuur. Angst en pijn schermden het subject af voor het volledige zelfverlies in woord of daad.

Deze interne spanning tussen de poëtica en poëzie van beide dichters is, meer in het algemeen, uiterst significant voor de zintuiglijke cultuur van destijds. De bestudering van een aanzienlijk deel van hun oeuvre heeft immers aangetoond dat nieuwe concepties van de zintuiglijke waarneming een bepaalde toepassing en versterking in zintuiglijke praktijken vonden. Huidobro's werk vormde op die manier een verregaande reflectie op de perceptuele categorie van de zichtbaarheid, die sedert eeuwen stabiele kennis en controle van de kijker over het bekeken object had gegarandeerd. Door zich het romantische vertoog van de visionaire

dichter en de fysiologische inzichten over de werking van het gezichtsvermogen toe te eigenen kon Huidobro de subjectieve blik celebreren als de productieve bron van de waarneming. Maar het was dankzij de filmische en kubistische montage dat hij die gesubjectieerde blik daadwerkelijk literair productief vermocht te maken. Zijn poëzie bood hierdoor geen objectief noch een enkelvoudig subjectief perspectief meer, maar een multiperspectivische kijk op de dingen die immer onzichtbaar zou blijven voor het blote oog in het dagelijks leven. In *Altazor* zou hij, behalve de objectiviteit, ook de controlerelatie van de kijker over het bekeken object resoluut ondermijnen.

Péret verkende daarentegen alle haptische modaliteiten van het voelbare, met zijn wederkerige verhouding tussen subject en object. De contemporaine psychologie maakte hem bewust van de driftmatige en kinesthetische krachten die het contact van het individu met de externe werkelijkheid bepaalden. Door in zijn literaire werk schijnbaar ongeremd op seksualiteit, agressie of zinnelijke ruimtes te focussen, wilde Péret bijdragen aan de bevrijding van de tastzin uit de taboesfeer, waarin dit zintuig vooralsnog overwegend had verkeer. Behalve dat zijn poëzie zodoende aanstootgevend kon worden gevonden, grepen er ook tal van haptische interacties tussen mensen en dingen in plaats die enkel binnen de taal voorstelbaar waren. Met andere woorden, ook voor Péret fungeerde de literatuur als een oefenterrein waar de ongekende mogelijkheden van de nieuwe, psychosomatische benadering van zintuiglijkheid voor de bredere cultuur werden verkend. Net als Huidobro's multiperspectivisme kwamen zijn poëtische metamorfoses weliswaar voort uit de herwaardering van het zintuiglijke subjectivisme, maar waren ze er net zomin toe te herleiden. Hun werk was niet louter een toepassing van de perceptuele vernieuwing, ze had er wezenlijk deel aan en ontdekte er onvermoede facetten van. Als beide dichters iets gemeen hadden, was het hun onstilbare verlangen om in de poëzie te zien en te voelen welke werelden er voorbij het zintuiglijk waarneembare lagen.

Nu we Huidobro's en Pérets werk zowel op poëticaal als op literair-praktisch niveau hebben vergeleken, rijst de vraag hoe die terugkerende discrepantie tussen een visuele en een haptische oriëntatie kon ontstaan. Vanuit haar experimenteel-psychologische interpretatiekader zou de Amerikaanse June Edda Downey deze discrepantie destijds aan een verschillend temperament of verbeeldingstype hebben toegeschreven; Downey onderscheidde onder meer een visuele van een haptische

verbeelding (3-4). Binnen het onderhavige cultuurhistorische onderzoek, echter, kan alleen gespeculeerd worden over de daadwerkelijke invloed van een soortgelijke aanleg. Sowieso zegt zo'n verklaring weinig tot niets over de stimulerende dan wel afremmende impact van de culturele context op de ontwikkeling van die aanleg. Aan het einde van deze studie valt er meer te zeggen over de sociale en culturele factoren die er mogelijk voor hebben gezorgd dat beide dichters, al dan niet vanuit een zekere psychische predispositie, ertoe kwamen zich juist die bepaalde zintuiglijke vertogen en praktijken toe te eigenen.

Laten we, alvorens in de volgende paragraaf de voornaamste contextuele factor van de historische avant-gardes te bespreken, kort een aantal biografische gegevens in herinnering brengen die hun sociale en culturele positie markeerden. Om te beginnen zocht Huidobro, als tegenwicht voor het conservatieve, katholieke milieu van zijn familie, zijn heil in een seculiere positivistische wereldbeschouwing. Hij wilde bovendien afstand nemen van de nationalistische literatuur in eigen land en de vormvastere poëzie van het Latijns-Amerikaanse *modernismo* in het algemeen. Reeds op jeugdige leeftijd zwoer hij bij het werk van in Parijs werkzame wetenschappers en experimentele kunstenaars die geloofden in de conceptuele maakbaarheid van de werkelijkheid; de avant-gardekunst zou, samen met wetenschap en techniek, bijdragen aan "de geboorte van een nieuwe mens" door de creativiteit van ieder individu te activeren, "die het scheppende uitgangspunt zou worden voor het geheel van diens bezigheden" (Wentzlaff-Eggebert 7). Met zijn creationisme en visionaire rationaliteit bekleedde Huidobro derhalve – enigszins gedwongen, enigszins zelfgekozen – een culturele positie tussen deze Parijse avant-garde en de aanvankelijk meer behoudende Spaanstalige letteren in. In Chili speelde hij graag de Verlichte intellectueel die onder de Europese intelligentsia had verkeer; in Parijs schuwde hij geenszins de polemiek om zijn voortrekkersrol binnen de artistieke vernieuwingsbeweging te beklemtonen, met name tegen de surrealist.

Het vertrouwen in de visionaire, constructieve ratio dat bij Huidobro pas rond 1930 begon te tanen, lijkt bij Péret nooit aanwezig te zijn geweest. De oorzaak hiervoor was ongetwijfeld de Eerste Wereldoorlog waar Péret, als zoon van een lage ambtenaar uit Nantes, aan den lijve had ondervonden waar de wonderen van de techniek toe in staat waren. De haptische ervaringen van de loopgraven treffen we nog in zijn poëzie van de jaren dertig aan. Ofschoon hij de wetenschappelijke kennis allerminst afwees,

geloofden hij en zijn surrealistische medestanders niet in de redelijkheid van de mens. De cultus van het gezonde verstand was voor hen een ideologisch machtsmiddel van de burgerij om de arbeidersklasse eronder te houden. Pérets aanvallen op het rationele, oculaircentrische denken en de instituties ervan – zoals de gevangenis die hij van binnenuit kende – waren bijgevolg van meet af aan veel radicaler dan die van Huidobro, soms ronduit gewelddadig. Dit blijkt ook uit hun verschillende houding ten aanzien van het kolonialisme: hoewel Huidobro net als Péret de Europese instrumentele uitbuiting van de koloniale onderdanen en grondstoffen veroordeelde, wilde hij zich evenmin identificeren met die uitgebuite volkeren en zocht hij naar een denkbeeldig, derde standpunt boven de koloniale tegenstellingen; Péret poogde zich juist zoveel mogelijk in te leven in de leefwijze van het precolumbiaanse Mexico om de vermeende Europese superioriteit te ontkrachten. Toch mag, tot slot, niet worden vergeten dat de perceptuele vernieuwing die zij beiden in hun literaire werk realiseerden, ondenkbaar was geweest zonder hun beider meertaligheid en geografische mobiliteit: het waren allebei overtuigde internationalisten die verschillende manieren van waarnemen uit meerdere culturen dankzij hun talenkennis wisten te verenigen.

11.4. De zintuigen van de avant-garde: van subjectivering naar utopie en crisis

Het meest bepalend voor de bestendiging van Huidobro's visuele en Pérets haptische perceptuele oriëntatie waren de avant-gardistische kringen waarin ze verkeerden, respectievelijk die van het kubisme en het surrealisme. Maar voordat we hun specifieke plek binnen de avant-garde bespreken, en meer in het algemeen de rol van die avant-garde binnen de zintuiglijke cultuur van de vroege twintigste eeuw, is het noodzakelijk de artistieke voorgeschiedenis kort te recapituleren.

Op talrijke plaatsen in dit boek is immers gebleken dat avant-gardistische kunstenaars gebruik wisten te maken van technieken en ideeën waarmee negentiende-eeuwse voorgangers de zintuiglijke waarneming hadden geproblematiseerd. Deze problematisering had voornamelijk een aanvang genomen met de romantiek waarin het singuliere karakter van de subjectieve ervaring werd verkend. Ofschoon het individu daarbij nog als deel van een extern krachtenspel werd opgevat, zoals de Natuur, de Liefde of het Mysterie, was het toch voornamelijk diens psychologische en fysiologische beleving van dat grotere krachtenspel die werd uitgelicht. Die

beleving werkte veelal particulariserend: zo waren slechts enkele uitverkorenen in staat de ware hartstochtelijke liefde te voelen, aldus Stendhal, of bleef volgens Emerson het zien van de symbolische verbanden in de tempel van de Natuur voorbehouden aan de dichter. Deze romantische fascinatie voor de subjectieve perceptie had zelfs tot nieuwe wetenschappelijke ontdekkingen geleid. Een treffend voorbeeld hiervan was Goethes beschrijving van het retinale nabeeld in zijn *Farbenlehre*, waarmee het vergeestelijkte camera obscuramodel van het gezichtsvermogen had afgedaan. Het subject was niet langer de neutrale, receptieve pool, maar was de actieve, constituerende pool van de waarneming geworden.

Ten tijde van het realisme leek het romantisch subjectivisme naar de achtergrond te raken, maar was dat werkelijk zo? Péret en Huidobro beschimpten het realisme omdat het zogezegd uitging van een onproblematische, transparante relatie tussen subject en wereld. In feite hadden zij het, echter, mede aan die realistische romanciers te danken dat zij diezelfde relatie decennia later zo radicaal in twijfel konden trekken. Zoals ik reeds in de inleiding van dit boek heb aangegeven, had dit alles te maken met de opkomst van de beeldcultuur in de negentiende eeuw. Onder meer nieuwe media als fotografie en stereoscopie hadden schrijvers ertoe aangezet op zoek te gaan naar stilistische middelen om alledaagse perceptuele indrukken zo waarachtig mogelijk te representeren. Bijgevolg was perceptuele waarachtigheid het product van technische en stilistische middelen geworden: van framing, de selectie van sprekende details ("l'effet du réel") en standpuntbepaling bijvoorbeeld. Of zoals Sara Danius het in haar studie over Flaubert nog stelt, mondde diens observatie van alle mogelijke bijzonderheden en hoe zo'n bijzonderheid verschijnt in het gezichtsveld, uit in een vorm van zichtbaarheid die losgekoppeld was van kennis. Kijken ging niet meer om het begrijpen of het doorgronden van dingen, maar louter om het kijken zelf:

perception moves into the foreground and becomes part of the narrative content. (...) such image production has little to do with embellishment or with illustration. Instead, Flaubert managed to invent a new representational space, one in which perception is exercised for perception's sake. (*The prose* 174)

Hoofdstuk 11

Het realisme droeg derhalve de kiem van zijn eigen "derealisatie" in zich (188), in zoverre die zogenaamde perceptuele waarachtigheid en specificiteit almaar zichtbaarder op talige constructie berustten, iets wat zich een halve eeuw nadien veel duidelijker zou manifesteren in de modernistische roman.

Met de toenemende aandacht voor de werking van de subjectieve waarneming, en de epistemologische ontwaarding ervan als objectieve bron van kennis die ermee gepaard ging, lag de weg open voor de laatnegentiende-eeuwse experimenten in de schilderkunst en de literatuur. Herinneren we ons bijvoorbeeld dat impressionisten en pointillisten gretig kennisnamen van de contrastentheorie van de chemicus Chevreul die hun leerde hoe ze, door contrastwerking, bepaalde kleureffecten in de ogen van toeschouwers konden bereiken die in feite niet overeenstemden met de gebruikte kleuren op het doek. Symbolistische dichters als Ghil en Mallarmé hoopten dan weer de verschillende perceptuele aspecten van taal, klank, beeld en ritme, in de poëzie te laten harmoniëren. Een belangrijke inspiratiebron was de ontdekking van fysiologen dat zintuiglijke indrukken terug te voeren waren op trillingen die, afhankelijk van het zintuig, werden waargenomen als licht, warmte of geluid. Andere meer tegendraadse lieden, zoals Rimbaud en Lautréamont, wendden zulke multisensorische taalvormen daarentegen aan om de "de ontregeling van alle zinnen" te bewerkstelligen en de lezer mee te voeren naar een ongerijmde poëtische werkelijkheid. Met name voor Lautréamont had deze ontregeling ook een moreel transgressieve functie: schrijven moest bevrijdend werken door ook de meest abjecte, haptische kanten van de persoonlijkheid ongecensureerd aan het woord te laten.

Kortom, overeenkomstig wetenschappelijke, maatschappelijke en technologische ontwikkelingen die in de loop van de negentiende eeuw inspeelden op de subjectieve, psychosomatische werking van de waarneming, gingen ook steeds meer kunstenaars er hun vormentaal op afstemmen. Ofschoon de esthetische bevraging van die waarneming na 1900 beduidend opzichtiger verliep dan daarvoor, bestond er bijgevolg veel meer continuïteit dan veel avant-gardisten het deden voorkomen. Wat de avant-gardistische groeperingen wel deden, was deze tendens tot in het extreme doorvoeren: ze richtten zich thans in hoofdzaak op de interne, formele relaties in de tekst of het kunstwerk teneinde ontregelende, perceptuele effecten te bereiken. Als we die ontregeling als een glijdende schaal opvatten, reikend van de vervreemding tot aan de shock, zou dit

radicale principe zelfs voor alle modernistische kunst kunnen gelden. Zoals Charles Altieri claimt: "Almost all art makes projections on to the world based on internal relations. Modernist art makes that practice art's fundamental way of resisting rhetorical accounts of nature so that it can demonstrate alternative values defined by exemplary adjustments in the sensibilities produced by attention to formal structures." (3) In deze kunst en literatuur was er, nogmaals, geen sprake meer van een gerepresenteerde wereld in al zijn zintuiglijke bijzonderheden, maar van onconventionele vormen die de geijkte patronen in representatie en waarneming doorbraken. De literaire en artistieke vorm was vóór alles performatief geworden, doordat ze nieuwe manieren van kijken, luisteren en voelen initieerde.

Daarom kunnen we echter nog niet beweren dat deze kunst volledig anti-mimetisch opereerde; in de platoonse betekenis van mimesis bood ze weliswaar geen figuratieve of verbale kopie van een externe werkelijkheid, maar zoals onder meer Walter Benjamin aangaf, deed ze wel een ingenieus beroep op het mimetische vermogen tot (imaginaire) nabootsing, dat Aristoteles voor het eerst had beschreven. Het is überhaupt de vraag of, in het algemeen, kunst zonder dit vermogen zou kunnen bestaan; Maurice Merleau-Ponty dacht alvast van niet, blijktens het motto boven dit hoofdstuk. Maar in het geval van het modernisme en de avant-garde was het onontbeerlijk om hun ontregeling als ontregeling te herkennen en – al dan niet gewild – mee te gaan langs de ongekende perceptuele wegen die zij met alle mogelijke technische middelen openden. De snelle beweging op futuristische schilderijen, de schijnbaar zinledige multisensorische performances van dada, of de nieuw-zakelijke bouwwerken van glas en staal, alle gingen ze in wezen uit van de mimetische interactie tussen de aangewende media en het plastische waarnemingsvermogen van het publiek. Noodgedwongen zou dit zijn vertrouwde perceptuele gewoonten gaandeweg moeten opgeven om volgens de nieuwe formele regels van deze kunst te leren percipiëren, zo luidde de onderliggende gedachtegang.

In het geval van de kubisten, die het belangrijkste deel van Huidobro's sociale netwerk in Parijs uitmaakten, betekende dit concreet dat ze subjectieve visuele impressies gingen vermengen met conceptuele kennis, zoals de ontleding in geometrische figuren en de combinatie van conflicterende perspectieven. Gebruik makend van een cinematografische montagetechniek bracht het kubisme de genadeslag toe aan het cartesiaanse perspectivisme, dat er in de schilderkunst voor had gezorgd

dat de driedimensionale ruimte eeuwenlang vanuit één vaststaand perspectief was afgebeeld. Deze esthetische vernieuwing had ook aanzienlijke epistemologische implicaties, aangezien de subjectivering van het gezichtsvermogen dat de negentiende-eeuwse schilderkunst had aangekondigd thans geradicaliseerd werd en overstegen. De kubistische aanblik van de werkelijkheid was immers niet alleen gefragmenteerd en pluriform, maar tevens het resultaat van een zelfreflexieve formele constructie. In het multiperspectivisme van de kubisten vond Huidobro derhalve een manier om de constructieve eigenheid van de artistieke visie uit te dragen. De sterke nadruk op de formele autonomie van het gedicht had hij eveneens ontleend aan de theoretici van deze schilderstijl, met name Apollinaire. Een ware breuk met de referentialiteit was echter nooit aan de orde, ook niet in de poëzie, waar Huidobro aan alledaagse fenomenen bleef refereren. Wat hij in het kubisme had ontdekt, was juist de mogelijkheid om via gezochte combinaties van formele elementen die herkenbare alledaagsheid een "verontrustende" aanblik te geven.

Hoewel het surrealisme met zijn haptisch-affectieve structuren sterk scheen in te druisen tegen de visueel-conceptuele montage van het kubisme, bouwde het toch ten dele voort op die avant-gardistische voorganger. Dan doel ik op het feit dat het meervoudige perspectief van het kubisme de crisis van het stabiele, heldere zelfbewustzijn van de Verlichting in zich droeg. Maar waar de kubisten en aanverwante dichters als Huidobro en Reverdy de objectiviteit van het gezichtsvermogen hadden ondermijnd, gingen ze oorspronkelijk wel nog uit van een rationele controle over mentale concepten. Het was nu deze rationele controle, naar oculaircentrische traditie nog berustend op een overzichtelijke ordening van het denken, die de surrealisten met klem zouden verwerpen. Dat zogenaamd overzichtelijke denken ontstond, volgens hen, alleen op voorwaarde dat het subject zijn lijfelijke behoeften verdrong. Om deze laatste als de stuwende kracht van het denken te rehabiliteren, diende men de hand vrijuit te laten schrijven of tekenen. De surrealistische tekening of tekst was geen compositie meer, maar het resultaat van het hunkerende subject dat gaandeweg metamorfoseerde op het cyclische ritme van zijn diepste angsten en verlangens. Dit haptocentrische, ongerichte denken was bepalend voor het relatief vormeloze karakter van veel surrealistische literatuur en schilderkunst; die schijnbare vormeloosheid ontsproot immers aan de veranderlijkheid en vervloeiende grenzen van objecten, waarvan de identiteit zo lang door het oculaircentrisme was gewaarborgd. In navolging

van Rimbaud, Lautréamont en dada, moest kunst voor de surrealisten bovenal een multisensorische ervaring zijn die alle morele en logische belemmeringen had afgeschud.

Voor Breton en zijn medestanders werd het surrealisme bijgevolg spoedig meer dan een stijlrichting in de kunst; het was een opstandige ethiek, een manier van in de wereld zijn, die transgressief handelen en denken zoveel mogelijk poogde te verenigen. Behalve in het automatische scheppingsproces kwam die ethiek ook tot uiting in hun zwerftochten door de stad, de toevallige ontmoetingen, de collages van de "objets trouvés" en hun gedachte-experimenten over een zinnelijke architectuur. Het was deze subversieve alomvattendheid van het surrealistische project waardoor ook Péret in hoofdzaak werd aangetrokken; aangezien die alomvattende aard ten zeerste verbonden was met een haptische oriëntatie, verklaart dit verband tevens de overheersing van dit zintuig in Pérets oeuvre. Een esthetiek die zich niet meer of minder had voorgenomen dan ingrijpen in de denk- en gedragspatronen van mensen, moest wel op de intiemste niveaus van de waarneming opereren waar de meest stringente culturele normen die intimiteit tegelijk afschermden en reguleerden. Door dit haptocentrische denken mag het surrealisme epistemologisch beschouwd de meest vernieuwende avant-gardebeweging zijn geweest, op sociaal-politiek vlak behoorde het daardoor samen met het Italiaanse futurisme ook tot de gevaarlijkste. Viel het wel te verantwoorden dat een affectief geladen denken en fysiek handelen altijd en overal naadloos in elkaar overgingen? Zoals we meermaals hebben geconstateerd, onderkende Péret dit gevaar soms beter dan Breton, wanneer hij er op het terrein van de politieke actie voor waakte de nodige rationalisatie in te bouwen.

Zoals deze studie heeft laten zien, gold in het bijzonder voor de avant-garde dat de epistemologische onzekerheid die zij met haar perceptuele ontregeling benutte en aanscherpte, belangwekkende ideologische implicaties had die almaar sterker op de voorgrond traden. In het afstemmen van de zintuiglijke ontvankelijkheid, zoals Altieri de ontregeling neutraal aanduidde, moesten deze kunstwerken wel degelijk invloed uitoefenen op de wereldbeschouwing van het publiek. In aansluiting op Peter Bürger geeft Susan Buck-Morss hiervan de uitersten aan die, min of meer, overeenkomen met wat wij als rationale, oculaircentrische composities en de haptische juxtaposities hebben leren kennen. In het eerste geval stelt ze dat de kunstenaar betekenissen vermocht te manipuleren en "art's 'engagement' becomes indistinguishable from

political propaganda", waardoor "epistemology appears (...) to be confronted, due to the arbitrariness of the referent, with 'the disappearance of the object'" (228). Buck-Morss noemt hier zelf het voorbeeld van Bertolt Brechts theater, en wij zouden aan Pérets *Je ne mange pas de ce pain-là* kunnen denken, maar het was toch vooral Huidobro's poëzie die het geloof in de subjectieve maakbaarheid van de wereld onderzocht. Uit zijn werk bleek evenwel dat het ter discussie stellen van de perceptuele objectiviteit niet noodzakelijk in propaganda hoefde uit te monden. Dit gebeurde slechts indien men, zoals Péret eenmalig, de poëzie ondergeschikt maakte aan één van de toekomstige maatschappijvormen die door een politieke ideologie werd uitgedragen. Huidobro's multiperspectivische gedichten zetten weliswaar aan tot kritische reflectie op contemporaine sociale situaties, maar lieten ook zien dat de utopische alternatieven evenzeer talige en technische constructies waren die aan de greep van de makers zouden ontsnappen. Daartegenover stond "the haphazard juxtaposition of 'found objects' (...) as magically endowed with 'meaning' on their own," die Buck-Morss in navolging van Bürger epistemologisch gelijkstelt met "the disappearance of the subject" en met de uiteindelijke resignatie op ideologisch vlak (228). Ook deze interpretatie behoeft mijns inziens de nodige nuancering. In de eerste plaats verdween het subject niet zozeer, maar raakte het ten diepste gefragmenteerd of metamorfoseerde het idealiter naargelang van de objecten dat het bij elkaar bracht. Toen hun lukrake juxtaposities de surrealisten zelf niettemin ideologisch te weinig effectief leken, spoorde dit inzicht hen ertoe aan naar meer doelgerichte haptische thema's en praktijken te zoeken, zodat de eventuele resignatie al gauw werd ondervangen.

In weerwil van deze kanttekeningen ben ik het eens met Buck-Morss en Bürger dat de formele vernieuwing en het sociaal-politieke engagement van de avant-gardes veeleer in elkaars verlengde lagen, dan dat er puur onder invloed van de externe politiek een shift plaatsvond. Natuurlijk speelden er politieke ideeën mee bij de toenemende ideologisering van de avant-gardes, maar zowel het creationisme als het surrealisme bevatten van meet af aan utopische mogelijkheden. De literatuur was een ontregelende ervaringswijze geworden die, door de verkenning van de meest uiteenlopende subject- en objectformaties, ook alternatieve, vooralsnog onwaarneembare werkelijkheden vermocht op te roepen. In tegenstelling tot Bürger en Buck-Morss geloof ik echter niet dat de epistemologische

onzekerheid enkel het gevolg van hun formele experimenten was, maar dat die onzekerheid reeds de vruchtbare culturele voedingsbodem had gevormd waarop de perceptuele ontregeling van de avant-gardes kon ontstaan en gedijen. Anders gezegd, zonder de veelvormigheid en onstabieliteit van de zintuiglijke waarneming was, om met Vidler te spreken, ten tijde van het modernisme de "gezamenlijke herformulering van taal en maatschappij" ondenkbaar geweest (189).

Ter afsluiting van deze paragraaf kunnen we derhalve stellen dat de zintuiglijke experimenten van modernisten niet ten doel hadden de kunst in een formalistische toren van mediums specificiteit te isoleren, als wel om hun eigen actieterrein af te bakenen van waaruit ze met de maatschappij in dialoog en conflict konden treden. Het essentiële punt is hier dat in de perceptuele ontregelende structuren van het modernisme zowel de wil tot distinctie van de kunstenaar als diens actieradius ten aanzien van andere culturele en sociale domeinen tot uitdrukking kwam. De kunst, met de historische avant-gardes voorop, reageerde daarmee op een cultuur die, door middel van allerhande vertogen en praktijken, de relatie tussen waarnemer en werkelijkheid had geproblematiseerd en zo beheersbaar mogelijk had gemaakt. Sterk vereenvoudigd voorgesteld ging het daarbij om wetenschappelijke beschrijvingen van de psychosomatische werking der zintuigen die niet alleen toepassingen vonden in de technologie, maar ook in de commerciële massacultuur en de ideologische strijd van de politiek. Op hun beurt hernamen kunstenaars zulke zintuiglijke vertogen en praktijken om er een eigen ontregelende invulling aan te geven. In de voorbije paragrafen hebben we reeds talrijke voorbeelden gememoreerd, zoals de connectie tussen de fysiologie van het oog, de film en het kubisme, of die tussen psychoanalyse, vrijere seksuele moraal en surrealisme. Een ander treffend voorbeeld van zo'n wijdverbreid vertoog was dat van de elektrische zenuwenergie. Terwijl het in de psychiatrie ten grondslag lag aan de elektrotherapie en in Dermée's reclameboek diende om het psychische energieverbruik van consumenten te berekenen, werd het zowel door Huidobro als Breton aangewend om de lichtflits van het poëtische beeld te conceptualiseren. Een praktijk, of eerder verzameling van praktijken, die eenzelfde culturele verspreiding kende, was die van het kinesthetische automatisme. Terwijl experimenteel-psychologen deze automatismen en de benodigde hoeveelheid verstrooide aandacht testten, werden ze aan de industriële lopende band en in de ideologische massabewegingen eindeloos getraind om hun efficiëntie te optimaliseren. Het behoeft geen betoog

meer dat een surrealist als Péret het automatisme voor subversievere doeleinden inlijfde. Maar dat zowel hij als Huidobro in die perceptuele ontregeling tevens het gevaar van verslaving bespeurden, is wellicht veelzeggender. Ondanks hun verzet waren ze immers ook deel geworden van een cultuur waarin zintuiglijke waarneming geen beroep meer deed op objectieve waarheidsclaims, maar als psychosomatisch systeem fungeerde dat zich bewoog tussen de polen van vernieuwing en gewenning, doelmatigheid en energieverlies, productiviteit en beheersing.

11.5. Toetsing uitgangshypothese: de waarneming als psychosomatisch systeem

Door dit hele boek heen zijn behalve Huidobro, Péret en hun collega-kunstenaars, ook talrijke contemporaine wetenschappers, filosofen en critici aan het woord gekomen. Dit grote koor van stemmen had als voornaamste functie ons een betrouwbaar en gevarieerd beeld te verschaffen van de zintuiglijke cultuur in de periode 1880-1950. Zodoende zou de uitgangshypothese van dit onderzoek, namelijk dat de toenmalige poëzievernieuwing van de avant-garde ten nauwste samenhang met de subjectivering van de waarneming, getoetst kunnen worden.

In de voorafgaande paragrafen van deze comparatieve conclusie is deze hypothese al herhaaldelijk bevestigd. Of het nu de sociale identiteit van de dichter betrof of de vormgeving en het gebruik van diens gedichten, steevast legitimeerden Huidobro en Péret hun werkzaamheden met behulp van subjectieve perceptuele ervaringen. Zij concipieerden de zintuiglijke waarneming niet langer als een vergeestelijkte, objectieve bron van kennis over de buitenwereld, maar als reeksen subjectieve sensaties die ontsproten aan het lichaam van de waarnemer. Ofschoon die subjectivering het duidelijkst merkbaar was in het domein van het gezichtsvermogen, was die herdefiniëring ook gedeeltelijk van toepassing op de tastzin. Péret benaderde de haptische waarneming immers niet in de hoedanigheid van informatieverstrekker aangaande contouren en afmetingen van objecten, zoals nog ten tijde van het Molyneuxvraagstuk in de zeventiende en achttiende eeuw was gebeurd, maar in die van lichamelijke producent van tactiele, kinesthetische en affectieve prikkels. Zodoende bouwden avant-gardedichters voort op de gestage subjectivering van de waarneming, die in het begin van de negentiende eeuw was ingezet met de opkomst van nieuwe zintuiglijke vertogen en praktijken in de westerse kunst, wetenschap en techniek.

Maar inmiddels kunnen we nog een stap verdergaan en de hypothese aanscherpen. Uit de vergelijking van de twee gedetailleerde casestudy's is immers naar voren gekomen dat deze poëzie functioneerde in een cultuur waar de zintuiglijke waarneming, behalve subjectief, ook als een psychosomatisch systeem met zijn eigen regels en wetmatigheden werd geconcipieerd. Ik som hier even de belangrijke voorbeelden op die we onderweg hebben behandeld. Fysiologen als Helmholtz, Rood en Marey brachten het instrumentarium van ogen en optische zenuwen in kaart dat de visuele sensaties van kleur en beweging produceert; Katz en Havelock Ellis ondernamen een soortgelijke inventaris van de tastzin, respectievelijk van de tactiele sensaties in het algemeen en de erogene zones meer in het bijzonder; de experimenteel-psycholoog Janet berekende welke aandachtsmarges er vereist waren om eenvoudige motorische handelingen automatisch uit te voeren; terwijl Bergson het cinematografische denkproces beschreef, gaf Merleau-Ponty een zeer verfijnde beschrijving van het fenomenologische lichaam dat iedere waarnemer door gewenning verwerft; cultuurcritici als de Torre, Giedion en Benjamin analyseerden ten slotte hoe de kennis van zulke perceptuele processen weer werd aangewend in politiek, industrie en kunst. Opvallend is dat bijna al deze onderzoekers spraken van "perceptuele velden", waarbij het niet alleen om het ruimtelijk bereik van een bepaald zintuig ging maar tevens om de interne organisatie van de desbetreffende sensaties op basis van onderlinge verschillen en gelijkenissen. Gezien deze interne ordeningsstructuren en de relatieve arbitrariteit van de relatie tussen sensaties en externe stimulus, werd dit waarnemingsstelsel bovendien veelal vergeleken met de taal. In de onomwonden termen van Helmholtz, bijvoorbeeld, stond een zintuiglijke indruk tot een extern object zoals een woord tot zijn betekenis, wat zoveel inhield als dat de waarneming evenzeer aangeleerd moest worden als een taal om begrepen te worden. Maar daarbij vergat hij wel het cruciale onderscheid te vermelden dat de taal die verschillende perceptuele velden vermocht te overstijgen en zodoende vatbaar maakte voor intersubjectieve communicatie, of literaire ontregeling.

In 11.4 hebben we geconstateerd dat vanaf de romantiek de literaire taal steeds openlijker werd losgezongen van haar alledaagse descriptieve functies. Het lijkt er bijgevolg sterk op dat, naarmate de waarneming onder invloed van wetenschappelijke inzichten en het gebruik van nieuwe media meer als een productief psychosomatisch systeem werd opgevat, er tevens meer ruimte werd geboden aan het onderzoek van interne taalconfiguraties

en -patronen. Voor wetenschappers en auteurs stond het aan het begin van de twintigste eeuw wel vast dat de woorden geen transparant beeld van de wereld gaven; er kwam steeds meer aandacht voor de materiële betekenaren in hun onderlinge verbanden en voor het subjectieve, doelmatige gebruik van woorden in de creatie van bepaalde stijlen, ideologieën of wereldbeelden. De taal was voor hen geen onwrikbaar geheel van betekenissen meer, maar vooral een collectieve ervaringswijze van de werkelijkheid, of beter nog, een structurerend denkproces dat noodzakelijk was om dat andere psychosomatische systeem van de waarnemingen te duiden.

Ik wil hier geen keiharde causale verbanden suggereren, maar een gelijktijdige ontwikkeling signaleren. Zowel in de taal als in de waarneming werden geleidelijk aan interne wetmatigheden en regels blootgelegd, die aangeleerd en dus modificeerbaar waren. Afhankelijk van de denker of de dichter werden andere knooppunten tussen deze beide systemen, tussen perceptuele en semantische velden, benadrukt: naar oculaircentrische traditie eerder de visuele (Huidobro, Bergson, de Torre), dan wel de haptische in de zin van aanrakingen en gedrag (Péret, Merleau-Ponty, Katz). Voor de avant-gardisten en hun critici bleef de essentiële vraag hoe men via de taal, of de symbolentaal van andere kunstvormen, de conventionele ordening van die perceptuele velden diende te verstoren. De sensorische aspecten van betekenaren evenals de combinaties van woorden met een sterke sensorische betekenis konden een nieuw beeld, klank en gevoel oproepen, die de regels van de directe subjectieve waarneming niet toelieten. Onder meer Huidobro's multiperspectivisme en Pérets haptische metamorfoses waren er de vruchten van. Maar daar bleef het niet bij, want de dadaïsten en de surrealisten zagen de moraal evengoed als een cultureel systeem, dat stipuleerde wat gevoeld en gezegd mocht worden. Het moest derhalve niet alleen in woorden maar ook metterdaad opgebroken worden.

Binnen deze nieuwe zintuiglijke cultuur zijn we getuige geweest van een belangrijke verschuiving. De kubisten en aanverwante critici als de Torre en Einstein celebreeerden nog het subjectieve constructivisme dat dit psychosomatische systeem van de waarneming en de erop toegespitste media als film leken te beloven. Ten tijde van het surrealisme gaf men zich meer rekenschap van de externe factoren die de werking van dit waarnemingssysteem in sterke mate bepaalden en aan de controle van het rationele subject onttrokken. Die sturing kon uitgaan van het onbewuste in

Freuds psychoanalyse, van de materiële omstandigheden in Merleau-Ponty's fenomenologie, of van de massapolitiek in de analyses van Canetti en Benjamin. Die aandacht voor externe sturing betekende echter niet zozeer een terugkeer naar een objectief, causaal model van de waarneming, als wel het ontstaan van een kritisch intersubjectief model dat aan het licht vermocht te brengen hoezeer ook de intiemste perceptuele prikkels het product zijn van culturele, sociale en economische machtsverhoudingen. Vanuit dit laatste model beschouwd zouden we pessimistisch kunnen besluiten dat de zintuiglijke experimenten van de historische avant-gardes ten langen leste weinig vermochten tegen de instrumentaliserende perceptuele strategieën van massaconsumptie, oorlog, kolonialisme en politieke propaganda. Maar ook een meer hoopvolle lezing schijnt gerechtvaardigd, want die avant-gardisten toonden juist aan dat de zintuiglijke waarneming nimmer volledig te instrumentaliseren valt en er altijd nog ontdekkingen mogelijk zijn in het vooralsnog onwaarneembare. Het gevolg hiervan is dat de perceptuele ontregeling die dichters als Huidobro en Péret hun leven lang systematisch hebben nagestreefd, tot op vandaag haar zeggingskracht heeft behouden.

11.6. Pistes voor verder onderzoek: de zintuiglijke literatuuranalyse van modernisme tot heden

Naar ik hoop heeft dit boek niet enkel vragen beantwoord maar er ook nieuwe opgeworpen. Tot slot wil ik in ieder geval, uiterst summier, een paar pistes aangeven waarlangs toekomstig onderzoek naar de rol van zintuiglijkheid in het modernisme en postmodernisme zich zou kunnen begeven.

In de eerste plaats behoeft de zopas aangescherpte hypothese, dat de perceptueel ontregelende literatuur reageerde op de nieuwe conceptie van de waarneming als psychosomatisch systeem, verdere uitdieping. Zo dient de functie van het gehoor binnen dit kader beter te worden gedocumenteerd. Bestond er, zoals Edmond Cros heeft geopperd, een rechtstreeks verband tussen de toenemende aandacht voor de trillingen waar sensaties uit zijn opgebouwd en de Saussures notie van de betekenaar als "image acoustique"? Met andere woorden, lag hier de kiem van de structuralistische linguïstiek? En in hoeverre waren die ontwikkelingen binnen de fysiologie van het gehoor en de taalkunde op hun beurt van belang voor de symbolistische en avant-gardistische experimenten met klankpoëzie? Daarnaast heb ik mij in dit boek overwegend beperkt tot

Hoofdstuk 11

zogenaamd 'normale' psychosomatische waarnemingssystemen, dat wil zeggen, behorend aan blanke, heteroseksuele mannen zonder noemenswaardige fysieke beperkingen. De fascinatie van de surrealisten en fenomenologen voor 'geesteszieken' en 'primitieven' bewees dat deze groepen als van nature 'abnormale' perceptuele vermogens werden toegedicht. Maar hoe ervoeren auteurs die – omwille van lichamelijke beperkingen, seksuele geaardheid, etniciteit of gender – tot minderheden of niet-westerse culturen behoorden, zelf hun relatie tot een literatuur die perceptuele afwijkingen als bevrijdend cultiveerde?

Meer in het algemeen lijkt er, naar mijn idee, een goudmijn voor zintuiglijke historici te liggen in de wetenschappelijke esthetica van de late negentiende en vroege twintigste eeuw. We hebben deze esthetica leren kennen als een discursief domein waar wetenschappers en kunstenaars een directe dialoog aangingen teneinde esthetische ervaringen te ontleden en zo mogelijk te optimaliseren. Een overzichtsstudie van deze wetenschappelijke esthetica zou ons niet alleen helpen tal van experimentele poëtica's nog beter te begrijpen – in de gevallen van het kubisme en het surrealisme is al gebleken hoe vruchtbaar dit is –, maar zou ons wellicht ook kunnen vertellen welke inzichten over de waarneming de wetenschap aan de kunst te danken had, of het nu om beeldende kunst, muziek of literatuur ging. Bleef dit discursieve domein hoofdzakelijk beperkt tot Frankrijk, of kende het een grotere geografische reikwijdte? Soortgelijke contemporaine debatten in Nederland lijken alvast in de richting van een grote internationale verspreiding te wijzen (Kemperink; Kemperink & Vermeer). Ging het ontstaan van de wetenschappelijke esthetica veel verder terug dan 1880, en mag ze een voorloper heten van de recente proefnemingen met *Bio art*? In hoofdstuk 3 ben ik slechts kunnen ingaan op de discussies die in de periode 1880-1940 speelden betreffende de visuele en de synesthetische waarneming. Maar hoe verliep de uitwisseling van ideeën tussen wetenschap en kunst aangaande de tastzin, voordat in de vroege twintigste eeuw seksuologen en fenomenologen er uitvoerig over gingen schrijven? De actuele cultuurgeschiedenis van de zintuigen blijft nog behoorlijk in gebreke wat betreft haptiek in de negentiende eeuw. Had het haptocentrische denken van de surrealisten een zekere voorgeschiedenis die wij, oculaircentrisch ingestelde cultuuronderzoekers, vooralsnog moeten traceren?

Ten slotte zullen we moeten nagaan wat er tegenwoordig rest van de perceptuele ontregeling in de poëzie. De vernieuwende tendens die van

film scheen uit te gaan, lijkt zich alleen nog sterker te hebben doorgezet. Hoe is de toenemende technologisering van het dagelijks leven perceptueel van invloed geweest op de literatuur van na de Tweede Wereldoorlog? Welke zintuiglijke vertogen en praktijken eigenen dichters zich in het digitale tijdperk toe? Van Mallarmé is de beroemde uitspraak: "le dire retrouve chez le Poète, par nécessité constitutive d'un art consacré aux fictions sa virtualité" (geciteerd door Balakian 18). Zowel voor Huidobro als voor Péret stond het vast dat deze zinsnede aangevuld diende te worden. Niet alleen het spreken hervond bij de dichter de virtualiteit, de opening naar onvermoede mogelijkheden, maar ook de zintuiglijke waarneming. Is dit inmiddels niet voor iedere waarnemer weggelegd die over nieuwe media beschikt? Of werken al die gemediatiseerde ervaringen slechts in schijn ontregelend, en zijn de *virtual realities* die we langs deze weg betreden niet meer dan een voorgeprogrammeerde droomwereld, vergelijkbaar met de zinnelijke bedwelming in de Parijse passages van toen? Het zal aan toekomstige dichters zijn om voorbij die *virtual realities* te kijken en te voelen, want enkel in de poëzie kan het lichaam waarlijk talen naar het onwaarneembare.

BIBLIOGRAFIE

- Abramo, Fulvio, en Dainis Karepovs. 'Artiste et révolutionnaire Benjamin Péret au Brésil.' *Cahiers Leon Trotsky* 25.3 (1986): 65-80.
- Abrams, M. H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York [etc.]: Oxford UP, 1953.
- Achterhuis, Hans. *Met alle geweld: een filosofische zoektocht*. Rotterdam: Lemniscaat, 2008.
- Adams, Sitney P. *Modernist Montage: The Obscurity of Vision in Cinema and Literature*. New York: Columbia UP, 1990.
- Adamson, Walter L. *Embattled Avant-Gardes: Modernism's Resistance to Commodity Culture in Europe*. Berkeley, CA [etc.]: U of California P, 2007.
- Alfani, María Rosaria. 'El efecto cine en *Manifestes y Ecuatorial* de Vicente Huidobro.' *Discurso Literario: Revista de Temas Hispánicos* 4.2 (1987): 475-83.
- Allan, Tony. *Zonnegoden en offerdoden: Azteekse & Maya mythen*. Vert. Karin Schuitemaker. Amsterdam: Time-Life Books, 1997.
- Alpers, Svetlana. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: U of Chicago P, 1983.
- Alphen, Ernst van. 'Configurations of Self: Modernism and Distraction.' *Modernism*. Red. Astradur Eysteinnsson en Vivian Liska. Amsterdam [etc.]: John Benjamin's Publishing Company, 2007. 339-46.
- Altieri, Charles. 'Why Modernist Claims for Autonomy Matter.' *Journal of Modern Literature* 32.3 (2009): 1-21.
- Antliff, Mark, en Patricia D. Leighton. *Cubism and Culture*. Londen: Thames & Hudson, 2001.
- Apollinaire, Guillaume. *Chroniques d'art (1902-1918)*. Parijs: Gallimard, 1960.
- . *Les peintres cubistes: méditations esthétiques*. Red. L.C. Breunig en J.C. Chevalier. 1913. Parijs: Hermann, 1965.
- Apollonio, Umbro, red. *Futurist Manifestos*. Vert. Robert Brain et al. Londen: Thames & Hudson, 1973.
- Aragon, Louis. *Le paysan de Paris*. Parijs: Gallimard, 1926.
- . *Traité du style*. Parijs: Gallimard, 1928.
- Arendt, Hannah. *The Life of the Mind*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978.

- . *The Origins of Totalitarianism*. 1951. New York, NY [etc.]: Harcourt Brace Jovanovich, 1973.
- Armstrong, Tim. *Modernism, Technology, and the Body: A Cultural Study*. Cambridge: Cambridge UP, 1998.
- Asholt, Wolfgang, en Hans T. Siepe, red. *Surréalisme et politique, politique du surréalisme*. Amsterdam: Rodopi, 2007.
- Audoin-Rouzeau, Stéphane, en Annette Becker. *14-18 retrouver la guerre*. Parijs: Gallimard, 2000.
- Baeyens, Frank. *De ongrijpbaarheid der dingen: over de vervlechting van taal en waarneming bij M. Merleau-Ponty*. Leuven: UP Leuven, 2004.
- Bailly, Jean-Christophe. *Au-delà du langage: une étude sur Benjamin Péret*. Parijs: Losfeld, 1971.
- Baker, Armand F. 'Unamuno and the Religion of Uncertainty.' *Hispanic Review* 58.1 (1990): 37-56.
- Balikian, Anna. *The Fiction of the Poet: From Mallarmé to the Post-Symbolist Mode*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1992.
- Banfield, Ann. *The Phantom Table: Woolf, Fry, Russell and the Epistemology of Modernism*. Cambridge [etc.]: Cambridge UP, 2000.
- Barthes, Roland. 'Sur la lecture.' *Essais critiques IV*. Parijs: Seuil, 1984. 37-48.
- Bary, David. *Huidobro o la vocación poética*. Granada: Universidad de Granada, 1963.
- Basch, Victor. *Essais d'esthétique, de philosophie et de littérature*. Parijs: Félix Alcan, 1934.
- Batistini, Mathilde. *Astrologie, magie en alchemie*. Vert. Gabriëlle Dekker en Leen Van Den Broucke. Gent: Ludion, 2007.
- Baynes, Ken, en Francis Pugh. *The Art of the Engineer*. Woodstock, NY: Overlook P, 1981.
- Beaujour, Michel. 'Surréalisme et psychanalyse: sublimation.' *Lettres modernes* (1954): 6-19.
- Beaune, Jean-Claude. 'The Classical Age of Automata: An Impressionistic Survey from the Sixteenth to the Nineteenth Century.' *Fragments for a History of the Human Body: Part Three*. Red. Michel Feher et al. New York, NY: Urzone, 1989. 430-80.
- Beauvoir, Simone de. *Political Writings*. Red. Margaret A. Simons en Marybeth Timmermann. Edwardsville [etc.]: U of Illinois P, 2012.
- Bédouin, Jean-Louis. *Benjamin Péret*. Parijs: Seghers, 1961.
- Beevor, Antony. *De strijd om Spanje: De Spaanse Burgeroorlog 1936-1939*. Vert. Marjan Terpstra. Amsterdam: Anthos, 2006.

- Béhar, Henri, red. *Inquisitions: Du surréalisme au Front populaire*. Parijs: Centre national de la recherche scientifique, 1990.
- Benjamin, Walter. *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid en andere essays*. Vert. Henk Hoeks. Amsterdam: Boom, 2008.
- . *Maar een storm waait uit het paradijs: filosofische essays over taal en geschiedenis*. Vert. Ineke van der Burg en Mark Wildschut. Nijmegen: SUN, 1996.
- . *Selected writings, 1913-1940*. 4 dln. Red. Michael W. Jennings et al. Vert. Lloyd Spencer et al. Cambridge, MA: Harvard UP, 2002.
- Benko, Susana. *Vicente Huidobro y el cubismo*. Caracas: Banco Provincial, 1993.
- Berghahn, Klaus L., en Reinhold Grimm, red. *Utopian Vision: Technological Innovation and Poetic Imagination*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1990.
- Berghaus, Günter. *Theatre, Performance, and the Historical Avant-garde*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.
- Bergson, Henri. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. 1889. Red. Frédéric Worms en Arnaud François. Parijs: PUF, 2007.
- . *La pensée et le mouvant: essais et conférences (1934)*. Parijs: Quadrige-PUF, 1938.
- . *Le rire: essai sur la signification du comique*. 1900. Parijs: PUF, 1978.
- . *L'Évolution Créatrice*. 1907. Red. Frédéric Worms en Arnaud François. Parijs: PUF, 2008.
- Berman, Marshall. *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*. New York: Simon & Schuster, 1992.
- Biddiss, Michael D. *L'ère des masses: les idées et la société en Europe depuis 1870*. Vert. Gilles Carasso en Michel Sineux. Parijs: Seuil, 1980.
- Bijsterveld, Karin. *Mechanical Sound: Technology, Culture and Public Problems of Noise in the Twentieth Century*. Cambridge, MA [etc.]: MIT P, 2008.
- Blanchot, Maurice. *La part du feu*. Parijs: Gallimard, 1949.
- Blasing, Mutlu Konuk. *Lyric Poetry: The Pain and the Pleasure of Words*. Princeton, NJ: Princeton UP, 2007.
- Blom, Philipp. *De duizelingwekkende jaren. Europa 1900-1914*. Vert. Toon Dohmen. Amsterdam: De Bezige Bij, 2009.
- Blumenberg, Hans. 'Light as a Metaphor for Truth: At the Preliminary Stage of Philosophical Concept Formation.' Levin 30-62.

- Bogner, Dieter, et al., red. *Frederick Kiesler: Endless Space*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Publishers, 2001.
- Bonnet, Marguerite, en Étienne-Alain Hubert. 'Sur deux types d'écriture surréaliste et leurs finalités dans *L'Immaculée Conception* d'André Breton et Paul Éluard.' *Revue d'Histoire littéraire de la France* 87.4 (1987): 753-8.
- Boomkens, René. *Een drempelwereld: moderne ervaring en stedelijke openbaarheid*. Rotterdam: NAI Uitgevers, 1998.
- Bradu, Fabienne. *Benjamin Péret y México*. México, DF: Editorial Aldus, 1999.
- Braun, Martha. *Picturing Time. The Work of Étienne-Jules Marey (1830-1904)*. Chicago [etc.]: U of Chicago P, 1992.
- Bregman, Jay. 'Neoplatonism and American Aesthetics.' *Neoplatonism and Western Aesthetics*. Red. Aphrodite Alexandrakis. Albany, NY: State U of New York P, 2002. 177-92.
- Breton, André. *Anthologie de l'humour noir*. 1939. Parijs: Jean-Jacques Pauvert, 1972.
- . *La clé des champs*. Parijs: Union générale d'Éditions, 1973.
- . *L'amour fou*. 1937. Parijs: Gallimard, 1976.
- . 'Le message automatique.' *Minotaure* 3-4 (1933): 55-65.
- . *Manifestes du surréalisme*. Parijs: Gallimard, 1977.
- . *Nadja*. 1928. Parijs: Gallimard, 1964.
- Breton, André, en Paul Éluard. *L'Immaculée conception*. Parijs: Éditions surréalistes, 1930.
- Bru, Sascha, en Gunter Martens, red. *The Invention of Politics in the European Avant-Farde (1906-1940)*. New York: Rodopi, 2006.
- Bruggen, Carry van. *Prometheus*. Rotterdam: Nijgh & Van Ditmar's Uitgeversmaatschappij, 1919.
- Bruno, Giuliana. *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. New York: Verso, 2007.
- Buck-Morss, Susan. *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, MA [etc.]: MIT P, 1989.
- Buelens, Geert. *Europa Europa! : Over de dichters van de Grote Oorlog*. Antwerpen, [etc.]: Manteau, 2008.
- Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Vert. Michael Shaw. Minneapolis, MN [etc.]: U of Minnesota P, 1984.
- Burke, Peter. *What is Cultural History?* Cambridge [etc.]: Polity, 2004.

- Busto Ogden, Estrella. *El creacionismo de Vicente Huidobro en sus relaciones con la estética cubista*. Madrid: Playor, 1983.
- Buñuel, Luís. 'Un chien andalou.' *La révolution surréaliste* 12 (1929): 34-7.
- Caillois, Roger. *Le mythe et l'homme*. Parijs: s.n., 1938.
- Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke UP, 1987.
- Camurati, Mireya. *Poesía y poética de Vicente Huidobro*. Buenos Aires: García Cambeiro, 1980.
- Camus, Albert. *L'homme révolté*. Parijs: Gallimard, 1951.
- Canetti, Elias. *Massa en macht*. 1961. Vert. Jenny Tuin. Amsterdam: Athenaeum—Polak & Van Genneep, 1995.
- Capek, Karel. *R.U.R.* 1921. Inl. Kees Mercks. Vert. Pim van der Horst. Amsterdam: Pegasus & Stichting Slavische Literatuur, 2010.
- Carrington, Leonora. *The Seventh Horse and Other Stories*. Inl. Marina Warner. Vert. Kathrine Talbot en Anthony Kerrigen. Londen: Virago, 1989.
- Cheng, Joyce. 'Mask, Mimicry, Metamorphosis: Roger Caillois, Walter Benjamin and Surrealism in the 1930s.' *Modernism/Modernity* 16.1 (2009): 61-86.
- Chénieux-Gendron, Jacqueline, en Marie-Claire Dumas, red. *Jeu surréaliste et humour noir*. Parijs: Lachenal & Ritter, 1993.
- Clair, Jean. *Du surréalisme considéré dans ses rapports au totalitarisme et aux tables tournantes: contribution à une histoire de l'insensé*. Parijs: Mille et une nuits, 2003.
- Classen, Constance, red. *The Book of Touch*. Oxford: Berg, 2005.
- . *Worlds of Sense: Exploring the Senses in History and Across Cultures*. Londen: Routledge, 1993.
- Clifford, James. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1988.
- Cloudsley, Tim. 'Modernity, the Individual and Rationality in Marxism (Surrealism and Revolution).' *History of European Ideas* 11 (1989): 849-55.
- Cohen Imach, Victoria. 'Vicente Huidobro, las lágrimas del arco iris.' *Anales de literatura hispanoamericana* 19 (1990): 133-50.
- Collier, Simon, en William F. Sater. *A History of Chile, 1808-1994*. Cambridge: Cambridge UP, 1996.
- Concha, Jaime. *Vicente Huidobro*. Madrid: Ediciones Jucar, 1980.

- Conley, Katharine. 'Writing the Virgin's Body: Breton and Éluard's *Immaculée Conception*.' *The French Review* 67.4 (1994): 600-8.
- Cornejo, Paulina. 'Cronología huidobriana.' *Portada de Vicente Huidobro*. 25 april 2013
<http://www.vicentehuidobro.uchile.cl/cronologia_huidobriana.htm>.
- Costa, René de. 'Dos imágenes de vanguardia en la poesía de Borges, Huidobro, Apollinaire y Guillermo de Torre: El 'avión' y la 'luz eléctrica'.' *Essays in Honor of Frank Dauster*. Red. Frank N. Dauster et al. Newark DE: Juan de la Cuesta, 1995. 77-85.
- . 'Huidobro: From Film to the Filmic Novel.' *Latin American Literature and Arts* 29.2 (1981): 13-20.
- . 'Juan Gris and Poetry: From Illustration to Creation.' *Art Bulletin* 71.4 (1989): 674-93.
- . *Vicente Huidobro. The Careers of a Poet*. Oxford: Clarendon P, 1984.
- Costa, René de, en Richard L. Admussen. 'Huidobro, Reverdy y la edición príncipe de *El espejo de agua*.' *Vicente Huidobro y el Creacionismo*. Red. René de Costa. Madrid: Taurus, 1975. 249-66.
- Courtot, Claude. *Introduction à la lecture de Benjamin Péret*. Parijs: Le Terrain Vague, 1965.
- Cowan, Alexander, en Jill Steward, red. *The City and the Senses: Urban Culture since 1500*. Aldershot [etc.]: Ashgate, 2007.
- Coyné, André. 'Le surréalisme et le Mexique. Deux rencontres: Antonin Artaud, Benjamin Péret.' Lefort et al. 161-78.
- Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MA [etc.]: MIT P, 1990.
- . 'Unbinding Vision.' *October* 68 (1994): 21-44.
- Crastre, Victor. *André Breton: trilogie surréaliste: Nadja, Les vases communicants, L'amour fou*. Parijs: Société d'éducation d'enseignement supérieur, 1971.
- Cros, Edmond. 'El campo cultural de la segunda mitad del siglo XIX (Freud, Saussure, Poética, Pintura abstracta) y su articulación con la Historia.' *La sociocritique d'Edmond Cros*, 2010. 14 maart 2011 <www.sociocritique.fr>.
- Culler, Jonathan. *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. Londen [etc.]: Routledge & Kegan Paul, 1981.
- Danius, Sara. *The Prose of the World: Flaubert and the Art of Making the Thing Visible*. Uppsala: Uppsala UP, 2006.

- . *The Senses of Modernism: Technology, Perception, and Aesthetics*. Ithaca, NY [etc.]: Cornell UP, 2002.
- Das, Santanu. *Touch and Intimacy in First World War Literature*. Cambridge [etc.]: Cambridge UP, 2007.
- Davies, Nigel. *The Aztecs: A History*. Norman: U of Oklahoma P, 1986.
- Debenedetti, Jean-Marc. 'A propos d'*Air mexicain*.' Goutier 130-46.
- Dermée, Paul. *Le volant d'artimon: poèmes*. Parijs: s.n., 1922.
- Dermée, Paul, en Eugène Courmont. *Les affaires et l'affiche*. Parijs: Dunod, 1922.
- Derrida, Jacques. 'Forcener le subjectile.' *Antonin Artaud: dessins et portraits*. Red. Paule Thévenin en Jacques Derrida. Parijs: Gallimard, 1986. 55-108.
- Devos, Piet. 'Tussen de torens van Babel en Eiffel: Vicente Huidobro en het droombeeld van de universele vertaalbaarheid.' *Revue belge de philologie et d'histoire* 90.3 (2012):731-50.
- Deyssel, Lodewijk van. *Een liefde*. 1887. Naw. Harry G.M. Prick. Den Haag: Bert Bakker, 1974.
- Díez de Revenga, Francisco Javier. *La poesía de vanguardia*. Madrid: Laberinto, 2001.
- Dolin, Bryan. 'Matta's Lucid Landscape.' Mical 52-9.
- Downey, June Etta. *The Creative Imagination: Studies in the Psychology of Literature*. New York: Harcourt, 1929.
- Driekoningen, F., red. *Historische avantgarde: programmatische teksten van het Italiaans futurisme, het Russisch futurisme, Dada, het constructivisme, het surrealisme, het Tsjechisch poëtisme*. Amsterdam: Huis aan de drie grachten, 1982.
- Ducasse, Isidore. *Œuvres complètes*. Inl. J.M.G. Le Clézio. Red. Hubert Juin. Parijs: Gallimard, 1973.
- Durozoi, Gérard. *Histoire du mouvement surréaliste*. Parijs: Hazan, 1997.
- Eburne, Jonathan P. *Surrealism and the Art of Crime*. Ithaca, NY [etc.]: Cornell UP, 2008.
- Einstein, Carl. 'Notes sur le cubisme.' *Werke Band III. 1929-1940*. Red. Marion Schmid en Liliane Meffre. Wenen [etc.]: Medusa, 1985. 484-9.
- Eksteins, Modris. *Rites of Spring: The Great War and the Birth of the Modern Age*. Boston: Houghton Mifflin, 1989.
- Ellis, Keith. 'Vicente Huidobro y la Primera Guerra Mundial.' *Hispanic Review* 67.3 (1999): 333-46.

- Elsen, Claude. *Homo eroticus: esquisse d'une psychologie de l'érotisme*. Parijs: Gallimard, 1953.
- Éluard, Paul. 'Du désir.' *Le poète et son ombre*. Red. en ann. Robert D. Valette. Parijs: Seghers, 1979. 23-5.
- Emerson, Ralph W. *The Works of Ralph Waldo Emerson Volume II: English Traits; The Conduct of Life; Nature*. Londen: Bell, 1924.
- . 'The Poet.' Leitch 724-39.
- Epstein, Jean. *Écrits sur le cinéma 1921-1953*. 2 dln. Parijs: Seghers, 1974.
- Faber, Sebastiaan. *Exile and Cultural Hegemony: Spanish Intellectuals in Mexico, 1939-1975*. Nashville [etc.]: Vanderbilt UP, 2002.
- Fabian, Johannes. *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*. New York [etc.]: Columbia UP, 1983.
- Fernández-Isla, Mercedes. *Del cine a la novela: Técnicas cinematográficas en Cagliostro de Vicente Huidobro*. Proefschrift. Boston: U of Boston, 1996.
- Field Costich, Julia. *The Poetry of Change: A Study of the Surrealist Works of Benjamin Péret*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1979.
- Fijalkowski, Krzysztof. 'Un salon au fond d'un lac': The Domestic Spaces of Surrealism.' Mical 13-29.
- Fisher, Jennifer. 'Relational Sense: Towards a Haptic Aesthetics.' *Parachute* 87 (1997): 4-11.
- Florescano, Enrique. *Tiempo, espacio y memoria histórica entre los mayas*. Tuxtla Gutiérrez: Gobierno del Estado de Chiapas, 1999.
- Fobes, Alexander S. 'Huidobro, Cagliostro: Demiurge as Mage Conjuring a Metaphor for the Avant-Garde.' *Avant-Garde Critical Studies* 25.2 (2010): 59-75.
- Fokkema, Douwe, en Elrud Ibsch. *Het modernisme in de Europese letterkunde*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1984.
- Forest, Philippe. 'Un livre dans les flammes: à propos de *La Défense de l'Infini* de Louis Aragon.' *Revue des sciences humaines, Nouvelle série* 266-67 (2002): 191-202.
- Foster, Hal, red. *Vision and Visuality*. Seattle: Bay P, 1988.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*. Vert. Alan Sheridan. Londen: Penguin Books, 1977.
- Francastel, Pierre. *Robert Delaunay: Du cubisme à l'art abstrait*. Parijs: s.n., 1957.
- Frazer, James G. *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion: Abridged*. 1922. Londen: s.n., 1974.

- Freycinet, Charles de. *De l'expérience en géométrie*. Parijs: Gauthier-Villars, 1903.
- Freud, Sigmund S. *Werken*. 12 dln. Inl. en ann. James Strachey et al. Vert. Willem G.F.L. Oranje. Amsterdam: Boom, 2006.
- Fuentes Florido, Francisco. *Poesías y poética de ultraísmo*. Barcelona: Mitre, 1989.
- Gallagher, Catherine, en Stephen Greenblatt. *Practicing New Historicism*. Chicago [etc.]: U of Chicago P, 2000.
- Galludo, Óscar V. 'Razones poéticas: La narrativa de Vicente Huidobro.' *Universidad austral de Chile*. 2 februari 2010 <www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/docannexe.php?id=634>.
- García-Huidobro, Cecilia, red. *Vicente Huidobro a la intemperie: entrevistas 1915-1946*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 2000.
- Gauthier, Xavière. *Surréalisme et sexualité*. Inl. J.-B. Pontalis. Parijs: Gallimard, 1971.
- Gay, Peter. *The Bourgeois Experience: Victoria to Freud. Volume I: Education of the Senses*. New York: Oxford UP, 1984.
- Gay, Robert M. *Emerson: A Study of the Poet as Seer*. Garden City, NY: Doubleday, Doran, 1928.
- Gérard, Francis. 'L'état d'un surréaliste.' *La révolution surréaliste* 1 (1924): 29-30.
- Gerhard, Timothy. 'Wild Dreams of a New Beginning: The Ethnographic Surrealism of Octavio Paz and Benjamin Péret.' *Brújula* 7 (2009). 1 september 2011 <<http://brujula.ucdavis.edu/files/2010/10/71-88EnfoquesGerhardBRUJULAvol7.pdf>>.
- Ghil, René. *Le traité du verbe: états successifs (1885, 1886, 1887, 1888, 1891, 1904)*. Red. Tiziana Goruppi. Parijs: A.-G. Nizet, 1978.
- Gibson, Matthew. 'Contradictory Images: The Conflicting Influences of Henri Bergson and William James on T. E. Hulme, and the Consequences for Imagism.' *The Review of English Studies* 62.254 (2010): 275-96.
- Giedion, Siegfried. *Mechanization Takes Command: A Contribution to Anonymous History*. 1948. New York: Norton, 1969.
- Gijswijt-Hofstra, Marijke, en Roy Porter, red. *Cultures of Neurasthenia: from Beard to the First World War*. Amsterdam [etc.]: Rodopi, 2001.
- Ginway, Elizabeth M. 'Surrealist Benjamin Péret and Brazilian Modernism.' *Hispania* 75 (1992): 543-53.

- Goic, Cedomil. *La poesía de Vicente Huidobro*. Santiago de Chile: Universidad católica de Chile, 1974.
- Golding, John. *Cubism: A History and an Analysis*. Glasgow: UP of Glasgow, 1968.
- Goldstein, Laurence. *The Flying Machine and Modern Literature*. Bloomington: Indiana UP, 1986.
- Gorlin, Alexander. 'The Ghost in the Machine.' *Mical* 103-18.
- Gourmont, Rémy de. *Le problème du style*. Parijs: Kieffer, 1925.
- Goutier, Jean-Michel, red. *Benjamin Péret*. Parijs: H. Veyrier, 1982.
- Greenberg, Clement. 'Modernist Painting.' 1961. Gregory Battcock, red. *The New Art: A Critical Anthology*. New York: E.P. Dutton, 1966. 100-10.
- Greenblatt, Stephen. *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Early Modern England*. Oxford: Clarendon P, 1988.
- Griffin, Susan. *Pornography and Silence: Culture's Revenge against Nature*. New York [etc.]: Harper & Row, 1982.
- Grigsby, Darcy G. 'Geometry/Labor=Volume/Mass?' *October* 106 (2003): 3-34.
- Hahn, Hazel. 'Boulevard Culture and Advertising as Spectacle in Nineteenth-Century Paris.' *Cowan & Steward* 156-78.
- Halter, Albert. 'Paul Dermée and the Poster in France in the 1920s: Jean d'Ylen as 'Maître de l'affiche moderne'.' *Journal of Design History* 5.1 (1992): 39-51.
- Harris, Steven. *Surrealist Art and Thought in the 1930s: Art, Politics, and the Psyche*. Cambridge: Cambridge UP, 2004.
- Hattendorf, Richard L. 'The Aesthetics of the Visual and the Verbal: Successful Interference in Pierre Reverdy and Juan Gris's *Soleil au plafond*.' *Symposium* 48.2 (1994): 91-105.
- Havelange, Carl. *De l'œil et du monde: une histoire du regard au seuil de la modernité*. Parijs: Fayard, 1998.
- Havelock Ellis, Henry. *Sexual Selection in Man*. Philadelphia: F.A. Davis, 1914.
- Heinich, Nathalie. *De la visibilité: excellence et singularité en régime médiatique*. Parijs: Gallimard, 2012.
- Helmholtz, Hermann von. 'Recent Progress in the Theory of Vision.' *Selected Writings of Hermann von Helmholtz*. Red. en vert. Karl Russell. Middletown: Wesleyan UP, 1971. 144-222.
- Henry, Charles. *Introduction à une esthétique scientifique*. Parijs: s.n., 1884.

- Hertmans, Stefan. *Het putje van Milete: essays*. Amsterdam: Meulenhoff, 2002.
- Hjartarson, Benedikt. *Visionen des Neuen. Eine diskurshistorische Analyse des frühen avantgardistischen Manifests*. Winter, 2013.
- Hilke, Manfred. *L'écriture automatique: das Verhältnis von Surrealismus und Parapsychologie in der Lyrik von André Breton*. Frankfurt am Main: Lang, 2002.
- Hobsbawm, Erich. *Een eeuw van uitersten. De twintigste eeuw 1914-1991*. Vert. André Abeling. Utrecht: Het Spectrum, 1995.
- Hoffer, Peter C. *Sensory Worlds in Early America*. Baltimore, MD: Johns Hopkins UP, 2005.
- Holler, Linda. *Erotic Morality: The Role of Touch in Moral Agency*. New Brunswick [etc.]: Rutgers UP, 2002.
- Hopfe, Karin. *Vicente Huidobro, der Creacionismo und das Problem der Mimesis*. Tübingen: Narr, 1996.
- Howes, David. 'Skinscapes: Embodiment, Culture and Environment.' Classen, *The book of touch* 27-40.
- Hughes, Robert. *De schok van het nieuwe: kunst in een tijdperk van verandering*. Vert. Karin en Maarten Beks. Utrecht: Veen, 1981.
- Huidobro, Vicente. *Epistolario: correspondencia con Gerardo Diego, Juan Larrea y Guillermo de Torre, 1918-1947*. Red. Gabriele Morelli en Carlos García. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2008.
- . *Hogevalk. Of de reis aan de parachute*. Inl. en vert. Piet Devos. Gent: Poëziecentrum, 2012.
- . *Obra poética*. Red. Cedomil Goic. Madrid: Colección Archivos, 2003.
- . *Obras completas*. 2 dln. Inl. en red. Hugo Montes. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1976.
- . *Textos inéditos y dispersos*. Red. Pedro Pablo Zegers. Santiago de Chile: Centro de investigaciones Diego Barros Arana, 1993.
- Huidobro, Vicente, en Alfonso Reyes. *Correspondencia 1914-1928*. Red. Carlos García. México: Colegio nacional, 2005.
- Huidobro, Vicente, en María Luisa Fernández. *Epistolario 1924-1945*. Red. Pedro Pablo Zegers en Thomas Harris. Santiago de Chile: LOM, 1997.
- Huizinga, Johan. 'De cultuurgeschiedenis vindt haar voornaamste taak in het morphologische begrijpen en beschrijven der beschavingen in haar bijzonder en daadwerkelijk verloop.' *Cultuurhistorische verkenningen*. Haarlem: H.D. Tjeenk Willink & Zoon, 1929. 49-71.

- Jacobs, Karen. *The Mind's Eye: Literary Modernism and Visual Culture*. Ithaca, NY [etc.]: Cornell UP, 2001.
- Janet, Pierre. *L'automatisme psychologique. Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine*. Parijs: Félix Alcan, 1921.
- Jay, Martin. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley: U of California P, 1993.
- . 'Scopic Regimes of Modernity.' Foster 3-23.
- Jenny, Laurent. 'L'automatisme comme mythe rhétorique.' Murat & Berranger 27-32.
- Jormakka, Kari. 'The Most Architectural Thing.' Mical 290-318.
- Jütte, Robert. *A History of the Senses: From Antiquity to Cyberspace*. Vert. James Lynn. Cambridge [etc.]: Polity, 2005.
- Kadar, Marlene. *Cultural Politics in the 1930s. Partisan Review, the Surrealists and Leon Trotsky*. Proefschrift. Edmonton: Alberta, 1983.
- Kadlec, David. 'Early Soviet Cinema and American Poetry.' *Modernism/modernity* 11.2 (2004): 299-331.
- Kahn, Douglas. *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. Cambridge, MA [etc.]: MIT P, 1999.
- Kahn, Douglas, en Gregory Whitehead, red. *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde*. Cambridge MA [etc.]: MIT P, 1994.
- Kandinsky, Wassily. 'Concerning the Spiritual in Art.' Weber 229-42.
- Kappelman, Julia G. 'Sacred Geography at Izapa and the Performance of Rulership.' Koontz et al. 81-112.
- Katz, David. *The World of Touch*. 1925. Red. en vert. Lester E. Krueger. Hillsdale NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1989.
- Kemperink, Mary G. *Van observatie tot extase: sensitivistisch proza rond 1900*. Utrecht, [etc.]: Veen, 1988.
- Kemperink, Mary G., en Leonieke Vermeer, red. *Utopianism and the Sciences: 1880-1930*. Leuven [etc.]: Peeters, 2010.
- Kern, Stephen. *The Culture of Time and Space 1880-1918*. Londen: Weidenfeld & Nicolson, 1983.
- Kittler, Friedrich. *Gramophone, Film, Typewriter*. Inl. en vert. Geoffrey Winthrop-Young en Michael Wutz. Stanford, CA: Stanford UP, 1999.
- Koontz, Rex, et al., red. *Landscape and Power in Ancient Mesoamerica*. Boulder [etc.]: Westview P, 2001.
- Kousbroek, Rudy. *De logologische ruimte: opstellen over taal*. Amsterdam: Meulenhoff, 1984.

- Kraniauskas, John. 'Beware Mexican Ruins! 'One-Way Street' and the Colonial Unconscious.' *Walter Benjamin's Philosophy: Destruction and Experience*. Red. Andrew Benjamin en Peter Osborne. Londen [etc.]: Routledge, 1994. 139-54.
- Krzywkowski, Isabelle. *Le temps et l'espace sont morts hier: les années 1910-1920: poésie et poétique de la première avant-garde*. Parijs: L'improviste, 2006.
- La Révolution surréaliste*. Parijs: Place, 1924-1929.
- Larrea, Juan. 'Vicente Huidobro en vanguardia.' *Revista Iberoamericana* 45.106-7 (1979): 213-73.
- Le Corbusier. 'Louis Soutter, L'inconnu de la soixante.' *Minotaure* 9 (1936): 62.
- Leder, Drew. 'Visceral Perception.' Classen, *The book of touch* 335-41.
- Lefort, Daniel, et al., red. *Nouveau monde, autres mondes: surréalisme et Amériques*. Parijs: Lachenal & Ritter, 1995.
- Leitch, Vincent B., red. *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. New York [etc.]: Norton, 2001.
- Lemoine, Serge, et al. *Aux origines de l'abstraction, 1800-1914*. Parijs: Éditions des Musées nationaux, 2003.
- Levin, David M., red. *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley [etc.]: U of California P, 1993.
- Lewis, Helena. 'Surrealists, Stalinists, and Trotskyists: Theories of Art and Revolution in France between the Wars.' *Art Journal* 52.1 (1993): 61-8.
- Linde, Maria A. van der. *Pierre Reverdy. Poésie nouvelle et peinture cubiste: théories et pratiques reverdiennes, 1913-1920*. Proefschrift. Amsterdam: Universiteit van Amsterdam, 1988.
- Lomas, David. *The Haunted Self: Surrealism, Psychoanalysis, Subjectivity*. New Haven, CT [etc.]: Yale UP, 2000.
- Lourenço de Abreu, Maria Leonor. *Benjamin Péret et le Brésil*. Proefschrift. Parijs: s.n., 2013.
- Macarthur, John. 'Movement and Tactility: Benjamin and Wölfflin on Imitation in Architecture.' *The Journal of Architecture* 12.5 (2007): 477-88.
- Madrid, Alberto. 'Vicente Huidobro: Hacer poesía y hacer el discurso de la poesía.' *Cuadernos Hispanoamericanos* 12 (1993): 9-23.
- Mahon, Alyce. *Surrealism and the Politics of Eros, 1938-1968*. Londen: Shames & Hudson, 2005.

- Martelaere, Patricia de. *Een verlangen naar ontroostbaarheid: over leven, kunst en dood*. Amsterdam: Meulenhoff, 1993.
- Martínez de Pisón, Ignacio, red. *Partes de guerra*. Barcelona: RBA Libros, 2009.
- Matta Echaurren, Roberto. 'Mathématique sensible – Architecture du temps.' *Minotaure* 11 (1938): 43.
- Mayné, Gilles. *Pornographie, violence obscène, érotisme*. Parijs: Descartes & Cie, 2001.
- Maza, Sarah. 'Stephen Greenblatt, New Historicism, and Cultural History, or, What We Talk About When We Talk About Interdisciplinarity.' *Modern Intellectual History* 1.2 (2004): 249-65.
- McCabe, Susan. 'Delight in Dislocation': The Cinematic Modernism of Stein, Chaplin, and Man Ray.' *Modernism/Modernity* 8.3 (2001): 429-52.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. New York [etc.]: Methuen, 1987.
- Mechnikov, Ilja. *Études sur la nature humaine: essai de philosophie optimiste*. Parijs: Maloine, 1917.
- Mediz Bolio, Antonio. *Libro de Chilám Balám de Chumayel*. 1941. México, DF: Universidad nacional autónoma de México, 1973.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologie van de waarneming*. Vert. Rens Vlasblom en Douwe Tiemersma. Amsterdam: Ambo, 1997.
- . *Le visible et l'invisible: notes de travail*. Red. Claude Lefort. 1961. Parijs: Gallimard, 1964.
- . *Phénoménologie de la perception*. Parijs: Gallimard, 1945.
- Metzinger, Jean, en Albert Gleizes. *Du 'cubisme'*. 1912. Parijs: Eugène Figuière & Cie, 1913.
- Mical, Thomas, red. *Surrealism and Architecture*. Londen [etc.]: Routledge, 2005.
- Mileaf, Janine. *Please Touch: Dada and Surrealist Objects After the Readymade*. Hanover [etc.]: UP of New England, 2010.
- Miller, Henry. *Obscenity and the Law of Reflection*. Parijs: s.n., 1940.
- Miller, Tyrus. *Late Modernism. Politics, Fiction, and the Arts between the World Wars*. Berkeley [etc.]: California UP, 1999.
- Mollier, Jean-Yves, Jean-François Sirinelli, en François Vallotton, red. *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques: 1860-1940*. Parijs: PUF, 2006.
- Montañez, María Soledad. 'Las imágenes femeninas en la poesía vanguardista.' *Espéculo* 25 (2005). 1 april 2008 <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/imagfeme.html>>.

- Morris, David B. 'Sex, Pain and the Marquis de Sade.' Classen, *The book of touch* 145-51.
- Mumford, Lewis. *The Culture of Cities*. New York: Harcourt Brace & Co., 1938.
- Munson, Marcella. 'Eclipsing Desire: Masculine Anxiety and the Surrealist Muse.' *French Forum* 29.2 (2004): 19-33.
- Murat, Michel, en Marie-Paule Berranger, red. *Une pelle au vent dans les sables du rêve: Les écritures automatiques*. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 1992.
- Murat, Michel. 'Les jeux de l'automatisme.' Murat & Berranger 4-25.
- Murcia, Claude. 'Vicente Huidobro à Paris (1917-1925).' *Recherches et études Comparatistes Ibéro-françaises de la Sorbonne Nouvelle* 4 (1982): 35-46.
- Neruda, Pablo. Préface. Vicente Huidobro. *Le citoyen de l'oubli*. Paris: Éditions Librairie Saint Germain-Des-Press, 1974.
- Nicolai, Georg F. *The Biology of War*. Vert. Constance en Julian Grande. New York: The Century Co., 1918.
- Nin, Anaïs. *The Journals of Anaïs Nin. Vol. 1: 1931-1934*. Londen: Owen, 1966.
- Noguez, Dominique. 'La poésie comme électricité.' *Revue d'Esthétique* 4.3 (1975): 117-26.
- North, Paul. *The Problem of Distraction*. Stanford, CA: Stanford UP, 2012.
- Orr, Heather S. 'Procession Rituals and Shrine Sites: The Politics of Sacred Space in the Late Formative Valley of Oaxaca.' Koontz et al. 55-80.
- Ortega, Norma A. *Vicente Huidobro: Altazor y las vanguardias*. México, DF: Universidad nacional autónoma de México, 2000.
- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte*. 1925. Madrid: Revista de Occidente, 1967.
- Overy, Richard. *Dictators: Hitlers Duitsland en Stalins Rusland*. Vert. Margreet de Boer. Amsterdam: De Bezige Bij, 2005.
- Oviedo, José Miguel. *La historia de la literatura hispanoamericana 3: postmodernismo, vanguardia, regionalismo*. Madrid: Alianza, 2007.
- Papanikolas, Theresa. 'Towards a New Construction: Breton's Break with Dada and the Formation of Surrealism.' Spiteri & LaCoss 37-51.
- Parkinson, Gavin. *Surrealism, Art and Modern Science: Relativity, Quantum Mechanics, Epistemology*. New Haven, CT [etc.]: Yale UP, 2008.
- Paterson, Mark. *The Senses of Touch: Haptics, Affects and Technologies*. Oxford: Berg, 2007.

- Paulson, William R. *Enlightenment, Romanticism, and the Blind in France*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1987.
- Paz, Abel. *Durruti: The People Armed*. Vert. Nancy Macdonald. New York: Free Life Editions, 1977.
- Paz, Octavio. *De boog en de lier*. Vert. Aart van Barneveld. Amsterdam: Meulenhoff, 1984.
- . *De levensboom: essays over kunst en literatuur*. Vert. Henriëtte Aronds et al. Amsterdam: Meulenhoff, 1991.
- . *El arco y la lira*. 1956. México, DF: Fondo de cultura económica, 1967.
- Perdigo, Luisa M. *The Origins of Vicente Huidobro's Creacionismo (1911-1916) and its Evolution (1917-1947)*. Lewiston, NY [etc.]: Mellen UP, 1995.
- Péret, Benjamin. *Het grote spel*. Vert. Valère van Gerrewey. Amsterdam: De Dolle Hond, 2002.
- . *Livre de Chilam Balam de Chumayel*. Parijs: Denoël, 1955.
- . *Œuvres complètes*. 7 dln. Parijs: Association des Amis de Benjamin Péret/Librairie José Corti, 1969-1995.
- . *Op het veld van eer*. Vert. en inl. Willem Desmense. Utrecht: IJzer, 1995.
- Perloff, Marjorie. *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1994.
- Phillips, Stephen. 'Introjection and Projection: Frederick Kiesler and his Dream Machine.' *Mical* 140-55.
- Poggi, Christine. 'Metallized Flesh: Futurism and the Masculine Body.' *Modernism/Modernity* 4.3 (1997): 19-43.
- Poggioli, Renato. *The Theory of the Avant-Garde*. Cambridge, MA [etc.]: Belknap P of Harvard UP, 1968.
- Prévan, Guy. *Péret Benjamin, révolutionnaire permanent*. Parijs: Éditions Syllepse, 1999.
- Prick, Harry G.M. *Een vreemdeling op de wegen. Het leven van Lodewijk van Deyssel vanaf 1890*. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep, 2003.
- Prusack, Bernard G. 'Le rire à nouveau: Rereading Bergson.' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 62.4 (2004): 377-88.
- Quinton, René. *L'Eau de mer, milieu organique: constance du milieu marin originel, comme milieu vital des cellules, à travers la série animale*. Parijs: Masson, 1904.
- Quiroga, José. 'Vicente Huidobro: The Poetics of the Invisible Texts.' *Hispania* 75.3 (1992): 516-26.

- Rabinbach, Anson. *The Human Motor: Energy, Fatigue, and the Origins of Social Modernity*. New York: Basic Books, 1990.
- Ramírez, Goretti. 'Arquitectura y movimiento en la pintura exiliada de Remedios Varo.' *Bulletin of Spanish Studies* 88.6 (2010): 815-27.
- Rearick, Charles. *The French in Love and War: Popular Culture in the Era of the World Wars*. New Haven, CT [etc.]: Yale UP, 1997.
- 'Recherches sur la sexualité.' *La révolution surréaliste* 11 (1928): 32-40.
- Reese-Taylor, Kathryn, en Rex Koontz. 'The Cultural Poetics of Power and Space in Ancient Mesoamerica.' Koontz et al. 1-19.
- Régis, Emmanuel. *Précis de psychiatrie*. Parijs: Octave Doin & Fils, 1913.
- Reich, Wilhelm. *De seksuele revolutie*. 1936. Vert. René de Lange en L.S. Mee. Amsterdam: De Bezige Bij, 1974.
- Reiser, Stanley J. *Medicine and the Reign of Technology*. Cambridge: Cambridge UP, 1978.
- Reverdy, Pierre. *Nord-Sud: Self defence, et autres écrits sur l'art (1917-1926)*. Parijs: Flammarion, 1975.
- Révész, Géza. *Die Formenwelt des Tastsinnes*. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1938.
- . *Psychology and Art of the Blind*. Londen [etc.]: Longmans Green & Co, 1950.
- Ribemont-Dessaignes, Georges. 'Au public.' *Littérature* 13 (1920): 18.
- Richet, Charles. *Traité de métapsychique*. Parijs: Félix Alcan, 1923.
- Riffaterre, Michael. *La Production du texte*. Parijs: Le Seuil, 1979.
- Rimbaud, Arthur. *Œuvres complètes*. Red. André Guyaux en Aurélia Cervoni. Parijs: Gallimard, 2009.
- Rivero Potter, Alicia. 'Ramón Gómez de la Serna y Vicente Huidobro: intertextualidad.' *Hispanic Review* 4 (1991): 437-50.
- Rodaway, Paul. *Sensuous Geographies: Body, Sense and Place*. Londen [etc.]: Routledge, 1994.
- Rodenko, Paul. 'De dichter als ziener.' *Verzamelde essays en kritieken*. 3. *Literaire essays*. Red. Koen Hilberdink. Amsterdam: Meulenhoff, 1992. 164-73.
- Rodríguez García, José Luís. *Mirada, escritura, poder. Una relectura del devenir occidental*. Barcelona: Bellaterra, 2002.
- Rogozinski, Jacob. 'De la caresse à la blessure: outrance de Levinas.' *Les temps modernes* 66.664 (2011): 119-37.
- Romanyshyn, Robert D. *Technology as Symptom and Dream*. New York: Routledge, 1989.

- Roque, Georges. 'Ce grand monde de vibrations qui est à la base de l'univers.' Lemoine et al. 51-67.
- Rousseau, George S., et al., red. *Framing and Imagining Disease in Cultural History*. New York: Palgrave Macmillan, 2003.
- Rousseau, Pascal. 'Un langage universel. L'esthétique scientifique aux origines de l'abstraction.' Lemoine et al. 19-33.
- Rovel, Henri. 'Les lois d'harmonie de la peinture et de la musique sont les mêmes.' *Les Tendances Nouvelles* 3.35 (1908): 721-7.
- Rowlands, Esther. *Redefining Resistance: The Poetic Wartime Discourses of Francis Ponge, Benjamin Péret, Henri Michaux and Antonin Artaud*. Amsterdam [etc.]: Rodopi, 2004.
- Ryan, Judith. *The Vanishing Subject: Early Psychology and Literary Modernism*. Chicago [etc.]: U of Chicago P, 1991.
- Safranski, Rüdiger. *Romantiek. Een Duitse affaire*. Vert. Mark Wildschut. Amsterdam [etc.]: Atlas, 2009.
- Saint-Amour, Paul K. 'Air War Prophecy and Interwar Modernism.' *Comparative Literature Studies* 42.2 (2005): 130-61.
- . 'Modernist Reconnaissance.' *Modernism/Modernity* 10.2 (2003): 349-80.
- Sarabia, Rosa. *La poética visual de Vicente Huidobro*. Madrid: Iberoamericana, 2007.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. Oxford [etc.]: Oxford UP, 1985.
- Scherr, Rebecca. 'Tactile Erotics: Gertrude Stein and the Aesthetics of Touch.' *LIT: Literature Interpretation Theory* 18.3 (2007): 193-212.
- Schleifer, Ronald. *Modernism and Time: The Logic of Abundance in Literature, Science, and Culture, 1880-1930*. Cambridge: Cambridge UP, 2000.
- Schneider, Luís M. *México y el surrealismo (1925-1950)*. México, DF: Arte y Libros, 1978.
- Schopf, Federico. 'Lectura de Altazor.' *Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades* 16 (2000). 21 april 2013 <<http://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/16/tx3.html>>.
- Schwarz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México, DF: Fondo de cultura económica, 2002.
- Segel, Harold B. *Body Ascendant: Modernism and the Physical Imperative*. Baltimore, MD: Johns Hopkins UP, 1998.
- Severini, Gino. *Écrits sur l'art*. Red. Serge Fauchereau. Parijs: Diagonales, 1987.

- Siccama, Wilma. *Het waarnemend lichaam. Zintuiglijkheid en representatie bij Beckett en Artaud*. Nijmegen: Vantilt, 2000.
- Singler, Christoph. 'Ojo abierto en la selva. Benjamin Péret y las Américas.' *Caravelle* 58 (1992): 65-77.
- Simmel, Georg. 'The Metropolis and Mental Life.' *On Individuality and Social Forms*. Red. Donald N. Levine. Chicago [etc.]: Chicago UP, 1971. 324-39.
- Skira, Albert, red. *Minotaure: revue artistique et littéraire*. 1933-39. Genève: Éditions d'art Albert Skira, 1981.
- Smith, Mark M. 'Producing Sense, Consuming Sense, Making Sense: Perils and Prospects for Sensory History.' *Journal of Social History* 40.4 (2007): 841-58.
- Smith, Michael E. *The Aztecs*. Oxford [etc.]: Wiley-Blackwell, 2012.
- Spiegel, Gabrielle M. Introduction. *Practicing History. New Directions in Historical Writing after the Linguistic Turn*. Red. Gabrielle M. Spiegel. Londen [etc.]: Routledge, 2005. 1-31.
- Spiteri, Raymond. 'Surrealism and the Political. The Case of *Nadja*.' Bru & Martens 183-203.
- Spiteri, Raymond, en Donald LaCoss, red. *Surrealism, Politics and Culture*. Aldershot [etc.]: Ashgate, 2003.
- Staller, Natasha. 'Méliès: 'Fantastic' Cinema and the Origins of Cubism.' *Art History* 12.2 (1989): 202-38.
- Stamelman, Richard. *Perfume: Joy, Obsession, Scandal, Sin: A Cultural History of Fragrance from 1750 to the Present*. New York: Rizzoli International, 2006.
- Starobinski, Jean. *Les emblèmes de la raison*. Parijs: Flammarion, 1979.
- Stein, Gertrude. *Selected Writings of Gertrude Stein*. New York: Vintage Books, 1990.
- . *Writings and lectures 1911-1945*. Red. Patricia Meyerowitz. Londen: Peter Owen, 1967.
- Stewart, Susan. *Poetry and the Fate of the Senses*. Chicago: U of Chicago P, 2002.
- Stone-Richards, Michael. 'Failure and Community: Preliminary Questions on the Political in the Culture of Surrealism.' Spiteri & LaCoss 300-36.
- Strauven, Wanda. 'Futurist Poetics and the Cinematic Imagination: Marinetti's Cinema without Films.' *Avant-Garde Critical Studies* 24.1 (2009): 201-28.

- Strom, Kirsten. 'Sometimes I Spit for Pleasure on My Mother's Portrait'. On the Strategic Uses of Inflammatory Rhetoric in Surrealism.' Bru & Martens 35-48.
- Stubbs, Jeremy. 'Surrealism's Book of Revelation: Isidore Ducasse's *Poésies*.' *Romanic Review* 87.4 (1996): 493-510.
- Subercaseaux, Bernardo. 'Vanguardia heroica y trama nacionalista.' *Las vanguardias literarias en Chile: bibliografía y antología crítica*. Red. Patricio Lizama en María Inés Zaldívar. Madrid: Iberoamericana, 2009. 257-78.
- Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. 1975. México, DF: Fondo de cultura económica, 1985.
- Szyborska, Wislawa. *Uitzicht met zandkorrel*. Red. en vert. Gerard Rasch. Amsterdam: Meulenhoff, 1997.
- Taussig, Michael. *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. New York: Routledge, 1993.
- Teitelboim, Velodia. *La marcha infinita*. Santiago: BAT, 1993.
- Theweleit, Klaus. 'Sexuality and the Drill: The Body Reconstructed in the Military Academy.' Classen, *The book of touch* 178-85.
- Timms, Edward, en David Kelley, red. *Unreal City: Urban experience in Modern European Literature and Art*. New York: St. Martin's P, 1985.
- Thomas de la Peña, Caroline. 'The Golden Age of Electrotherapy.' Classen, *The book of touch* 387-96.
- Thompson, Emily. *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933*. Cambridge, MA: MIT P, 2002.
- Torre, Guillermo de. *Las literaturas europeas de vanguardia*. Madrid: s.n., 1925.
- Tovar, Paco. 'La próxima, otra utopía narrada de Vicente Huidobro.' *La isla posible: III Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*. Alicante: Universidad de Alicante, 2001. 601-14.
- Trotsky, Leon. *Literatuur en revolutie*. Vert. Marja Wiebes en Yolanda Bloemen. Naw. Karel van het Reve. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1982.
- Trotter, David. *Cooking with Mud: The Idea of Mess in Nineteenth-Century Art and Fiction*. Oxford [etc.]: Oxford UP, 2000.
- Turvey, Malcolm. 'Jean Epstein's Cinema of Immanence: The Rehabilitation of the Corporeal Eye.' *October* 83.1 (1998): 25-50.

- Tzara, Tristan. 'L'automatisme du goût.' *Minotaure* 3-4 (1933): 81-4.
- Unamuno, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*. 1913. Buenos Aires [etc.]: Espasa-Calpe, 1945.
- Unruh, Vicky. *Latin American Vanguards: The Art of Contentious Encounters*. Berkeley [etc.]: California UP, 1994.
- Vajda, Mihaly. *Fascism as a Mass Movement*. Londen: Allison & Busby, 1976.
- Valéry, Paul. *Œuvres*. 2 dln. Parijs: Gallimard, 1960.
- Varo, Remedios. 'A veces escribo como si trazase un boceto': *Los escritos de Remedios Varo*. Red. Edith Mendoza Bolio. Madrid [etc.]: Iberoamericana, 2010.
- Vegesack, Thomas von. *De intellectuelen: een geschiedenis van het literaire engagement 1898-1968*. Vert. Petra Broomans en Wiveca Jongeneel. Amsterdam: Meulenhoff, 1989.
- Verbeek, Caro. 'Prière de toucher! Tactilism in Early Modern and Contemporary Art.' *Senses & Society* 7.2 (2012): 225-35.
- Verwoert, Jan. 'Living with Ghosts: From Appropriation to Invocation in Contemporary Art.' *Art & Research* 1.2 (2007). 12 maart 2013 <www.artandresearch.org.uk/v1n2/verwoert.html>.
- Vidler, Anthony. *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge, MA [etc.]: MIT P, 1992.
- Villar, Arturo del. 'La polémica entre ultraísmo y creacionismo.' *Cuadernos Hispanoamericanos* 12 (1993): 25-39.
- Vinge, Louise. *The Five Senses: Studies in a Literary Tradition*. Lund: Gleer UP, 1975.
- Vitz, Paul C., en Arnold B. Glimcher. *Modern Art and Modern Science: The Parallel Analysis of Vision*. New York: Praeger, 1984.
- Weber, Eugen. *Movements, Currents, Trends: Aspects of European Thought in the Nineteenth and Twentieth Centuries*. Lexington, MA: D.C. Heath, 1992.
- Weigel, Sigrid. *Body- and Image-Space: Re-Reading Walter Benjamin*. Vert. Georgina Paul et al. Londen [etc.]: Routledge, 1996.
- Weintraub, Scott. 'Berne-Copenhague-Madrid-París-Santiago: Interpolaciones relativistas, variaciones cuánticas e impactos cósmicos en *Altazor* (1919-1931).' *Revista chilena de literatura* 76 (2010): 129-49.
- Wentzlaff-Eggebert, Harald, red. *Naciendo el hombre nuevo ... : fundir literatura, artes y vida como práctica de las vanguardias en el Mundo Ibérico*. Madrid [etc.]: Iberoamericana, 1999.

- Willis, Bruce D. *Aesthetics of Equilibrium. The Vanguard Poetics of Vicente Huidobro and Mario de Andrade*. West Lafayette, IN: Perdue UP, 2006.
- Winn, Colette. 'Le symbolisme des mains dans la poésie de Paul Éluard.' *Romanische Forschungen* 95.3 (1983): 264-89.
- Wirsching, Andreas. 'Political Violence in France and Italy After 1918.' *Violence and Society after the First World War*. Red. Andreas Wirsching en Dirk Schumann. München: Beck, 2003. 60-80.
- Wood, Cecil G. *The Creacionismo of Vicente Huidobro*. Fredericton, NB: York P, 1978.
- Wordsworth, William. *Lyrical Ballads and Other Poems, 1797-1800*. Red. James Butler en Karen Green. Ithaca, NY [etc.]: Cornell UP, 1992.
- Yúdice, George. *Vicente Huidobro y la motivación del lenguaje*. Buenos Aires: Galerna, 1978.
- Yurkievich, Saül. *Los fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barcelona: Barral, 1978.
- . 'Los signos vanguardistas: el registro de la modernidad.' *Palavra, Literatura e Cultura vol.3*. Red. Ana Pizarro. São Paulo: Memorial, 1995. 89-97.
- Ziarek, Krzysztof. *The Historicity of Experience: Modernity, the Avant-Garde, and the Event*. Evanston, IL: Northwestern UP, 2001.
- Zonana, Víctor Gustavo. 'Geografía ocular: elementos para una poética de la visión en la poesía de vanguardia hispanoamericana (Huidobro y Marechal).' *Revista chilena de literatura* 40 (1992): 57-68.
- Zweig, Stefan. *De wereld van gisteren: herinneringen van een Europeaan*. 1942. Vert. Willem van Toorn. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1990.

SUMMARY

In this PhD thesis, I argue that the innovation of avant-garde poetry was closely linked to the subjectification of sensory perception in the early twentieth century. By 1900, most Western intellectuals no longer believed that the senses provide the observer with an objective reflection of an external reality. Scientists, philosophers and artists acknowledged that sensory impressions rather result from psychosomatic processes and the cultural environment (such as technology, architecture or ideologies). Avant-gardists referred to this epistemological devaluation or subjectification of sensory perception in order to legitimise the very particular outlook on things expressed in their own artistic creations. This legitimisation can for example be traced in the works of Guillaume Apollinaire and Gertrude Stein, but also more specifically in the writings of the less famous poets on whom this PhD thesis concentrates: the Paris-based Chilean Vicente Huidobro (1893-1948) and the Frenchman Benjamin Péret (1899-1959). Huidobro and Péret presented themselves as exceptional observers who, thanks to poetry, were able to evoke the most surprising images and sensations. For them, language served as an experimental medium to make alternative realities visible and tangible, meant to disturb the reader's pragmatic perception of everyday life. Just like many other avant-gardists, Huidobro and Péret hoped that their idiosyncratic views would counter the instrumentalising effects on perception that mass culture and politics were believed to entail.

By describing the widespread fascination with sensory perception among the historical avant-gardes and the literary experiments it inspired, this book offers a cultural-historical explanation for the formal and social innovation of poetry in the early twentieth century. I chose Huidobro and Péret as my principal case studies for two basic reasons: not only were both of them considered to be leading innovators in the Spanish- and French-speaking world respectively, both of them also stressed the intrinsic link between their literary activities and perception. Their works are nonetheless marked by a different perceptual orientation: whereas Huidobro combined a visionary poetics with cinematic and Cubist techniques, the Surrealist Péret rather relied on touch or haptics in order to realise an organic union of body and mind. This haptic poetics, aspiring to release the unconscious desires which Western rationalism tended to suppress, would ultimately lead to poetic texts replete with eroticism, violence and interactions with tangible surroundings. Huidobro's and Péret's respective poetics (formulated in essays, manifestoes, etc.) and poetry are being analysed in two extensive case studies. Throughout these case studies, the poets'

reflections concerning the senses allow me to delve into the work of kindred artists, discussing the broader cultural understanding of perception to which these avant-gardists were reacting. Thus it becomes clear that the newly subjectified notion of sensory perception was gradually replacing the causal model which, during the Enlightenment, still had presupposed the objective, mental impression of an external object. Although twentieth-century thought would remain highly visualist or ocularcentric, the alleged objectivity of vision was obviously shaken. Groups like the Surrealists even sought alternative, haptic foundations for creative thinking and knowledge.

Central hypothesis and methodology

This book consists of eleven chapters. In chapter 1, I develop the theoretical framework and the adequate method to check the central hypothesis from which my research project proceeded. In section 1.1, I formulate this hypothesis, namely that the early twentieth-century poetic innovation was closely linked to the subjectification of perception. To illustrate this subjectification, I refer to three general tendencies in the Western culture of those days: 1. the loss of control in the torrent of sensory stimuli in the urban environment; 2. the mediatisation of sounds and images leaving them without any stable referent; and 3. the scientific and philosophical reevaluation of perception as being the product of embodied subjectivity. While building on many critical studies that detected the epistemological anxiety in modernist literature and art, I maintain that those writers and artists discovered a fruitful playground for their experiments in this newly subjectified perception.

Section 1.2 discusses the recent debates in the cultural history of the senses. In this discussion, I opt for the historicising approach: if we want to study sensory experiences from the past, we need to know how people back then conceived of their senses and how they used them. Accordingly, I take stock of the perceptual discourses and practices that circulated in early twentieth-century Europe and America, in order to determine which of these discourses and practices Huidobro and Péret appropriated through their works. Section 1.3 gives an overview of the various approaches to poetry which have been in vogue since the 1960s, ranging from the Formalist close reading, to the Poststructuralist emphasis on the indeterminacy of meaning, and more cultural-historical interpretations. A New Historicist approach turns out to be most effective for the present book, enriching the contextual analysis of the primary corpus (i.e. the works of the poets) by means of a secondary corpus consisting of texts that are

representative of the early twentieth-century perceptual discourses and practices.

The compilation of these corpora is clarified in the final section 1.4. As far as the primary corpus is concerned, I focus on Huidobro's so-called *Creacionismo*, i.e. the poetics he worked out in his manifestoes and collections of poetry published between 1916 and 1931. In Péret's case, I single out the essays and poetry which he wrote between 1929 and 1952, when his Surrealist poetics was in full bloom. The secondary corpus was compounded in view of the aforementioned inventory and (in)direct references in the primary corpus. It contains scientific, philosophical and cultural-critical texts which were often the very same sources Huidobro and Péret themselves consulted. These texts can also serve to illustrate relevant visual or haptic discourses and practices. The chapter concludes with a few remarks on terminology, focusing especially on the domain of haptics. For this domain, I develop a threefold model: 1. the 'tactile' perception of the skin; 2. the 'flesh', i.e. kinaesthetics and the proprioceptive awareness of the body; and 3. 'affectivity' or the metaphorical use of touch.

Case studies: Huidobro and Péret

The case study 'Huidobro and visuality' covers the chapters 2 to 5. Chapter 2 examines Huidobro's poetics: Creationism, a literary counterpart of Cubism. This poetics brought Ralph W. Emerson's Romantic notion of the visionary poet up to date, by introducing physiological arguments concerning the poet's eyes and brain. More specifically, the poet is being portrayed as an engineer who is capable of construing unusual poetic images, thanks to his intensified brain activity during the act of writing. As I point out in chapter 3, the poem is defined as an image machine: it projects images that remain imperceptible outside language and are mainly aimed at disrupting the reader's habitual perception. It is shown that Huidobro's conception of poetry is inspired by so-called 'scientific aesthetics', that is, the fruitful interaction between French scientists and artists concerning the perceptual effects of art (for example, the influence of the colour theory developed by the chemist Chevreul on avant-garde painters like Robert Delaunay, with whom Huidobro collaborated in Paris).

Chapter 4 points out that, to put this Creationist poetics into practice, Huidobro has recourse to montage as it is applied in film and Cubism. I analyse Huidobro's montage both on the level of the single poetic image and the complete poem, where it generates a Cubist-like multiperspectivalism by means of rhetorical figures (e.g. *pars pro toto*), the

deictic use of pronouns and a plastic page setting. Such surprising compositions try to rearrange the reader's conventional way of seeing. Because, following Henri Bergson, Huidobro considers mental activity as a "cinematographic" picturing. Finally, chapter 5 explores the social goals of Huidobro's poetic innovation. He intends to liberate the reader's gaze more concretely from the instrumentalising impact of consumerism, war and colonialism. At the beginning of the thirties, the poet fully assumes the role of the visionary engineer, as he projects utopian and dystopian visions of future societies in *La próxima* and *Altazor*. Yet, these works also reveal the blind spots in Huidobro's visionary poetics and utopian thinking in general, as the engineer ultimately loses control of his linguistic and technological projections.

The case study 'Péret and haptics' encompasses the chapters 6 to 10. Chapter 6 focuses on the important haptic aspects of Péret's Surrealist poetics, which urges the poet to rely distractedly on the kinaesthetic automatism of writing. This so-called "écriture automatique", strongly inspired by psychological research on the unconscious (Sigmund Freud) and psychomotor automatisms (Pierre Janet), is thought to release sexual and other suppressed desires. However, under the influence of Trotskyism, Péret becomes suspicious of sheer automatic movement, seeing that it is successfully integrated in the industrial production line. This observation causes an overtly political turn in his poetics, described in chapter 7. In later essays from the 1940s, Péret maintains that the poet should not only free the mind from its rationalistic straight-jacket, he or she also ought to act as to transform the bourgeois capitalist system into an egalitarian society. Here I draw a parallel with Maurice Merleau-Ponty's phenomenology, because the philosopher holds the same conviction as the Surrealists that intellectual as much as material circumstances determine the individual's way of "being in the world". Accordingly, thanks to Merleau-Ponty's insights, it becomes clear that for Péret the poet embodies the unconditional social rebellion, the third alternative between the bourgeois rationalistic and the proletarian instrumentalised "being in the world".

From chapter 8 onward, I trace this rebellion in Péret's poetry, to begin with the Surrealist struggle for sexual liberty. Although Péret experiments with pornographic parody for a while, he does not trust the voyeuristic consumerism implied in the genre. He therefore elaborates a theory of "sublime love", supposing that the innate insufficiency of each individual makes him or her yearn for the unknown yet True Lover whose kiss or caress will mark the starting point of a mutual metamorphosis. Taking the reciprocity of the caring touch as a model for the poetic image, Péret

writes a kind of poetry whose construction is rather haptic than visual. The haphazard juxtaposition of words to form sensuous images and the seemingly endless succession of these images (AB, BC, CD etc.) undermine any stable identity or meaning; it is the metonymic structure of the poet's erotic desire to merge with the other and his tangible surroundings (buildings, furniture, food, plants, animals). Chapter 9 examines the recurrent verbal aggression and physical violence in Péret's works. It points out that the origins of this theme needs to be sought in Péret's experiences in the trenches of the First World War and in the subsequent Dadaistic shocking protests against bourgeois culture. Although one of his collections *Je ne mange pas de ce pain-là* comes close to leftist propaganda, he usually refuses vehemently to make poetry subservient to any political cause. Poetry has to get "grip" on the reader, Péret states, and carry him or her along in a whirling of images; as Walter Benjamin sharply discerns, this aggressive avant-gardism entails a new distracted way of receiving art. When the rebel Péret comes into action himself, leaving to Spain in the summer of 1936 to fight on the Republican side, he prefers the anarchist divisions of Durruti to the intellectual and kinaesthetic uniformity of mass movements. Chapter 10 analyses Péret's thought-experiments to renovate the Western relation to architectural and natural space, to which he dedicates himself during his exile in Mexico in the 1940s. In line with thinkers such as Roger Caillois, the Surrealists believe that the so-called "mimetic faculty" makes people incorporate their environment, transforming themselves along with it. Accordingly, Péret and his companions oppose the modernist rational architecture, proposing instead all kinds of dream houses and cities that would reveal the inhabitants' deepest fears and desires. Moreover, in Mexico, Péret goes deeply into the Aztec and Maya cultures in order to integrate their intimate relation with nature into several extensive poems.

Conclusions

The final chapter 11 presents the main conclusions of this PhD thesis. The first three sections offer a detailed comparative analysis of the two case studies. In spite of the cultural, social and perceptual differences between Huidobro and Péret, I note a few striking similarities. Both authors present the figure of the poet (and therefore themselves) as an exceptional observer, i.e. the visionary engineer and the born rebel. This figure is said to serve as a cultural and social guide for his readers. While appropriating scientific discourse, they both maintain that these exceptional observations

are produced by their own bodies during the act of writing (11.1). For Huidobro and Péret, poetry should not represent any external reality, since it first and foremost needs to be a disturbing perceptual event. Reading poetry has to become a visual or haptic experience that undoes the everyday instrumentalisation of the senses and the mind (11.2). While analysing their poetry, it is shown that Huidobro's multiperspectival montages as well as Péret's haptic metamorphoses reveal worlds that are only perceivable in language. In Huidobro's case, this is a mark of the poet's role as a critical outsider of society, putting under erasure the utopian visions of his time. For Péret, on the other hand, the sensuous dream worlds of his poetry are still another sign of his endless rebellion that takes more concrete forms in political activism, the concern for sexual liberty and enchanting architecture.

In the sections that follow, the conclusions of the case studies are interpreted against the backdrop of the entire modernist period. In 11.4, I give an overview of the gradual subjectification of perception as it manifested itself in art and literature, leading from the Romantic enhancement of the subjective perspective, via the detailed sensuousness of Realism, the Impressionist and Symbolist experiments with scientific aesthetics, to the perceptual disturbance of the historical avant-gardes. I argue that the avant-gardists used their perceptual experiments to claim an imaginary space of their own. From within this space, they could interact and struggle with other social domains. This was the arts' reaction to a culture which attempted to control the relation between observer and reality as much as possible; scientific descriptions of the psychosomatic workings of perception were not only applied in technology (e.g. film), they also served commercial goals (e.g. the production line) and ideological interests in mass politics (e.g. the kinaesthetics of the masses). In 11.5, I argue that the original hypothesis of this book proves to be correct, but that it must be further specified. The early twentieth-century innovation of poetry was in fact linked to the understanding of perception as a psychosomatic system with its own laws and organisation. Whereas certain social groups would rely on the knowledge of this psychosomatic system to instrumentalise perception, avant-gardists would rather use it to cause disturbance. Moreover, I signal that the growing interest in the internal laws of perception went together with a similar concern with the structures of language. In the final section 11.6, three routes for further research are suggested: 1. the 'abnormal' embodied observers of modernism (women, disabled people, colonial subjects); 2. the scientific aesthetics (especially touch and hearing); and 3. the perceptual effects of the new digital media.