

REVOLUTIE,
TEDERHEID,
HARTSTOCHT

[NAWOORD]

‘Ik denk niet dat je een werk echt kunt begrijpen zonder de auteur te kennen,’ schreef Robert Desnos in 1930. Er valt inderdaad geen sleutelboek aan te wijzen dat ons in staat stelt diens oeuvre in zijn geheel te vatten, we hebben te maken met een lappendeken waarin elke lap een meesterhand verraadt. Sommigen zien in de surrealistische reeksen ‘À la mystérieuse’ (Aan jou, die geheim bent) en ‘Les ténèbres’ (De duisternis), respectievelijk uit 1926 en 1927, het hoogtepunt van zijn werk; anderen zweren bij de in 1943 geschreven bundels *Contrée* (Land) en *Calixto* die bestaan uit metrische en rijmende gedichten met talrijke echo’s uit de Grieks-Romeinse oudheid. Kinderen zullen dan weer de heerlijke gedichten van *Chantefables* (Zangfabels) en *Chantefleurs* (Zangbloemen) noemen, die vanaf de kleuterschool als culturele bagage aan de Fransen worden meegegeven. Laten we de auteur volgen op de wijdvertakte weg van zijn werk.



Robert Pierre Desnos werd op 4 juli 1900 geboren in Parijs in een gezin dat al een acht jaar ouder zusje telde. Op zijn tweede namen zijn ouders hun intrek in een huis in de Rue Saint-Martin vlak bij de Hallen, toentertijd een immense versmarkt, door Émile Zola omschreven als *Le ventre de Paris* (De buik van Parijs, 1873). Om een beeld te krijgen van de sfeer waarin de jonge Robert opgroeide, citeer ik voor de couleur locale de volgende passage uit Zola’s roman:

Het was een overvloed van lekkere, smeltende, vette zaken. Eerst stond er onderaan, tegen de winkelruit, een rij potjes met varkensgehakt, waartussen potjes mosterd. Daarboven volgden de hammetjes zonder

been, met hun smakelijk uitzicht, geel van de afgeschrapte beschuit, het handvat sel versierd met een groene pompoen. Dan kwamen de grote schotels: de Straatsburgse gerookte tongen, rood en glanzend, bloedrood naast de bleke saucijzen en de varkenspoten; de bloedworsten ineengerold als goedaardige slangen; de beuling, twee aan twee gestapeld, barstend van gezondheid; de worsten, als ruggengraten van koorzangers, in haar zilveren koorrokken; de warme pasteitjes, met vlaggetjes waarop de prijzen genoteerd stonden; de grote hammen, de grote stukken kalfs- en varkensvlees, met gelei die zo doorschijnend was als kandijnsuiker. Er stonden ook grote schalen, waarin vlees en gehakt in gestolten vet. Tussen de borden en de schotels, op een bed van blauw knipsel, stonden...¹

Maar laat ik het hierbij houden, je krijgt haast een indigestie van zoveel voedsel bij elkaar en dat is nog maar de helft van de bladzijde. Uiteraard zien de vrouwen ‘met welgevulde boezem’ wier ‘kalm vlees die doorschijnende blankheid, die fijne rooskleurige huid had van lieden die tussen vet en rauw vlees leven’ er te midden van al ‘die vette genietingen’ even appetijtelijk uit. De Parijzenaar trof er een bonte panoplie van volkse figuren aan – buildragers, scharrelaars, lellebellen, hollewaaien, nachtbrakers en wat al niet meer – allen goed van de tongriem gesneden zodat de jongeling een gedegen kennis van de straattaal opdeed, die al niet minder ‘vet en rauw’ was als de rest (wat hem later, François Villon achterna, tot de gedichten in het Bargoens van *À la caille* [De pest in, 1944] inspireerde). Roberts vader had er een lucratieve baan als commissienair in gevogelte en wild; het is ook daar dat hij zijn vrouw had leren kennen, die de kassa beheerde in de rotisserie van haar vader. De Sint-Merriwijk – het huidige Beaubourg – en de Hallen keren vaak in het werk van de dichter terug.

In de wijk rond de Rue Saint-Martin snuift de jonge Robert ‘de zwavelgeur van toverijen op die ontsijgt aan de straten en de drabbige goten’. Hij gaat er niet enkel op zoek naar de legendari-

sche schimmen van de alchemist Nicolas Flamel, de dichter en booswicht François Villon of de schrijver Gérard de Nerval (die er zich verhing in de nu verdwenen Rue de la Vieille-Lanterne). Hij volgt er ook de sporen van fictieve personages, zoals de straatjongen Gavroche (uit *Les misérables* [De miserabelen] van Victor Hugo) en de ongrijpbare misdadiger Fantômas (uit de gelijknamige feuilletonroman van Pierre Souvestre en Marcel Allain). Nerval en een vrouwelijke variant van Fantômas komen in deze bloemlezing in *Siramour* (Meerminne, 1931) voor; de Rue Saint-Martin in het in 1942 geschreven verzetsgedicht 'Coupletten van de Rue Saint-Martin'.

'Ik speelde alleen. Mijn zes jaar leefde in dromen', schrijft hij in *De bekentenis van een kind van zijn eeuw*. Naast de reeds genoemde auteurs gaat hij op in de avontuurlijke werken van Gustave Aimard en Jules Verne. De eerste, een tegenwoordig vergeten feuilletonist, schreef dikke boekdelen vol met Valentin Guillois in de hoofdrol. Desnos zal zich dat personage herinneren wanneer hij in 1943-1944 verschillende verzetsgedichten, waaronder 'De wachter van de Pont-au-Change', met die naam ondertekent. Met de puberteit verandert de aard van de lectuur. Hij verdiept zich in de erotische werken van Alfred de Musset, *Gamiani ou Deux nuits d'excès*² en *Les filles de Loth*³. Desnos zal Gamiani in een in 1922 geschreven studie over erotische literatuur 'de enige ware obscene roman uit de Franse romantiek' noemen. De zo-even geciteerde autobiografische bespiegeling uit 1926 gaf hij de titel van een roman van Musset mee: *La confession d'un enfant du siècle* (1836).

1 Émile Zola, *De buik van Parijs*, vertaald door J.J. Schwencke, Gebr. Graauw's uitgeverij, Amsterdam-Soerabaia, z.d. (waarschijnlijk 1918).

2 Alfred de Musset, *Gamiani of Twee nachten van uitzinnig genot*, voorwoord en vertaling van Jan H. Mysjkin, Uitgeverij Vleugels, Bleiswijk, 2022.

3 Het verhaal wil dat George Sand haar lijf had uitgelooft aan wie het meest obscene gedicht zou schrijven. Victor Hugo kwam met 'Merde' (Stront) op de proppen, Alfred de Musset met 'De dochters van Lot'. De laatste dook met de prijs de koffer in.

Robert doorloopt met glans en plezier de lagere school, maar verveelt zich te pletter op de middelbare. Een schoolrapport omschrijft hem als ‘babbelziek, slordig, ongehoorzaam, ongedisciplineerd, onoplettend, bedrieglijk en lui’. Zijn ouders besluiten om hem in juli 1914 voor zes weken naar Lynton College in Herne Bay te sturen, een Engels internaat waar lijfstraffen nog altijd aan de orde van de dag zijn. De puber ontsnapt er niet aan en krijgt met de zweep op zijn blote kont door zijn beminde lerares. Het gebeuren komt voor in *De bekentenis van een kind van zijn eeuw*, maar getransponeerd: hij ondergaat de tuchtiging niet, maar is er de getuige van. Een gelijkaardige scène komt eveneens voor in ‘Het internaat van Humming-Bird Garden’, het tiende hoofdstuk van de roman *La liberté ou l’amour!* (De vrijheid of de liefde!, 1927). Daar zijn het twee kostschoolmeisjes die door hun sadistische lerares tot bloedens toe van leer krijgen. Blijkbaar gaat het om een diepsnijdend trauma dat hij niet in de eerste persoon van zich af kan schrijven. Het onthult alleszins zijn masochistische neiging en zijn voorkeur voor dominante vrouwen, de vamps zoals gepersonifieerd door Musidora, steractrice uit de periode van de stomme film, in de rol van Irma Vep. Het anagram van ‘vampier’ bracht een hele generatie pubers en adolescenten aan het rukken. In de woorden van Desnos:

Musidora, wat was je mooi in De vampiers! Weet je dat we van je droomden en dat je 's avonds, in je nauwsluitend zwarte pak, zonder kloppen onze kamer binnenkwam en dat we de volgende morgen, bij het ontwaken, het spoor zochten van de opwindende hoteldievegge die ons had bezocht.

Op zijn zestiende houdt Desnos de school voor gezien. Zijn vader, die door noeste arbeid hogerop was geklommen, tot locoburgemeester van zijn arrondissement toe, wijst de leegloper van een zoon de deur. Het vrije leven van de literaire bohème kan be-

ginnen. Hij huurt een dienstbodekamertje met bijbehorend comfort: een bed, een tafel, een stoel, een wasbak, een lampetkan en... veel boeken. Voor de kost trippelt hij van het ene baantje naar het andere. Zo vertaalt hij onder meer farmaceutische folders uit het Engels in het Frans, wat in 1919 zijn weerslag vindt in de bundel *Prospectus* (Folders), waarover hij zei: 'Uit verlegenheid noemde ik mijn geschriften folders (zoals die welke ik voor apothekers vertaalde).' Misschien herinnert hij zich ook een uitroep van Guillaume Apollinaire, die hij in die jaren eindeloos leest: 'Zie de folders, catalogi, affiches die luidkeels zingen, dáár vind je poëzie, en voor proza zijn er de kranten!'

In 1919 wordt hij secretaris van de journalist en schrijver Jean de Bonnefon, een erudiet met een immense verzameling boeken die Desnos onbeschroomd in de baas zijn tijd leest. De jonge dichter legt zijn meester zijn pennenvruchten voor, die hem zijn kritiek niet bespaart: 'Uw verzen, beste Robert, zijn altijd een imitatie.' Of: 'Men moet modern zijn. Maar men moet zijn fantasieën bouwen op een solide basis van algemene kennis, en daar ontbreekt het u helaas aan! Ik zeg dat niet om u te kwetsen, maar uit oprechte en trouwe genegenheid.' In de winter van 1918 was Desnos in *La tribune des jeunes* (De tribune van de jongeren) gedebuteerd met drie gedichten die hij al twee of drie jaar eerder had geschreven. Dankzij de bibliotheek en de kritiek van *son cher maître* vordert de dichter met reuzenschreden. Er volgen dat jaar twee lange gedichten, 'Le fard des Argonautes' (De opmaak van de Argonauten), geschreven in kwatrijnen van rijmende alexandrijnen die enigszins doen denken aan 'Le bateau ivre' (Het dronken schip) van Arthur Rimbaud⁴, en 'L'ode à Coco', waarbij Coco achtereenvolgens wordt ingevuld als een papegaai, een rare snuiter, een haan, een hoer, cocaïne en nog zo het een en ander. Het laatste gedicht is opgedragen aan André

4 Arthur Rimbaud, *Het dronken schip*, vertaald door Jan H. Mysjkin, Uitgeverij Vleugels, Bleiswijk, 2023.

Breton, die hij net had leren kennen, maar helaas, het moment was nog niet gekomen om zich bij diens commando nieuwlichters te voegen.



Hoewel Robert Desnos al in 1919 lucht had gekregen van Dada, ging het dadaseizoen in Parijs aan hem voorbij, omdat hij net in die periode zijn dienstplicht vervulde: in 1920 als soldaat tweede klas in Chaumont (270 kilometer ten oosten van Parijs), in 1921 als zoeaaf in Fez (1.754 kilometer ten zuiden van Parijs), waar hij het tot sergeant schopte. Tijdens die twee jaren van militaire verveling was het enige directe contact met het literaire en artistieke milieu in Parijs de kennismaking met Louis Aragon, André Breton, Georges Ribemont-Dessaignes en Tristan Tzara tijdens het verlof vóór zijn vertrek naar Marokko. 'Daar, in een schier volkomen eenzaamheid, verloor ik de smaak van alles wat literatuur en kunst was,' verklaarde hij later. Na zijn ontslag uit de dienst in februari 1922 kwam het er dan ook vooreerst op aan de literaire actualiteit bij te benen, waaronder *Lettres de guerre* (Oorlogsbrieven) van Jacques Vaché, *Les champs magnétiques* (Magnetische velden) van André Breton en Philippe Soupault en *Jésus-Christ Rastaquouère* (Jezus Christus Quibus) van Francis Picabia, om enkele titels te noemen die in het Nederlands beschikbaar zijn.⁵

Bij zijn terugkeer werd hij prompt opgenomen in de groep rond het datatijdschrift *Littérature*, dat naast Aragon, Breton en Soupault ook René Crevel, Paul Éluard en Benjamin Péret onder zijn medewerkers telde. Op dat moment behoorden het automatische schrijven en het noteren van dromen tot de dagelijkse praktijk van de auteurs. Ook aan Desnos werd gevraagd om dromen te leveren, wat hem gemakkelijk afging, aangezien hij zijn dromen al sinds zijn zestiende opschreef.

Ook gaf hij zich aan de *écriture automatique* over, het automati-

sche schrijven dat Desnos in een brief van 23 februari 1923 aan Jean Carrive als volgt definieert:

Het schrijven van zinnen die kant-en-klaar en perfect uitgebalanceerd lijken of van schijnbaar onsamenhangend gehakkeld woorden onder het dictee van een stem. Dat is de hernieuwing van de inspiratie. Je kunt ook op de volgende manier te werk gaan: gedurende tien minuten alles opschrijven wat in je opkomt zonder je geest de tijd te laten het te berekenen of te bekritisieren. We hebben veel aan Freud te danken.

Een eerste resultaat is *Nouvelles Hébrides* (Nieuwe Hebriden), een ongeordend aggregaat van snel opgeschreven belevenissen of visioenen, aanzetten tot verhalen die plots afbreken, nu eens in proza, dan weer in versvorm of als dialoog. Als ‘onverbeterlijke dromer’ (dixit Breton) is het nachtelijke avontuur voor Desnos een bron van genot of angst waarin alles even natuurlijk als wonderlijk lijkt. Overigens kunnen we ‘hebride’ ook lezen als een klankverschuiving van ‘hybride’, wat de tekst uitstekend karakteriseert. ‘Ik heb geen enkel plan gevolgd,’ schrijft hij in een brief van 22 oktober 1922 aan de verzamelaar Jacques Doucet, ‘ik heb me niet bekommerd om kunst of geloofwaardigheid en de ongebondenheid is er een van intieme gedachten en dromen.’ Dat laatste verleent een eenheid van toon aan een rijkelijk disparate compositie. De tekst zal niet in boekvorm verschijnen, maar het begin wordt wel opgenomen in *Littérature*. Hoewel Desnos op het moment van het schrijven elke literaire uitwerking van de flukse opwelling van het onderbewuste afwijst, vertoont de gepubliceerde versie wel dege-

5 Jacques Vaché, *Oorlogsbrieven*, vertaling en nawoord van Hans van Pinxteren, uitgeverij Kwadraat, Vianen, 1985.

André Breton & Philippe Soupault, *Magnetische velden*, vertaald door Jan Pieter van der Sterre, Sea Urchin Editions, Rotterdam, 2002.

Francis Picabia, *Jezus Christus Quibus*, vertaling en nawoord van Jan H. Mysjkin, uitgeverij Vantilt, Nijmegen, 1999.

lijk een handvol retouches, wat overigens ook geldt voor *Magneti-sche velden*, het experiment dat als hét voorbeeld van het automati-sche schrijven moest gelden. Zo streng in de leer waren Breton en Soupault dus ook niet.

Op 25 september 1922 gaat de groep op voorstel van Crevel over tot het experimenteren met de hypnotische slaap. Over de seances die zo'n drie maanden in Bretons atelier doorgaan, bericht de hyp-nose-mentor over de slaper:

's Avonds, rond de tafel, vormden onze vrienden, met hun handen plat op het tafelblad, wat in hypnotische taal de 'ketting' wordt genoemd en we wachtten in stilte in het donker tot de verschijnselen zich zou-den voordoen. Een plof: het was Desnos wiens voorhoofd op de tafel was gevallen. Onmiddellijk maakten we een beetje licht. Met gesloten ogen hief hij zijn hoofd op en ofwel begrepen we dat hij zou gaan spreken en maakten we ons klaar om te noteren wat hij zou zeggen, ofwel vroeg hij met een altijd eender gebaar om potlood en papier waarvan hij haastig talrijke vellen met schrijfsels of tekeningen bedekte.

Desnos was de 'vedette' van die *époque de sommeils*, de tijd waar-in de deelnemers in een hypnotische slaap werden gedompeld en zich aldus – zo meenden ze – ongeremd konden uitdrukken. De groep mag dan het protocol van het spiritisme respecteren, het gaat er hier niet om in contact met de doden te treden. De inzet is dat de hypnose het onderbewuste woord nog beter kan bevrij-den dan het automatische schrijven, al is er misschien eerder sprake van autohypnose. Desnos is de enige die beweert dat hij contact heeft met anderen: Robespierre, van wie hij een revolutionair be-toog afsteekt, en Victor Hugo, waarna hij spontaan in alexandrij-nen begint te prevelen. Ook fluistert Rose Sélavy – te weten Mar-cel Duchamp die zich op dat moment in New York bevindt – hem taalspelletjes in van het slag: 'Au pays de Rose Sélavy on aime les fous et les loups sans foi ni loi.' Naar de betekenis staat er 'In het

land van Rose Sélavy houdt men van gekken en wolven zonder God of gebod', een zin die op het vlak van de betekenaar ontstaat door de vervanging van de ou-klank in 'fous' en 'loups' door de oi-klank, wat 'foi' en 'loi' oplevert. Overigens is ook de naam Rose Sélavy een klankspeling die we kunnen horen als: 'Éros, c'est la vie' (Eros is het leven). Het vervangen van een letter of een klank in een woord, het omgooien van lettergrepen geldt hier als hefboom voor onvermoede betekenissen. Het resultaat blijft perfect grammaticaal, maar ontsnapt aan de censuur van de rede: de materialiteit van de betekenaar haalt het op de abstracte betekenis.

Een aantal aanwezigen, zoals Picabia en Ribemont-Dessaignes, geloofden geen snars van wat ze meemaakten, voor hen was het een en al simulatie. In zijn *Memorie della mia vita* (Herinneringen uit mijn leven, 1962) is Giorgio de Chirico⁶ niet mals over de paranormale experimenten:

*Tijdens mijn tweede bezoek aan Bretons atelier werden er twee seances van spiritisme gehouden. Er was daar een jongeman, een zekere Desnos, die doorging voor het medium bij uitstek van het gezelschap. Hij deed alsof hij in trance raakte en begon dan onnozele verzen op te zeggen. [...] Breton gaf zijn bevelen en instructies, en daar kwamen pen-
nenlikkers en stenografen met potlood en papier aangerend opdat er niet één woord verloren zou gaan van de baarlijke onzin die het zogenaamde medium uitkraamde.*

Voor Breton waren de hypnologische experimenten echter een consequent doortrekken van het schrijven onder het 'magische

6 De schilder en schrijver Giorgio de Chirico maakte in de jaren twintig deel uit van het surrealisme en is de auteur van een in 1929 verschenen pareltje in het genre: *Hebdomeros* (vertaald door Bertie Turksma-Heymann en Laurens Vancrevel, uitgeverij Meulenhoff, Amsterdam, 1973). Vanaf de jaren dertig keerde hij zich van het surrealisme af en werd een verwoed tegenstander van Breton en de zijnen, die hij in zijn herinneringen als beunhazen, flessentrekkers en ander fraais afschildert.

dictee'. De Chirico mag de zaak veertig jaar later dan wel karikaturiseren, van meet af aan was afgesproken dat Bretons vrouw, Simone, stenografeerde wat er tijdens de hypnotische slaap over de lippen kwam. Op basis van haar notities en de bewaarde vellen papier met teksten en tekeningen vonden de hypnotische slaapervaringen hun weg naar *Littérature*, meer bepaald in Bretons verslag onder de titel 'Entrée des mediums' (Intocht van de mediums).



Breton maakt echter in december 1922 een einde aan de hypnotische slaapervaringen omdat hij vreest voor de geestelijke gezondheid van (vooral) Desnos. Als hulparts had Breton namelijk tijdens de oorlog de waanzin van dichtbij gezien in het Centrum voor Neuro-psychiatrie in Saint-Dizier. Het directe resultaat van de seances voor Desnos was dat hij als volwaardig lid in de postdadaïstische oftewel presurrealistische groep werd opgenomen, hoewel hij nog geen bundel op zijn naam had staan. Hij had bewezen dat hij niet alleen een geweldige slaper was, maar bovendien een productieve verkenner van zijn onbewuste waaruit hij raadselachtige verbaale en visuele beelden ophaalde. In het 'Surrealistisch manifest' van 1924 getuigt Breton:

Desnos spreekt surrealistisch naar gelieven. De wonderlijke lenigheid waarmee hij mondeling zijn gedachten volgt, levert ons naar hartenlust schitterende oraties op, die weer verloren gaan. Desnos heeft wel wat beters te doen dan ze vast te leggen. Hij leest in zichzelf als in een open boek en doet niets om de bladeren te pakken die verwaaien op de wind van zijn leven.⁷

Voor Desnos, zoals voor de andere leden van de groep, geldt het automatische schrijven als een verworven vaardigheid. De gedichtenreeks *C'est les bottes de 7 lieues cette phrase 'Je me vois'* (Het zijn zeven-

mijlslaarzen de zin 'Ik zie me'), geschreven in 1923, maar pas in zijn geheel in 1926 in een bibliothele vormgeving met etsen van André Masson verschenen, staat het dichtst bij die periode. Uit een vergelijking van het manuscript met de gedrukte versie blijkt dat Desnos wel de vrijheid heeft genomen om het automatisch gegenereerde materiaal aan een bewuste toets te onderwerpen. Het is opmerkelijk dat de titel in het Frans een alexandrijn met twee perfecte hemistichen is (in het Nederlands een alexandrijn met antilyrische cesuur). Bovendien telt de reeks precies twaalf gedichten, één voor elke lettergreep van de alexandrijn. Er komen wel meer alexandrijnen in de reeks voor, zoals 'bel alpiniste dans l'armure du prince blanc!' (knap alpinist in 't harnas van de witte prins!). Voor de surrealisten was de alexandrijn een aftandse, dus uit te bannen versvorm, voor Desnos was het een bijzonder geval van het vrije vers – al is 'Koud voer' een keurig in rijmende alexandrijnen gezet sonnet.

Het 'Ik zie me' in de titel thematiseert de blik naar binnen als sleutel op de wereld. 'De tijd van de kruistochten komt eraan' luidt het eerste vers, en hop, zoals Klein Duimpje trekt de dichter zijn zevenmijlslaarzen aan om zijn 'willekeurige lot' tegemoet te gaan. De tocht gaat niet zonder horten en stoten, de beelden volgen elkaar in zevenmijlstempo op zonder dat er altijd een waarschijnlijkheidsverband, laat staan een leidraad in de aaneenschakeling valt te ontdekken. Hoe het ook zij, de dichter mag in het eerste gedicht voelen 'dat mijn begin nadert', op zijn tocht komt hij 'de befaamde dame' of 'een eeuwige zeisenman' tegen, die hem in het laatste gedicht naar het onherroepelijke einde leiden, maar dan nog:

Plaatsſt u alstubleift een reddingsboei op mijn graf.

Je weet maar nooit.

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

De reeks laat een aantal kenmerken van het automatische schrijven zien. De tijd van het werkwoord is de aantonnende wijs en daarbinnen is de tegenwoordige tijd dominant. Zoals Desnos het zelf aangeeft in *De bekentenis van een kind van zijn tijd*: 'Ik maak geen onderscheid tussen verleden en toekomst. De enige tijd van het Woord is de tegenwoordige tijd.' Het automatische schrijven leidt tot een opeenvolging van nevenschikkende nu-momenten. De actuele schrijfhandeling neemt het voortouw, waarbij de snelheid een complexe zinsbouw met ondergeschikte elementen haast onmogelijk maakt. Rijmschema en metrum ondersteunen niet langer – met uitzondering van 'Koud voer' – de opbouw van het vers dat vordert op basis van opwellingen en breuken. De enige factor die het allemaal bij elkaar houdt is de eerste persoon enkelvoud, degene die zichzelf ziet, ja, met de woorden van Breton, 'in zichzelf leest als in een open boek'.

Typisch voor Desnos is het onderuithalen van metaforen, pasklare uitdrukkingen en spreekwoorden, bijvoorbeeld:

- 'De laatste zwaluw maakt de herfst' in plaats van 'Eén zwaluw maakt nog geen lente';
- 'Veeg uw handen eer u bidt' in plaats van 'Veeg uw voeten eer u binnenkomt';
- 'Na twintig jaar wordt men verzocht zich bekend te maken' dat verwijst naar een bordje in de loge van conciërges in Parijs: 'Na tien uur wordt men verzocht zich bekend te maken.'

Doordat Franse uitdrukkingen in het Nederlands niet altijd hetzelfde beeld behouden, zijn een aantal ervan in de vertaling onzichtbaar geworden. In het openingsgedicht, bijvoorbeeld, 'wilen vogels met alle geweld spreken als vissen in een aquarium', wat verwijst naar de Franse uitdrukking 'être muet comme une carpe', letterlijk: 'stom zijn als een karper' (dus 'geen woord uitbrengen'), wat Desnos hier omkeert tot 'spreken als vissen'.



Robert Desnos behoort tot de pioniers en de grondleggers van het surrealisme, dat in 1924 formeel naar buiten komt met een manifest, een tijdschrift (*La révolution surréaliste*), een bezoekkantoor (waar het volk zijn dromen kan neerleggen), aanhangers en nieuwe leden. Het engagement binnen de groep beperkt zich echter niet tot schrijven en schilderen alleen. De *époque des sommeils* wordt gevolgd door een *temps des claques* – en was Desnos goed in slapen, hij is het niet minder in het uitdelen van klappen. De surrealisten gedragen zich als een heuse stoottroep van de avantgarde, die er geen been in ziet met hun tegenstanders op de vuist te gaan, wat meer dan eens eindigt met een nachtje in de politiecel. Hun reputatie was snel gemaakt zodat men hen liever niet zag komen, al helemaal niet op officiële plechtigheden. Uit de talrijke anekdoten haal ik er twee die Desnos ten voeten uit tekenen.

Op 5 mei 1924 gaat *L'étoile au front* (De ster op het voorhoofd), een toneelstuk van Raymond Roussel, in première. Eerder dat jaar had Desnos met vuur diens werken besproken in *Paris-Journal*. Hij trommelt André Breton, Marcel Duchamp, Michel Leiris en André Masson op om het stuk toe te juichen te midden van 'een parterre van sufferds en kalfskoppen'. Het schandaal blijft niet uit. Laat ik het woord geven aan Roussel zelve, die niet aan zijn proefstuk toe is:

Opnieuw geharrewar, opnieuw geknok, maar ditmaal waren mijn aanhangers veel talrijker. Tijdens het derde bedrijf stond de zaal zozeer op stelten dat we het doek midden in een scène moesten neerlaten en pas na enige tijd weer konden ophalen. Tijdens het tweede bedrijf riep een van mijn tegenstanders tegen degenen die me toejuichten: 'Ho maar, de claque' [hier begrepen als 'gehuurde bejubelaars' – JHM], waarop Robert Desnos antwoordde: 'Wij zijn de claque [hier begrepen als 'de klap' – JHM] en jullie zijn de wang.' De parade was een groot succes. Ook ditmaal ging de kritiek als een razende tegen mij tekeer.

Wat Roussel er niet bij vertelt, is dat Desnos de daad bij het woord voegde en de toeschouwer een klinkende oorveeg verkocht, waarna de hele zaal slaags raakte. Meer nog dan het toneelstuk haalde de snedige repliek van Desnos de kranten en deze is sindsdien niet meer onder de bravourestukjes van de surrealistische geschiedenis weg te branden. Roussel was zozeer in zijn nopjes over Desnos' optreden dat hij hem een exemplaar van *La poussière de soleils* (Het zonnestof) liet toekomen met de opdracht:

Voor R. Desnos,
auteur van de zeer geestige tegenstoot
die ik hierna citeer:
Nous sommes la claque et vous êtes la joue.
Zijn erkentelijke RR.

Een andere krijgsverrichting speelt zich drie jaar later af. 'Overal waar een priester is, loopt de vrijheid gevaar,' schrijft de atheïst en antiklerikaal Desnos in een artikel van 30 april 1927 tegen de politieke en religieuze censuur. Nu liep er in de wijk Saint-Sulpice een zekere abbé Bethléem rond, een heetgebakerde woesteling die het hiernederwaarts als zijn heilige missie beschouwde om de strijd aan te binden met communisme, socialisme, antiklerikalisme en alles wat door hem als onfatsoenlijk werd beschouwd. Zo nu en dan organiseerde hij een raid op krantenkiosken om er tijdschriften met al te schaars geklede jongedames te verscheuren. Desnos en zijn vriend Henri Jeanson besluiten om de abbé een koekje van eigen deeg te geven. Met kloeke pas stevenen ze op het bolwerk van zwartrokken en grijze pijen af, te weten: de kerk Saint-Sulpice. Ze worden er voorkomend ontvangen door de standhoudster van het boetiekje binnenin de kerk. Een halve eeuw later beschreef Jeanson de scène als volgt:

‘U wenst, mijne heren?’ vraagt ze. ‘Dat komt u snel genoeg te weten,’ antwoordt Desnos. En daar storten we ons op de vrome publicaties, die we aan stukken scheuren. Daarna breken we de rozenkransen, verscheuren de kazuifels, vernietigen de beelden van de gelukzalige heiligen en brengen de onschuldige heilige maagden de uiterste schande toe door ze te verpulveren. Nooit vierden beeldenstormers een joliger feest. Op straat staart een troep nieuwsgierigen ons verbaasd aan. Onze luciferverkoopster staat er van de schrik als versteend bij. Er viel niets meer te vernietigen. We wilden dat een agent ons zou arresteren. We wilden absoluut worden vervolgd zodat het avontuur op een spectaculaire rechtszaak zou uitlopen. Er was geen smeris te zien. ‘Nou mevrouw, waar wacht u op om er een agent bij te halen?’ De kluts kwijt wist de arme handelaarster in frutsels en fratsels niets anders te zeggen dan: ‘Goed, ik ga al, wachten jullie hier op mij, ik vertrouw jullie zolang mijn nerinkje toe.’

Ze worden goddank – het woord is hier wel op z’n plaats – inderdaad gearresteerd en in eerste instantie door een enkelvoudige politierechtbank elk tot een boete van elf francs veroordeeld. Dat is niet naar de zin van beide onverlaten, die beroep aantekenen opdat het tot een volwaardig proces zou komen. Op 22 november 1927 is het zover. De correctionele rechtbank zit stampvol. Door een procedurefout is de abbé Bethléem op dezelfde zitting gedaagd. Niet alleen Aragon en Péret nemen het als getuigen in briljante oraties voor hun bentgenoten op, ook de charmezanger Maurice Chevalier, ja zelfs, tot groot jolijt van het publiek, twee naaktdansers uit het Casino de Paris. Het hof is echter het spoor bijster en veroordeelt ‘abbé Bethléem en zijn twee handlangers Desnos en Jeanson’ (sic) elk tot elf francs boete. Voor die prijs wilde Desnos het gerust nog eens overdoen, maar de wijkcommissaris had geen behoefte aan weer zo’n spektakel en zette hem bij de recidive onverrichterzake op de keien.

‘De onverklaarbare droefheid van de tijd moe, zoeken we onze toevlucht in de music-hall, waar de weemoed luidruchtig wordt verheerlijkt,’ schrijft Desnos. Het had een zin van Paul van Ostaijen kunnen zijn, die tien jaar eerder een hartstochtelijk bezoeker van dergelijke gelegenheden was en zijn debuut de titel *Music-Hall* (1916) meegaf. In een ervan, het roemruchte Olympia, hoort Desnos voor het eerst de Belgische chanssonnière Yvonne George, over wie hij in een artikel van 2 mei 1925 de loftrompet steekt:

De weeklacht van minnaressen, de eeuwige poëzie van hartstocht, revolte en avontuur, Yvonne George drukt het allemaal uit in haar gebaren, haar houding, haar bestaan zelf. Ze is geen vrouw, ze is een vlam⁸, ze is meer dan intelligent: gevoelig, meer dan mooi: aangrijpend. De moderne vrouw, die al zo lang door de dwazen wordt belasterd, vindt in haar de hoogste expressie.

Als publieke liefdesverklaring kan dat tellen, Desnos heeft zijn vamp getroffen. Gedurende vijf jaar zal hij enkel voor haar leven. Hij is vaak bij haar te gast, waar hij opium, cocaïne en andere drugs met haar deelt en meer dan eens door haar naar de ‘marchandise’ op zoek wordt gestuurd. Zijn ervaringen met verdovende middelen en het verwoestende milieu van drugsgebruikers krijgen in 1943 hun beslag in *Le vin est tiré*⁹, een rechttoe rechtaan realistische roman die het dan wel over artificiële paradijzen heeft, maar nog meer over de onomkeerbare weg naar de zeer reële hel van de verslaving.

In 1926 schrijft hij voor haar de gedichtencyclus *Aan jou, die geheim bent* en in 1927 een tweede cyclus, *De duïsternis*. De eerdergenoemde roman *De vrijheid of de liefde!*, eveneens uit 1927, is opgedragen

*Aan de revolutie,
Aan de liefde,
Aan haar die beide incarneert.*

Met 'haar' wordt niemand anders dan Yvonne George bedoeld. In de roman kunnen we lezen: 'Ik lijd, maar mijn lijden is me dierbaar.' De openingsverzen van *Aan jou, die geheim bent* knopen daar direct bij aan:

*O liefdesleed!
Ik kan je niet missen, ik heb je zo lief.*

Wat dat betreft heeft hij het met zijn chansonnrière goed getroffen. Kiki de Montparnasse, hartsvriendin van de surrealistische fotograaf en schilder Man Ray, zei later: 'Yvonne pronkte met die liefde, de liefde van de man die ze danig deed lijden.'

De heftige, verslindende, onbeantwoorde liefde leidt in de reeks tot een hoogstpersoonlijke 'poëtische mythologie' van de droom, die nieuwe accenten aan zijn poëzie geeft. Waaiëren de beelden bij het automatische schrijven vele kanten op, hier focaliseert het motief van de ongenaakbare geliefde de beelden die in de droom opborrelen. Bovendien suggereren de anafoor of het refrein als stijlfiguren een eenheid binnen de veelheid van beelden. De herhaling van woordengroepen als 'Ik heb zo vaak van jou gedroomd', 'Er is jij', 'Ver van mij' of 'Als je eens wist' verlenen een incantatorisch karakter aan de gedichten. De woorden bezweren de werkelijkheid en realiseren door de kracht ervan het verlangen dat de droom op-

8 In het Frans zijn de woorden 'vrouw' en 'vlam' op de letter l na gelijkkluidend: 'femme/flamme'. In 1923 had Desnos een reeks van zeventien gedichten gebaseerd op louter homoniemen onder de titel *L'aumonyme*.

9 De titel is de eerste helft van het spreekwoord 'Le vin est tiré, il faut le boire', letterlijk 'De wijn is op flessen, je moet ze drinken', maar doorgaans in het Nederlands vertaald met het zouteloze 'Wie a zegt, moet ook b zeggen'.

roept. De gedichten nemen de vorm van een gebed of een gebod aan, waarbij niet de esthetische waarde ervan vooropstaat, maar hun kwaliteit als drager voor het aanroepen van de afwezige geliefde en het inwerken op haar wil.

In 'Nee de liefde is niet dood' noemt Desnos de dichters van *Les amours* (De liefdes, 1552-1587)¹⁰ en *Les fleurs du mal* (De bloemen van het kwaad, 1857-1868)¹¹, wanneer hij verzekert dat de geliefde in hem zal voortleven:

*In mij die Ronsard noch Baudelaire ben,
Maar Robert Desnos die, omdat hij je heeft gekend en bemind,
Niet voor hen moet onderdoen.*

Al blijft Desnos in de traditie van de hulde en de lofprijzing, het incantatorische dat steunt op de magische kracht van het woord geeft een nieuw bereik aan de cyclus.

'Ik ben ondersteboven van de recentste gedichten van Desnos,' oordeelde Artaud. 'Zijn liefdesgedichten zijn de meest ontroerende, de meest geslaagde die ik sinds jaren in het genre heb gehoord. Ze zijn even goed als het mooiste wat u bij Baudelaire of Ronsard mag hebben gelezen.' Hij had ook Gérard de Nerval kunnen noemen, die zijn onbeantwoorde liefde voor de sopraan en actrice Jenny Colon uitschreef in het door de surrealisten bewonderde proza van *Aurélia ou Le Rêve et la vie* (Aurélia of De Droom en het leven, 1855).¹²

Aan jou, die geheim bent is te lezen als een reeks van zeven nu eens beklemmende, dan weer bevrijdende visionaire liefdesbrieven aan de vrouw die hij niet in den vleze kon bezitten, maar door wier beeld hij dag en nacht werd bezeten. Nadat hij zo vaak vruchteloos van de geliefde had gedroomd, nam hij de droom zelf tot geliefde.



De stem van Robert Desnos roept de geheimzinnige vrouw in de cyclus *De duisternis* opnieuw aan. Tevergeefs:

*de vrouw van wie ik houd luistert niet
de vrouw van wie ik houd hoort me niet
de vrouw van wie ik houd antwoordt niet.*

De naam van de vrouw komt één keer versleuteld in de reeks voor, te weten: 'Infinities', waar de eerste letters van de verzen het acrostichon 'Yvonne George' vormen en de laatste letters het acrostichon 'Robert Desnos' – nog een geluk dat beide namen evenveel letters tellen en dat de dichter dat heeft gezien. De grondtoon van waaruit de tweede cyclus is geschreven verschilt ingrijpend van de eerste.

Tussen beide ligt het *Journal d'une apparition* (Dagboek van een verschijning), in oktober 1927 opgenomen in *La révolution surréaliste*. In de nacht van 16 november 1926 krijgt hij bezoek van een vrouw, aangeduid met ***: 'Geen twijfel mogelijk, zij is het. Ik herken haar gezicht, haar manier van lopen, de uitdrukking van haar glimlach. Ik herken haar jurk: een heel herkenbare jurk die ze enkel in bepaalde omstandigheden draagt.' Dat gaat zo door tot 5 januari 1927: 'Ze is elke nacht gekomen, maar mijn herinnering aan haar bezoeken is almaar onduidelijker. Bij het ontwaken kan ik niet meer zeggen of ze op het bed of in de zetel ging zitten.' In de nacht van 26 januari 1927 noteert hij: 'Ze is niet gekomen.' Eind februari valt het gordijn: 'Ze zal niet meer terugkeren.'

10 Pierre de Ronsard, *Pluk toch vooral vandaag de rozen van het leven*, samengesteld en vertaald door Ernst van Altena, uitgeverij Ambo, Baarn, 1992.

11 Charles Baudelaire, *De bloemen van het kwaad*, vertaald door Petrus Hoosemans, Historische uitgeverij, Groningen, 1997.

12 Gérard de Nerval, *Aurélia of De Droom en het leven*, vertaald door Hannie Vermeer-Pardoën, uitgeverij Van Gennep, Amsterdam, 2015.

Ging het in *Aan jou, die geheim bent* om het aanwezig stellen van de afwezige in de droom, in *De duisternis* weet de dichter dat de aangeroepen vrouw afwezig zal blijven. De bezwerende oproepingen maken plaats voor droomvertellingen in het besef dat 'ze niet meer zal terugkeren'. Hij beheerst niet langer de droom die de kracht heeft haar aanwezig te stellen, hij wordt in een vaak beangstigende sfeer door de droom beheerst, zozeer dat de grammatica weleens in het ongereede raakt, zoals in deze passage uit 'Voor een droom overdag':

Droevig einde Gedaanteverandering van stilte in stilte en glaslied van vuur in Neuilly op zondag de diepbedroefde bliksem die roeit tegen de stroom van het magnetische noorden in en zo weinig doet om te begrijpen dat nooit uit de diepten van het duistere bewustzijn opvliegen in vleugelgeschater en het ijzer vertroebelen als de trap in regen oplost.

Duidt Desnos de schim van zijn geliefde in *Dagboek van een verschijning* met een astroniem aan, in *De duisternis* komt het voluit geschreven in de titel 'Drie sterretjes' terug met daarin de vaststelling:

Een ster spreekt in mijn oor:

'[...]

Heer over de ene wind en het ene zand

Heer over het klokkenspel het lot en de eeuwigheid

Heer kortom over alles behalve de liefde van zijn schone

Heer over alles wat hij heeft verloren en slaaf van wat hij nog behoudt.

[...]

Heer over alles behalve de liefde van zijn dame.

[...]

Jij, heer, heer over alles behalve de liefde van je schone.'

Hoezeer de dichter ook meester mag zijn over zijn poëtische universum, 'De stem van Robert Desnos' slaagt er niet in het object van zijn verlangen naar zich toe te halen. André Breton heeft deze gedichten als narcistisch en solipsistisch afgedaan; ten onrechte, ze bieden juist een zeldzaam voorbeeld van de door de surrealistena nagestreefde alchemie van onirisme en lyrisme, en hier levert dat woord- en beeldgoud op.

Hoe het ook zij, in 1928 kan hij er niet meer onderuit: 'Ik hield van haar, maar zij niet van mij. En uit de standvastigheid van mijn liefde ontstond de gruwelijke dubbelganger ervan die me met vastberaden pas... naar het vervloekte domein van de schimmen meetroonde en de geheime deuren van mijn leven wijd openzette voor de dromen.' De cyclus leest als het graf van zijn liefde, maar toch zal het nog twee jaar duren voordat hij zich definitief van haar kan losmaken. Op 22 april 1930 ontvangt Desnos een telegram uit Genua: 'Yvonne dood tijdens de nacht.' Op 26 april noteert hij in zijn agenda: 'Ze hebben vanmiddag 4u^{3/4}-6u^{1/4} Yvonne verbrand.' De vrouw die hij een 'vlam' had genoemd, was tot as vergaan.



1930 is een kantelpunt in leven en werk van de dichter. Tot dan toe had Robert Desnos mede het gezicht van de surrealistische beweging bepaald. Zijn hoofdwerk uit die periode is het tweeluik *Aan jou, die geheim bent*, gevolgd door *De duisternis*, beide opgenomen in zijn eerste courante bundel, *Corps et biens* (Lijf en goed)¹³, die precies in dat jaar uitkomt. Bijna onmiddellijk na het verschijnen er-

13 De titel is gebaseerd op de Franse uitdrukking 'périr corps et biens', wat in het Nederlands normaal als 'met man en muis vergaan' wordt vertaald. Het komt me voor dat 'lijf en goed verliezen' dichter bij geest van Desnos staat. De titel had een voorspellende kracht: tijdens de overstroming van de Bièvre in juni 1936 liep het magazijn van Gallimard onder water, waarbij driehonderd exemplaren van *Corps et biens* verloren gingen.

van komt Desnos tweemaal alleen te staan: na de dood van Yvonne George wordt hij bij de publicatie van het *Tweede manifest van het surrealisme* (1930) uit de beweging gestoten. Het rommelde al enkele jaren onder de leden. Ik houd het hier op de verschillen en geschillen die Desnos tegenover Breton plaatsten:

- Voor de kost heeft Desnos allerlei baantjes, van journalist tot zaakwaarnemer van een vastgoedkantoor. Dat is niet naar de zin van Breton die al in 1923 verklaarde: 'Ik wil niet werken. Je moet niet werken. Ik geloof dat werk tot afstomping leidt.' Meer bepaald noemt hij de journalistiek als onverenigbaar met het surrealisme. Het journalistieke milieu is voor Breton een sluipend gif waardoor de beperkende eisen ervan worden verinnerlijkt zodat men niet langer zijn gevoel van afhankelijkheid herkent. Journalisten zijn voor hem 'huurlingen van de opinie'.
- Desnos keert terug naar het alexandrijn en het sonnet terwijl Breton dergelijke vaste vormen niet alleen als versleten beschouwt, maar ook als een ontkenning van de subversieve geest.
- Politiek komt het eveneens tot spanningen. Sommigen, onder wie Breton, Aragon en Éluard treden toe tot de Communistische Partij; anderen, onder wie Desnos, erkennen de geldigheid van de marxistische analyse, maar hebben een instinctieve afkeer van elke collectieve discipline. Het komt tot een scheuring. De koersverandering is in de titels van het publicatieorgaan van het surrealisme af te lezen: het gaat niet langer om *La révolution surréaliste*, maar om *Le surréalisme au service de la révolution*. In plaats van een revolutie waarvan ze de aard zelf invullen, stellen Breton en de zijnen het surrealisme vanaf 1930 ten dienste van een revolutie erbuiten die moet leiden tot de toekomst van een klasselose maatschappij. De partijleiding bejegende de groep met argwaan. Bretons idee dat ze de partij van binnenuit zouden kunnen veranderen bleek een illusie, zoals voor zoveel andere intellectuelen in de decennia erna.

In het *Tweede manifest van het surrealisme* heeft Breton het over de ‘afvallige surrealisten’: onder anderen Desnos, Leiris, Queneau en Ribemont-Dessaignes. Zonder doctrine geen afvalligen, en dus slaat Desnos terug met een *Derde manifest van het surrealisme*, waarin hij het surrealisme vergelijkt met een religieuze orthodoxie:

Geloven in het surreële is het pad naar God opnieuw effenen. Het surrealisme zoals door Breton geformuleerd is een van de ernstigste gevallen die het vrije denken kan bedreigen, de geniepigste val waarin het atheïsme kan trappen, de beste kruiwagen voor een heropleving van het katholicisme en het klerikalisme.

En ik verklaar hier André Breton door mijn hand getonsureerd, in zijn literaire klooster, zijn in onbruik geraakte kapel neergepoot, en het surrealisme in het publieke domein gevallen, ter beschikking van ketters, scheurmakers en atheïsten. En ik ben een atheïst.

Desnos zou een nieuwe artistieke omgeving en een nieuwe liefde vinden dankzij het onthaal van de Frans-Japanse schilder Tsuguharu Foujita, die in de jaren twintig triomfen vierde in Parijs. Diens vrouw Youki – ‘Roze sneeuw’ in het Japans – was een van de ‘nachtskoninginnen van Montparnasse’ en razend populair onder de bezoekers van de chiquere nachtclubs vanwege Foujita’s naaktschilderijen waarvoor zij poseerde. Youki bewees verzamelaars annex aanbidders graag dat haar lichaam in den vleze niet onderdeel voor de gepenseelde weergave ervan. Toen de koers van Foujita’s doeken instortte, schoot Desnos het echtpaar financieel te hulp door een flat voor hen te huren. Het verhaal wil dat Foujita op een dag de deur uitging om een pakje sigaretten te kopen en niet meer terugkeerde; in een briefje vroeg hij Desnos voor Youki te zorgen. Dat laatste vlotte maar moeizaam, omdat Youki aanvankelijk kwam en ging wanneer zij wilde en met wie zij wilde. Hij is de trouwe minnaar, zij de wispelturige minnares. ‘Youki, die me zo vaak kwelt,’ verzucht de masochistische dichter, ‘Youki, die zacht noch teder is

en zonder wie ik niet kan, al kan zij gemakkelijk zonder mij.' Hoe het ook zij, Desnos schat de realiteit van een vrouw die hij in zijn armen kan sluiten nu een stuk hoger in dan de surrealiteit:

Minnaars, droom niet! De droom doodt het verlangen en verzwakt de kracht. Hij bevolkt de liefde met drogbeelden en schimmen. Droom niet. Jullie zullen verdwalen in een menigte van identieke gezichten en tegenstrijdige gevoelens. De droom is geen inschikkelijke meester. [...] Jullie zullen de vrouw kennen die jullie liefhebben, jullie zullen haar gedachten doorgronden, maar jullie zullen haar nooit jullie wil kunnen opleggen. Minnaars, droom niet, droom nooit!

1930 is ook het jaar waarin hij de drugs op eigen kracht vaarwelzegt, hij had te veel ellende gezien. Zijn veranderde houding tegenover droom en werkelijkheid weerspiegelt zich in zijn houding tot het schrijven. 'Ik geloof hoe langer hoe meer dat het automatische schrijven en de automatische taal slechts elementaire stadia zijn van de poëtische initiatie,' schrijft hij in een brief aan Éluard. Voor hem is de tijd gekomen waarin schrappen net zo belangrijk is als schrijven, iets wat hij leert wanneer hij voor de radio, het chanson en de film aan de slag gaat.

De gedichten uit *Youki 1930 Poëzie* waren enkel en alleen voor Youki's ogen bestemd en zijn voor het merendeel postuum in 1975 gepubliceerd. De vertrouwelijkheid ervan verklaart waarom de gedichten intiemer van toon zijn, lichter en grappiger ook, want dat is waar Youki van houdt. Het zijn verhaaltjes en sprookjes in de trant van aftelversjes of liedjes waarin humor en taalspel worden afgewisseld met vertedering en droefheid.

Een gedicht als 'Avond' herinnert nog aan de verloren geliefde:

*In vroeger tijden klopte een hart in deze borst
Het klopte alleen voor haar
Het hart klopt nog steeds alleen weet niemand meer waarom.*

Met 'Meermin' wordt dan weer het symbool van de nieuwe liefde geïntroduceerd. Misschien heeft dit beeld ertoe geleid dat Desnos minder uit de droomwereld ging putten, om meer te gaan spelen met elementen uit de sprookjeswereld, zoals in 'De Lelijke Slaapster', of uit de volkspoëzie, zoals 'De kleine Gertrude' of 'Rosalie', die overigens dicht bij een aantal gedichten van Paul van Ostaïjen in *Het eerste boek van Schmoll* staan.



Met zijn oor voor homoniemen verandert Desnos de tweede lettergreep van het woord 'sirène' (meermin) in 'amour' (minne); '-ène' klinkt namelijk hetzelfde als 'haine' (haat). In het verhalend gedicht *Siramour* (Meerminne, 1931) legt de haat het echter tegen de minne af, ja, lopen Yvonne en Youki in elkaar over, ze delen toch al de eerste letter van hun naam, 'de initiaal die zijn armen voor je opent, maar ons ook doet denken aan de kruisbeelden van de jansenisten'. De liefde voor de eerste vindt haar verlenging in de laatste of, omgekeerd, de liefde voor de laatste vond haar prefiguratie in de eerste, zoals blijkt uit de woorden van de dichter tegen Yvonne:

*Herinner je je de wassen meermin die je me gaf?
Je zag jezelf al in haar en in degene die op jou lijkt.
Je sterft niet door de gedaanteverwisseling van mijn minne, nee, je leeft erdoor, je leeft erin voort.*

In *Meerminne* ontwikkelt Desnos een nieuwe privémythologie met de ster (Yvonne), de meermin (Youki) en het zeepaardje (Robert) als protagonisten. Een 'beangstigende keten van symbolen' leidt het zeepaardje 'van jou, die de ster was, naar haar, die de meermin is', waaruit 'de ontmoeting' ontstaat 'tussen die twee gezichten van mijn liefde, mijn enige liefde'.

Opmerkelijk in *Meerminne* is de opbouw ervan. Samenhang en verband leggen het af tegen het los naast elkaar staan van thema's en vormen, wat herinnert aan de hybride compositie van *Nieuwe Hebriden*. Na een opening die op het eerste gezicht enkel uit vrije verzen bestaat, gaat de tekst over tot kwatrijnen van zeslettergrepige verzen op rijm waarvan een aantal teruggrijpen op de vorige passage; daarna volgen kwatrijnen van rijmende alexandrijnen die op hun beurt plaatsmaken voor poëtisch proza.¹⁴ Die formele mengmoes stemt overeen met de vrijheid die Desnos in de poëzie zocht en bevocht, weg van welke orthodoxie ook. Blijkbaar ging dat niet vanzelf, in de tekst heeft hij het uitdrukkelijk over

*dit verhaal dat geen steek houdt enkel omdat ik niet durf voort te gaan
zoals ik ben begonnen.*

Al heeft hij het voorts over 'dit onsamenhangende verhaal', toch maant Desnos de lezer aan 'niet lichtvaardig' met het boek om te gaan.

Eenzelfde veelvormigheid had hij al eerder toegepast in *The night of loveless nights* (1930). Later zal hij over beide lange gedichten zeggen:

Een zekere schaamteloosheid stoort mij in die teksten waarvan de architectuur naar het grandioze neigt, maar zich moeilijk losmaakt uit een verbale mist.

Niettemin openen beide zijn tweede reguliere bundel *Fortunes* (Fortuinen, 1942), die de poëtische oogst na zijn uitstoting uit het surrealisme bijeenbrengt. In het nawoord bij die bundel verklaart Desnos:

*Ik wil een soort gedichten schrijven waarvan mijn kameraden en ik,
rond 1920, het bestaan ontkenden; we hadden toen het idee dat er van*

geboorte tot dood één groot gedicht ontstond in het onbewuste van de dichter, die er niet meer dan willekeurige fragmenten van kon opdelven. Nu denk ik dat de kunst (of de magie, als men wil) om ingeving, taal en verbeelding op elkaar af te stemmen de schrijver meer werkingskansen biedt.



In de jaren dertig maakt het werk van Desnos een zowel centripetale als centrifugale ontwikkeling door. Enerzijds schrijft hij gedichten die enkel privé circuleren, zoals *Youki 1930 Poésie* en *Les nuits blanches* (Slapeloze nachten, 1932), die niemand anders dan de geliefde zijn voorbestemd, of die in *Les sans cou* (De halslozen) die in 1934 in een bibliofiele editie met etsen van André Masson verschijnen. In die bundel van een volkse inspiratie gaat het om de verschoppelingen van de maatschappij, ‘mannen van het massagraf aan de voet van de Mur des Fédérés’, criminelen of revolutionairen die dan wel hun hoofd onder de guillotine zijn verloren maar niet hun verstand. Voorts zijn er de gedichten die hij voor de kinderen van zijn vrienden Lise en Paul Deharme schrijft. Anderzijds bereikt hij met zijn radiowerk een zeer uitgebreid publiek, wat hem doet zeggen dat hij ‘de meest beluisterde dichter van Frankrijk’ is.

Voor intieme kring of voor het breedst mogelijke publiek, Desnos streeft naar vermaak en communicatie. Met de woorden van Youki in haar *Confidences de Youki Desnos* (De confidenties van Youki Desnos, 1957):

Het was Roberts ambitie om, naast zijn puur poëtische werk, liedjes te maken die de straat op konden, bijvoorbeeld, door een knul op een

14 De afwisseling van vormen komt in de vertaling niet helemaal uit de verf. Liever dan in de kwatrijnen te kiezen voor getal- en rijm dwang heb ik de voorrang gegeven aan de narratieve voortgang.

bakfiets konden worden gefloten of door geliefden van oor tot oor gefluisterd.

Robert Desnos was op het juiste moment de juiste man op de juiste plek. Paul Deharme had namelijk in 1932 een agentschap voor 'Informatie en publiciteit' opgericht en had Desnos uitgenodigd mee in het avontuur te stappen. Ze mikken vooral op de radio – toen nog TSF genoemd –, hét medium dat in volle ontwikkeling is. Als bewijs mag gelden dat het aantal gezinnen dat in Frankrijk tussen 1932 en 1936 een radiotoestel aanschaft verdrievoudigt. Het nieuwe medium vraagt om een nieuwe taal. Van een eenvoudige informatiedrager maken Deharme en Desnos van de radio een artistiek instrument. Desnos zorgt niet alleen voor publicitaire sketches die riant betalen, maar is ook een pionier op het vlak van het hoorspel. Hij maakt zijn debuut met *La grande complainte de Fantômas* (De grote klaagzang van Fantômas), uitgezonden op 3 november 1933 van 20.15 tot 21.00 uur op Radio-Paris. Het kent een enorm succes, doet vervolgens de ronde van de regionale zenders en wordt in januari 1934 tot driemaal toe op plaat vastgelegd. Niet minder dan honderd uitvoerders nemen aan de uitzending deel, met onder anderen Antonin Artaud in de rol van Fantômas. De uit nazi-Duitsland gevluchte Kurt Weill tekende voor de muziek.

Een ander enorm succes is het programma *La clé des songes* (De sleutel van dromen), gesponsord door een matrassenbedrijf. Het bestaat eruit dromen van luisteraars in de ether te brengen, de symbolen ervan te interpreteren en de voorspellende reikwijdte ervan te peilen. Om de dromen te ontleden verlaat Desnos zich op de *Oneirokritika* (Droomboek) van Artemidoros van Daldis uit de tweede eeuw van onze tijdrekening.¹⁵ De interpretator hoeft enkel de elementen te actualiseren, bijvoorbeeld waar de Griekse droomuitlegger het over een strijdkar heeft, wordt dat in de hedendaagse tijd een automobiel. Robert Desnos:

We ontdekten al snel dat er naast de individuele droom, die verschilt van die van de buurman door wat we zijn inkleding of vermomming zouden kunnen noemen, een echte collectieve droom bestaat. In de verzameling dromen die we elke week ontvangen zijn inderdaad heel wat punten van overeenstemming.

Desnos beschouwt de dromen nog altijd als een onuitputtelijk reservoir van gedachten en beelden, maar er grijpt in de loop van de jaren een opmerkelijke verschuiving plaats. In de jaren twintig zag de surrealistische dichter de droom als een boodschap van het onbewuste, de fantasmatische verwerking van een heimelijk verlangen van het individu. In de jaren dertig interesseert hij zich voor de grote gemeenschappelijke droom en het collectief onbewuste. Het is een ontwikkeling van Freud naar Jung.

Het radiowerk verzekert hem van een zeer goed inkomen en dat is ook nodig want, zoals Desnos vertelt, 'Youki weet geen geld te verdienen, maar ze weet het met talent uit te geven'. Vertaalde hij eerder onderbetaald folders voor apothekers, nu maakt hij lucratieve reclamespotjes voor de heilzame producten van Armand Salacrou, een pennenbroeder uit zijn bohèmetijd die het bloeiende farmaceutische bedrijf van zijn vader heeft geërfd. Het slorpt echter alle creativiteit op, zodat hij niet meer aan poëzie toekomt. In 1936 verplicht hij zichzelf tot het schrijven van één gedicht per dag:

Met of zonder onderwerp, moe of niet, hield ik mij trouw aan die discipline. [...] Sommige avonden drong het gedicht zich op, het had zich in de loop van de dag vanzelf ontwikkeld. Op andere momenten, met mijn hersenen op nul, was het een onverwacht thema dat de hand leidde in plaats van de gedachte. Maar het was geen automatisch schrijven. Elk woord, elke regel had ik onder controle.

15 Artemidoros van Daldis, *Droomboek*, vertaald door Simone Mooij-Valk, Primavera Pers, Leiden, 2014².

Een aantal gedichten dat zo tot de lente van 1937 ontstond, vond later herschreven zijn plaats in *Les portes battantes* (De klapdeuren), opgenomen in *Fortuinen*.



Er is echter meer aan de hand dan louter artistieke ontwikkelingen. Wat in de jaren twintig een naoorlog was, werd in de jaren dertig een vooroorlog. De verkiezing van Adolf Hitler tot rijkskanselier van Duitsland in januari 1933 leidt tot arrestaties, opsluiting, vervolging en verbod op literatuur en 'ontaarde kunst'. De nazistische propaganda en indoctrinatie in Duitsland vinden overal in Europa weerklank. Ook in Frankrijk staan fascisme en antisemitisme in het middelpunt van de politieke strijd. Desnos had al midden jaren twintig, na een reis naar Cuba, partij gekozen tegen de dictatuur van generaal Machado en tijdens de Spaanse burgeroorlog stond hij aan de zijde van de Republikeinen tegen de troepen van Franco. In Frankrijk voegt hij zich bij het Front Commun (Gemeenschappelijk Front), dat diverse linkse krachten bundelt.

Desnos staat als dichter midden in zijn tijd. Hij huldigt de idee dat poëtische geschriften hun belang niet vinden in een streven naar een mythische eeuwigheid, maar in de verhouding tot hun politieke en sociale context. Zo waardeert hij in Baudelaire dat

dit werk, eeuwig van toon, slechts vluchtig wilde zijn, zoals alle ware poëzie. Wie een vers schrijft in de hoop erin voort te kunnen leven, begeeft een dwaasheid en een wandaad.

Daarmee veroordeelt hij heel wat gedichten uit *Lijf en goed* en evolueert hij naar een poëzie voor 'de mensen op aarde'. In het kader van zijn engagement schrijft hij in de jaren dertig meer dan één strijdlied om de militanten een hart onder de riem te steken. In een beschouwing uit januari 1944 keert Desnos erop terug:

De grootste namen van onze tijd (ik heb het over de dichters) zijn nog niet verzekerd van een plaats hoger dan de derde plank van de bibliotheek van een nieuwsgierige erudiet in het jaar 2000. Het maakt overigens niets uit. Grote poëzie kan noodzakelijkerwijs actueel zijn, gelegenheidspoëzie... ze kan dus vluchtig zijn.

De grote gelegenheid zou niet uitblijven. In de vroege uurtjes van 1 september 1939 valt de Wehrmacht Polen binnen. Nog voor de middag kondigt Frankrijk de algemene mobilisatie en de staat van beleg af. Ook Desnos ontvangt zijn oproep. Vanaf 20 september 1939 wordt hij in Lotharingen aan de Maginotlinie ingekwartierd, zonder een schot te lossen. Het was wat men in Frankrijk de 'drôle de guerre', de 'vreemde oorlog' noemde, zonder noemenswaardige militaire manoeuvres. In een winterbrief van het front aan Youki merkt hij op: 'Er valt nog altijd niets te vertellen. Altijd hetzelfde leven. Een vliegtuig hier, drie kanonschoten daar. Sneeuw, lucht, vorst, sneeuw, vorst, enzovoort. Leve de lente.' Op 27 mei 1940 geeft het hele garnizoen zich zonder slag of stoot aan de Duitsers over, 'bijna op bevel: het bevel niet te strijden'. Een Franse arts-majoor maakt de *Kommandantur* echter wijs dat er cholera dreigt onder de gevangenen, waarna de overwinnaar de poorten wijd openzet en het hele zootje naar huis jaagt.

Zijn baan bij de radio is Desnos kwijt; die radio staat trouwens onder toezicht van de Duitsers. Zijn vriend Jeanson weet echter een nieuwe krant, *Aujourd'hui*, door de Duitse censuur te sluizen, met als voorwaarden dat de financiering uitsluitend Frans is en dat hij de volledige vrijheid krijgt wat de samenstelling van zijn ploeg betreft. Desnos krijgt de culturele rubrieken toegewezen en schrijft artikelen over muziek en de herontdekking van literaire schatten uit het verleden. Om de journalistiek onder streng toezicht te beoefenen, leert Desnos verboden dingen te zeggen met toegelaten woorden. Een literair werk uit het verleden opdelfen lijkt op het eerste gezicht onschuldig, maar kan tussen de regels door wel de-

gelijk een kritisch-morele ondertoon bevatten. Tegen het eind van het jaar wordt Jeanson echter door de Duitsers gearresteerd en door een bezettersgezinde directeur vervangen. Desnos heeft niet de minste lust om mee te werken aan een collaborerende krant, maar AGIR, de verzetsgroep waarvan hij deel uitmaakt, vraagt hem te blijven. Als 'infiltrant' binnen *Aujourd'hui* heeft hij tijdens de redactievergaderingen en in de wandelgangen namelijk toegang tot informatie die niet openbaar mag worden en van belang kan zijn voor de acties van het verzet.

Tijdens de oorlogsjaren ontwikkelt Desnos een enorme literaire activiteit. In 1942 publiceert hij zoals gezegd zijn tweede reguliere bundel, *Fortuinen*, waarin hij de balans opmaakt van de jaren 1927-1937. De bundel bevat op het eind een 'aantekening van de auteur', een strenge zelfkritiek wat de surrealistische fase betreft, met toch ook een lichtpuntje:

Ik constateer vooruitgang in het zoeken naar een poëtische taal die zowel populair als exact is. [...] Het is die zoektocht naar een vertrouwde en lyrische taal die me ertoe moet brengen gemeenplaatsen en schijnbaar versleten thema's weer op te pakken.

In januari 1943 verschijnt de roman *De wijn is op flessen...*, in april gevolgd door de bibliofiele bundel *État de veille* (Waaktoestand) met etsen van Gaston-Louis Roux (waaruit hier 'Coupletten van de Rue Saint-Martin' en 'Morgen' zijn opgenomen). De titel lijkt me niet alleen een waarschuwing tegen het tovermiddel van het psychisch automatisme, maar ook een aanmaning tot waakzaamheid onder de bezetting. Picasso levert een ets voor de eveneens bibliofiele bundel *Land* (waaruit hier 'De stem' en 'Het grafschrift' zijn opgenomen), die pas in 1944 verschijnt en op een enkele uitzondering na vormvaste gedichten bevat met verwijzingen naar de klassieke mythologieën, die doorzichtige allusies op de oorlogstijd zijn.

Voorts zijn er de verzetsgedichten, waaronder 'Dit hart dat oor-

log haatte', in juli 1943 gepubliceerd onder de schuilnaam Pierre Andier in *L'honneur des poètes* (De eer van de dichters) en 'De wachter van de Pont-aux-Change', in mei 1944 gepubliceerd onder de schuilnaam Valentin Guillois in *L'honneur des poètes II*. Beide bloemlezingen worden mede samengesteld door Éluard, die net als Aragon het surrealisme de rug heeft toegekeerd en partijgetrouw de directieven van de communistische leiding gehoorzaamt. Dat is niet naar de zin van Breton en Péret, die veilig en wel de oorlogsjaren respectievelijk in New York en Mexico doormaken. Met name Péret spaart zijn kritiek niet in *Le déshonneur des poètes* (De oneer van de dichters), dat in februari 1945 verschijnt. Hij hekelt de culturele regressie in oorlogstijd, de opleving van religie en nationalisme, evenals de propagandapoëzie, of die nu voor of tegen het fascisme is:

Niet één van deze 'gedichten' overstijgt het lyrische niveau van de farmaceutische reclame en het is geen toeval dat de overgrote meerderheid van hun auteurs meende te moeten terugkeren naar het klassieke rijm en de alexandrijn.

Die uithaal lijkt wel rechtstreeks tegen Desnos gericht, de enige die met folders en reclamespotjes voor farmaceutische bedrijven te maken had gehad. Nu is Desnos juist de dichter die ontsnapt aan de regressie die inderdaad in heel wat gedichten uit *De eer van de dichters* valt af te lezen. Het is 'Dit hart dat oorlog haatte' dat werd gebeiteld in het *Mémorial des Martyrs de la Déportation*, het gedenkteken voor de martelaren van de deportatie op de Île de la Cité in Parijs. 'De wachter van de Pont-aux-Change', van een whitmaniaanse adem, is een blijvende referentie van de verzetslyriek, binnen en buiten Frankrijk.

De realiteit van de economische crisis en het antifascistische verzet kunnen de droom niet helemaal verdringen. Fantasie en taalspel vinden een uitlaatklep in de ook al in 1943 voltooide kin-

dergedichten van *Zangfabels* en *Zangbloemen*. Gedichten daaruit als ‘Le pélican de Jonathan’ (De pelikaan van Jonathan) of ‘La fourmi de dix-huit mètres’ (De mier van achttien meter) zijn nu al even bekend én even anoniem als de sprookjes van Charles Perrault. ‘De mier’ werd al in 1949 door Joseph Kosma op muziek gezet en door Juliette Gréco vertolkt, die het aangekondigde als ‘een grapje van Robert Desnos / Dat voor kinderen was geschreven / En op muziek werd gezet voor grote mensen zoals wij’. En daarmee is de stem van Robert Desnos opgegaan in het ‘publiek domein’ – precies waar de poëzie volgens hem ook thuishoort.

De veelvormigheid kan verbazen, maar strookt helemaal met Desnos’ visie uit 1942 dat ‘niet de poëzie vrij moet zijn, maar de dichter’ – vrij om te kiezen welke vorm hij aan zijn gedicht wil geven, vooral nu hij tijdens de bezetting geen vrij mens meer is.



Desnos houdt zijn verzetsactiviteiten voor Youki verborgen, maar is wel zo onvoorzichtig om hardop in restaurants en cafés te voorstellen dat de nederlaag van Duitsland nabij is. In de krant valt hij de verklaarde antisemiet Louis-Ferdinand Céline aan, evenals de gewezen dadaïst Pierre Drieu la Rochelle, die het fascisme heeft omhelsd (maar het door zijn goede contacten met de bezetter wel voor elkaar krijgt om Aragon, Sartre en anderen van deportatie te redden, dus zo zwart-wit is het ook weer niet). Céline antwoordt met een deurwaardersexploot waarin Desnos als ‘philoyoutre’ (smousenflicker) wordt aangeklaagd. Desnos heeft het klappen uitdelen niet verleerd en dient in april 1942 de fascistische en antisemitische journalist Alain Lambreaux een klinkende oorveeg toe... met een fatale nagalm twee jaar later.

In de morgen van 22 februari 1944 krijgt Desnos van de secretaresse van *Aujourd’hui* thuis een belletje dat de Gestapo hem op de redactie is komen zoeken. Desnos heeft genoeg tijd om zich uit

de voeten te maken, maar doet dat niet. Hij biedt clandestien onderdak aan een jonge weigeraar van de gedwongen tewerkstelling in Duitsland, die hij snel het huis uit weet te werken met een incriminerend pakje met de opdracht om dat te vernietigen. Bovendien is hij bang dat de Gestapo Youki zal aanhouden als ze hém niet vinden. Wat waar is voor André Placard in 'De coupletten van de Rue Saint-Martin' geldt nu voor Robert Desnos, maar in een andere straat:

*Hij verdween op een morgen,
Ze namen hem mee, meer weten we niet.
We zagen hem niet weer in de Rue Mazarine.*

Youki beweegt hemel en aarde om hem vrij te krijgen en daar heeft de *Kommandantur* wel oren naar. Helaas, Lambreaux ziet zijn kans schoon om de oorveeg te wreken en sommeert de Duitse autoriteiten publiekelijk om die 'communist en antihitleriaan' op transport te zetten. Vanaf dat moment zal het klappen regenen, maar nu op Desnos en met de kolf van het geweer. Op 27 april wordt hij met 1.714 lotgenoten op transport gezet in een 'Nacht und Nebel'-konvooi, wat betekent dat de familie in het ongewisse blijft over de bestemming en het lot van de gedeporteerden. Op 30 april komt het konvooi 's avonds aan in Auschwitz-Birkenau.

De kampoverste begrijpt niet waarom hem zo'n lading Franse verzetsmensen wordt gestuurd, Auschwitz is er om Joden te vergassen. Dus wordt het konvooi, minus 200 man, in veewagons naar Buchenwald vervoerd, waar het op 14 mei aankomt. Daar verliezen ze hun 'Nacht und Nebel'-statuut en mogen brieven schrijven en pakjes ontvangen. Midden in het kamp staat de zogenaamde 'eik van Goethe', omdat de wetenschapper en literator eronder kwam mediteren. Mediteren is er tijdens de oorlogsjaren niet meer bij, de enige boom in het kamp dient om er mannen bij trossen tegelijk

aan op te knopen. Tegen een medegevangene zei Desnos: 'Over dit alles wil ik een lied maken. Het wordt een episch gedicht of veeleer een cantate. Ja, er is materiaal voor een cantate.' Het is er niet van gekomen, ik gis dat het een ijzige, blanke variant zou zijn geworden van Billie Holidays *Strange Fruit* uit 1939, een lied dat Desnos als muzikrecensent en jazzliefhebber ongetwijfeld kende.

Op 25 mei 1944 wordt het konvooi naar Flossenburg doorgestuurd en vandaar gaat op 2 juni 1944 een groep van 182 man, onder wie Desnos, naar Flöha verder, waar men cockpits voor de Messerschmitt-jachtvliegtuigen fabriceert. Omdat Desnos twee linkerhanden heeft, krijgt hij een bezem in de hand geduwd, wat hem in staat stelt om zo'n beetje door het hele kamp nieuwtjes van de ene gevangene naar de andere over te brengen. Op 14 april 1945, bij het oprukken van de geallieerde troepen, wordt het kamp van Flöha ontruimd. De 'dodenmars' duurt drieëntwintig dagen, waarbij ze te voet zo'n twintig kilometer per dag afleggen. Heel wat gevangenen creperen van uitputting of worden door de SS'ers afgemaakt. Het plan is terug naar Flossenburg te trekken, maar op 30 april 1945 – de dag van Hitlers zelfmoord – besluiten de bewakers naar Theresienstadt af te buigen omdat Flossenburg al door de Amerikanen is bevrijd.

De Amerikanen rukken sneller op dan de gevangenen kunnen lopen en dus kiezen de bewakers op 6 mei 1945 het hazenpad. Desnos wordt met andere zieken op een aanhangwagen achter een tractor geladen en komt op 8 mei 1945 – de dag van de Duitse capitulatie – in het kamp van Theresienstadt (oftewel Terezín) aan, waar hij door het Tsjechische Rode Kruis wordt opgevangen. Op 4 juni 1945 menen de letteren minnende studenten geneeskunde Josef Stuna en Alena Tesařová de dichter onder de zieken te herkennen. Stuna had namelijk vertalingen door Vítězslav Nezval gelezen, een van de protagonisten van de Tsjechische surrealistische groep. Ze vragen hem of hij de dichter Robert Desnos kent. Hij antwoordt: 'Ja, ja, Robert Desnos, Frans dichter, dat ben ik! Dat ben ik!'

En op slag verandert hij van een getatoeëerd nummer in een persoon met een naam. Beide verplegers wijken niet meer van zijn zijde, maar vergeefs: op 8 juni 1945 om 05.30 uur bezwijkt Desnos aan de tyfus die in het kamp woedt. Hoewel de regel luidt om de doden van de dag gezamenlijk te verbranden, krijgen ze de lijkbezorger zover om de dichter individueel te cremen en de as in een urn te verzamelen. Ze maken het overlijden officieel bij de Franse ambassade bekend en deponeren er de urn. De diplomatieke gezant in Praag is niemand minder dan Paul Claudel, een auteur voor wie Desnos nooit een goed woord overhad en die nu weigert persoonlijk de urn aan Frankrijk over te dragen. Het is pas op 20 oktober 1945 dat een Tsjechische delegatie de urn overhandigt aan de stad Parijs, waar hij op de Cimétière du Montparnasse werd bijgezet.

Op 1 juli 1945 kondigt de *Svobodne Noviny* (De vrije krant) op initiatief van Stuna het overlijden van Desnos aan en citeert een van zijn gedichten in het Tsjechisch. Youki zal zijn overlijden pas op 14 juli vernemen. Op 11 augustus 1945 wijdt *Les lettres françaises* een editoriaal aan de overleden dichter, begeleid door een vertaling van het Tsjechische herdenkingsartikel. Een afzonderlijk kader met de kop 'Het laatste gedicht van Desnos' stelt het voor als 'het enige gedicht dat op hem werd gevonden en zonder twijfel aan zijn vrouw is opgedragen':

*Ik heb zozeer van jou gedroomd,
Ik heb zozeer gewandeld, zozeer gesproken,
Zozeer van je schim gehouden,
Dat me niets meer van je rest.
Er rest me niets meer dan een schim onder schimmen te zijn,
Honderd keer meer schaduw dan schaduw te zijn,
De schaduw die komt en terugkomt in je zonnige leven.*

Het verhaal wil dat het gedicht door de stervende auteur werd gedictieerd ter ere van zijn vrouw Youki en werd opgetekend door

zijn Tsjechische verplegers. In feite gaat het om de zeven laatste verzen van 'Ik heb zo vaak van jou gedroomd', een gedicht dat in 1926 voor Yvonne George werd geschreven en tien jaar later door Nezval in het Tsjechisch was vertaald. Het zogenaamd 'laatste gedicht' is de journalistiek overhaaste terugvertaling uit het Tsjechisch naar het Frans, maar het misverstand dat het hier om het gedicht van een stervende kampgevangene ging heeft sindsdien de ronde van de wereld gedaan. Het werd door Marcel Delannoy op muziek gezet, door Paul Celan naar het Duits vertaald en niet alleen op het Mémorial des Martyrs de la Déportation in Parijs gebeiteld, maar bovendien op het Monument en hommage à la Résistance et à la Déportation in Créteil. Het ziet er niet naar uit dat de legende gauw zal verdampen – *se non è vero, è ben trovato* –, al is het apocriefe gedicht niet langer in de werken van Desnos opgenomen.



Op de overtuiging dat je een werk niet echt kunt begrijpen zonder de auteur te kennen, liet Desnos volgen dat 'de werken uit het verleden tezamen met de lijken tot bederf overgaan'. In zijn dagboek noteerde hij precies twee weken voor zijn aanhouding:

Wat ik hier of elders schrijf zal waarschijnlijk, verspreid over de jaren, slechts een paar nieuwsgierigen interesseren. Om de vijftientig of dertig jaar zullen mijn naam en een paar fragmenten, altijd dezelfde, in vertrouwelijke publicaties worden opgegraven. De gedichten voor kinderen zullen iets langer hebben overleefd dan de rest. Ik zal vallen onder het hoofdstuk van de beperkte nieuwsgierigheid.

Zowat driekwart eeuw na de tragische dood van de auteur is zijn werk echter springlevend. Het gros ervan is opgenomen in het 1.400 pagina's tellende *Œuvres* in de Quarto-reeks bij Gallimard. De

dichtbundels en romans zijn afzonderlijk verkrijgbaar in de pocketreeksen Poésie en L'imaginaire, eveneens bij Gallimard. *Chantefables et chantefleurs* wordt nog altijd herdrukt bij uitgeverij Gründ, met of zonder audio-cd.

Jan H. Mysjkin