

DICHTER,
DAT WIL ZEGGEN
REVOLUTIONAIR

[NAWOORD]

Victor Maurice Paul Benjamin Péret werd op 4 juli 1899 geboren te Rezé, nu deel van Nantes. Over zijn kinder- en jeugd jaren liet hij zich zelden uit, zodat er bitter weinig uit de eerste hand bekend is. Zijn vader, een eenvoudige klerk, en zijn moeder, een huisvrouw uit een hoogburgerlijk milieu, scheiden in 1901 na de geboorte van een tweede zoon – waarna hij aan zijn moeder wordt toegewezen. Hij gaat door voor een woelig, weerbarstig kind, een karakter schets waarvan we de materiële bevestiging krijgen in een schoolrapport dat er niet om liegt: ‘Slecht gedrag, geen serieus werk, geen inspanning, geen goede wil; oorzaak van onrust in de studiezaal; bijzonder zwakke resultaten.’ Als tiener in conflict met zijn kwezelachtige moeder die haar sociale declassering nooit heeft kunnen verkroppen maakt hij het zo bont dat de politierechtbank zijn moeder in 1917, midden in de Eerste Wereldoorlog, voor de keuze stelt: óf het leger óf het verbeteringsgesticht. Het is kiezen tussen de kogel of de strop, ze ‘kiest’ voor het eerste:

Tijdens de Eerste Wereldoorlog werd ik in het leger ingelijfd in het 1ste regiment kurassiers, een ware strafkolonie waar de onderofficieren van welke rang ook de soldaten niets anders dan de grofste beledigingen naar het hoofd wisten te slingeren, vergezeld van niet-aflatende bedreigingen met straf.

Na zijn militaire opleiding bij de kurassiers wordt hij gezond en wel in het horizonblauwe uniform naar Thessaloniki gestuurd. Hij loopt er amoebe-dysenterie op en van militair hospitaal naar ambulance naar hospitaal naar ambulance doet het leger er maanden over om hem van het front in de Balkan naar Frankrijk te repatriëren. Na enig opknappen gaat hij naar het front in Lotharingen.

Aan zijn jaren in de 'strafkolonie' houdt hij een solide antimilitaristische instelling over. Eén gebeurtenis tijdens die jaren is echter beslissend voor de wending die zijn leven neemt:

Tijdens de oorlog had ik gedichten geschreven van een mallarméaanse inspiratie en stijl, waarvan ik niets heb bewaard. Maar in 1918 had ik Apollinaire ontdekt door een nummer van SIC dat op een bank in het militair station van Favres was vergeten. Ik herinner me de schok die deze tamelijk onbeduidende publicatie me gaf. Het was alsof ik plotse-ling op een onbekende kust aanlandde, te midden van een onvermoede flora en fauna.

Dat hij niets van zijn gedichten à la Mallarmé heeft bewaard is veeleer wensdenken. Het eerste bekende gedicht van Péret verscheen in november 1918 in *La Tramontane*, in 1919 gevolgd door een handvol andere in hetzelfde tijdschrift en *Les tablettes littéraires*. Het gaat hier om twee obscure provinciale blaadjes, die Péret het liefst vergeten zag, maar die niet aan de speurzijn van een paar literaire onderzoekers zijn ontsnapt. Wanneer hij in 1919 uit de dienst wordt ontslagen en zonder middelen van bestaan naar huis terugkeert, vindt zijn moeder dat zoonlief betere publicatiekansen verdient. De wakkere vrouw heeft iets opgevangen over een nieuwe generatie die in de lichtstad is aangetreden, neemt de trein van Nantes naar Parijs en klopt in het Hôtel des Grands Hommes bij André Breton aan. Het vervolg staat in diens prozawerk *Nadja* te lezen:

Place du Panthéon, laat op een avond. Er wordt geklopt. Er komt een vrouw binnen, waarvan ik me op het ogenblik niet kan herinneren hoe oud ze ongeveer was en hoe ze eruit zag. In de rouw geloof ik. [...] Het blijkt al gauw, dat het doel van haar bezoek is om degeen die haar stuurde en die binnenkort naar Parijs zal komen om er zich te vestigen, 'in mijn welwillendheid aan te bevelen'. [...] Maar wie was het, die men

mij op deze meer dan grillige manier opdroeg te verwelkomen en raad te geven? Een paar dagen later was Benjamin Péret er.¹

Naar de formule van Mère Péret zou haar zoon 'zich in de literatuur willen lanceren'. Hij arriveert in Parijs, kort na de 'Eerste Vrijdag van *Littérature*' op 23 januari 1920, die te boek staat als de eerste dadamanifestatie in Parijs. Door Breton leert hij de kern van *Littérature* kennen: Louis Aragon, Paul Éluard en Philippe Soupault, evenals enkele oudgedienden van Dada: Francis Picabia en Tristan Tzara. *Littérature* was de spreekbuis van een generatie die volwassen was geworden tijdens de slachting van 1914-1918. Ze was getraumatiseerd door de oorlog en de propagandistische leugens die hem hadden gerechtvaardigd. Haar reactie bestond uit de woeste afwijzing van de burgerlijke samenleving die dat mogelijk had gemaakt en die elke legitimatie was verloren.

Die afwijzing strookt volmaakt met Pérets houding, al maakt hij aanvankelijk door zijn provinciale voorkomen en bijbehorende naïviteit een veeleer belabberde indruk. Pierre Naville getuigde later dat hij enigszins verrast, ja zelfs verbaasd was over de houding van zijn vrienden tegenover Péret: 'De dadaïstische kring en de eerste surrealistische groep spaarden geen bliken van wederzijdse bewondering. [...] Péret verzamelde echter geen huldeblijken, tekenen van eerbied of kreten van bewondering.' De reden is ongetwijfeld dat hij binnen de avant-gardekringen, met Robert Desnos, een van de weinige autodidacten was. Aragon, Breton, Éluard en Soupault kwamen uit bevoorrechte middens die, als ze dat hadden gewild, hun sociale integratie konden garanderen. Péret en Desnos daarentegen hadden al vroeg hun studies opgegeven en de ervaring van sociale conflicten opgedaan.

1 André Breton, *Nadja*, vertaald door Laurens Vancrevel en Renée de Jong-Belinfante, Uitgeverij Meulenhoff, Amsterdam, 1980.

Naar eigen zeggen heeft Péret ‘weinig deelgenomen aan Dada, dat al aan ontbinding toe was’. Op die uitspraak achteraf valt wel het een en ander af te dingen. De nieuwbakken Péret levert geen bijdrage aan het meinumner 1920 van *Littérature*, dat geheel bestaat uit *Vingt-trois manifestes du mouvement Dada*, maar hij neemt diezelfde maand wel deel aan het aansluitende ‘Festival Dada’ in de Salle Gaveau. Na een stuk of wat dadasketches stormt Péret onaanvaardigd het podium op en roept: ‘Vive la France et les pommes de terre frites!’ De flitsende tussenkomst wordt onthaald op een daverend lachsalvo van het talrijk opgekomen publiek – Péret is gelanceerd.

Als trouw lid van de Parijse dadabeweging gaat hij een rolletje in veel van de schandalige manifestaties niet uit de weg. Bijvoorbeeld in mei 1921, tijdens de vernissage van de eerste tentoonstelling van Max Ernst in Parijs. De Dada’s zijn ondertussen een welkome verstrooiing geworden waar *le Tout-Paris* op afkomt, in dit geval niet minder dan tweehonderd gasten, onder wie bekende gezichten als André Gide en Kees van Dongen, maar ook prins Joachim Murat en barones Renée Frachon. Ze worden onthaald op een sibillijnse toenaam die hun door een stem in een kast naar het hoofd wordt geslingerd. Het is lachen geblazen, behalve voor de loten van de Parijse elite. Onzichtbaar in de kast zit niemand minder dan Péret, die de draak steekt met de rijkelui die naar een dadamanifestatie komen als naar de opera. Volgens Desnos was Péret de hoofdattractie van de avond.

De meest schandalige inbreng levert Péret tijdens de ‘Affaire Barrès’. Het gaat erom Maurice Barrès te berechten, een auteur die de redacteurs van *Littérature* om de anarchistische romans uit zijn bejingtijd hadden bewonderd, maar die tijdens de oorlog een weezinwekkend chauvinisme had omhelsd. In het augustusnummer 1921 van *Littérature* wordt de affaire als volgt ingeleid:

Op een avond zaten een aantal onder ons in een café op de Boulevard Montparnasse te praten over de ongelukken, diefstallen en misdaden van de week. Plotseling ontstond er een zeer levendige discussie over Barrès. Niemand was het eens. Er werd besloten het debat open te trekken en een tribunaal in te stellen. Er werden een voorzitter (André Breton), twee bijzitters (Théodore Fraenkel en Pierre Deval) en een openbare aanklager (Georges Ribemont-Dessaignes) benoemd. Louis Aragon en Philippe Soupault verklaarden zich bereid Barrès te verdedigen.

Twee weken lang werden getuigenissen afgenomen. Een aantal persoonlijkheden weigerde te verschijnen. De verdachte werd voor de onderzoekscommissie gedagvaard. Barrès verliet onmiddellijk Parijs voor Metz en Aix-en-Provence.

Op 7 mei behandelde de onderzoekscommissie het laatste deel van haar taak, te weten: het trekken van conclusies. Aan het eind van de avond besloot ze Maurice Barrès te beschuldigen van een aanslag op de veiligheid van de geest.

De openbare debatten gingen op 13 mei in de Salle des Sociétés Savantes van start.

Het verloop van de debatten, waarbij Pierre Drieu la Rochelle, Madame Rachilde, Jacques Rigaut, Serge Romoff, Tristan Tzara en Giuseppe Ungaretti als getuigen optreden, wordt onderbroken door Benjamin Péret die als personificatie van de Onbekende Soldaat optreedt. In een afgedragen Frans uniform komt hij met een gasmasker voor in ganzenpas het toneel opgebanjerd en gaat in de houding staan.

‘Sie verstehen nicht?’ vraagt voorzitter Breton.

‘Nein. Ich bin kaputt,’ antwoordt de Onbekende Soldaat.

‘Raus!’ beveelt de voorzitter daarop.

En daar verlaat de Onbekende Soldaat het podium, alweer in ganzenpas. Het is teveel. Geschokt in hun patriottische gevoelens heffen sommige toeschouwers daarop de Marseillaise aan, terwijl anderen het podium opklauteren om de Onbekende Soldaat zijn

vet te geven. Péret ontsnapt op de valreep aan zijn belagers door onder het fluks neergelaten gordijn door te glippen.

Door Pérets interventie verkeerde het 'proces' op slag in een politiek schandaal. De reacties in de pers logen er niet om:

La Liberté: 'Laatst vond in Parijs een groteske, onnozele en onfatsoenlijke maskerade plaats... De verfoeilijke, schandelijke voorstelling van de onbekende soldaat ging alle perken te buiten.'

Le Matin: 'Dada overdrijft. Is het paspoort van die luidruchtige buitenlander in orde?'

L'Opinion: 'Een van hen durfde het toneel op te komen, gekleed in horizonblauw, met de helm op en een gasmasker voor, waarachter hij vunzig geknor liet horen.'²

Nog in 1921 financiert Péret binnen de 'Collection Dada' zijn debuut, *Le passager du transatlantique* (De passagier van de trans-Atlantische stoomboot), met houtsneden door Jean Arp. Het krijgt hoop en al één postzegelrecensie, en dan nog van spitsbroeder Soupault in *Littérature*: 'Ik hang niet graag de schoolmeester uit, maar ik moet verklaren dat *De passagier van de trans-Atlantische stoomboot* een opmerkelijk boek is, het meest opmerkelijke dat in tien jaar is verschenen.' Een beleefd passe-partoutoordeel dat men eindeloos kan hernemen, men hoeft enkel de titel van de bundel te veranderen.

Péret krijgt echter genoeg van het orkestreren van chaos en het nihilisme van Dada. 'Het verleidelijke dat uitging van de ideeën

2 Hier en daar kan men lezen dat Péret niet in een Frans maar een Duits uniform opkwam. Helaas is dat niet het enige detail waarvan in de secundaire literatuur diverse varianten bestaan. De verslaggever van *L'Opinion*, in wie we een ooggetuige mogen veronderstellen, preciseert echter dat hij 'in horizonblauw' was gekleed, de kleur van het Franse soldatenpak. Het schandaal bestaat er nu juist in dat de Onbekende Soldaat wel in een Frans uniform maar in Duitse ganzenpas opkomt en dat er daarop een minidialoog in het Duits volgt. En dat alles amper tweeënhalft jaar na het einde van de oorlog.

van Dada leidde ertoe dat men er vrede mee nam zonder naar iets beters te zoeken,' schreef Péret in een korte tekst die in het oktobernummer 1922 van *Littérature* verscheen. 'Daaruit vloeyde al snel een onvermogen tot verandering voort en de dood van Dada.' Het bezegelde zijn afscheid van de dadabeweging, op een moment dat zowat alle medewerkers andere wegen op gingen. Met de woorden van Péret: 'Ik zet de dadabril af en, vertrekkensklaar, kijk ik uit welke richting de wind komt zonder me erover te bekommeren wat hij zal zijn en waar hij me naartoe zal voeren.'



Herfst 1922 is het breekpunt. Op 23 september spreekt Tristan Tzara te Weimar de lijkrede van dada uit. Als bij toeval organiseert André Breton twee dagen later de eerste van de zogenaamde slui-mersessies in zijn atelier, Rue Fontaine nr. 42 te Parijs.³ Over de dadaperiode heen grijpt Breton naar een ervaring uit 1919 terug, toen hij vierhandig met Soupault het 'automatisch schrijven' uitprobeerde in *Les champs magnétiques* (De magnetische velden). Het kwam erop aan door de snelheid van het schrijven de controle van de rede uit te schakelen, waardoor het onbewuste aan het woord kon komen. De slui-mersessies richten zich op hetzelfde doel, ditmaal door de deelnemers in een hypnotische slaap onder te dom-pelen. Over de aanzet tot die sessies vertelt Breton in *L'entrée des mé-diums* (Intocht van de mediums):

Twee weken geleden, bij zijn terugkeer van vakantie, vertelde René Cre-vel over het begin van een 'spiritistische' inwijding die hij te danken had aan een zekere mevrouw D... Die persoon had in hem een bijzon-

3 Zie voor een uitgebreidere beschouwing over de 'époque des sommeils' het nawoord bij: Robert Desnos, *Onder dekking van de nacht*, vertaling en nawoord Jan H. Mysjkin, Uitgeverij Vleugels, Bleiswijk, 2023.

dere mediamieke aanleg herkend en had hem geleerd hoe hij die kon ontwikkelen. Hij vertelde ons dat hij, in de omstandigheden die voor het opwekken van dat soort verschijnselen vereist zijn (duisternis en stilte van de kamer, 'ketting' van handen rond de tafel), heel snel kon inslapen en min of meer samenhangende woordenreeksen kon uitbrengen, waaraan pas een einde kwam bij de overgang naar het ontwaaken. Het spreekt vanzelf dat we, vanaf de dag dat we ermee instemden ons aan die experimenten te onderwerpen, geen moment het standpunt van de spiritisten hebben overgenomen. Wat mij betreft wijs ik met klem af dat er enige communicatie tussen de levenden en de doden bestaat.

René Crevel, Robert Desnos en Benjamin Péret blijken geen moeite te hebben om in te dommelen en vanuit hun hypnotische slaap vragen te beantwoorden die hun door de omstanders worden gesteld. Anderen daarentegen lukt het niet, ook al omdat sommigen, onder wie Ribemont-Dessaignes en Soupault, weinig tot geen geloof hechten aan de spiritistisch geïnspireerde experimenten. Beide ervaringen sluiten elkaar niet uit. In wezen gaat het bij '(auto)hypnose' en 'automatisch schrijven' om een middel tot psychische conditionering, waar de ene wel en de andere geen 'bijzondere aanleg' toe heeft. Péret behoort tot de eerste categorie en zal zijn leven lang aan het automatisch schrijven gehecht blijven. Claude Courtot, de eerste voorzitter van de Association des Amis de Benjamin Péret, getuigde dat 'Péret weinig om een "oeuvre" gaf en een gedicht of een verhaal schreef wanneer hij er zin in had, precies op dezelfde dwingende manier als hij honger, dorst of zin in vrijen voelde'.⁴ Anderen waren wel degelijk bekommerd om hun oeuvre en lieten het automatisch schrijven al snel achter zich.

4 Claude Courtot, *Introduction à la lecture de Benjamin Péret*, éditions Le Terrain vague, Paris, 1965.

Wat Pérets aandeel tijdens de sluimersessies betreft, doet Simone Breton, die opdracht heeft de sessies te notuleren, in een brief van 9 oktober 1922 aan haar volle nicht Denise Lévy verslag van wat Péret in zijn hypnotische slaap ziet:

Péret maakt een wonderlijke reis [...] in een wereld zonder water, mensen of dieren. De lucht is ijl. Het is trouwens geen lucht. Er zijn planten als haar, die groeien en groeien, en grote rode eieren die zien, springen, plat worden en hun vorm weer aannemen. Maar ik vat samen en dat vermindert en verarmt vreselijk.

Wie de wonderlijke reizen onverminderd en in volle rijkdom wil lezen, verwijs ik naar de verhalen die Péret tijdens de ‘époque des sommeils’ begint te schrijven, zoals *Au 125 du boulevard Saint-Germain* (Boulevard Saint-Germain, nr. 125) en *Il était une boulangère...* (Er was een bakkerinnetje...). Ook na het einde van de sluimersessies zal hij er in de eerste helft van de jaren twintig een heleboel schrijven die pas in de jaren vijftig in boekvorm verschijnen, zoals *La brebis galante* (Het galante oilam)⁵.



Het opnieuw opnemen van het automatisch schrijven en de hypnologische experimenten bundelen de krachten in een nieuwe samenspanning. Vooreerst is er in oktober 1924 de publicatie van het *Manifeste du surréalisme* waarin Breton het nieuwe principe definieert:

SURREALISME, zn. o.: Puur psychisch automatisme waarmee men zich voorneemt in woord en geschrift of op welke andere wijze ook, de

⁵ Benjamin Péret, *Het galante oilam*, vertaling en nawoord John Fenoghen, Uitgeverij Vleugels, Bleiswijk, 2024.

werkelijke wijze van functioneren van het denken tot uitdrukking te brengen. Dictée van het denken, zonder controle van de rede, in welke vorm dan ook, vrij van iedere esthetische of ethische vooringenomenheid.⁶

Twee maanden later verschijnt het eerste nummer van *La révolution surréaliste*, waarvan Benjamin Péret met Pierre Naville de directie waarneemt. Het tijdschrift is niet zozeer een aggregaat van individuen, dan wel de manifestatie van een groep, niet zozeer de uitdrukking van een nieuw esthetisch handelen dan wel van een nieuwe levenspraktijk. 'Alleen de droom laat de mens al zijn rechten op vrijheid,' luidt het in de eerste zin van het eerste nummer. In het verlengde van de sluiusersessies legt *La révolution surréaliste* dan ook de nadruk op droomverslagen. De collectieve revolve midde de droom wordt vanaf het vierde nummer opengetrokken naar de politiek. Met de woorden van Breton in het julinumner 1925: 'in de huidige staat van de samenleving in Europa blijven we vasthouden aan het beginsel van elke revolutionaire actie, ook al gaat die uit van een klassenstrijd.'

In de eerste helft van de jaren twintig hadden de surrealistie nauwelijks tot geen belangstelling voor politiek betoond, laat staan partijpolitiek. Het ging om de radicale kritiek op een maatschappij die tot de wereldoorlog had geleid. De aard van de kritiek verandert uit verzet tegen de Rifoerlog, wanneer Frankrijk op 23 april 1925 de Spaanse troepen in Marokko bijtreedt. De militaire interventie bewijst dat er niets is veranderd, de na-oorlogse maatschappij is de exacte doorslag van de vooroorlogse. Wanneer de Académie Française een poëzieprijs uitschrijft met als onderwerp: 'De heldhaftige dood van luitenant Condamine de la Tour', een officier

6 André Breton, 'Surrealistisch manifest', vertaald door F. Drijkoningen en L. Ziedes des Plantes in: *Historische avantgarde*, uitgeverij Huis aan de Drie Grachten, Amsterdam, 1982.

die tijdens de Rifoorlog sneuvelde aan het hoofd van zijn sectie tirailleurs, doet ook Péret een gooi naar de prijs. Commentaar en gedicht in het maartnummer 1926 van *La révolution surréaliste* spreken voor zichzelf:

Onze medewerker Benjamin Péret, bijzonder geïnspireerd door de glansrijke daad [van luitenant Condamine de la Tour], legt de academische jury het volgende gedicht voor, waarin het hoge wapenfeit van zijn landgenoot op zijn juiste waarde wordt geschat:

*Zeven eeuwen lang commandeerde Condamine de la Tour
met armen als de wijzers van een klok
die kwart na negen aangaven
en staande op zijn tricolore bok
zijn veertien hummers.*

[...]

*Verrot Condamine de la Tour verrot
Met jouw ogen zal de paus twee hosties maken
voor je Marokkaanse sergeant
en je pik zal zijn maarschalksstaf worden
Verrot Condamine de la Tour
verrot gore beenloze smeerlap.*

Het zal niemand verbazen dat hij naast de lauweren grijpt, maar de anti-kolonialistische inzending verwekt een enorm schandaal en dat is Péret méér eer dan een driekleurig flutlintje. Het gedicht wordt tien jaar later in *Je ne mange pas de ce pain-là* (hier vertaald als *Daar lust ik geen pap van*) opgenomen, waarin Péret zijn antimilitaristische, antiklerikale en antikapitalistische gedichten heeft bijeengebracht.

Het blijft niet bij woeste gedichten alleen. Om in zijn levensonderhoud te voorzien gaat Péret de journalistiek in. Dat loopt niet echt goed. Bij zijn aankomst in Parijs werkt hij voor *Le Matin*, maar korte tijd later, in een brief van 28 augustus 1922 aan Tzara schrijft hij: 'Weet je dat ik niet meer voor *Le Matin* werk. De krant bezuinigt en ontslaat personeel. Uiteraard behoort ik tot dat personeel.' Hij kan aan de slag bij *Le Petit Parisien*, maar ook dat duurt niet lang. Met alle andere surrealistena ondertekent hij op 1 juli 1925 een 'Open brief aan Paul Claudel. Ambassadeur voor Frankrijk in Japan'. Twee weken eerder had die in een interview verklaard dat 'geen enkele van de huidige bewegingen kan leiden tot een echte vernieuwing of schepping. Dadaïsme noch surrealisme, die slechts één kwalificatie verdienen: pederastisch'. De 'schrijver, diplomaat, ambassadeur voor Frankrijk en dichter', zoals Claudel zichzelf omschrijft, krijgt lik op stuk, wat de nodige ophef verwekt. Op 15 juli 1925 ondertekenen de gezamenlijke surrealistena daarenboven een oproep van Henri Barbusse tegen de zo-even genoemde militaire interventie van Frankrijk in Marokko. Het bezegelt de toenadering van de communistische en de surrealistische bewegingen, maar op het moment zelf kost het Péret zijn baan. Op 14 augustus 1925 schrijft hij aan de verzamelaar en mecenas Jacques Doucet:

U weet waarschijnlijk via Aragon en Breton dat ik na de 'Brief aan Claudel' en het manifest tegen de oorlog in Marokko bij Le Petit Parisien ben ontslagen, zonder enige vergoeding. Die lui zijn er zelfs in geslaagd mij de toegang tot Le Quotidien te beletten, zodat ik zonder baan of inkomen zit. [...] Alle kranten hebben nu voor mij hun deur gesloten.

Op voorspraak van een vriend opent *L'Humanité*, orgaan van de Communistische Partij, dan toch de deur. Bij die gelegenheid

treedt Péret in 1926 individueel toe tot de partij, een half jaar later gevolgd door de collectieve toetreding van Aragon, Breton, Éluard en Unik. Voor de krant levert hij driemaal per week een filmrecensie en verzorgt daarnaast de rubriek 'gebroken armen en benen'. In de laatste rubriek laat hij geen gelegenheid onbenut om het seksueel misbruik van minderjarigen te melden, meer speciaal wanneer de daders vertegenwoordigers van de katholieke moraal zijn. Begin december 1926 klaagt hij drie priesters aan die zich, de een na de ander, jarenlang in Gretz zowel aan jongens als aan meisjes vergrepen. Zijn conclusie:

Het is veelzeggend dat de drie opeenvolgende vertegenwoordigers van de katholieke, apostolische en Roomse Kerk, die beweert de hoeder van moraal en deugd te zijn, alle drie verfoeilijke individuen zijn geweest die justitie naar het bagno had gestuurd... als ze geen priesters waren geweest.

In het licht van dergelijke voorbeelden – die al te vaak voorkomen! – zal de arbeidersklasse beter begrijpen welk krediet ze moet toekennen aan de vertegenwoordigers van de kerk die beweren de zielen te zuiveren maar de lichamen van onschuldige kinderen bezoedelen. Ze zal de haat van de communisten begrijpen jegens de religie die Lenin kenschetste als 'een soort brandewijn waarin de slaven van het kapitaal hun menselijke gedaante verdrinken, evenals hun vereisten voor een enigszins menswaardig bestaan'.

Vandaag, een eeuw later, is er niets veranderd, behalve dat niemand nog Lenin durft te citeren. Péret heeft zich nooit uitgelaten over de oorsprong van zijn onverzoenlijk antiklerikalisme; het voortdurend terugkeren op de pedofilie van priesters lijkt me een hint te zijn naar ervaringen in zijn eigen kinderjaren.

Midden 1927 laat Péret *L'Humanité* en de Communistische Partij achter zich, alweer naar aanleiding van een stellingname van het surrealisme. Breton had met *Légitime Défense* (Noodweer) een bro-

chure gepubliceerd waarin hij de toenadering van de surrealisten tot de communisten wilde uitleggen. Op politiek en sociaal gebied erkenden de surrealisten dat er geen concrete actie buiten de Communistische Partij denkbaar was. Op cultureel gebied probeerden ze echter hun concept van kunst en poëzie door te drukken, maar de surrealisten maakten zich illusies over de aard van de partij. Péret en drie andere kameraden verspreidden de brochure binnen de redactie van *L'Humanité*, wat niet naar de zin van het Politiek Bureau was dat zich in de brochure aangevallen voelde. Dus eiste het dat de vier zich elk in een brief uitdrukkelijk van de brochure zouden distantiëren. De disciplinaire sanctie leidde ertoe dat Péret de eer aan zichzelf hield en definitief afscheid nam van krant en partij:

De louche intriges en machinaties die ik bij L'Humanité zag, brachten mij ertoe afstand te nemen van de Communistische Partij, zowel vanwege mijn vijandigheid tegenover het socialisme in één land als om te ontsnappen aan de maffe sfeer die er heerste en de bekrompen visie die ik er ontwaarde.

Vanaf dat moment zal Péret ter linkerkant alleen nog militeren binnen trotskistische en anarchistische randgroepen.



De internationalistische camaraderie beperkt zich niet tot de politiek alleen. Via een jonge vertegenwoordiger van de Braziliaanse Communistische Partij, Mário Pedrosa, leert Péret de zangeres Elsie Houston kennen, met wie hij op 12 april 1928 in het huwelijk treedt. Getuigen zijn André Breton voor de bruidegom en de Braziliaanse componist Heitor Villa-Lobos voor de bruid. Elsie Houston, in 1902 geboren te Rio de Janeiro, was een gevierde sopraan die in Europese operahuizen optrad met, bijvoorbeeld, de pianist Arthur

Rubinstein. Na haar bijscholingsstage bij de Franse stersopraan Ninon Vallin in Parijs volgde Péret zijn vrouw in februari 1929 naar Brazilië, waar haar een briljante carrière wachtte. Van gemengd bloed had ze echter ook een oor voor de cultuur van inheemse volkeren en zwarte slavengemeenschappen in Brazilië. De belangstelling voor de folklore deelde ze met de modernistische groep die Oswald de Andrade rond zijn *Manifesto Antropófago* (1928) had verzameld. Via Elsie vond Péret snel aansluiting bij de schrijvers en kunstenaars rond de *Revista de Antropofagia*, die niet alleen het *Communistisch manifest* maar ook het *Surrealistisch manifest* en het *Manifeste cannibale Dada* hadden gekannibaliseerd – een menu met Marx-Engels, Breton en Picabia als voor-, hoofd- en nagerecht.

Als papenvreter sloeg Péret ongetwijfeld geen slecht figuur bij de antropofagen. Reeds een maand na zijn aankomst werd hij door zijn nieuwe vrienden beschreven als ‘antropofaag want surrealist’. Gedichten van hem werden in de *Revista de Antropofagia* ingelijfd, die destijds als bijlage van de *Diário de São Paulo* een enorme verspreiding kende. Waar de kranten in Parijs de deuren voor hem hadden gesloten, gingen ze in São Paulo wagenwijd open. Uiteraard werd hem gevraagd een getuigenis uit de eerste hand over het surrealisme te leveren. Péret blikte echter niet alleen terug naar de Europese avant-garde, hij ontdekte in zich een etnoloog die op onderzoek uittrok naar de voorouderlijke culturen en gebruiken van de zwarte en indiaanse bevolkingsgroepen die de koloniale slaven-economie hadden overleefd.

Zo leverde hij van 25 november 1930 tot 30 januari 1931 voor *Diário da Noite* een reeks van dertien afleveringen over de ritens van de zwarten in Brazilië, meer bepaald de Candomblé en de Makumba. De reeks opent met een plaatsbepaling:

Het zal u ongetwijfeld verbazen dat ik zo'n onverwacht onderwerp als de Afrikaanse religies in Brazilië behandel. Ik heb ze vooral vanuit een poëtisch standpunt beschouwd. In tegenstelling tot wat er in de andere,

meer ontwikkelde religies gebeurt, lopen ze over van een primitieve en woeste poëzie die voor mij zowat een openbaring is.

Met andere woorden, Péret ziet zich als een etnoloog met de blik van een dichter, wat hem als autodidact, dus niet gestoord door enig academisch kader, heel goed afging.

Ondanks de afschaffing van de slavernij in 1888 werd de integratie van de zwarte bevolking in 1930 nog altijd belemmerd door sociale verhoudingen die voortvloeiden uit de postkoloniale erfenis. Pérets belangstelling ging vooral uit naar de religieuze ritens en dansen, bekeken 'niet vanuit het standpunt van de overwinnaars, maar van de overwonnenen' (naar het axioma van Walter Benjamin in *Über den Begriff der Geschichte*, 1940). Hij stond erop de ceremonies persoonlijk bij te wonen, wat hem als blanke buitenlander werd toegestaan. Onder dwang van de katholieke kerk waren de Candomblé en de Makumba echter door de autoriteiten verboden en konden ze enkel in het verborgene doorgaan:

Je gaat niet naar een 'candomblé' zoals je naar de mis gaat of naar de défilé van 15 november [nationale feestdag ter herdenking van de proclamatie van de Republiek Brazilië – JHM]... De aanwezigen worden zorgvuldig gekozen en alleen een krachtige beveiliging verleent toegang tot een ceremonie. Ik heb het aan den lijve ondervonden.

De artikelenreeks leidde tot een levenslang onderzoek van de mythen en legenden van Brazilië, later ook van Mexico. Ook schreef hij in de jaren vijftig, bij een tweede bezoek aan Brazilië, een studie over de Quilombo dos Palmares, de opstandige gemeenschap van weggelopen negerslaven die de hele zeventiende eeuw lang het hoofd boden aan de Nederlandse en Portugese koloniale bezettingstroepen.

Met dat laatste zijn we weer bij de politiek aanbeland. Elsie's zus Marie was getrouwd met een muziekcriticus, de eerder genoem-

de Mário Pedrosa. Péret en zijn zwager beschouwen Stalin als een 'doodgraver van de revolutie' en kiezen voor de linkse oppositie rond Lev Trotski. Samen bouwen ze in Brazilië de trotskistische partij op, waarbinnen hij belast is met de propaganda, de relaties met de internationale linkse oppositie en het verspreiden van Trotski's werk, van wie hij *Моя жизнь* (Mijn leven) vertaalt. Hij interesseert zich in het bijzonder voor de zogenaamde Revolta da Chibata (Revolte van de Zweep) van november 1910, een muiterij van zwarten en halfbloeden op de Minas Gareas tegen de blanke marineofficieren die de matrozen met zweepslagen bestrafden. Péret ziet hierin een parallel met de opstand op de Pantserkruiser Potemkin in 1905, vereeuwigd in de klassieke film van Sergej Eisenstein. Péret heeft het lef om onderzoek uit te voeren in de archieven van de krijgsmacht, waar hij tegen de lamp loopt. Op 4 december 1931 vraagt de politieprefect van Rio de Janeiro om de uitwijzing van Péret, 'communistisch agitator en medeoprichter van de Liga Comunista Brasileira'. Het overtuigende bewijsstuk is een stencilmachine waarop hij de agitatieblaadjes voor de proletarische en militaire milieus drukt. Zes dagen later is het zover:

Het hoofd van de voorlopige regering van de Verenigde Staten van Brazilië, overwegende dat de Fransman Benjamin Péret, overeenkomstig hetgeen door de politie van deze hoofdstad is vastgesteld, een schadelijk element voor de openbare rust en de sociale orde is geworden, besluit hem het nationale grondgebied uit te wijzen.

Rio de Janeiro, 10 december 1931, 110de van de Onafhankelijkheid en 43ste van de Republiek.

Getulio Vargas en Osvaldo Aranha

Op 30 december 1931 wordt het 'schadelijk element' met zijn vrouw en zijn kort daarvoor geboren zoon Geysler op het schip Siqueira Campos richting Le Havre gezet. Opmerkelijk is dat geen enkele Braziliaanse intellectueel publiekelijk protest aantekende tegen

Pérets uitzetting. Daar is een dubbele reden toe: als woordvoerder van een avantgardistische beweging uit het buitenland was hij in de ogen van het nationalistische *Modernismo* verdacht en als trotskistisch militant ondermijnde hij de sociale grondslag waarop de culturele kopstukken berustten. Met de implosie van de antropofage beweging hield ook de uitstraling van Péret op, zodat er al heel snel niets meer overbleef van zijn rol in de culturele en politieke debatten in Brazilië.

In oktober 1933 komt het tot een scheiding van het echtpaar en keert Elsie met hun zoon naar Brazilië terug.



Tussen Pérets vertrek in februari 1929 en zijn terugkeer in januari 1932 had de surrealistische beweging in Parijs een ingrijpende facelift ondergaan. *La révolution surréaliste* (De surrealistische revolutie) beleefde in december 1929 zijn laatste nummer om in juli 1930 te herrijzen onder de titel *Le surréalisme au service de la révolution* (Het surrealisme ten dienste van de revolutie). In plaats van een revolutie waarvan ze de aard zelf invulden, stelden Breton en de zijnen het surrealisme vanaf 1930 ten dienste van een revolutie erbuiten, die moest leiden tot de toekomst van een klasseloze maatschappij. Het staat met zoveel woorden in het *Tweede manifest van het surrealisme*⁷ waarmee Breton de eerste periode had afgesloten:

Men zal zich niet verbazen, denk ik, dat het surrealisme zich gaandeweg bezig houdt met andere zaken dan het zoeken naar een oplossing voor een psychologisch probleem, hoe interessant dit op zich ook is. Deze dwingende noodzaak eenmaal erkend hebbend ben ik van mening dat wij de hoogste prioriteit moeten geven aan het probleem van

7 André Breton, 'Tweede manifest van het surrealisme', vertaald door F. Drij-koningen en L. Ziedses des Plantes in: *Historische avantgarde*, o.c..

de maatschappelijke orde waarin wij leven, d.w.z. het al dan niet aanvaarden van deze orde.

In het manifest wees hij bovendien ‘met beschuldigende vinger naar de afvallige surrealistten’, onder wie Robert Desnos, Michel Leiris, Raymond Queneau, Georges Ribemont-Dessaignes en Philippe Soupault, die de stap naar de Communistische Partij niet hadden gezet. Nu had Péret bij zijn terugkeer een politieke maturiteit opgedaan die door geen van de andere surrealistten werd geëvenaard. Op een moment dat voor Péret ‘de stalinisten de mensheid een ideaal van politiek dwangarbeid en afstomping voorhouden’, zoeken Aragon, Breton, Éluard en Tzara nog altijd een vergelijk met de directieven van de partij. Pas in 1935 zal het tot een breuk tussen het surrealisme en de Communistische Partij komen, met als domino-effect dat Aragon, Éluard en Tzara met het surrealisme van Breton breken en het stalinisme omhelzen.

De woelige politieke ontwikkelingen beletten Péret niet om parallel daaraan zijn poëtische werk voort te zetten. In 1934 verschijnt *De derrière les fagots* (Van de bovenste plank), nog opgedragen aan Paul Éluard – een opdracht die niet meer voorkomt in zijn verzameld werk. In de eerste helft van 1936 komen er niet minder dan drie uitgaven bij: *Daar lust ik geen pap van*, waarvan veertien van de achtentwintig gedichten tussen 1926 en 1933 waren verschenen, *Je sublime* (Ik louter), een bundel die van januari tot maart 1935 was geschreven en de plaquette *Trois cerises et une sardine* (Drie kersen en een sardientje). De eerste bundel verschijnt met een ets van Pablo Picasso, de tweede met een ets van Max Ernst, de derde met frottages van Max Ernst en de laatste met een tekening van Yves Tanguy. Daarmee was Péret weer volop aanwezig in de surrealistische groep, de tweede van die naam, die we van 1930 tot 1939 kunnen dateren.

De bijna gelijktijdig verschenen bundels *Daar lust ik geen pap van* en *Ik louter* zijn de twee gezichten van Pérets januskop: de eerste

bestaat uit haatgedichten, de tweede uit liefdesgedichten. Het eerste haatgedicht verscheen naar aanleiding van de eerder vermelde poëzieprijs van de Académie Française. Naast luitenant Condamine de la Tour neemt Péret historische helden als Lodewijk xvi en patriottische oud-strijders op de korrel. Ook de wielerronde van Frankrijk, de Volkenbond of de ontwaarding van de frank zijn een hekeldicht waard. Kortom, de geringste gebeurtenis is aanleiding voor zijn giftige woede. Godslasterlijke en antimilitaristische gevoelens waren al in *Le grand jeu* (Het grote spel, 1928) aanwezig, maar worden hier tot hun kwintessens gedistilleerd, een unicum binnen het surrealisme. De gedichten vragen vandaag af en toe om een aantekening. De lezer kan zich waarschijnlijk wel iets voorstellen bij Lodewijk xvi, maar bij namen als Thiers en Galliffet, of moeder Cognacq ligt dat ongetwijfeld moeilijker. In elk geval gaat het in die gedichten om de woeste toon van de revolutionair Péret in een tijd dat fascisme en nazisme de belangrijkste sociale bedreigingen vormden. De satirische *esprit* van een Voltaire wordt hier verdrongen door een vette scatologie die vandaag niet zou misstaan in *Charlie Hebdo*.

Je sublime kent een uitloper in de *Anthologie de la poésie sublime* (Bloemlezing van de sublieme liefde) waarin Péret gedichten samenbrengt van Apollonios van Rhodes uit de derde eeuw voor onze tijdrekening tot Léo Ferré (1916-1993). In een kopje boven de zevenenvijftig auteurs (m/v) schetst Péret kort het verhaal van hun sublieme liefde. Helaas hebben we het moeilijk om hetzelfde te doen voor de bundel *Je sublime* (waarbij 'sublime' niet te begrijpen is als een bijvoeglijk naamwoord: 'Subliem ik', maar als de eerste persoon enkelvoud van het werkwoord 'sublimen': 'Ik sublimeer' of 'Ik louter'). De liefdesgedichten zijn vrij van persoonlijke ontboezemingen, we weten niet eens wie met Rosa wordt opgeroepen en of het wel om een muze van vlees en bloed gaat. Zo'n surrealistisch liefdessalvo is wel van een ander allooi dan 'mijn liefje, mijn duifje'. In zijn meest geciteerde gedicht, 'Hallo', gaat het van

*Mijn vliegtuig in vlammen mijn met Rijnwijn overspoelde kasteel
mijn getto van zwarte irissen mijn kristallen oor
mijn rots die de klif afstormt om de veldwachter te verpletteren
mijn slak van opaal mijn mug van lucht
mijn dons van paradijsvogels mijn haar van zwart schuim
mijn verbrijzelde tombe mijn regen van rode sproinkhanen
mijn vliegend eiland mijn turkooizen druif...*

... Ga daarmee maar op vrijersvoeten! Door zijn incantatorische karakter is het verwant aan 'Georgia' van Philippe Soupault, 'De stem van Robert Desnos' van Robert Desnos en 'L'union libre' van André Breton, maar hoe verschillend zijn de resultaten van een gelijkaardig stilistisch procedé!



De politieke ontwikkelingen laten hem echter weinig tijd om van zijn creatieve verwezenlijkingen te genieten. Op 2 augustus 1936 vertrekt hij naar Spanje om de republiek bij te staan in haar strijd tegen de door Hitler en Mussolini gesteunde opstand van generaal Franco. Een dikke week later, in een brief van 11 augustus 1936 aan Breton, is hij uitermate enthousiast:

Mocht je Barcelona kunnen zien zoals het nu is, bezaaid met barricades, in een decor van uitgebrande kerken waarvan alleen nog de vier muren over zijn, je zou net zo juichen als ik. Trouwens, zodra je de grens over bent begint het. Het eerste huis dat je op Spaans grondgebied ziet, een grote door een park omgeven villa, is door het arbeiderscomité van Puigcerba in beslag genomen. Toen we in dit dorp aankwamen, was een donderslag het eerste wat we hoorden. De arbeiders namen er geen vrede mee de kerk af te branden, ze gooiden het plat met een woede en een vreugde die een plezier is om te zien. Het enige wat je in Catalonië ziet als je het ellendige boemeltreintje van Puigcerda naar Barcelo-

na neemt, zijn afgebrande of van hun klokken ontdane kerken en dat kwam op mij over als een sprookjesachtige excursie.

Aanvankelijk sluit hij zich aan bij de antistalinistische Partido Obrero de Unificación Marxista (POUM, Arbeiderspartij van de Marxistische Eenmaking). In Barcelona deelt hij het hotel met George '1984' Orwell die in 1938 verslag deed van zijn tijd bij de POUM in *Homage to Catalonia* (in het Nederlands vertaald als *Saluut aan Catalonië*). Het republikeinse front is een wespennest van bluf, intriges en lafheid. Een maand na zijn aankomst, in een brief van 5 september 1936 aan Breton, is Péret het juichen vergaan:

Hier keren we langzaam terug naar de burgerlijke orde. Iedereen verliest langzaam alle fut. De anarchisten kussen de bourgeois van Catalaans links op de mond en de POUM glimlacht hen eindeloos toe. Er zijn geen gewapende mannen meer in de straten van Barcelona, zoals toen ik aankwam. [...] Heel Madrid lijkt op Passy [chique wijk in Parijs, nu het zestiende arrondissement – ЖМ], een Passy waar de markiezinnen geen hoofddeksels meer dragen en hun echtgenoten geen dassen en bolhoeden.

Péret kritiseert hardop de houding van een aantal leden van de POUM, zozeer dat de cineast Luis Buñuel zich herinnert dat 'sommigen onder hen opperden om hem te fusilleren'. Nog eens twee maanden later, in november 1936, sluit hij zich aan bij de anarchisten en vecht met de zogenaamde Durruti Colonne aan de Pina de Obro; één van zijn strijdmakers is de Duitse expressionist en anarchist Carl Einstein. Péret in een brief van 7 maart 1937 aan Breton:

Ik heb besloten me aan te sluiten bij een anarchistische militia, en hier ben ik aan het front – in Pina de Ebro – waar ik zal blijven zolang niets interessants me wegroept. De sector – die ik niet heb gekozen – is volko-

men rustig: we zijn van de fascisten gescheiden door de hele breedte van de gezwollen rivier Ebro, dat wil zeggen door een dikke kilometer water. Er valt geen kanonschot, geen kogel, niets. Het is te kalm om te blijven duren.

Wie meer wil weten over Durruti's rol in de Spaanse burgeroorlog wijs ik op *Der kurze Sommer der Anarchie* (De korte zomer van de anarchie, 1972), een 'collageroman' van Hans Magnus Enzensberger aan de hand van talrijke ooggetuigenverslagen. In zijn brief van 15 augustus 1956 aan Georges Fontenis zal Péret een ontluisterend oordeel over het door hem ervaren anarchisme vellen:

Het anarchisme heeft een ware fobie voor bepaalde woorden (parlementarisme, staat, partij) en gelooft in de magische deugd van het voorbeeld, waarvan het de uitstraling aanzienlijk overschat. Het anarchistische antiautoritarisme en anti-etatisme hebben de proef van de feiten niet doorstaan. De Spaanse revolutie toonde de inconsistentie van de anarchistische theorieën op dat vlak, aangezien in de regeringen van de zogenaamde 'republikeinse' zone naast stalinistische, socialistische en liberale ministers ook vertegenwoordigers van de Federación Anarquista Ibérica (FAI, Iberische Anarchistische Federatie) te vinden waren. Omdat ze er niet in slaagden de staat in het algemeen te vernietigen, sloten ze zich aan bij de kapitalistische staat. Het anarchisme zal nooit herstellen van die mislukking.

Eind april 1937 keert Péret naar Parijs terug, zonder zich illusies te maken over de toekomst van de revolutie. Hij keert niet alleen terug. Péret was naar Spanje vertrokken in het teken van de haat, hij keert terug in het teken van de liefde. Op een tentoonstelling in Barcelona had hij in augustus 1936 de vrouw ontmoet die de volgende tien jaar zijn levensgezellin zal zijn, de surrealistische schilderes Remedios Varo.

Begin 1938, nog geen half jaar nadat Péret uit Spanje is teruggekeerd, organiseert een groep studenten in de letteren, rechten, geneeskunde en wetenschappen zich rond het tijdschrift *Réverbères*. De naam ontleen ze aan het tot tienmaal toe herhaalde woord 'straatlantaarns' op het eind van *La première aventure céleste de Monsieur Antipyrine* van Tristan Tzara.⁸ Hun opzet is 'het verleden in het heden te bewaren', meer bepaald de 'surrealistische oproep' (dixit Boris Rybak) levendig te houden. Ze blazen de Dada-avonden, die ze als zestien- tot achttienjarigen enkel uit de boekjes kennen, nieuw leven in met voorstellingen van *Het eerste hemelse avontuur van de heer Antipyrine* van Tzara, *Le serin muet* (De stomme geelvink) van Ribemont-Dessaignes en liederen van Arthur Honegger, Francis Poulenc en Erik Satie. De anekdote wil dat ze voor hun eerste voorstelling van 5 april 1938 de parochiezaal van Saint-Joseph de la Madeleine weten te versieren. De pastoors vinden de 'hommage aan Dada' echter allerm minst katholiek en het stuk van Tzara verre van hemels. De dag erop weigert de kerkgemeente de groep de toegang voor een tweede voorstelling, waarna spelers en toeschouwers met een karavaan taxi's verkassen naar de kelder-ruimte van de Caveau Camille Desmoulins, waar het jonge volkje hun jazz- annex dansavonden organiseert. Daar doen de Réverbères op 5 en 6 mei de hommage in een afgeladen volle zaal nog eens over.

De jongelui nemen het *Tweede manifest van het surrealisme* als uitgangspunt, maar meer nog dan Breton is Péret de onomstreden held met het aureool van de revolutionair die het Spaanse front heeft getrotseerd. De groep gaat in de zomer van 1941 op in *La main*

8 Tristan Tzara, *Het eerste hemelse avontuur van de heer Antipyrine*, in: *Een avond in Cabaret Voltaire*, samenstelling, vertaling en nawoord van Jan H. Mysjkin, uitgeverij Vantilt, Nijmegen, 2003.

à plume (De hand aan de pen)⁹ die het surrealisme in het geweer brengt tegen de nazistische culturele onderdrukking. Tijdens de oorlog zal de groep een reeks afzonderlijke cahiers drukken, waar- onder het sprookje *Les malheurs d'un dollar* (De ongelukken van een dollar) van Benjamin Péret.

In de beste stijl van hun dadaïstische en surrealistische modellen gaat *La main à plume* evenmin oorvegen en knokpartijen uit de weg. Midden in de oorlog is dat koren op de molen van de collaborerende pers, zoals mag blijken uit een passage uit 'Terreur dans les lettres' (Terreur in de letteren) van een zekere Rudel in *Le Réveil* van 13 oktober 1943:

Iedereen die het niet met hen eens is, kan maar beter uitkijken. Hun methoden zijn overigens niet nieuw. Vroeger stormde een zekere Benjamin Péret, de 'vader van het surrealisme', het kantoor van de N.R.F. binnen en gooide Roger Martin du Gard, 'schuldig aan een literair vergrijp', een schrijfmachine naar het hoofd.

Vandaag is Benjamin Péret in Mexico, maar een ploeg ongeduldige sub-surrealisten zet de traditie van aanslagen voort.

'Terreur', 'aanslagen', de woorden zijn binnen een klimaat van collaboratie en verklikken niet onschuldig. Een aantal leden van *La main à plume* zal overigens worden aangehouden, gedeporteerd en vermoord in de vernietigingskampen in Duitsland.

9 De naamgeving is ontleend aan een zin uit 'Mauvais sang' (Kwaad bloed) van Arthur Rimbaud: 'La main à plume vaut la main à charrue.' Hans van Pinxteren vertaalt: 'Of je nu schrijft of ploegt, het blijft gezwoeg', waarbij het beeld van 'de hand aan de pen/ploeg slaan' verdwijnt. Paul Claes vertaalt: 'De hand aan de pen is al even erg als de hand aan de ploeg', waarbij het werkwoord 'valoir' negatief wordt opgeladen, wat binnen de context van het gedicht klopt, maar niet uit de zin op zich blijkt. De surrealistische oorlogsgeneratie interpreteert de uitdrukking trouwens positief: in het verzet tegen de (non-)cultuur van nazi's en collaborateurs wil zij alvast niet werkeloos toezien en 'de hand aan de pen' slaan.

Maar even terug in de tijd. Bij het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog wordt Péret begin 1940 als soldaat der tweede klas gemobiliseerd in zijn geboortestad Nantes. Had hij als antimilitarist vrijwillig de wapens opgenomen om de Spaanse revolutie te verdedigen, hij heeft helemaal geen zin om gedwongen een systeem te ondersteunen waarmee hij, naar zijn zeggen, niets gemeen heeft. Subversief en inventief als altijd verwijderd hij de namen van trotskisten uit het militaire kaartenbestand van verdachten en vervangt die door de namen van priesters. Dat loopt in de gaten en in mei 1940 wordt hij in Rennes gevangen gezet 'omdat ik de misdaad had begaan te denken dat een maatschappij als deze mijn vijand was', dat wil zeggen 'deze maatschappij met haar school, haar religie, haar rechtbanken, haar oorlogen, haar bezettingen en bevrijdingen, haar concentratiekampen en haar verschrikkelijke materiële en intellectuele ellende.' En hij vertelt verder over zijn gevangenschap:

We kennen het meubilair van die oorden: de afschuwelijke imitatie van een bed waarop je onmogelijk kunt slapen. Overdag moet het volgens het reglement tegen de muur worden dichtgeklapt, zodat de gevangene gedwongen op de grond moet liggen. Aan de muur tegenover het bed is een tafel bevestigd, en daarnaast een krukje dat aan dezelfde muur is gemetseld, zodat de gevangene niet aan de obsessieve verleiding kan toegeven er zijn cipier mee neer te knuppelen.

Nadat Frankrijk door de Duitsers onder de voet was gelopen, wordt hij op 22 juli 1940 door de bezetter vrijgelaten. Het archief van de rechtbank van Rennes was onder de bommen in vlammen opgegaan, dus de Duitsers wisten niet wie waarvoor achter de tralies zat. Onder het motto 'de vijand van mijn vijand is mijn vriend' lieten de nazi's de gevangenen gaan – maar pas na het betalen van een losgeld van duizend frank wat Péret betreft.

Terug in Parijs kan Péret als corrector aan de slag bij *Aujourd'hui*, waaraan Robert Desnos als journalist is verbonden. De onafhankelijke koers van de krant is niet naar de zin van de Duitsers, die de hoofdredacteur al snel gevangen zetten en vervangen door een bezettersgezinde directeur.¹⁰ Wisten de nazi's in Rennes niet met wie ze in de persoon van Péret te maken hadden, de collaborerende Fransen in Parijs weten het maar al te goed en brengen hem aan in hun kranten. Péret duikt onder en vlucht in maart 1941 van de bezette zone in het Noorden naar de zogenaamd vrije zone in het Zuiden. Daar vervoegt hij zich bij Breton in de Villa Air-Bel te Marseille, een plek waar de American Committee for the Rescue of Intellectuals denkers en kunstenaars opvangt. Breton wordt met Wifredo Lam, Claude Lévi-Strauss en Victor Serge op een schip richting New York gezet. Vanwege zijn politieke voorgeschiedenis wordt Péret een visum naar de Verenigde Staten geweigerd. Vanwege diezelfde voorgeschiedenis kan hij wel naar Mexico, waar hij en Remedios Varo in januari 1942 aankomen. Mexico was namelijk het land dat de Spaanse republiek tijdens de burgeroorlog tegen Franco openlijk had ondersteund en waar talrijke Spaanse militanten na de nederlaag van de republiek een onderkomen hadden gevonden.

Mexico was ook het land waar Trotski in 1937 politiek asiel had gekregen. Mexico was het land van het inheemse volk Tarahumara waar Antonin Artaud midden jaren dertig een cultuur opzocht die nog niet door de Westerse beschaving was bezoedeld. Mexico was het land waar in 1940 het surrealisme een internationale tentoonstelling had gekregen. Dan nog wordt Péret er niet onthaald als de ambassadeur van het surrealisme zoals in Brazilië. In een interview van 14 maart 1942 voor *Asi* antwoordt hij op de vraag of hij niet een van de 'hoge omes' van het Franse surrealisme is: 'Ik ben gewoon een dichter en een schrijver van surrealistische strekking, een Franse dichter die, om dichter te blijven, Frankrijk moest ontvluch-

10 Zie ook het nawoord bij Robert Desnos, *Onder dekking van de nacht*.

ten.' Hij weet een kringetje van artistieke vrienden aan te trekken in zijn huis in de Calle Gabino-Barreda, maar het kan niet wedijveren met de beweging rond André Breton en Marcel Duchamp in New York. Daarnaast militeert hij binnen de door Spaanse vluchtelingen gecreëerde trotskistische groep en publiceert politieke teksten onder het pseudoniem Peralta.

Paradoxaal genoeg is het juist Pérets relatieve isolement dat zijn werk in Mexico een nieuwe creatieve richting instuurt. Net als in Brazilië gaat hij ook in Mexico op zoek naar het culturele verleden van voor het kolonialisme. In juni 1942 formuleert hij zijn project in een brief aan Breton als volgt:

Ik wil proberen een soort bloemlezing te maken van Latijns-Amerikaanse mythen, legenden en volksverhalen vanuit het oogpunt van het wonderbaarlijke. Ik zal natuurlijk ook gebruik maken van precolumbiaanse mythen en legenden.

De bloemlezing zal pas na zijn dood in 1960 verschijnen, maar de inleiding ervoor had hij al in november 1942 klaar. In een brief van 26 mei 1943 reageert Breton enthousiast:

Wat? Je schrijft een tekst van het hoogste belang, dit voorwoord, het is zelfs voor het eerst dat je, ondanks mijn aandringen sinds twintig jaar, besluit je op een andere dan strikt poëtische manier uit te drukken. En het is meer dan welgeslaagd, je geeft gelijk [...] het eerste grote manifest van deze tijd, wat we, onder ons gezegd en gezwegen, een meesterwerk kunnen noemen.

Kortom, voor Breton is het meer dan een inleiding, het is een waar surrealistisch manifest, dat hij prompt in New York bij de Éditions Surréalistes als brochure uitgeeft onder de titel *La parole est à Péret* (Het woord is aan Péret). Met die tekst verschuift het surrealistische ordewoord van de droom naar het wonderbaarlijke zoals het

in mythen is te vinden: 'De oorsprong van de poëzie gaat op in de onpeilbare diepte der eeuwen, want de mens wordt als dichter geboren, de kinderen zijn er de getuigen van.' Breton zal de verschuiving nog verder doorvoeren naar het occultisme, maar op die weg zal Péret hem niet volgen, net zo min als de oorlogsgeneratie rond *La plume à main* of ook Yves Bonnefoy.

Pérets belangstelling voor mythen heeft niet zozeer met religie te maken dan wel met 'het poëtische denken [dat] aan de dageraad van de mensheid verschijnt, eerst in de vorm [...] van taal, later in de vorm van de mythe die voorafgaat aan wetenschap en filosofie'. Pérets project bestaat erin de wereld opnieuw te betoveren door terug te grijpen naar collectieve denkwerelden, alvorens 'de goden de poëzie in het keurslijf van religieuze dogma's hebben gestoken'. De ontdekking van prekoloniale culturen tekent de omtrekken van de vrije samenleving waarnaar hij uitkijkt:

Net zoals mythen en legenden het collectieve product zijn van samenlevingen waarin de amper afgebakende ongelijkheden in sociale positie nog niet tot noemenswaardige onderdrukking hadden kunnen leiden, zo is de beoefening van de poëzie enkel collectief denkbaar in een wereld die van alle onderdrukking is bevrijd, waarin het poëtische denken voor de mens opnieuw even natuurlijk is geworden als zien of slapen.

Die belangstelling leidt er in de jaren vijftig toe dat hij eveneens de Mayaanse sacrale teksten van *Het boek van Chilam Balam van Chumayel* zal vertalen.

Bovenal luidt het contact met de Latijns-Amerikaanse volkscultuur een nieuwe fase in Pérets poëzie in. Het hoogtepunt uit zijn laatste periode is *Air mexicain* (Mexicaans lied), in september 1949 in Parijs geschreven, alsof hij afstand tot de Mexicaanse ballingschap nodig had. In zijn necrologie van 7 oktober 1959 noemde Octavio Paz het 'een van de mooiste poëtische teksten die door het landschap en de mythen van Amerika werden geïnspireerd'.

Naar de vorm deint het vers vaak uit tot de omvang van een heuse strofe. De lange verzen zonder interpunctie – Péret gebruikt overigens zelden interpunctie – eisen puzzelwerk, in de eerste plaats van de vertaler, waarbij de legstukjes in het Nederlands een gelijkaardig beeld als in het origineel moeten opleveren. Naar de inhoud verwijst Péret naar de geschiedenis van Mexico, van de precolumbiaanse tijd via de kolonisatie tot de negentiende-eeuwse bevrijdingsoorlogen. Diverse historische, mythologische en geografische realia – zoals Tlaloc, de grote tapirs der dageraad, de gevederde slang, de vogel-tovenaar, Tollan, Juárez en zo nog het een en ander – vereisen enig speurwerk van de lezer. Voor wie geneigd zou zijn zich daardoor te laten ontmoedigen, citeer ik H.C. ten Berge in diens *Poëzie van de Azteken*, wiens opmerking *mutatis mutandis* ook voor Péret geldt:

Wie aanvankelijk enige moeite heeft met vreemde of verwarrende aspecten van deze poëzie, hoeft niet meteen aan eigen vermogens te twijfelen: men groeit gaandeweg in de tekst waarbij men zich bovendien voor ogen mag houden dat opzettelijke duisterheid deze dichters niet vreemd of onwelkom was.¹¹



De publicatie waarmee Péret tijdens de Tweede Wereldoorlog de meeste ophef maakt in Parijs is *Le déshonneur des poètes* (De oneer van de dichters), in februari 1945 gepubliceerd te Mexico. Het is een fel pamflet tegen de zogenaamde verzetspoëzie, door Paul Éluard in 1943 samengebracht onder de titel *L'honneur des poètes* (De eer van de dichters), 'gedrukt voor rekening van enkele patriotische bibliofielen'. In zijn reactie hekelt Péret de culturele regressie in oorlogstijd, de opleving van religie en nationalisme, evenals

11 H.C. ten Berge, *Poëzie van de Azteken*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1982.

de propagandapoëzie, of die nu voor of tegen het fascisme is. Hij huldigt het oordeel dat

de vijanden van de poëzie altijd bezeten zijn geweest om haar aan hun directe doeleinden te onderwerpen, haar onder hun god te vertrappelen of, vandaag, aan het dictaat van de nieuwe bruine of 'rode' godheid te ketenen [...] die nog bloediger is dan de oude.

Het standpunt is niet nieuw, in wezen is *De oneer van de dichters* de uitwerking van principes die Breton en Péret altijd al hadden ingenomen. In juli 1938 hadden Breton en Trotski een pamflet 'voor een onafhankelijke revolutionaire kunst' uitgevaardigd (waarbij om tactische redenen Diego Rivera tekent in plaats van Trotski). Daarin stellen ze onder meer:

De vrije keuze van thema's en de absolute vrijheid om het domein ervan te verkennen is voor de kunstenaar een goed dat hij als onvervreemdbaar kan opeisen. Wat betreft de artistieke schepping is het van essentieel belang dat de verbeelding ontsnapt aan alle beperkingen, ja, dat ze zich onder geen enkel voorwendsel een bepaalde weg laat opleggen.

Het pamflet eindigt met de stelregel: 'De onafhankelijkheid van de kunst – voor de revolutie. De revolutie – voor de definitieve bevrijding van de kunst.' Péret is voor en sluit zich aan bij de door Breton en Trotski opgerichte FIARI (Fédération Internationale de l'Art Révolutionnaire Indépendant: Internationale Federatie van de Onafhankelijke Revolutionaire Kunst). De moskoutiers Aragon en Éluard zijn tegen en hangen een cultuur aan die partijgetrouw de directieven van het Centraal Comité in het Kremlin gehoorzaamt. Het resultaat van de verzetsgedichten is ernaar.

Niet één van deze 'gedichten', schrijft Péret, overstijgt het lyrische niveau van de farmaceutische reclame en het is geen toeval dat de over-

grote meerderheid van hun auteurs meende te moeten terugkeren naar het klassieke rijm en de alexandrijn. Vorm en inhoud zijn noodzakelijkerwijs nauw met elkaar verbonden en reageren in die 'verzen' op elkaar in een verwoede wedloop om de slechtste reactie. Het is inderdaad veelzeggend dat de meeste van die teksten het christendom en het nationalisme innig met elkaar verbinden, alsof ze willen aantonen dat het religieuze dogma en het nationalistische dogma een gemeenschappelijke oorsprong en een identieke sociale functie hebben. Alleen al de titel van de brochure, De eer van de dichters, krijgt in het licht van de inhoud ervan een betekenis die alle poëzie vreemd is. Uiteindelijk bestaat de eer van die 'dichters' erin op te houden dichter te zijn en publiciteitsagent te worden.

Péret ergerde zich vooral aan de terugkeer naar de heilige waarden van prosodie en patriottisme bij veel verzetsdichters. Péret verward de pen niet met de ploeg en handhaaft de scheiding tussen de schrijver en de militant. In geval van nood weet Péret de schrijver op de achtergrond te plaatsen ten gunste van de militant, zonder de twee actieterreinen door elkaar te halen:

Het verdrijven van de onderdrukker en de propaganda daartoe vallen onder de bevoegdheid van de politieke, sociale of militaire actie, afhankelijk van de manier waarop men die verdrijving bekijkt. In elk geval hoeft de poëzie zich enkel in het debat te mengen door de actie die haar eigen is, door haar eigen culturele betekenis, waarbij het de dichters vrijstaat als revolutionairen met revolutionaire methoden aan de nederlaag van de nazistische tegenstander deel te nemen. Daarbij moeten ze nooit vergeten dat die onderdrukking beantwoordt aan de al dan niet uitgesproken wens van alle – aanvankelijk nationale, vervolgens buitenlandse – vijanden van de poëzie opgevat als de totale bevrijding van de menselijke geest, want, om Marx te parafaseren, de poëzie heeft geen vaderland, omdat ze van alle tijden en plaatsen is.

Een rebelse, verontwaardigde en libertaire poëzie kan wel – maar geen geëngageerde, dus geknechte poëzie. Voor Péret maken de verzetsdichters de fout hun poëzie ten dienste van het vaderland te stellen in plaats van zich fysiek in het maquis te begeven. De dichter is op zich een revolutionair:

Zijn hoedanigheid als dichter maakt hem tot een revolutionair die op alle terreinen moet strijden: op het terrein van de poëzie met de middelen die haar eigen zijn en op het terrein van de sociale actie, zonder beide actieterreinen door elkaar te halen, want anders herstelt hij de verwarring die hij nu juist moet opheffen en houdt hij op dichter, dat wil zeggen revolutionair, te zijn.

Het standpunt levert hem meer vijanden dan vrienden op en dat zal hij, terug in Frankrijk, geweten hebben.



Péret bleef zes jaar in Mexico. Na de zelfgekozen dood van Elsie Houston in 1943 te New York, hertrouwt hij met Remedios Varo. Wanneer hij begin 1948 naar Frankrijk terugkeert, kiest zijn vrouw er echter voor in Mexico te blijven, waar ze volop opgaat in de kunstwereld.

Vanwege *De oneer van de dichters* stoot hij in Parijs op het ostracisme van zowel de groep rond Louis Aragon als die rond Jean-Paul Sartre. *La main à plume*, waarvan de leden unaniem hadden geweigerd aan Éluards verzetsbundel mee te werken, weegt niet op tegen *Les lettres françaises* van Aragon en *Les temps modernes* van Sartre, die de Franse letteren domineren. Péret hervat echter onvermoeid zijn politieke activiteiten en neemt opnieuw zijn plaats in de verjongde surrealistische groep in. Ook al zijn de deuren van de media opnieuw voor hem gesloten, toch is de naoorlogse periode rijk aan publicaties in het alternatieve circuit. Wat proza betreft zijn er

La brebis galante (Het galante ooilam, met prenten van Max Ernst, 1949), *Mort aux vaches et au champ d'honneur* (Dood aan de wouten en het veld van eer, 1953) en *Le gigot, sa vie, son oeuvre* (De lamsbout, leven en werken, met een ets van Toyen, 1957).¹² Op het vlak van de poëzie is er *Toute une vie* (Een heel leven, 1950), een lang huldegedicht opgenomen in een liber amicorum voor André Breton, en het eerder genoemde *Mexicaans lied* (met prenten van Rufino Tamayo, 1952). Op politiek vlak is er in *Le Libertaire* een artikelenreeks over *Les syndicats contre la révolution* (De vakbonden tegen de revolutie, 1952). Tot slot zijn er de *Bloemlezing van de sublieme liefde* (1956) en de *Bloemlezing van mythen, legenden en volksverhalen van Amerika* (postuum, 1960).

Met zijn gezondheid gaat het echter niet best. 'Sinds eergisteren lig ik in het ziekenhuis in Bern,' meldt hij op 7 januari 1955 aan Breton. 'Ik word de hele tijd van top tot teen onderzocht, maar daar word ik niet beter van.' Zijn zoon Geysler, met wie hij wel een briefwisseling onderhoudt, maar die hij in twintig jaar niet meer heeft teruggezien, nodigt hem naar Brazilië uit om er weer bovenop te komen. Wanneer Péret op 7 juni 1955 in Rio de Janeiro voet aan wal zet, heeft hij zoveel projecten in zijn hoofd dat er van rusten niet veel terecht komt. Péret reist het land rond en zoekt er geïsoleerde Indianenstammen op om uit hun mond mythen en legenden op te tekenen. Dat had weleens een hachelijke onderneming kunnen worden, zoals blijkt uit een brief van 19 januari 1956 aan Breton:

Ik vertrek dinsdag voor een laatste korte reis van acht à tien dagen in het binnenland van Brazilië, bij de indianen die nog weinig contact met de 'beschaving' hebben. Sinds een jaar of tien zijn ze gepacificeerd, maar ze worden ervan verdacht dat ze in 1927 de ontdekkingsreiziger Fawcett en zijn dragers hebben gedood en wellicht opgevreten.

12 Zie voor meer informatie over het proza van Benjamin Péret: *Het galante ooilam*.

Dat zijn antropofagen van een ander kaliber dan de literaire groep rond Oswald de Andrade uit 1930. Péret brengt het er heelhuids vanaf, maar amper terug in de beschaafde wereld maakt hij in april 1956 opnieuw kennis met de gevangenis. Hij doet het verhaal ervan aan de Spaanse surrealistische schilder en schrijver Eugenio Granell:

In de eerste dagen van april was er in Rio nogal wat stampet waarvan ik de oorzaak was. De politie arresteerde mij op grond van een uitwijzingsdecreet uit 1931 (om politieke redenen natuurlijk), ondanks het volkomen geldige visum dat mij door het Braziliaanse consulaat in Parijs was verstrekt. Het leidde tot algemeen protest in de hele pers van het land, van welke strekking ook. Twee dagen later werd ik vrijgelaten.

En twee weken later scheept hij in voor Europa. Terug in Frankrijk komt hij op voor de onafhankelijkheidsstrijd van het Algerijnse volk, veroordeelt hij als gezworen antistalinist de Sovjetinterventies in Polen en Hongarije, en in 1958 verzet hij zich tegen de machtsconcentratie door generaal de Gaulle. In interviews voor de radio doet hij Jean-Paul Sartre af als 'dodelijk saai' en stelt hij Albert Camus aan de kaak als een 'zondagsopstandeling' (dat naar aanleiding van diens essay *L'homme révolté*, in het Nederlands vertaald als *De mens in opstand*). In een brief van 12 februari 1958 aan René Alleau, die hem in die jaren meer dan eens financieel bijspringt, vat hij zijn situatie als eeuwige opstandeling als volgt samen:

Ik moet alle schroom overwinnen om een situatie bloot te leggen die sinds mijn terugkeer van vakantie dramatisch is geworden. Vanaf dat moment ging ik van sof naar sof, zozeer zelfs dat ik in november vrede moest nemen met een baantje als corrector om te overleven in afwachting van betere tijden. De materiële omstandigheden waren zo beroerd dat mijn bloeddruk in januari van 16 naar 21 steeg. Nu weet u dat ik aan hartkramp lijd. Ik moest stoppen en iets anders zoeken, wat ik nog

niet heb gevonden. De mogelijkheden zijn zeer beperkt: behalve technische klusjes is er bij de kranten of uitgeverijen niets voor mij, wat is er verder nog? Dat alles zou nog niets zijn, want die mislukkingen zijn inherent aan mijn positie als onafhankelijk en opstandig intellectueel; het toppunt kwam gisteren. Ik woon in een piepklein kamertje, waaruit tijdens mijn verblijf in Brazilië lucht en licht werden weggehaald om een schoorsteen te bouwen die dag en nacht roet en rook over me uitstort. Het was al ondraaglijk, maar gisteren kwam een ambtenaar van de Parijse dienst Hygiëne me vertellen dat de ruimte ongeschikt voor bewoning was, want ongezond. Ongezond, dit kamertje! Dat weet ik al lang uit eigen ervaring, maar dit besluit heeft tot gevolg dat ik uit dit pand, dat ik niet huur, zal worden verjaagd. Waar moet ik heen? Tien jaar lang heb ik in Parijs tevergeefs gezocht naar een tweekamerwoning met keuken en toilet (of badkamer). Dat is waar ik aan toe ben, op mijn negenenvijftigste, omdat ik weigerde een kruidenier te worden zoals zoveel anderen. Natuurlijk is er altijd nog de definitieve oplossing, maar dat zou een nederlaag betekenen en dat wil ik niet.

Na die brief zou Péret nog anderhalf jaar voortsukkelen zonder aan revolutionair elan in te boeten. Op 18 september 1959 sterft hij te Parijs in het Hôpital Boucicaud aan een slagadertrombose. Op zijn graf in de begraafplaats Batignolles staat in rode letters geschreven:

BENJAMIN PÉRET
1899-1959
JE NE MANGE PAS
DE CE PAIN-LÀ



Het vertalen van Benjamin Péret is geen klein bier. In september 1932 besteedde het modernistische tijdschrift *This Quarter* zijn hele nummer aan de surrealistische literatuur, met André Breton als

gastredacteur. Er werden ook vertalingen van Peréts gedichten opgenomen, onder meer ‘Ma main dans la bière’, dat in het Engels de titel ‘My hand in the coffin’ meekreeg. Wat mij betreft een heel plausible vertaling, aangezien het in de eerste strofe gaat over een ‘pendu’ (gehangene) en over ‘os’ (botten of beenderen). O wee, dat was niet naar de zin van Péret. In een brief van 20 september 1932 aan Tzara schrijft Breton:

Naar het schijnt zijn de vertalingen van This Quarter vreselijk. Péret vertelt me aan de telefoon dat ‘Mijn hand in het bier’ in de vertaling ‘Mijn hand in de doodskist’ is geworden.

Het woord ‘bière’ had de Engelse vertaler dus niet als ‘coffin’ maar als ‘beer’ moeten begrijpen, terwijl niets in het gedicht ook maar één hint naar het edele vocht geeft! De anekdote geeft aan hoe heikel het is om sommige woorden en uitdrukkingen te interpreteren zoals de auteur ze heeft bedoeld. Woorden zijn meestal voor meer dan één interpretatie vatbaar en de surrealistische poëzie geeft niet altijd een doorslaande context mee om in deze of gene richting te beslissen. Het is nog de vraag of het enige uitkomst zou bieden om een auteur als Péret te raadplegen. Jean-Christophe Bailly vertelt dat ‘toen we zijn gedichten voorlazen, Péret ze nooit herkende...’¹³ Hoe zou hij zich dan in 1932 herinneren of we in een gedicht van een jaar of vijf voordien ‘bière’ als ‘doodskist’ dan wel ‘bier’ moeten begrijpen? Nu valt bij Péret vaak geen relatie tussen titel en gedicht te ontdekken. Aangezien de surrealisten graag vaste uitdrukkingen verhuutselden, zouden we in onderhavig geval kunnen denken dat Péret uitging van ‘La main dans le formol’: ‘De hand op sterkwater’. Naar analogie daarmee wordt ‘Ma main dans la bière’ dan ‘Mijn hand op sterk bier’. Al is het de vraag in hoeverre hier eerder

13 Jean-Christophe Bailly, *Au-delà du langage. Une étude sur Benjamin Péret*, éditions Eric Losfeld, Parijs, 1971.

sprake is van inlegkunde dan uitlegkunde. Hoe het ook zij, Bailly getuigt verder dat ‘de houding van Benjamin Péret de notie van eigendom op het punt van poëzie uitsluit. De poëzie behoort niet toe aan degene die ze schrijft’. Oké, dan mag de vertaler de vrijheid nemen om een woord te vertalen zoals hij het heeft begrepen.

De grootste vertaaluitdaging is de constructie van de gedichten. Péret was een verwoed aanhanger van de *écriture automatique* en de stroom van woorden moest vooral niet worden gestremd. Een zin bij Péret ziet eruit als een ‘meertrapsbeeld’ – het ene beeld lokt het andere uit. Als voorbeeld kan het gedicht ‘Wachten’ op pagina 142 gelden. De hoofdzin van dit achttien verzen tellende gedicht is beperkt tot:

*Gekneusd door grote tijdplaten
beweegt de mens zich voort [...]
in een bergstroom*

Al de rest is een vloed van vergelijkingen en betrekkelijke bijzinnen, waarbij de Nederlandse zinsbouw geen doorslag van de Franse kan zijn, maar toch die vloed in een goede bedding moet leiden. De beelden vertakken zich in opeenvolgende golven, waarbij de elementen van de uitgangszin zo lang worden verbogen en afgesplitst tot de lezer meer dan eens het spoor bijster is. – Veel (ver) dwaalplezier!

Jan H. Mysjkin