

Franklin Rosemont

**André Breton och surrealismens grundprinciper
(1977)**

Översättning Bruno Jacobs (1985)

Innehåll

Översättarens förord.....	1
Inledande anmärkning.....	2
1.....	3
2.....	8
3.....	12
4.....	15
5.....	21
6.....	26
7.....	30
8.....	35
9.....	42
10.....	47
11.....	53
12.....	58
13.....	64
14.....	68
15.....	73
16.....	80
17.....	84
18.....	86
19.....	90
Noter och referenser.....	91

Översättarens förord

André Breton och surrealismens grundprinciper utgör introduktionen till den egentliga första antologin på engelska av surrealismens grundare Bretons skrifter, *André Breton – What is Surrealism? – Selected Writings*. Den publicerade första gången av Monad Press, New York, 1978, och av samma förlag i England då i två separata volymer. Följande svenska översättning följer denna något kortare andra version.

Denna introduktion – som klart präglas av den tid som den skrevs under – situerar surrealismen såsom organiserad internationell strömning i förhållande till den allmänna politiska utvecklingen under samma tidsperiod och fokuserar särskilt på denna aspekt. Även om mycket övrigt kan och förtjänas sägas om denna nu drygt 80-åriga rörelse, utgör följande introduktion ännu så länge ett av de få verk av det slag författat av en aktiv deltagare i den surrealistiska rörelsen.

Franklin Rosemont (1943 – 2009) var initiativtagaren och en av de allra främsta ledande gestalter i den surrealistiska rörelsen i USA och i surrealistgruppen i Chicago i synnerhet som vid tiden för bokens publicering var kanske den mest livfulla internationellt sett. Han var huvudredaktör till tidskriften *Arsenal – Surrealist Subversion* och är författare till ett flertal böcker och en stor mängd essäer och texter dels inom ramen för surrealismen och dels om fenomen och personligheter av stor relevans utifrån surrealistiska perspektiv. Det gäller inte minst inom populär kultur och föga uppmärksamma radikaler – se t.ex. hans omfattande verk om Joe Hill – eller förbisedda poeter. Han spelade för övrigt en anseelig roll inför bildandet av surrealistgruppen i Stockholm i mitten på 80-talet.

Den surrealistiska rörelsens främsta organiserade grupper eller center av kollektiv aktivitet finns idag fortfarande i Paris, Prag och på olika platser i USA, men också i Aten, Leeds, London, Madrid, Montreal, Santander eller Stockholm.

Bruno Jacobs
Stockholm, juni 2009

bruno.jacobs@telia.com

Inledande anmärkning

Allt försöker påkalla vår uppmärksamhet och skriker efter att bli totalt omvandlat, men alla låtsas som om det regnar. Arbetarklassen och arbetarköparen har ingenting gemensamt, men alla föredrar att visa likgiltighet. Premisserna för revolutionen finns nu överallt, men slutsatserna är sopade under mattan. Vad som avstås ifrån verkar vara alltför lätt glömt. 1978 markerar hysterins 100-årsjubileum. Vad är vi nu, kan vi fråga, i förhållande till tiden? Puddingens bevis är evighetens rop ...

Miserabilismen har skördat sina största framgångar i skapandet av en i det närmaste total förvirring, så att få människor erkänner hur miserabla de verkligen är. Det är värt att betona att Marx idé om ackumuleringen av misär inte var menad som en snäv ekonomisk formulering. Den innebar snarare att det mänskliga livets hela kvalitet skulle bli alltmer eländig ju längre kapitalismen bestod. Alla miserabilistiska ideologiers funktion är att dölja denna sanning, att få misären att se ut som sin motsats, att säkra den miserabilistiska exploateringen av världen. Vissa har velat se en diskvalificering av Marx kritik i det faktum att arbetare nu äger egna TV-apparater och bilar. Men detta faktum utgör i sig kritikens mest radikala bekräftelse. TV-apparaten och bilen – den elektroniska uppfinningen som reducerar människor till immobiliserade åskådare, och det rörliga pansaret som transporterar dessa atomiserade och tryggt omslutna åskådare från den ena formen av misär till den andra – är framstående verktyg i miserabilisternas påtvingande av sitt eländiga tyranni.

Följande essä om André Breton är tänkt som ett bidrag till den antimiserabilistiska offensiven. Läsaren ombeds att hålla i minnet att denna introduktion inte gör anspråk på att vara en ”fullständig” studie över Breton. Begränsningar av utrymmesskäl har dessutom hindrat mig från att mer än beröra vissa viktiga aspekter av Bretons tänkande. Mitt mål har varit att ge en kortfattad presentation av det surrealistiska projektet i sin helhet, som den bäst definierades av och illustrerades i Bretons liv och verk, att skissera den internationella surrealistiska rörelsens målsättningar, principer, teorier och historia, och att visa dess nära och till och med oskiljaktiga förhållande till arbetarrörelsens teori och praktik. Jag har försökt rätta till de värsta och vanligaste missuppfattningarna kring surrealismen som framförts av kritiker, och mera generellt försökt fokusera på de avgörande aspekter av rörelsen som annars ignorerats eller förvrängts. Genom att ”rätta bilden” har jag försökt presentera André Breton på det enda sättet som han hade önskat bli presenterad: i ljuset av de rådande revolutionära och poetiska behoven.

De flesta studier och antologier om surrealismen som publicerats på engelska har presenterats som bidrag till studier kring den franska litteraturen, som dokument över modern konst eller som ”bakgrundsmaterial” för att bidra till förståelsen av ”mera betydelsefulla” författare eller konstnärer som ”påverkats” av surrealismen (1). Och denna litteratur har påstått att surrealismen inte längre finns som organiserad rörelse. Tidigare var 1939 det år som oftast angavs för dess upplösning. På senare tid har det dock varit på modet att slå fast att den dog 1966, tillsammans med Breton själv.

Det faktum att en omfattande borgerlig kulturapparat finns för att sprida en sådan orimlig desinformation får inte desinformationen att bli mindre orimlig. För att tala klarspråk: den surrealistiska kampen dog lika lite 1966 som kampen för socialismen tog slut med Karl Marx död 1883.

Denna bok presenterar André Bretons skrifter i samma anda som de ursprungligen uppstod: som verktyg för forskning och revolt – en forskning och en revolt som kräver att drivas vidare. Här förklaras inte surrealismen med konstens eller litteraturens ynkliga förevändningar, utan i hela sin integritet som projekt för subversion, revolution, frigörelse – med Bretons ord ett projekt ”för att förändra världen, omvandla livet och återuppbygga den mänskliga förståelsen från början”.

Denna revolutionära poetiska kamp förs idag av surrealisterna i tiotals länder. Och hur kunde det vara annorlunda? De historiska motsättningar som födde surrealismen har inte lösts. Om kontrarevolutionära krafter här och där suddat bort alla spår av en surrealistisk närvaro och om vissa surrealisterna vid vissa tillfällen brutits ner och anslutit sig till den konformistiska kören, kommer det ändå alltid att finnas andra som tar upp kampen för att praktisera poesin som en brännande aktualitet, för att ta risker utan vilka revolt och revolution bara förblir ord.

Denna bok dedikeras till alla som kommer att ta dessa risker, som kommer att underblåsa varje sann revolts lågor, som kommer att försvara poesins, frihetens och kärlekens revolutionära sak oavsett konsekvenserna.

Bort med ”tillfredsställande” jobb, sinnesro, småprat, lyckliga hem, helger, klockradioapparater, det mindre onda, böner, underhållning, nostalgi och alla andra växelspakar i den miserabilistiska lag-och-ordningens hjärntvättmaskin!

*Inbillningskraften är revolutionär eller ingenting
Revolutionen kommer att vara surrealistisk eller ingen alls **

**Framlidens Fyr*, deklaration av den surrealistiska rörelsen i USA från 1974, publicerad på svenska i häftet *Surrealism!* (Surrealistförlaget, Stockholm 1984), ö a.

1

*En skapelses hemlighet kan förstås
enbart i vårt eget faktiska skapande.
– Benjamin Paul Blood*

I motsats till dominerande felaktiga definitioner, är surrealismen varken en estetisk doktrin eller ett filosofiskt system eller en simpel litterär eller konstnärlig skola. Den är en outtröttlig revolt mot en civilisation som reducerar alla mänskliga strävanden till marknadsvärden, religiösa bedrägerier, allmängiltig tråkighet och misär.

Specialister i revolt: så beskrev sig surrealisterna i ett tidigt flygblad. Surrealismen föddes ur den skrämmande konflikten mellan tankens outtömliga krafter och vardagslivets utarmade villkor, och syftar till ingenting mindre än människans fullständiga frigörelse, till återuppbygget av samhället enligt mottot *åt var och en efter begär*.

Surrealismen syftar mer exakt till att reducera och slutligen upplösa motsättningarna mellan sömn och vaket tillstånd, dröm och handling, förnuftstänkande och galenskap, det medvetna och det omedvetna, det individuella och samhället, det subjektiva och det objektiva. Den strävar efter att befria inbillningskraften från det psykiska förtryckets och från det sociala

förtryckets mekanismer så att inspirationen och exalteringen, som hittills betraktats som poeternas och konstnärernas exklusiva revir, erkänns som allas gemensamma egendom.

Isidore Ducasse, greve Lautréamont, vars inflytande över surrealismen har varit djupt, definierade i förväg den surrealistiska ambitionen med en ojämförlig maxim: ”Poesin måste göras av alla. Inte av en.”

Surrealismen, vilken inleddes med en serie experiment med språket, skördade sina första framgångar just inom poesins område. Den drevs dock vidare, av sin egen dynamik inte mindre än av händelsernas gång, långt bortom traditionella estetiska kategorier. Den vägrar acceptera en stelbent definiering, begränsningar som fastställs av den konventionella rationalismen eller akademisk fackindelning. Under dess mer än halvsekelånga existens som organiserad rörelse har surrealismen aldrig upphört att utvidga sin forskning i varje form av mänskligt uttryck. Även dess fiender erkänner att hela fältet av de problem som är förknippade med psykisk automatism, kärlek, objektiv slump, inspiration, språk, drömmar och galenskap, har belysts och förtydligats av den surrealistiska forskningen.

Men om surrealismen står för vetenskaplig prövning, kräver objektiv tolkning och undviker all mysticism, och om surrealismen bedriver en forskning som vid vissa tillfällen vunnit en sympatiskt inställd uppmärksamhet från vetenskapsmäns sida, är den själv ingen vetenskaplig gren. Och den har alltid motsatt sig ”scientismens” förvillande ideologi och dyrkandet av Vetenskapen (med stort V) som lösningen till alla problem. Det är ett skäl till varför surrealisterna uppskattar Charles Forts verk som med osviklig humor bokförde de vetenskapliga lagarnas oförskömmade ”undantag”.

På det vetenskapliga planet har surrealismen starkt influerats av i synnerhet Freuds och hans medarbetares upptäckter. I årtal definierades den faktiskt lustigt nog på ett felaktigt sätt i ett populärt amerikanskt lexikon som en litterär rörelse nära allierad med freudianismen”. Men erkännandet av giltigheten och betydelsen av Freuds verk omvandlar ingalunda surrealismen till en gren av psykoanalysen. Då psykoanalysen lämnar orörd, eller till och med vidgar uppdelningen mellan dröm och handling, krossar surrealismen hindren mellan dessa motstridiga tillstånd och strävar efter deras dialektiska lösning. Samtidigt som han alltid försvarade Freuds grundläggande upptäckter och fritt använde hans psykoanalytiska undersökningsmetoder, förklarade Breton också att ”vi förkastar största delen av den freudianska filosofin som *metafysik*”.

På det politiska planet har surrealismen konsekvent försvarat arbetarinternationalismen. Den har bekämpat alla ansträngningar av kapitalistisk återerövring och den fortsätter föreslå och stödja de djärvaste revolutionära lösningarna till de problem som ställs av nutidens händelser. Rörelsen har dock inte gjort anspråk på att vara ett politiskt parti.

Den surrealistiska teorin härstammar också till ansevärd utsträckning från vad Breton kallade filosofi ”på det tyska språket”, och i synnerhet från de successiva revolutionerna i tänkandet som är förknippade med namnen Kant, Fichte, Hegel, Feuerbach och Marx. Den har också erkänt bidrag från så olika tänkare som Herakleitos, Abelard, Spinoza, Diderot, Nietzsche och Benjamin Paul Blood. Men även om en Sorbonne-professor, Ferdinand Alquié, skrev en intressant och sympatisk *Surrealismens filosofi*, måste det klargöras att surrealisterna betraktar filosofin som sådan som utklassad. Professionella filosofer har dessutom, som man kan förvänta sig av sådana väktare av borgerlig ideologi, med ytterst få undantag erkänt sin fiendlighet till eller likgiltighet inför det surrealistiska projektet.

Surrealismen har utöver detta inspirerats av olika esoteriska eller ”ockulta” filosofiska

strömningar – från Bruno och Paracelsus till Ethan Allen Hitchcock och Schwaller de Lubicz. Dessa verk är viktiga stimuli på analogins nivå, det vill säga vad det gäller att poetiskt återtolka de mångfacetterade förhållandena mellan mänskligheten och universum. Men i egenskap av ateister, revolutionärer, anhängare av den dialektiska materialismen och poeter, har surrealisterna inte kunnat luras av ”övernaturliga” illusioner.

Slutligen har surrealismen alltid producerat poesi, målningar, föremål, filmer och andra verk som har störtat tidigare uppfattningar om skönheten och omvandlat vår syn på verkligheten. Den har återgett män och kvinnor ett livfullt och djupt sinne för de mänskliga relationernas dolda uttryck, för vardagslivets latent inbörd. Den har skänkt dem en skarpare medvetenhet om sina innersta begär och om möjligheten av att förverkliga dessa begär.

På det poetiska och på det konstnärliga planet är det självklart att surrealismen förkastar de båda reaktionära uppfattningarna om ”konst för konstens skull” och ”socialrealism” som båda haft som huvudsaklig effekt att strypa och fjättra den mänskliga uttrycksförmågan – den första till förmån för prästerliga abstraktioner och den andra i det byråkratiska godtyckets tjänst. Trots att dess poesi och dess måleri i sig är tillräckliga för att placera surrealismen bland de mest vitala revolutionära strömningarna under detta århundrade, vore det felaktigt att anta att surrealismen i första hand ägnar sig åt konst eller litteratur. När en stalinistisk författare försökte locka surrealisterna med löftet om en ”konstnärlig renässans”, svarade Breton bestämt ”vad bryr vi oss om denna konstnärliga renässans. Leve den sociala revolutionen och bara den!” Surrealismen kan sägas finnas lika långt bortom konst- och litteraturkategorierna som Marx och Engels dialektiska materialism kan anses finnas bortom sociologin och filosofin, och till stor del av samma skäl.

Historiskt betydde surrealismens uppkomst slutet på en lång rad avantgardistiska kulturella tendenser och utgjorde kvalitativt en ny grund för forskning utifrån och bortom konstens och litteraturens tidigare fastställda riktlinjer. Denna erövring som bara kan förstås inom ramarna för den världsrevolutionära utvecklingen är på det poetiska planet, grovt betraktat, analog med den permanenta revolutionens teori, med den freudianska psykoanalysen, den allmänna relativitetsteorin, kvantmekaniken och andra revolutionära utvecklingar i 1900-talets tänkande. Perioden av kapitalistiskt förfall präglas av en multiplicering av alienationer och en intensifiering av alla sociala motsättningar. De gamla motsättningarna överlever enbart därför att de gamla självständiga elementen omedgörligt förföljs, splittras, kläms mot väggen och slaktas. I denna massaker på oskyldiga utsätts alla traditionella uppfattningar om konsten, filosofin, moralen, vetenskapen och oegennyttig lärdom för långtgående konvulsioner. Oförmögna att överleva striden med sin innersta anda fullständigt förändrad, störtas dessa förlegade former mot sin vilja in i det förskräckliga dramat av vardagslivets reproduktion. Att inte erkänna den nya utvecklingsnivån är att spela denna tragedi såsom fars. Vår tidsålder är en grymt uppsplittrad tidsålder: de som låtsas låta bli att ta ställning spelar bara den existerande ordningens spel enligt den existerande ordningens regler. Surrealismen står oåterkalleligt på den hela mänskliga personlighetens sida mot alla regressiva krafter, mot atomiseringens och alienationens knäfall för varufetischismens kors.

Det är uppenbart att de senaste årens konstnärliga flugor, trots all den publicitet som åtföljer dem, bara utgör resterna av ett länge misskrediterat elfenbenstorn. Och detta är inte mindre sant beträffande de poetiska/litterära tendenserna eller de filosofiska trenderna. Pop, op, kinetisk, nukleär, minimalistisk eller konceptuell konst liksom happenings, lettrism, konkretism, den ”nya romanen”, den senila Black Mountain-akademien, ”new American poetics”, existentialism, nythomism, lingvistisk analys, strukturalism – alla dessa är former av prästerlig be-

straffning och kontemplativ magsjuka som i grunden är fjärmade från den levande verklighetens hjärta och nervsystem, som i grunden är oförmögna att upptäcka annat än återvändsgränden

Konst och antikonst är skenlösningar; surrealismen finns någon annanstans. Vi som tagit upp den surrealistiska saken lurar oss inte med att surrealismen redan avancerat en hel del bortom en viss preliminär nivå. Dess obestridliga förtjänst är att den från början, medan alla andra förredrog att titta åt andra hållet, koncentrerade sin uppmärksamhet på den mänskliga existensens extrema osäkerhet och även ägnade sig helt, ohejdat och med desperationens fulla klarhet, åt att konfrontera denna osäkerhet rakt på, det vill säga åt den revolutionära uppgiften att förändra livet. Jag hoppas att ingen på allvar förväntar sig att surrealismen skulle ha en positiv mening utom för dem som är medvetna om att den existerande ordningen är i skrikande behov av att negeras och omvandlas. Att det inte finns någon lösning till den mänskliga existensens avgörande problem utanför den socialistiska revolutionen är för surrealismen en grundprincip som står bortom all argumentation. Ingenting vore svårare än att försona surrealismen med borgerlig kultur. Jag vet att allting förflyter normalt idag, precis som igår, som om livet var en skuldförbindelse som då och då punkterades av en gäspning, en axelryckning eller av ett slag på näsan. Fastkedjade under ett till synes orubbligt nät av förfalskade förhoppningar och fruktan – samtidigt hopplösa och orädda inför ett öde som knappast kunde vara mer katastrofalt för den mänskliga personlighetens fria utveckling – fortsätter män och kvinnor fabricera illusoriska insikter och ynkliga eftertankar som om ingenting viktigare stod på spel än cigarettpriserna. Men lyckligtvis är ingenting i denna bistra charad idiotsäkert. En bråkdel av en sekund är nog för att säga nej, för att släppa lejonet, för att öppna verklighetens sår, stoppa det löpande bandet, ge sig till det okända. Olyckor händer. Med surrealismen uppstår ofelbart som föregripandets fenix ur vardagsförströelsens aska, reser sig trotsigt med vingar av vitriol och bärnsten och förvisar de unkna kompromisser vilka utgör det klister med vilket den existerande ångesten fäster vid så många flyende tankar, till skampålen. Surrealismen skingrar meningslöshetens hägring, går igenom fatalitetens spegel och är fast besluten att inte stanna upp någonstans.

Det kan inte betonas nog: surrealismen, ett enhetligt projekt för total revolution, är framför allt en kunskapsmetod och ett sätt att leva; den levs mycket mer än den skrivs eller skrivs om eller tecknas. Surrealismen är andens mest upprymda äventyr, ett oöverträffat medel i en innerlig strävan efter frihet och sant liv bortom de ideologiska uppenbarelsernas slöja. Endast den sociala revolutionen, språnget ”från nödvändighetens rike till frihetens rike”, med Marx och Engels berömda ord, kommer att möjliggöra poesins och den vettlösa kärlekens sanna liv för att definitivt kasta degraderingens och vanörens bojar åt sidan och blomstra med ohejdad ståt. Man kommer förgäves att söka motiv inom surrealismen som inte överensstämmer med denna grundläggande strävan.

”Människans frigörelse”, skrev Breton i *Nadja*, ”förblir den enda sak värd att tjäna”. För surrealisterna blir surrealismen just det bästa medlet för att tjäna denna sak.

Ända från sin födelse som organiserad rörelse 1924 har surrealismen, så som är fallet med alla revolutionära tendenser, fått utstå misstolkningar. Professorer i jämförande litteratur har varit snabba att lägga in den i skolastiskt formalin och ”klassificera” den en gång för alla som något mellan symbolism och existentialism, som ett ”mode” i modern fransk litteratur. Konsthistoriker och kritiker gör detsamma i sitt eget område. Skribenter i söndagsbilagorna fortsätter att uppmåla surrealismen som en gimmick, som ett sensationellt spratt, som en lätt-sinnig intellektuell förströelse.

Prästen Montague Summers har brännmärkt dess materialism, dess ateism och dess stöd till arbetarrevolutionen ("Gud", försäkrar han oss, "är den enda verkligheten") (2). För stalinister utgör surrealismen däremot ett exempel på "dekadens", den är en "idealistisk avvikelse", till och med någon form av "mysticism" (3).

De fashionabla existentialisterna Sartre (i *Vad är litteratur?*) och Camus (i *Rebellen*) bidrar också med sin speciella avsmak till den antisurrealistiska offensiven. Liberaler har för sin del inte undgått att lägga märke till att surrealismen förespråkar extrema och våldsamma åtgärder för att förändra världen, att surrealismens fullaste blomstrande kräver avskaffandet av den repressiva liberala ideologin tillsammans med dess kapitalistiska grund. Den liberale akademikern Herbert Muller, som på ett skattretande sätt definierar surrealismen som "det irrationellas, det omedvetnas glorifiering", finner därför att den är en "reaktionär" rörelse och även "i linje" med fascismen! (4)

Slutligen har vi de kritiker som av olika skäl har intagit en "sympatiserande" ställning. De visar sig nästan alltid vara skyldiga till förenkling och vulgarisering och missar poängen.

Följande essä är alltså ämnad inte bara att ge en nödvändig inledning till surrealistiskt tänkande utan utgör också en lika nödvändig tillrättavising i förhållande till allt som angår surrealismen i den engelsktalande delen av världen.

Förhoppningsvis kommer också följande klagande att vara tillräckligt för att krossa eller åtminstone nedtona de mest grundlösa förfalskningar som vunnit gehör. att surrealismen i grunden är en "måleri" eller "poesistil", att den i stort är samma sak som dadarörelsen som föregick den, att surrealismen är en historiskt avgränsad rörelse som redan har gjort sitt, att dess funktion bara var att föra in "fantasi" i konst och litteratur, att den är någon form av "flykt" till drömmarnas värld, att den har någonting att skaffa med de publicitetsinriktade upptågen av den reaktionäre kvacksalvaren Salvador Dalí och så vidare. Dessa missuppfattningar, vilka sprids av television, tidningar och böcker, kan betraktas som den "vulgära" förstärkningen av det antisurrealistiska förvirringsarbete som idag tycks utgöra en del av alla förtryckande ideologier. När de flesta kritikerna säger sig i surrealismen se endast en perifer, relativt oviktig och självfallet "förkastad" och "föråldrad" idéströmning, måste detta betraktas som en försvarsmekanism hos och ett symptom på en sjuklig intellektuell process som räknats ut för att upprätthålla ett bedrägeri. Ett liknande öde fortsätter för övrigt att drabba Freuds idéer i psykologins klassrum och Marx idéer i statskunskapens, ekonomins och filosofins. Den subversiva essensen i dem kräver att den borgerliga (och den stalinistiska) ideologins försvarare måste förvränga, förtala, fördunkla och på andra sätt försöka bli av med dessa idéer så effektivt som möjligt. När den svarte amerikanske poeten Ted Joans skrev i ett brev till Breton att surrealismen var det vapen han hade valt för att försvara sig mot de "föraktliga skiftningarna" hos ett rasistiskt samhälle, uttryckte han med beundransvärd uppriktighet en elementär sanning som en lång rad diletanter, professionella kritiker och högt värderade lärda likväl undgått (5).

Målsättningen med denna introduktion är att åtminstone generellt situera surrealismens historiska, poetiska och politiska bakgrund och kort skissera framträdande drag i dess teori som de exemplifieras i Bretons skrifter, så att läsaren bättre kan förstå sambanden och oskiljaktigheten hos det surrealistiska tänkandets beståndsdelar såväl som deras kontinuitet och revolutionära betydelse idag. Just de aspekter som annars diskuteras minst adekvat, kommer att fokuseras främst. Läsaren måste hålla i minnet att surrealismen förblir såsom den startade, ett *kollektivt* och *internationellt* äventyr, och att André Bretons framträdande roll inte förringar många andras bidrag. Om denna boks karaktär inte möjliggör mer än bara ett nämnande av deras bidrag, måste det stå klart att surrealismen är en långtgående och ständigt förnyelse-

bar *strömning* av tänkande och handling som inte kan anvisas stelbenta historiska gränser och ännu mindre begränsas till en enda individs öde.

Octavio Paz skrev att ”det är omöjligt att tala om Andre Breton med ett språk som inte är passionerat”(6). Detta vittnar om den stora kraften i Bretons idéer och om deras oförminskade förmåga att framkalla heta kontroverser. Det är ett olyckligt faktum att många av hans uttalade beundrare i sin förvirrade entusiasm, medvetet eller omedvetet försöker reducera Breton till sin egen källborgerliga nivå, vilket påminner om ordspråket ”med sådana vänner behöver man inga fiender!”(7). Och beträffande de tråskallar som envisas med att utpeka Breton som surrealismens ”påve”, som tjarar om hans påstått ”diktatoriska” personlighet, och som berörs illa av vad de kallar ”exkommunikationer” ur surrealismen, låt oss lämna dessa dumbommar åt sin dumhet. Om André Breton betraktades som själva Lucifer förkroppsligad av dem som infekterats av konformism, åtnjöt han en ovärderlig moralisk auktoritet hos var och en som först och främst drevs av upproret. Denna moraliska auktoritet, vilken Breton vunnit genom den iver och den integritet med vilka han under hela sitt liv hade försvarat poesins, kärlekens och frihetens sak, erkändes frita av det stora antal av främst unga, i synnerhet vid hans återkomst till Frankrike efter andra världskrigets slut, som vände sig till honom för att få ledning och sökte hans vänskap och råd. Att förknippa en sådan exemplarisk andlig kvalitet med den småaktiga etiketten om diktatorfasoner är så falskt och hycklande att endast självfixerade avfällingar och deras medlöpare de professionella litteraturkritikerna kan göra sig skyldiga till ett försök.

2

Attraktioner är proportionella till öden.

– Charles Fourier

André Breton föddes den 18 februari 1896 i Tinchebray i Orne-departementet i Frankrike (8). Som barn stod han nära sin far, en småhandlare och ibland glasblåsare vars karaktär var kongenial och snäll. Hans tillbakadragna och puritanska mor betraktades å andra sidan av den unge pojken med en viss antagonism. Hennes gamla far, som till temperamentet var tillbakadragen, spelade en stor roll i Andrés uppväxt och han skulle hålla honom och hans berättande i kärt minne.

Vi känner till barnets första intryck: värmen, stenfontänerna, en lagerskog, kusten som låg på några timmars gångavstånd från hans födelseby. Han skulle under hela sitt liv behålla sin pojkp passion att vandra ensam på stranden och samla de mest ovanliga och vackraste snäckorna och korallerna. Han, som många år senare skulle skriva att ”poesi ägnar man sig åt i skogen”, var inte den som skulle ta avstånd från dessa inspirationskällor eller förneka sin ungdoms drömmar till förmån för en anpassning till en konventionell mognad som kan reduceras till tomhet och hyckleri. ”Det kanske är barndomen som ligger närmast sant liv”, sade han i *Surrealismens manifest*.

Men den borgerliga civilisationen förblir en följd av monstruösa brott mot barndomen: familjen, de omänskliga moralkoderna, den privata egendomens skräck, religionens kvävande atmosfär med dess förhatliga böner, kyrkklockor och prästernas avskyvärda leenden. Tråkighetens skugga svävade över André Bretons barndom, precis som över alla andras. I de få

minnesbilder från sina tidigaste år som han delgav, frestas man att finna ett redan växande förakt för de kvävande flykter som den mänskliga existensen vanligtvis är insvept i. Sinnet för äventyr finns givetvis hos alla barn, men i Bretons fall tyckas det ha förstärkts av en skärande cynism mot anspråken hos dem som förutsattes leda hans tänkande. I *Arcane 17* erinrade han sig med vilken entusiasm han som barn såg en gravsten med inskriften *Varken gud eller herre* på.

Precis som alla andra gick också Breton igenom skolans kusliga värld för att lyssna på grammatikernas tråkigheter, studera historieläxor som glorifierade försagda politiker för att inte nämna imperialism, kolonialism, nationalism – alla retrograda värden som är baserade på exploatering. Han blev intresserad av tyskt tänkande och sociala reformer just därför att hans positivistiske filosofilärare hånade sådana ämnen. Under sina tonår var Breton särskilt imponerad av vissa symbilistpoeter – Stéphane Mallarmé, Francis Viélé-Griffin, René Ghil, Paul Valéry – liksom av J-K Huysmans, författare till det sataniska verket *La-Bas*, och av målaren Moreau. ”Min upptäckt av Gustave Moreau-museet när jag var sexton”, skrev Breton 1961, ”kom för alltid betinga mitt sätt att älska”. Andra målare som han tidigt attraherades av var Seurat, Matisse, Picasso och Braque.

Vid sjutton års ålder påbörjade han förmedicinska studier, men det var redan klart att hans verkliga böjelser låg någon annanstans. Tidskriften *La Phalange* publicerade tre av hans dikter i mars 1914, och samma år mötte han Paul Valry vars *La Soiré avec Monsieur Teste* han nästan kunde utantill.

1915, då kriget hade brutit ut, blev Breton inkallad. Efter en tid i artilleriet förflyttades han snart till armens hälsotjänst. Mötet med den extraordinära personligheten Jacques Vaché, en soldat som var inlagd för vård vid Nantes militärsjukhus, blev en vändpunkt i hans liv. Vaché var en bildstormare av en ny typ, färggrann förespråkare av en förödande form av kvickhet som han benämnde *umor*. Hans totala förakt för litterära etiketter, hans häftiga förkastande av konstalibit, hans sinne för alltings ”teatraliska och glädjelösa oanvändbarhet” invigde Breton definitivt i den rena subversionens och den rena revoltens rike. Vachés inflytande var minst sagt eftertryckligt utomlitterärt. Ytterligare några texter av honom har nyligen grävts fram, men under Bretons livstid bestod Jacques Vachés ”samlade verk” av en eller två sidor av prosa och brev till några vänner. De publicerades postumt på Bretons initiativ under titeln *Krigsbrev*. För Vaché var *umor* inte något enkelt teoretiskt påfund. Han *levde* den. Anställd som kolbärare brukade han gå ut på kvällen, till biograferna och kaféerna, ofta elegant klädd, ibland poserande som läkare eller flygare. Han odlade ett extremt sätt att förlöjliga åt alla håll samtidigt. Han presenterade Breton för vänner som André Salmon (en välkänd mindre poet från den äldre generationen). Han brukade gå in i en biograf utan att veta vilken film som gick, tittade på filmen några minuter och gick sedan, för att göra om samma sak en hel kväll i stadens alla biografier. Breton, som ofta följde med på dessa expeditioner, berättade i *Nadja* hur de gick in i en biograf, och under föreställningen ”satte sig ner framför duken, öppnade burkar, skar bröd, korkade av flaskor och pratade som man gör till bords, till stor förvåning för åskådarna som inte vågade säga ett ord”. Långt senare skrev han att ”jag har aldrig upplevt något mer *magnetiserande*. Det viktiga var att vi kom ut ‘laddade’ för några dagar”.

Vachés *umor* var tillräcklig för att på ett oåterkalleligt sätt driva honom och hans vänner bortom de gamla traditionerna, de medelmåttiga ambitionerna, den knäfallande tröttheten och den morbida ”smaken” som genomsyrade det kulturella klimatet i Frankrike under första världskriget. Det tillföll denne gälle, lugne och överraskande vise man, vars kosmiska formuleringar (”det ligger i symbolernas natur att vara symboliska”, etc.) även idag behåller sin

oöverträffade ”umoristiska” kraft att sätta en veritabel krigsmaskin i rörelse – ett ord som i hans vokabulär får en unik, subtil och ironisk inriktning. Ett krig som, trots allt, inklusive honom själv, situerad djärvt i den mänskliga frihetens tjänst, och ett visst förlorat sinne för dignitet. Är det då så märkligt om den *umor* som styrde hans liv också kom att präglade hans död? När han, som hade skrivit att ”det är för tråkigt att dö ensam”, en vacker dag i januari 1919 valde att lämna livet genom en överdos av opium, tog han med sig en yngling från Nantes som hade bett honom att få prova det. Så steg Jacques Vaché, den absolute vagabonden, in i odödligheten som det förintande fyrtorn av den ”nya andan” som hade väckts av kriget. ”Men för honom”, skrev Breton flera år senare, ”hade jag kanske varit poet; han ointetgjorde inom mig denna konspiration av dunkla krafter som får oss att överväga något så absurt som en kallelse”.

Av alla inflytanden som kom att påverka Breton under den tiden var Vaché det mest direkta och det mest personligt intensiva. Men andra blev inte mindre kraftiga, om än av en annan karaktär. Det var det överväldigande inflytandet från Freud, vars verk Breton började studera vid denna tid, till en början i anknytning till medicinska studier. Freuds *Drömtydning* och, mera generellt, forskningen från hans och hans kollegers sida i det undermedvetna livet (betydelsen av skämt, felsägningar, slumpmässiga handlingar, etc.), liksom den psykoanalytiska tekniken av fria associationer, ställde en enorm mängd vetenskapliga kunskaper och, vilket var ännu viktigare, oersättliga instrument för psykisk forskning som föreföll speciellt viktiga vad gäller att avslöja inspirationens, lyrismens och det poetiska skapandets mekanismer, till Bretons förfogande. Psykoanalysens upptäckter gjorde mer än att bekräfta, belysa och utvidga vissa slutsatser som redan hade uppnåtts om än genom andra vägar, av poeter och konstnärer (för att inte nämna ”primitiva” folk och alkemister). Vad som är centralt är att psykoanalysen, genom att systematisera sina upptäckter så att vi nu har en teoretisk modell för mentala processer som är mycket mer användbar än vilken annan modell som helst, har uppnått en kvalitativ förändring av psykologins vetenskap som omöjliggör all återvändo. Det är kännetecknande för Bretons skarpsynthet att han var bland de första i Frankrike att lansera Freuds idéer (9). Oavsett de reservationer som han kom att utveckla i förhållande till de tillämpningar av psykoanalysen som gjordes av dess praktiker som också försvarade det borgerliga samhället, skulle Breton aldrig inskränka sitt stöd till dess grundläggande teori eller sitt erkännande av dess revolutionära innebörd. I en intervju med Claudine Chonez 1948 påpekade han Freud, Sade och Fourier som ”tre stora befriare av begäret”.

Från 1915 till 1918 brevväxlade Breton med Guillaume Apollinaire, om vilken Vaché skrev att ”det har redan sagts, men det är värt att upprepa: HAN MARKERAR EN EPOK. De vackra saker som vi kan göra, NU!” Apollinaire var det parisiska avantgardets outmanade ledare under åren just före första världskriget. Han var sin tids störste franske poet och förfäktare av Picasso, de Chirico, Kandinsky och andra målare. Han var en man av ovanlig entusiasm, av spänstig humor, och upphovsman till superba skandaler. Hans poesi, som utmärker sig för sitt strålande flöde av bilder och en oövervinnlig grace, öppnade vägar för språket som knappast hade drömts om före *Calligrammes* publicering 1918. Han uppfann ordet surrealistisk. En essä av Breton i *Les Pas perdus* (1924) ger honom äran för ”poesins återuppfinnande”.

Breton kom också att känna Pierre Reverdy vars poesi vimlar av oförutsedda sammanföranden av bilder som väcker ett ljudlöst mysterium av förra nattens blixtrar som glider över till morgondagens hav. Reverdy skrev några viktiga betraktelser över den poetiska bilden som Breton citerade i *Surrealismens manifest*.

Under första världskrigets period drogs också Bretons uppmärksamhet till verk av andra som

skulle utöva ett starkt inflytande på honom och på surrealismen. En av de viktigaste var Arthur Rimbaud (i synnerhet den Rimbaud som skrev *Illuminations*), vars ”besvärjande kraft” Breton fann överväldigande, och som alltid skulle förbli en nyckelkälla i det surrealistiska tänkandets utveckling. En annan, som redan nämnts, var D.A.F. de Sade, känd som Markisen, författare till sådana verk som *Justine, Juliette* och *Les 120 journées de Sodome*, alla genomströdda av en extremt antireligiös, erotisk och revolutionär anda. Vi måste också nämna den lite kände Saint-Paul-Roux som Breton skulle utropa till ”Bildens Mästare” i en essä från 1925, Alfred Jarry som vid femton års ålder författade det heta stycket *Ubu Roi* och senare uppfann patafysiken, de ”imaginära lösningarnas vetenskap”, poeterna Charles Cros och Germain Nouveau och Raymond Roussel, författare av *Impressions d’Afrique* och *Locus Solus*, vars stjärna ständigt rest sig på surrealismens himmel.

Breton lärde framför allt av Isidore Ducasse, comte de Lautréamont, vars inflytande över surrealismen har varit och förblir av oöverträffad vidd och av oöverträffat djup. Jag erkänner att jag finner det omöjligt att återge en lämplig bild av Lautréamonts suveräna majestät, omöjligt att förmedla mer än den vagaste glimten av den extraordinära, oceaniska grymhet som han släppte lös mot allt småaktigt och gnälligt. Att bara beskriva honom som alla tiders störste poet vore för lite. Men Lautréamont förlorar den mänskliga proportionen allt det fotfäste som ges av den kristna civilisationen. I hans *Poésies* och *Les Chants de Maldoror* översvämmar poesin alla gränser. Inte utan skäl har hans verk kallats för ”det undermedvetnas bibel”. Han konfronterar den mänskliga existensen med ett aldrig skådat raseri, ur moralens och humorns båda vinklar, med en hämmande renhet som vägrar frångå den mänskliga frihetens otämjbara innebörd. I en föreläsning hållen i Barcelona 1922 som publicerades i *Les Pas perdus*, tillskrev Breton honom ”ansvaret för poesins nuvarande tillstånd”. Sexton år senare skrev han i förordet till Lautréamonts *Samlade Verk* att ”i vissa nuvarande poeters ögon gnistrar *Les Chants de Maldoror* och *Paésies* med en ojämförlig briljans. De är uttrycket för en total uppenbarelse som verkar överträffa det mänskligt möjliga (...) Under århundraden kommer allt som tänks och utforskas att här finna sin magiska lag formulerad i förväg”.

Det var ingen tillfällighet att sådana verk, som på den tiden var föga kända eller var måttligt uppskattade av kritikerna, lockade Bretons och hans vänners intresse då det imperialistiska kriget rasade över Europa. Under krig, under vilken stor kris som helst, övervinns den stora förvirringen och den stora demoraliseringen först av isolerade, aktiva revolutionära minoritetstendenser vars oförsonlighet bidrar till att tvinga fram en utvecklingsfas som kännetecknas av hänsynslös kritik, klagoranden och, först kaotiskt och tvekande men sedan med allt större fasthet och självförtroende, av formeringen av nya idéer och nya grupperingar. Den senare fasen etablerar förutsättningarna för ett genuint revolutionärt uppbrott som kan bära frukt enbart om det grundas på den fullaste medvetenheten om de nya, förändrade omständigheterna. Under första världskriget kapitulerade världssocialismens ledare som var organiserade i Andra Internationalen inför nationalchauvinismen. Långa traditioner av internationell arbetarsolidaritet förstördes i händerna på opportunisterna och socialchauvinisterna. Men i alla länder reste sig en trotsande minoritet för att sticka hål i den ideologiska fasaden, avslöja bedrägeriet och leda arbetarnas kamp mot förräderiet. En sådan framryckning, vid ett sådant tillfälle, krävde både ett avgörande brott med konventioner och en genomgående analys av krisens underliggande orsaker: en tillbakagång till de djupaste och starkaste rötter av revolutionärt tänkande, en samling kring principerna. När kriget bröt ut höll Lenin på att studera Hegels Logik. Det råder ingen tvekan om att denna intensiva skolning för Lenin var ett väsentligt komplement till hans kritik av de socialdemokratiska och socialistiska partiernas förräderi. Han förstod att okunnigheten om eller förkastandet av Hegel och dialektiken från Andra Internationals ledares sida

var förknippat med deras knäfallande vid krisens första ögonblick. Det är välkänt att den internationella socialistiska rörelsen i teori och i praktik omvandlades under kriget. I *Staten och Revolutionen*, i *Aprilteserna*, i allt han skrev under denna period, lämnade Lenin Andra Internationalens, Kautskys, Vanderveldes, Hillquits och andra chauvinistiska pseudomarxism bakom sig och återuppräktade sant revolutionära perspektiv i Marx och Engels anda.

Det är uppenbart att poesin och konsten inte kunde förbli opåverkade av krigets återverkningar. Kanske mindre uppenbart, men säkerligen viktigare, är det faktum att de mest storartade uppbrotten i poesin och konsten, de mest lysande och mest långtgående förnyelserna under den moderna epoken, varit förknippade med krig och revolutioner. Breton underströk flera gånger det faktum att Lautréamonts och Rimbauds poesi följde Pariskommunen 1871, och att Picassos och de Chiricos måleri föddes under första världskriget. Under stora omvälvningar befinner sig de ”officiella” representanterna för en kultur – de konstnärer och författare som belönas med priser och officiella poster, de vars ”konst” består i att smickra, försköna, finslipa och förnygra den borgerliga ordningen, konstnärer som ”anlitas för att Deprimera konsten” som William Blake sade – de befinner sig alla i en alltmer utsatt ställning och deras auktoritet ifrågasätts av yngre män och kvinnor för vilka det mänskliga uttrycket inte kan reduceras till varustatus. Med det kapitalistiska samhällets förfall, noterade Trotskij, får de nya konstnärliga tendenserna en allt våldsammare karaktär. Med surrealismen når naturligtvis detta våld sin höjdpunkt... Men vi skall inte anticipera här.

I Bretons och hans vänners ögon hade de äldre litteratörerna oåterkalleligt misskrediterat sig själva under kriget. Alltför ofta, alltför lätt hade uppskattade poeters och konstnärers röster blandats med det chauvinistiska bedrägeriets kör. Breton och hans vänner, som följde den europeiska civilisationens konstgjordhet, började skrika ut sitt fördömande och sitt raseri. Vad som togs för storartat i dåtidens litteratur – Gide, Proust, Valry, Claudel och deras gelikar – började tråka ut dem när de inte äcklade dem. Även Apollinaire hade kort före sin död sjunkit till att prisa Frankrikes ära i en serie ”krigsdikter”.

Breton och hans vänner hade ingenting gemensamt med dem som var nöjda om de fick en liten bit av det imperialistiska bytet. Det var helt enkelt inte deras krig. De insåg allt klarare att sina poetiska strävanden inte kunde förverkligas i det borgerliga samhället. Även om det skulle ta flera år innan de på allvar skulle träda in i den politiska arenan, var deras poetiska raseri av en sådan omfattning att de hade välkomnat vilket uppror som helst och i synnerhet en arbetarrevolution. Man kan även säga att de delade Lenins krigsdefaitismens princip. Subversion, revolt och frihet var redan surrealisternas paroller. Det var oundvikligt att de skulle söka sig till verk som var ofärgade av kompromisser, till verk som inte accepterades av den etablerade ordningen, till verk som var genomsyrade av en pessimism som är så grym att kritiken valde att undvika dem alla i rädsla att de skulle skrynkla och dö inför deras ögon.

3

*Det går alldeles utmärkt att kasta
första stenen om du har fler i fickan.*

– Bob Kaufman

Zurich 1916: dadarörelsens födelse. Några hus bort från Lenins lägenhet låg Cabaret Voltaire,

dadaisternas högkvarter där en grupp målare och poeter i exil, värnpliktsvägrare och desertörer träffades för att diskutera och sätta upp bisarra föreställningar. Bland dem fanns en ung rumän, Tristan Tzara, som skrev flera av de mest kända dadamanifesten och som visade sig vara en oförtröttlig organisatör av dadaistiska händelser. Med outtömlig humor smädade dadaismen alla härskande värden: moralen, estetiken, kulturen, filosofin, armén, religionen, allt som hålls i respekt i den borgerliga ideologins pantheon. En sådan attityd fanns naturligtvis redan implicit i Vachés liv och verk. ”I samma ögonblick som Tristan Tzara tillkännagav en avgörande deklaration i Zurich, bekräftade Jacques Vaché, utan att veta det, dess viktigaste punkter”, påpekade Breton. Arthur Cravan, poet och boxare, föregrep också dacia. Dada var ny endast på ett kvantitativt sätt; den var kollektiv och internationell, medan Vaché och Cravans aktiviteter hade varit individuella och isolerade.

”Varje produkt av avsmak som är kapabel att bli en negation av familjen är dada”, skrev Tzara i sitt *Dadamanifest 1918* (10). ”Dada: kunskap om alla de medel som hittills förkastats av de bekväma kompromissernas och de goda sedernas försagda kön. Dada: avskaffande av logiken, som är dansen av dem som är impotenta att skapa ... Frihet: dada, dada, dada, ett vrål av intensiva färger, en sammanbindning av motsatser, allt groteskt och intensivt: LIVET”.

Dada tog ingenting för heligt och dess förakt var gränslöst. Marcel Duchamp målade mustascher på Mona Lisa och kallade tavlan L.H.O.O.Q. (som uttalat på franska betyder ungefär ”hon är kåt”). En bläckfläck av Francis Picabia döptes till ”Den Heliga Jungfrun”. Ingången till en dadaistisk utställning i Tyskland var genom en urinoar. För att göra en dadaistisk dikt föreslog Tzara följande recept: ”Ta en tidning. Ta en sax. Välj en artikel som är lika lång som dikten skall vara. Klipp ut artikeln. Klipp sedan ut alla ord som artikeln består av och lägg dem i en påse. Skaka den varsamt. Plocka sedan upp bitarna en för en. Kopiera omsorgsfullt. Dikten kommer att vara som du”.

Dadas upprop spreds snabbt över de nationella gränserna. Den blomstrade i Barcelona, Köln, Berlin, Hannover, i Holland, Italien, Polen, genom hela Europa. I USA publicerade Marcel Duchamp och Man Ray *New York Dada*, *The Blind Man* och *Rongwrong* som flera amerikanska författare och konstnärer bidrog till. Breton och hans vänner, bland andra Louis Aragon, Paul Eluard, Benjamin Péret och Philippe Soupault, som alla skulle delta i surrealismens grundande, tog omedelbart upp dadas banér i Paris. Den tidskrift som Breton gav ut tillsammans med Aragon och Soupault, som sarkastiskt kallades *Littérature*, ställdes i stor utsträckning till dadaismens förfogande.

”Det finns ett stort negativt förstörelsearbete att fullborda”, skrev Tzara. Dadaismen förtjänar uppmärksamhet för dess negativa arbete, trots alla begränsningar. Omringad från alla håll av krigets härjningar, vägrade dadaismen dras med för att istället väga universum och finna det bankrutt. Den slungade en mängd slag på måfå och fick in rätt många direkta träffar. ”Grönsaker är allvarligare än människor och känsligare för frost”, sade Francis Picabia. Dadaismen var aldrig allvarlig. Om dess humor förde fram den en bit, eller åtminstone gjorde det möjligt för den att för en tid hålla stånd mot omöjliga odds, fanns dock sista skrattet bortom dess räckvidd.

Rörelsen bidrog emellertid till att avleda och till och med demoralisera den borgerliga kulturens försvarare. Många av dess tyska anhängare rörde sig kring det unga kommunistpartiet. En av grundarna till Rhurområdets kommunistparti, Johannes Baargeld, var faktiskt också en ledande dadaist. Tillsammans med Max Ernst gav han ut tidskriften *Der Ventilator* där dadaistiska artiklar och dikter publicerades tillsammans med militanta kommunistiska deklamationer. Denna kortlivade publikation, som såldes på gator och torg och

vid fabriksgrindarna, nådde en upplaga på 20.000 exemplar innan den förbjöds av den brittiska ockupationsarmén. I Berlin publicerades ett anmärkningsvärt flygblad av "Världsrevolutionens Centrala Dadaråd". Borgarklassen, och speciellt dess vakthundar, var snabba att skönja dadaismens revolutionära tendens. I *Mein Kampf* och i tal vrålade Hitler flera gånger mot den. För honom var dadaismen en aspekt av den "bolsjevikiska kulturen".

I Paris fick inte dadaismen någon politisk karaktär. För Breton och hans vänner skulle kommunismens, klasskampens och den ryska Röda revolutionens betydelse framstå först senare, långt efter dadaismens likvidering. Men deras handlingar uppvisade från början en uttryckt vilja till subversion. Dadaistiska manifestationer framkallade publikens indignation, arga tidningsledare och ibland polisingripanden. Parisgruppen, eggad av Breton, började röra sig bort från litterära och konstnärliga strävanden och till en verksamhet av rena provokationer. En serie dadaistiska utflykter genom staden anordnades, men bara den första ägde rum: ett besök på en kyrkogård där Breton och Tzara höll tal.

Den 13 maj 1921 skedde en händelse som måste betraktas som höjdpunkten för dadaismen i Paris. Maurice Barrès, en populär och respekterad författare som åtnjöt ett oförtjänat rykte av att vara någon sorts "ickekonformist" trots hans fega nationalistiska stöd till Frankrikes deltagande i kriget, "åtalades och dömdes av Dada" (*in absentia*, måste det tilläggas, för Barrès flydde snabbt ut på landet). Rättegången blev en extravagant affär och varade i flera timmar. Vittnesmål gavs av en stort antal personer, bland andra Péret som representerade den Okände Soldaten och bar tysk uniform. Aragon, försvarsadvokat., krävde döden för sin klient. Breton, rättegångens president, läste domen: skyldig till "brott mot den andliga säkerheten".

Den djupa moraliska innebörden av denna rättegång, för att inte tala om det allvar med vilket den genomfördes, visar vilket avstånd som skilde Breton och flera andra från den ändlösa lätt-sinnigheten, de tanklösa upptågen, den ytliga nihilismen som ofta karaktäriserade de dadaistiska manifestationerna. Dess effektivitet kan bedömas av det faktum att kritikerna svor att aldrig mer nämna ordet dada i sina artiklar. Det är emellertid intressant att Barrès-rättegången inte blev avstampen för en dadaistisk återuppståndelse. Precis på grund av dess obestridliga storhet – den hade överskuggat alla andra dadaistiska gärningar – belyste den den återvändsgränd som dadaismen hade hamnat i, de plattityder som många av dess försvarare lutade sig på. En dadaistisk stereotyp hade avslöjat sig själv. Högst ofarlig, började den välkomnas i salongerna.

1922 anmärkte Péret att "Dada var inte en början utan ett slut" (11). Skandal för skandalens skull, med rötter i något slags manisk skepticism, visade sig vara något lika överflödigt och ineffektivt som konst för konstens skull, vilket dadaismen hade haft för avsikt att underminera. Trots dess ambitioner förstörde dadaismen mycket lite. Men detta lilla var, på sitt sätt, av enorm betydelse. Ett helt nät av fördummande illusioner, ynkliga självbedrägerier, oförlåtlig fåfänga, konstens "religion", estetisk självbelåtenhet, den dekadenta klassicismens dysterhet, impressionismens, expressionismens, fauvismens akademism, till och med kubismen, alla blev de upp-och-ner vända och kastade åt sidan av dadaismen. Endast denna dadaistiska förstörelse, denna städning, möjliggjorde en ny start. Dadaismen var ett anmärkningsvärt jäsningsmedel som, mer eller mindre mot sin vilja, gjorde det möjligt för nya och kraftigare subversiva krafter att vinna tid, att samla energi, att förbereda sig. Efter att ha hamrat under nästan sex års tid mot de flesta former av förfalskningar som var förhärskande inom poesin och konsten, dog dadaismen bort för att ge plats åt surrealismens oändligt mera revolutionära ingripande.

"Dadaismen", skrev Breton, "kan inte sägas ha tjänat ett annat syfte än att hålla oss i det

perfekta tillståndet av mottaglighet som vi befinner oss i idag, varifrån vi nu med all klarhet skall utgå ifrån mot vad som kallar oss”. Dadaismens mission var fullbordad 1922. Vid denna punkt var en kontinuitet möjlig endast genom dess avskaffande. Som Hegel sade i förordet till sin *Logik*, är det ”rätt fåfängt att försöka behålla formen ur en tidigare utvecklingsfas när den inre strukturen av en anda har omvandlats; dess tidigare former är som vissna löv som trängs bort av de nya knopparna som redan frambringas vid rötterna”. I hegelianska termer kan dadaismen betraktas som en negation, och surrealismen som negationens negation.

Under de senaste åren har en extrem nostalgi för dadaismen gjort sig gällande bland liberala kritiker i USA och i England. Vissa betraktar den som en ”revolution” som surrealismen ”bara var reaktionen” av. En kritiker påstår till exempel att surrealismen, i motsättning till dadaismen, representerar ”en förlust av oskuld och friskhet” (12). Men det latent innehåll i denna nostalgi avslöjar en ofelbar fientlighet mot surrealismens revolutionära karaktär, på samma sätt som den akademiskt trendiga nostalgin för ”humanismen” i Marx’ ungdom ofta förräder en häftig konservativ reaktion mot hela den fortsatta utvecklingen i Marx’ tänkande – för att inte nämna dess praktiska resultat i de ryska arbetarrådens maktövertagande 1917. Sådana kritiker vördar ”oskuld och friskhet” bara så länge detta i grunden är okunnighet och blindhet. Att omvandla dadaismens infantilism till en fetisch är att kasta skugga över den enorma framryckningen som surrealismen representerar.

4

*En monstruös frigörelse håller på att ske. Det som
under två tusen år legat i dvala skall återuppstå
och de ”storartade sakerna” skall stiga ned
från sin skrämmande lya.*

– Frank Belknap Long

Vissa aspekter av den surrealistiska framryckningen var redan skönjbara under den dadaistiska perioden. Det räcker med att nämna Arps, Duchamps, Ernsts, Picabias, Man Rays och Tzaras verk. Dessutom hade tidskriften *Littérature* publicerat Lautréamonts *Poésies*. Det finns bara ett enda känt exemplar av dess originalupplaga, på Bibliothèque Nationale, där Breton kopierade det för hand. Den teoretiska strängheten och den subtila komplexiteten i detta verk var främmande för dada, men det förblir en av de största källorna till surrealistiskt tänkande. 1919 publicerade *Littérature* också en samling automatiska texter av Breton och Soupault i flera delar. Denna omtrycktes i bokform året därpå, och det är det första egentliga surrealistiska verket.

Den automatiska skriften, som ärvts av medierna, är ett sätt att skriva utan medvetna ingripanden. Handen som håller en penna löper på arket utan att bry sig om den omedelbara medvetenhetens impulser, oavsett om dessa impulser är av kritik, estetisk eller moralisk karaktär. Eftersom det inte råder någon tvekan om att den psykiska automatismen är den aspekt av surrealismen som är minst förstådd, och eftersom den råkar vara inte mindre än det surrealistiska äventyrets *nyckel*, skall vi här försöka skingra en del av den förvirring som kritikerna spridit kring den.

Det kronologiska sammanträffandet har övertygat många att den psykiska automatismen

kunde inrymmas inom dadaismens perspektiv. Men dadaismen, som höll en attityd av halvfallvarligt förlöjligande i förhållande till poesin, sökte bara bringa språket i oordning, ett företag av primitiv förstörelse som inte riktigt utgick från det medvetnas domän. Den surrealistiska automatismen, å andra sidan, är avsedd att vara vad Breton kallade ”ett sant fotografi av tänkandet”, vars syfte inte enbart är att överträffa logikens och moralens begränsningar genom att genomtränga själens djupaste vrån, utan att under processen också klargöra kunskapsproblemet – och framför allt att befria mänskligheten från de ideologiska bojor som påtvingar motsättningen mellan dröm och vaket tillstånd. ”Surrealismen i ett verk”, skrev Breton senare i sin *Surrealismens ursprung och perspektiv i bildkonsten*, ”står i direkt proportion till de ansträngningar som konstnären gjort för att omfamna hela det psykofysiska fältet som det medvetna bara är en liten del av. I dessa omfamnbare djup råder enligt Freud en total avsaknad av motsättningar, en frihet från de emotionella bojor som orsakas av förtryck, en frånvaro av tidsdimension, och den extrema verklighetens sublimering av den psykiska verkligheten som lyder lustprincipen och ingen annan. Automatismen leder oss rakt till dessa regioner”.

Automatismen måste skiljas från diverse så kallade spontana litterära tekniker som det välkända ”medvetandets ström” – skrivsätt och den motsvarande metoden som populariserades av Céline och som senare kom att användas av flera ”beat”författare. Dessa tekniker, som bygger nästan helt på *förmedvetna* associationer, är en förfining och en förstärkning av rent realistiska uppfattningar. Det är ingen tillfällighet att de huvudsakligen används i romanskrivandet. Men automatismen är inte bara fråga om att bara skriva ned ”allt som dyker upp i ens huvud”, till det medvetnas yta. Det är en dykning under och bortom denna yta, till medvetenhetens andra strand, i jakt efter vad Breton kallade ”ljuset som kommer att upphöra att svika”.

Den surrealistiska automatismen har släktskapsband med shamanistiska och andra trans-tillstånd. Dess syfte är att fly alla omedelbara referensramars sandstormar, att befria själens vildaste odjur och låta dem ströva omkring, att göra det möjligt för den innersta gryningen att omfamna och erövra det yttersta mörkret. Det vanligtvis otydliga sorlet av självuppenbarelser förstärks och registreras med alla dess föregripande ekon av överraskning, utkristalliserar språkligt de begär som normalt döljs bakom vardagslivets kompromisser. Genom att vara uttänkt framför allt som tänkandets (och därför språkets) frigörelse från det slaveri som påläggs av den rationella logiken och dess moraliska och estetiska medbrottslingar, gör automatismen det möjligt för medvetenheten att upphöjas till ett kvalitativt högre plan, till vad som skulle kunna kallas ”övermedvetenhet”.

De kritiker som babblar om automatismens ”medgörliga” karaktär, och som betraktar den som en flykt från kritiskt eller litterärt ansvar etc etc, det vill säga de som inte vet vad de pratar om., kan fundera på Aragons varning i *Traité du style* (1928): ”Om du med hjälp av en surrealistisk metod skriver usla dumheter, förblir de usla dumheter. Och oförlåtliga”. Sanningen är att den automatiska forskningen kräver en ”disciplin”, om man så vill, som är strängare än den disciplin som används av vilken yrkesförfattare som helst. Den kräver oegennyttan, en total ärlighet, en vilja att ta risker, ett förakt för lätta litterära sidovägar och slug estetisk iver. Genom att avslöja ”tankens verkliga funktionssätt” uppenbarar automatismen de latent sanningar som när de kommer upp ur djupet förintar lögnerna som ackumulerats på ytan. De som förringar eller besudlar den rena psykiska automatismens teori och praktik visar sin okunnighet eller illvillighet, eller båda. De tjänar bara de reaktionära trender som profiterar på den mänskliga misären.

Bretons intresse för den automatiska skriften var starkt påverkat av hans läsning av Freud som

han besökte i Wien (en ganska skämtsam redogörelse för detta möte 1921 publicerades i *Littérature* och sedan i *Les Pas perdus*). Medan dadaismen hade varit likgiltig inför Freuds verk, erkände Breton psykoanalysens grundläggande betydelse långt innan den fick verkligt gehör i Frankrike. Tack vare den freudianska teorin kunde den automatiska skriften dras ur den spiritistiska mystifieringens grepp och utnyttjas som ett instrument för poetiskt uppfinnande och självuppenbarelse.

Freuds inflytande över surrealismen är obestriddigt. Breton och hans kamrater gjorde ingen hemlighet av det, och de vände sig om och om till Freuds verk. Under de senaste åren har vissa dåligt informerade kritiker, som utan tvekan är påverkade av den extrema fientligheten mot Freuds tänkande som plågar det intellektuella livet i USA, försökt nedvärdera hans inflytande. Och som om det inte vore illa nog, har dessa kritiker kompletterat slagen med förolämpningar, genom att hävda den häftigt antifreudianske Pierre Janet som en ”större inflytelsekälla” på Breton eftersom denne akademiske psykolog skrev lite om psykologisk automatism(13). Breton erkände aldrig Janets inflytande, och det gjorde inte heller andra surrealisterna. Breton kände naturligtvis till hans skrifter, men att upphöja dessa sjabbiga böcker till ställningen av ”större inflytelsekälla” på surrealismen är oförsvarbart. Andra kritiker – Marcel Jean till exempel – överdriver vikten av Hippolyte Taines *Om intelligens* som faktiskt citeras i *Surrealismens manifest*, men spelade en mindre roll i det surrealistiska tänkandets utarbetande.

Det är också på sin plats att här uppmärksamma att ingen hållit en så noggrann ärlighet gentemot sina föregångare än André Breton. Han oböjliga integritet förbjöd honom att anta andras idéer utan att erkänna dem. I *Entretiens* från 1952, en lång serie intervjuer om hans liv och om surrealismens utveckling, är det rätt anmärkningsvärt hur han tonar ner sina egna bidrag. Han är mera mån om att peka på ursprunget till dessa bidrag, verk av föregångare eller av samtida som inspirerade, bekräftade eller utvidgade den ena eller andra aspekten av det surrealistiska projektet.

Det är i det avseendet intressant att notera att våra grundläggande källor till den surrealistiska teorin om automatismen nästan aldrig nämnts av kritiker, trots att de vid upprepade tillfällen citerats av Breton och av andra i rörelsen. Dessa källor är F.W.H. Myers *Human Personality and Its Survival After Bodily Death* (som Breton kallade ”mycket vacker”) och Théodore Flournoys anmärkningsvärda intervjuer med Héléne Smith, ett medium vars automatiska redogörelser med stor detaljrikedom beskrev resor till Indien och även till Mars. Man kan förgäves leta efter diskussioner om dessa författare eller om deras verk i litteraturen om surrealismen på engelska. Detta faktum ger en bild om dugligheten av många av våra välbetalda specialister som i själva verket bara är något mer än skickliga utövare av glömskans synd, skamlösa upprepare av falska upptäckter, spridare av illvilliga grovheter, och i vissa fall direkta lögnare.

Experimenten med automatisk skrift, som inleddes 1919, öppnade ett brett fält av psykisk forskning. Beträffande språket var dessa experiment elektrifierande. Automatismen började befria poesin från ”begåvningens” mysterier. I automatismen ”älskar orden”, som Breton skrev.

1922 började ”sömnperioden” då en eller flera surrealisterna hypnotiserades och uppmanades att tala automatiskt. René Crevel, som invigde sina kamrater i en sådan forskning, var speciellt begåvad under dessa seanser, liksom Robert Desnos och Benjamin Péret. Den inledande fasen av denna verksamhet karaktäriserades av upplösningen och nedskrivningen av drömmar och av deras tolkning. Surrealisterna kunde verifiera analogin som Myers redan observerat

”mellan vissa av *sömnens* resultat och *geniets* resultat” (14). För i båda fallen, som Myers skrev, ”finns samma triumferande spontaneitet, samma tendens att inte dra ut nervernas och hjärnas trånga och korta uthärdighet utan ur någon okänd källa som är undantagen dessa begränsningar”. Så lades grunden för surrealismen som organiseras rörelse.

Surrealismens manifest kom ut i oktober 1924. Dess originalitet och stora historiska förtjänst ligger i dess storartade syntes av psykologiska upptäckter (i synnerhet Freuds drömteori) och en specifikt poetisk forskning. ”Inspirationen” slits för första gången ur mysticismens grepp, en metod föreslås för att få den att arbeta på befallning. I *Manifestet* gav Breton en definition av surrealismen som har visat sig kunna expandera avsevärt:

Surrealism, subst. mask. – Ren psykisk automatism genom vilken man avser att i ord, i skrift eller med andra medel uttrycka tänkandets verkliga funktionssätt. Tänkandets diktamen i frånvaro av all förnufts kontroll och utanför alla estetiska eller moraliska betraktelser.

I det poetiska tänkandets historia är publiceringen av *Surrealismens manifest* en revolutionär händelse av största betydelse. Om Lautréamont och Rimbaud på det poetiska planet kan sägas vara jämförbara med Hegel inom filosofin, är Breton med *Manifestet* jämförbar med Marx. ”Idéer förbättras”, skrev Lautréamont, ”ordens mening deltar i detta”. Bildens oundvikliga *nödvändighet* som förnimrades intuitivt av Lautréamont och Rimbaud, anses av Breton vara fullständigt bekräftad i Freuds *Drömtydning*. ”Språket”, står det i *Manifestet*, ”skänktes till människan för att användas surrealistiskt”. Denna materialistiska uppfattning om poesin utmanar det ideologiska antagandet om den mänskliga medvetenheten som dominerat under hela den borgerliga epoken. I kontrast till rationalisten – för vilken drömmar är oviktiga produkter, och det undermedvetna inte finns eller ”inte spelar någon roll”, och poesin i bästa fall är en harmlös avkoppling – hävdar surrealismen att poesin, drömmarna och det undermedvetna livet innehåller lösningar till den mänskliga existensens allvarligaste problem. Poesin ”kan också bli en organisatorisk kraft ... Tiden kommer då den kommer att deklarerar pengarnas slut och av egen kraft dela himlens och jordens bröd”. Gentemot rationalistens ödesdigra uppdelning mellan begären och förnuftet, pekar surrealismen på den högsta syntesen: ”Inbillningskraften håller kanske på att återkräva sina rättigheter”.

Den estetiska realismens ståndpunkt, som följde med rationalismen då borgarklassen konsoliderade sin hegemoni, undermineras naturligtvis också av det surrealistiska anfallet. Surrealismen finner realismen vara otillräcklig i dess värdering av verkligheten. Då realismen ignorerar drömmarna och det undermedvetna, och då den därför är oförmögen att ägna mer än en ytlig uppmärksamhet åt problem som kärlek och galenskap, böjer sig realismen oundvikligen inför fullbordat faktum (historiskt är det sant att realismen spelat en revolutionär roll. Men kapitalismen har också varit revolutionär en gång i tiden! Poängen är att realismen, liksom kapitalismen, idag är överspelad och *reaktionär*). Surrealismen inför vad som impliceras i själva dess namn: en utvidgning av verklighetsuppfattningen, mera precist en *utökad* medvetenhet om verkligheten. Den demonstrerar inte bara kontinuiteten mellan inre och yttre verklighet, utan också deras väsentliga enhet. Surrealismen kan därför betraktas som en *öppen rationalism* som är mottaglig för lustprincipen och motståndare till de stelbenta rationalisterna som alltid tillåter verklighetsprincipen att få sista ordet.

Bretons mördande kritik av realismen föregick en dräpande attack mot romanen, på romanen som form som han definierade som ett enkelt schackspel utan något som helst intresse. ”Vad jag inte tål är dessa usla diskussioner om det ena eller det andra draget, eftersom att vinna eller förlora inte ifrågasätts. Och om spelet inte är värt någonting, om det objektiva förnufts-tänkandet gör det förskräckliga jobbet – och det gör det verkligen – av att tjäna den som å-

beropar det, är det då inte passande att undvika all kontakt med dessa kategorier?”. Lautréamont sade i *Poésies* att ”romanen är en falsk genre”; men endast i och med surrealismen får romanen en klart poetiskt *avståndstagande* (15). Gentemot den realistiska attityden och dess upphöjelse av det världsliga, gentemot romaner och deras irrelevanta intriger och morbida beskrivningar deklarerade Breton dessutom sin passionerade kärlek för det *underbara*. ”Låt oss säga det klart”, skrev han, ”det underbara är alltid vackert allt underbart är vackert, ja, endast det underbara är vackert”.

I *Manifestet* slår Breton fast att den främsta drivkraften bakom den surrealistiska verksamheten är friheten. ”Endast ordet *frihet* kan fortfarande exaltera mig. Jag anser att den är i stånd att oändligt livnära den gamla mänskliga fanatismen. Det råder ingen tvekan om att den tillfredsställer min enda legitima strävan”. När *Manifestet* skrevs omsveptes i viss mån det surrealistiska försöket att uppnå denna frihet i en motsägelsefull ”idealism”. Men tecknen på dess revolutionära inriktning är omisskännliga. Surrealismen hade från första början krävt av sina deltagare ett totalt engagemang och *Manifestet* utropar en ”fullständig ickekonformism”. De som inte förmår leva upp till detta engagemang, de som söker ifrågasätta denna ickekonformism har snabbt uteslutits.

December 1924 markerar den första publiceringen av *La Révolution Surréaliste* vars tre första nummer redigerades av Pierre Naville och Benjamin Péret, och därefter av Breton. En surrealistisk forskningsbyrå, som ursprungligen leddes av Gérard Rosenthal (som ett tiotal år senare skulle bli Trotskijs advokat) och sedan av Antonin Artaud, öppnades i Paris. Den var först och främst avsedd att fungera som länk för att underlätta icke-surrealisterna (galna, visionärer, förbipasserande) bidrag till den surrealistiska revolutionen, och låg på rue de Grenelle, postadressen för *La Révolution Surréaliste*. Gatan har på den tiden beskrivits som en synonym för ”allt ont, kriminellt och dystert” (16). Ovanpå byrån, bakom tjocka murar, låg den sovjetryska ambassaden.

Experiment och forskning pågick oupphörligt. Surrealismen – nitton nämns i *Manifestet* för att ha gett prov på ”ABSOLUT SURREALISM” – möttes dagligen i beryktade kaféer, så långt från konstnärliga miljöer som möjligt. De tog deliriska promenader runt staden (vilket beskrevs på ett storartat sätt i Aragons *Le Paysan de Paris*, 1926) i jakt på vardagsmagins gyllene skinn. Surrealistiska böcker och pamfletter, automatiska texter, dikter, teoretiska arbeten och polemik följde varandra i tät följd. En broschyr kallad *Ett lik*, som kom att orsaka en storm, publicerades i samband med Anatole Frances begravning. Denne man, möjligen dåtidens mest populära franske författare, beundrades av såväl intelligentian som massorna, av högern och också av en ansevärd del av vänstern. Men för surrealisterna stod han för uselhet och dumhet. ”Med France”, skrev Breton i sitt bidrag till pamfletten, ”lämnar en bit av den mänskliga serviliteten världen. Låt dagen bli en helg då vi begraver traditionalismen, patriotismen, opportunismen, skepticisken, realismen och hjärtlösheten”.

Breton och hans kamrater avsåg att väcka en furiös agitation med alla tillgängliga medel. De skickade förolämpande och hotande brev till ledande personligheter. De gav ut otaliga flygblad, pressmeddelanden, och små kort med tryckta motto som ”Om du älskar kärleken kommer du att älska surrealismen” på. De krävde fångelsernas öppnande och arméns upplösning. De organiserade manifestationer som ofta utmynnade i våld. De provocerade ”skandaler” som fick pressen att rasa.

Allt eftersom åren gick blev listan rätt imponerande. De avbröt en föreställning av Diaghilevbaletten då de betraktade denna nästan oanständiga institution som en symbol för allt de hatade. Och när en krog döptes till *Maldoror*, kom surrealisterna vid öppnandet,

förklarade att de hade sänts av Isidore Ducasse, och rev ner stället. I samband med Charlie Chaplins skilsmässa gav de ut ett flygblad kallat *Hans off Love* till skådespelarens försvar.

En av de största surrealistiska ”skandalerna” skedde i anknytning till ett sensationellt mordfall. En ung flicka, Violette Nozière, anklagades för att ha förgiftat sina föräldrar efter att ha utnyttjats sexuellt av sin far. Surrealisterna publicerade en pamflett till flickans ära, som innehöll dikter och teckningar av de flesta medlemmarna i gruppen.

Galerie Surréaliste startades 1925, kort efter det att den första surrealistiska utställningen ägt rum på Galerie Pierre. Enligt surrealisternas åsikt var de flesta intressanta människor uppe vid midnatt, så därför öppnades galleriet vid den tidpunkten på dygnet.

Manifestet hade bara kort omnämnt måleriet, och i början fanns det bara några få målare med i gruppen. Vissa medlemmar tvivlade faktiskt på att måleriet kunde användas surrealistiskt. ”Alla vet nu att det inte finns något surrealistiskt måleri”, skrev Pierre Naville i tredje numret av *La Révolution Surréaliste*. I senare nummer, och i motsats till detta, skrev Breton en artikelserie om Picasso, Braque, Ernst, Masson, Tanguy och andra, som publicerades 1928 i bokform under titeln *Le Surréalisme et la Peinture* (Surrealismen och måleriet). Denna bok trycktes om 1945 och 1965, varje gång med ytterligare material tillagt. Det är säkert århundradets viktigaste verk om måleriet, och det gör de flesta studier över surrealistiskt måleri av kritiker, museichefer och konsthistoriker överflödiga.

Bretons framstående roll som författare om måleriet är desto mera anmärkningsvärd då vi vet hur lite av hans författarskap är ägnat åt just det. Vad han skrev är inte konventionella ”konstkritik” och ännu mindre en historisk analys, utan snarare en ”följd av ekon och blixtrar” som framkallats av den poetiska utforskningen av olika målares verk. De som lurar sig själva att tro att surrealismen i första hand är en konstnärlig rörelse, att dess målningar är viktigare än dess andra uttryck, kommer att bli besvikna på *Surrealismen och måleriet*. För surrealismen är måleriet, enligt Breton, ett ”ynkligt medel” vars intresse nödvändigtvis överträffar estetiska kriterier. Det viktigaste är aldrig den formella aspekten, den ”teknik” med vilken konstfunktionärerna försöker värna sig mot lyrismens sensationella brott. ”Det är omöjligt för mig”, förklarade Breton, ”att betrakta en bild som något annat än ett fönster, och mitt första intresse är att veta vad det *vetter mot*”. Hans vägran att anpassa sig till retrograda estetiska formler är oskiljaktig från hans extrema känslighet för varje strävan efter det underbara, hans oreserverat varma respons till alla sanna uttryck för poesi, må de vara skriftliga, målade eller tecknade. Den kände antisurrealistiske professorn William Rubin från Museum of Modern Art (författare av en tjock men grovt missledande studie över surrealistiskt måleri), kände sig föranledd att säga om Breton att ”det inte fanns en enda bidragsgivare till melankristidens konstnärliga äventyr vars konst inte omedelbart rörde honom” (17).

En slående aspekt av Bretons diskussioner kring måleriet är den uppmärksamhet som han gav åt självlärda, ”naiva” målare. Inte bara till det förflutnas, sådana som Henri Rousseau, utan också till samtidens, som till exempel amerikanen Morris Hirschfield, voodooisten Hector Hippolyte från Haiti, och den spanske anarkisten Miguel Vivancos (en proletär militärhjälp under 1936 års revolution). ”Att ströva omkring dessa verk”, sade Breton, ”precis som att ströva omkring bland gamla tiders populära ballader, ger ovärderliga illustrationer som passar till den virvlande storheten som finns i Frazers *Golden Bough*, och som gör det möjligt för oss att få en snabb bild av den evolutionära utveckling genom vilken mänsklighetens legendariska skatt ständigt berikas och förnyas”.

Surrealisterna var mottagliga för allt som är inspirerat och inspirerande på ett äkta sätt och

gjorde inga ”sektaristiska” restriktioner. Vi kan till och med säga att de självlärda målarnas produktion har tjänat en oundgänglig poetisk funktion i den surrealistiska utvecklingens dialektik. Vi kan nämna, bland färskare exempel, jugoslaven Matija Skurjenis lekfullt erotiska verk och amerikanskan Shirley Volls skimrande sagor. Den ständiga näringstillförseln som ges av dessa ”utomstående” verk utgör en annan dimension av det oföväntades klimat, en alltid frisk vind av sanna *överraskningar* som förstärker och utvidgar den kreativa självaktiviteten av rörelsens anhängare.

5

*Balzac var först att tala om borgarklasens ruiner. Men
det var surrealismen som först lät sin blick sväva fritt över dem..*

– Walter Benjamin

Vilken typ av människor var de som grundade den surrealistiska rörelsen? Vi känner dem bara genom deras egna skrifter, genom deras anmärkningar om varandra, genom fotografier och genom historikers och andra kommentatorers ofta motsägelsefulla iakttagelser. Ur allt detta framstår en bild som inte är så tydlig som man skulle önska, men som i sina huvuddrag är omisskännlig.

De var unga, oftast kring 25 år gamla men ibland ännu yngre. De var intelligenta, och vissa var verkligen ”genier”. Och de var passionerade: arga, överväldigande, vilda i kärlek, och de kunde vara extremt hatiska. De var äventyrare, drogs till det ovanliga, till ovanliga platser, ovanliga böcker, ovanliga tavlor, ovanliga sinnesstämningar. De undvek arbete men arbetade hårt i sin lättja. De kunde tillbringa hela dagar och nätter med att ägna sig åt automatisk skrift eller åt automatiskt tal. Men framför allt vandrade de. Få grupper i historien kan ha gått så mycket som de första surrealisterna. Att vandra genom Paris var en konst som tilltalade dem mycket mer än konsten.

De var förenade av vissa gemensamma erfarenheter som hade resulterat i vissa gemensamma attityder. Tillsammans hade de upplevt ett krig, tillsammans hade de uttråkats av den konventionella framtiden som stod framför dem, tillsammans längtade de efter en revolution. Trots att det fanns skillnader mellan dem, delade de emellertid vissa grundläggande uppfattningar om livet, ett liv med inneboende risker. På olika sätt hade de upptäckt författare som verkade vända sig till dem enbart: Lautréamont, Jarry, Vaché, vars verk cirkulerade bland dem som heliga skrifter. De visste att de hade nått en viss extrem punkt, och de insisterade att vilja gå längre, och ännu längre. De var självsäkra, aggressiva, djärva och ute efter bråk. Vissa av dem, de bästa, skulle ställa till bråk (kanske mer än de ville), men de skulle möta det och fortsätta ställa till ännu mer bråk.

Bilderna av Breton under denna period visar en ivrig ung man. Alla har lagt märke till det stora huvudet med håret kammat bakåt, ett visst massivt intryck, till allvaret i hans uttryck som nyanseras av otålighet. Denne man är, som han själv erkänner, en fanatiker. Men han är också en vän. De som vann denna vänskap uppskattade det över allt annat. Att många av Bretons ursprungliga kamrater – den stora majoriteten faktiskt – inte förblev surrealisterna mer än under några år, och att deras senare utveckling ofta ledde till att de förrådde inte mindre än allt som de tidigare stått för, förringar inte deras bidrag till den surrealistiska rörelsen. Breton

berörde detta i *Surrealismens andra manifest*:

Det är naturligtvis mycket synd att Alfred de Vigny var en så pretentiös person, och så extremt dum, och att Théophile Gautiers ålderdom förstördes av hans senilitet, men det är inte så synd för romantismen. Det är sorgligt att Mallarmé var en småborgare, eller att det fanns folk som faktiskt trodde att Moréas var en seriös konstnär. Men om man antar att symbolismen var någonting, skulle man inte känna sig ledsen å symbolismens vägnar etc. På samma sätt tror jag inte att det finns något allvarigare problem beträffande surrealismen pga att den förlorat en eller annan, om än briljant, individ.

André Breton lämnade i sina *Entretiens* en kraftfull beskrivning av sina vänner i rörelsens tidiga period. I förhållande till några av de mest kända som Aragon och Eluard – vars avhopp också blev de mest skamfulla – noterade Breton att de från allra början hade uppvisat störande symptom som inte hade förblivit obemärkta eller odiskuterade inom gruppen. Det hade exempelvis varit gruppens mening att Aragon hade ”mycket av en litteratör”, alltid ivrig att läsa sina senaste skrifter högt för vem som helst som var beredd att lyssna. Eluard avslöjade också mycket tidigt en ”estetisk” tendens som ibland gjorde honom till en ”motvillig” deltagare i den surrealistiska verksamheten.

Rörelsens vidareutveckling, i synnerhet på lång sikt, har dock mycket mer påverkats av andra, som exempelvis Antonin Artaud, vars smittsamma raseri enligt Breton kom att lämna djupa spår i surrealismen. Artaud skulle alltid förbli ett ”speciellt fall”. Även efter det att han lämnat gruppen delade han mycket av dess anda och skulle alltid förbli en ”medresenär”.

En annan framstående person var den ”psykologiskt mycket komplexe” René Crevel som Breton beskrev som ”en av våra bästa vänner från den allra första perioden, eller snarare en av dem vars impulser och reaktioner varit en viktig beståndsdel av vår sinnesstämning”. Crevels verk, precis som Artauds, utgör några av de mest livliga uttrycken för vad som kallats surrealismens ”heroiska” fas.

Slutligen fanns Benjamin Péret, en av dem ”som mest fullständigt hämtade sin näring ur den nya andan och var mest motvillig till eftergifter”. Péret, vars ”enastående uttrycksfrihet”, med Bretons ord, erövrade alla surrealisters beundran, förblev aktiv inom rörelsen till sin död 1959. Hans speciella oförsonlighet, som exemplifieras av ett fotografi i *La Révolution Surréaliste* kallad ”vår medarbetare Benjamin Péret förolämpande en präst”, genomtränger hans dikter och hans berättelser liksom hans polemiska och teoretiska skrifter. Péret är den ende franske surrealisten vars bidrag till rörelsen kan jämföras med Bretons.

Dessa är några av de surrealisterna som lämnade spår under rörelsens första tumultpräglade år. Många andra kom och gick; vissa stannade i flera år, andra bara i några veckor. Vissa skrev, andra målade, somliga ingetdera, men de kom alla till mötena, deltog i diskussionerna, strövade omkring på gatorna, bidrog med pengar till *Editions surréalistes* utgivningar, agiterade och i det stora hela levde ett surrealistiskt liv.

Socialt var surrealisterna av borgerligt eller småborgerligt ursprung. De blev surrealisterna efter att ha läst på universitet och efter att ha gått igenom en ”bohemisk” period och en miljö som de flesta poeter och konstnärer påtvingats under den kapitalistiska epoken. Såväl borgerliga snobbar som ”vänster”demagoger har gjort ett stort nummer av det, då de av var sitt skäl sökt misskreditera surrealismens stöd till arbetarklassens sak.

Men som Marx och Engels anmärkte i *Kommunistiska manifestet* – och låt oss notera i förbifarten att varken Marx eller Engels var mera proletära än de första surrealisterna –

producerar klasskampen en ”process av upplösning ... inom den härskande klassen”, så att ”en liten del av den härskande klassen skär sig loss och ansluter sig till den revolutionära klassen, den klass som håller framtiden i sina händer. Precis som en del av adeln av denna anledning gick över till borgarklassen under en tidigare period, går nu också en liten del av borgarklassen över till proletariatet, och i synnerhet en del av de borgerliga ideologer som rest sig till en nivå av teoretisk förståelse av den historiska rörelsen i sin helhet”.

Det krävs inga djupare insikter för att erkänna att detta faktiskt är den generella kategorin som de ursprungliga surrealisterna tillhörde. Men vi kan även definiera på ett mera precist sätt surrealismens klasskaraktär och den surrealistiska rörelsens ställning i klasskampen.

Ett huvuddrag som klart skiljer surrealisterna från andra revolutionära intellektuella sektorer är deras brinnande intresse för ”problem kring det mänskliga uttrycket i alla dess former”. I *Teorier om mervärdet* påpekade Marx att ”det kapitalistiska produktions sättet är fientligt till vissa aspekter av intellektuell produktion, som konst och poesi”. Under den liberala kapitalismens epok som domineras av den fria konkurrensen, tvingades konstnärerna och poeterna till en isolering som blev alltmer extrem. Denna tendens nådde sin höjdpunkt med den symbolistiska rörelsen under 1800-talets sista tjugofem år, vilken spekulerade kring möjligheter till en ”ren poesi”. För symbolisterna, som Walter Benjamin påpekade, ”har den egna samhällsklassens sak blivit så avlägsen från poeten att frågan om en litteratur utan objekt hamnar i diskussionens centrum” (18). Denna tendens, fortsätter Benjamin, ”ger oss prov på att poeten inte längre är beredd att stödja de syften som den klass han tillhör strävar efter”. Ändå leder denna avsägning, före surrealismen, sällan till förräderi gentemot den härskande klassen genom en öppen och otvetydig omfamning av arbetarklassens sak. Det är sant att William Blake tog avstånd från trångsyntheten hos dåtidens borgerliga revolutionärer, att Shelley agiterade bland de irländska arbetarna och manade dem till revolt, att Rimbaud och Courbet stödde Pariskommunen. Men dessa steg på väg till en högre nivå i den sociala utvecklingen kom inte att uppfattas som så förrän denna högre nivå väl nåtts.

Surrealismen föddes vid första världskrigets slut, det vill säga i och med den globala förstärkningen av en ny fas av kapitalismen känd som imperialismen, som också producerade den ryska revolutionen och ledde till bildandet av den kommunistiska Tredje Internationalen.

Kännetecknet för kapitalismens imperialistiska fas som fortfarande härskar, är att monopolen ersatte den fria konkurrensen. Imperialismen, som avsevärt intensifierar alla kapitalistiska motsättningar, åtföljs, som Lenin noterade, av ”politisk reaktion hela vägen”, det vill säga alltmer auktoritära metoder av statskontroll (19). Imperialismen orsakade också en stor splittring inom arbetarrörelsen: vad Engels hade kallat ”arbetararistokratin”, arbetarklassens övre skikt i de imperialistiska länderna, som åtnjöt privilegier på bekostnad av arbetarna i de mindre utvecklade koloniala länderna. Den socialdemokratiska Andra Internationalens opportunistiska partier stödde sig precis på detta korrumpierade skikt som vände revolutionen ryggen för det imperialistiska festbordets smulor.

Vid samma ögonblick som Andra Internationalens partier så att säga ”annexerades” av den imperialistiska borgarklassens olika nationella sektorer, påbörjade bolsjevikerna och revolutionära minoriteter i hela världen en grundläggande omorganisering av arbetarrörelsen. Den nya epoken skulle, som Trotskij skrev, ”skapa nya organisationsformer ... som motsvarar de nya uppgifternas karaktär” (20). Denna omvandling av revolutionära krafter berörde huvudsakligen arbetarrörelsen, men kom också att påverka denna ”lilla sektor av den härskande klassen” som nämndes ovan, och som vände sitt klassursprung ryggen för att ansluta sig till den revolutionära klassen. Splittringen i arbetarrörelsen fick sin motsvarighet i en splittring i

”intelligentian” – en splittring som kvalitativt förhållandena mellan konst som den hade betraktats under århundraden, och den sociala revolutionen. De som ämnade praktisera poesin med hjälp av alla nödvändiga medel – de som var övertygade att poesin måste leda någonstans, som Breton uttryckte det – fann sig själva oundvikligen på samma sida som de revolutionära arbetarna som när allt kommer omkring kämpade för att störta samma fiende och slutligen förverkliga samma mål: total mänsklig frihet.

Till arbetarklassens revolutionära perspektiv tillförde surrealismen inte bara ”underbara vapen” (titeln för en diktsamling av Aimé Césaire), utan en helt ny dimension. För första gången fanns en organiserad strömning av poeter vars intressen och strävanden var oskiljaktiga från proletariats, och som ämnade systematiskt bekämpa den borgerliga regimen på det kulturella planet.

Vi måste alltså upprepa den analogi som föreslogs ovan mellan Tredje Internationalens och surrealismens ursprung. Lenins kritik av opportunisten var en oskiljaktig del av hans bredare målsättning att helt återupprätta Marx och Engels revolutionära doktrin. På samma sätt var de första surrealisternas kritik av den litterära och konstnärliga opportunisten en oskiljaktig del av deras strävan att helt återupprätta den revolutionära poetiska praktiken som den definierats framför allt av Lautréamont. De sparade sina värsta adjektiv för den borgerliga ordningens främsta kulturella personligheter: Claudel, Cocteau, Céline, Marinetti, Pound. Till skillnad från symbolisterna vars flört med anarkismen till stor del hade motiverats av estetiska skäl (den ”vackra gesten” av att kasta en bomb, etc.), slog surrealisterna, med André Masson, fram att ”den enda sociala förändringen som gäller i vår tid är proletariats diktatur som Karl Marx och Lenin formulerade det” (21). Betecknande nog, som ett mått på hur långt avståndet hade vuxit mellan symbolismen och surrealismen, tillade Masson att ”jag en gång för alla bryter med den ‘revolutionära bohemen’ utanför liksom innanför mig”.

Ett tidigt tecken på surrealisternas brytning med ”bohemlivet” var deras medvetenhet om sin egen historiska situation, vilket uttrycks i talrika essäer i *La Révolution Surréaliste* och annorstädes. Detta betydde ett avståndstagande från de typiska ”avantgarde”-pretentioner från exempelvis futuristernas eller dadaisternas sida, som ganska andefattigt uttalade sig mot ”det förflutna”. Surrealisterna erkände snabbt att deras egen antipati gentemot så många traditioner inte hindrade dem att ha en egen tradition. Medvetenheten om detta faktum minskade inte alls deras revolutionära anda, utan snarare intensifierade den. ”Vi marxister lever i traditioner”, skrev Trotskij i *Litteratur och Revolution*, ”och har inte upphört att vara revolutionärer för det”.

Breton medgav att surrealismen var romantikens ”svans”, men tillade att den var en ”starkt gripande svans”. Surrealisternas entusiasm för många personligheter som av konvention betraktades som mindre betydelsefulla – från de Sade till Saint-Pol-Roux – kontrasterar skarpt mot deras relativa likgiltighet, om inte uttalade fientlighet, gentemot alla dem som av konvention betraktades som stora. I första *Manifestet*, till exempel, sägs Victor Hugo vara ”surrealist när han inte är dum”. Surrealismens förmåga till ingripande står i proportion till dess framgång att överträffa den ”dumhet” som karaktäriserar så mycket av romantiken. Den kritik av romantiken som hade inletts i Lautréamonts *Poésies*, vars lista över de ”Stora Mjuka Huvudena” utgör en veritabel katalog över världsromantikens ledande namn, förnyades, utvecklades och preciserades.

Utöver att ta upp den franska romantikens extremistiska tendensers bana, hävdade de ett släktskap med filosofin och poesin ”på det tyska språket”. Deras stöd för den revolutionära traditionen i tyskt tänkande hade en politisk innebörd i efterkrigstidens Frankrike. I deras

första demonstrationer varvades slagordet ”Ned med Frankrike!” med ”Leve Tyskland!”. Detta garanterade att provocera det chauvinistiska ”samhällets” förskräckelse och därför att förstärka surrealismens skandalösa rykte.

Hela gruppen, och i synnerhet Breton, var passionerade anhängare av Hegel i vars hänsynslösa dialektik de fann ett beundransvärt vapen. ”Jag kan inte nog upprepa”, skulle Breton säga i sin föreläsning *Föremålets surrealistiska situation* 1935, att ”Hegel, i sin *Estetik*, attackerade problem som på poesins och konstens plan idag kan betraktas som de svåraste, och att han med ojämförbar klarsynthet för det mesta löste dem”. Det surrealistiska intresset för denna filosofi föregick med flera år Alexandre Kojeves berömda föreläsningar, vilka ofta anses ha initierat återupplivandet av intresset för Hegel i Väst (Kojeves föreläsningar som publicerades flera år efteråt med titeln *Introduktion till läsningen av Hegel*, redigerades av Raymond Quesneau som hade varit medlem i surrealistgruppen). 1933 publicerade surrealisterna i sin egen tidskrift, för första gången på franska, ett urval av de praktfulla anteckningar som Lenin hade skrivit om Hegel under kriget.

Många av de bäst kända författarna på tyska – Goethe, Hölderlin, Nietzsche, Kafka – citeras ofta i surrealistiska verk. Breton och hans kamrater kände sig speciellt nära andra, mindre kända och även idag nästan helt okända figurer i engelsktalande länder. En sådan var fysikern Johann Wilhelm Ritter vars *Fragment* var fyllda av tankar som Breton betraktade som surrealistiska innan ordet. En annan var Achim von Arnim som Breton skrev en lång essä om vilken publicerades 1933 som introduktion till en ny utgåva av Théophile Gautiers översättning av Arnims *Bisarra berättelser*. Dessa berättelser är underbart fria från all den vaghet, obeslutsamhet och allmänt mystiska tendenser som fördärvar så mycket av den romantiska litteraturen. Deras författare, som ansåg att ”konsten måste bidra till förändringen av världen”, var en av surrealismens stora föregångare.

Surrealismens intresse för tysk filosofi och tysk litteratur förblev en ”konstant” för rörelsen, och den kom faktiskt att växa med åren. Bretons *Anthologie de l'humour noir*, som färdigställdes kort före andra världskrigets utbrott, inkluderar Georg-Christophe Lichtenberg, Christian-Dietrich Grabbe, Nietzsche, Kafka och Jacob von Hoddis.

Surrealismens källor på det engelska språket är inte mindre talrika. I första *Manifestet* noterade Breton surrealistiska element hos Shakespeare (”i hans bästa stunder”), hos Edward Young, Swift, Poe. I en fotnot refererade han till Thomas Carlyle (speciellt till kapitlen om ”naturlig supernaturalism” i *Sator Resartus*). Han hyllade *The Monk* av Matthew Gregory Lewis och erkände någon annanstans sin entusiasm för hela den gotiska traditionen, i synnerhet för Horace Walpoles *Castle of Otranto*, och för Ann Radcliffes och Charles Robert Maturins verk. Andra på engelska som Breton var speciellt lyhörd för var Blake, Thomas de Quincey, Thomas Hardy, O. Henry, John Millington Synge och de stora ”nonsens”-författarna (Lewis Carroll, Edward Lear). I andra surrealisters verk kan man spåra andra engelska och amerikanska källors inflytande: Marlowe, Sidney, Donne, Tourneur, Webster, Coleridge, Byron, Shelley, Emily Bronte, Melville, Elizabeth Barrett, Robert Browning, Swinburne, Blood, Lovecraft, Fort.

Som listan antyder, tenderar surrealismens föregångare på engelska att vara bättre kända och fastare etablerade i sitt eget språk än deras franska eller tyska motsvarigheter. Paradoxalt nog är det stora antalet av försurrealister i den engelska eller i den amerikanska litteraturen en faktor som tills nyligen bidrog till att fördröja en sammanhängande organisering av dem som medvetet åberopar sig på surrealismen i engelsktalande länder. Detta beror på att denna litteratur, i mycket större utsträckning än de kontinentala ländernas litteratur, ”integrerade”

sina avvikare – ”nivellerade” dem så att säga (speciellt postumt) – genom att behålla de individualistiska, decentralistiska och demokratiska traditionerna hos den äldsta, rikaste och därför mest självbelåtna kapitalismen (22).

Surrealisterna insåg från början att poesin och tänkandet – som *Kommunistiska manifestet* sade om proletariatet, ”inte har något fosterland”. Som de slog fast i sin *Déclaration du 27 janvier 1925*, var de beslutna ”att göra en Revolution”. Och de tillade att de inte alls var emot att använda sig av ”materiella hammare”.

6

*Den kreativa föreningen mellan det medvetna
och det omedvetna är vad som vanligtvis kallas ”inspiration”.
Revolutionen är historiens inspirerade raseri.*

– Leo Trotskij

Det var inte förrän 1925 som den franska surrealistgruppen tog de första stegen mot en revolutionär politisk inriktning. Dess ursprungliga sociala inriktning, om man kan tala om en sådan, hade varit diffust anarkistisk, och några surrealisterna däribland Breton, hade regelbundet följt den franska anarkistiska pressen. Gruppen hade dock få direkta kontakter med den anarkistiska rörelsen som var svag i Frankrike vid denna tid.

Den marxistiska tidskriften *Clarté*, vars redaktörer tillhörde kommunistpartiets vänsterflygel, hade uppmärksammat surrealisternas demonstrationer och i synnerhet deras attack mot Anatole France. Victor Crastre och Marcel Fourier skrev positivt om deras verksamhet, men påpekade deras bristande förståelse för betydelsen av den bolsjevikiska revolutionen och av den kommunistiska rörelsen i allmänhet. Förvirringen i detta avseende visas i vissa texter i pamfletten mot Anatole France och i *La Révolution Surréaliste*. Louis Aragon (som några år senare skulle bli stalinist) påstod att den ryska revolutionen, på idéernas nivå, hade bara varit en ”diffus ministerkris”, han tog avstånd från ”gaggiga Moskva”. Paul Eluard (ytterligare en som skulle anpassa sig till stalinismen) attackerade också den sovjetiska staten under dess tidigaste period, och kallade den ”en medelmåttig regim som i likhet med kapitalismen är beroende av det fysiska arbetets råa och motbjudande ordning”.

Allt eftersom debatten med *Clarté*-gruppen intensifierades, blev surrealisternas revolutionära inriktning mera sammanhängande och fast förankrad. Från en antikapitalistisk position som i många avseenden var abstrakt, rörde de sig mot alltmer marxistiska ställningstaganden. När Paul Claudel, ärkreaktionär katolsk litteratör och fransk ambassadör i Japan, 1925 uttryckligen fördömde surrealisternas verksamhet (och i samband med kravet på respekt gentemot sitt land påminde att han hade möjliggjort Frankrikes inköp av ”stora mängder fläsk” under kriget), svarade surrealisterna i ett våldsamt *Öppet brev*:

Vi hoppas verkligen att revolutioner, krig, koloniala uppror kommer att ödelägga denna västerländska civilisation vars ohyra ni försvarar även i Fjärran Östern... Vi utnyttjar detta tillfälle för att ta avstånd från allt som är franskt i ord och i handling. Vi påstår att vi finner förräderi och allt som kan skada statens säkerhet mera förenligt med poesin än försäljningen av ”stora mängder fläsk” till en nation av svin och av hundar.

Vid denna tid stod den franska regeringen inför en tillfällig kris och befann sig i krig med riffstammen i Marocko. Kapitalismens kelgrisar koncentrerade sin propaganda mot den bolsjevikiska revolutionen och dess franska försvarare. Händelserna i Kina tydde på en återuppgång av världsrevolutionen. Det unga revolutionära Ryssland hade fortfarande ett entusiastiskt stöd från världens arbetare. Trots hotet om en imperialistisk intervention och trots de djupa inhemska kriserna, visade den ingen villighet att ge de fiender som hade förutsagt dess kollaps rätt.

Dessa olika faktorer, och speciellt kriget mot riffstammen, bidrog till att påskynda surrealisternas närmande till den revolutionära kommunismen. En annan synnerligen viktig faktor var deras medvetenhet om att surrealismen kunde inte själv förändra världen. 1923 och 1924 års entusiasm, alla attacker mot kapitalismen och mot den sociala strukturen som bar den, de öppna breven till påven, till Dalai Lama, till Buddha-skolorna, allt detta orsakade självfallet en viss strålande andlig entusiasm, men utan att en social omvandling skulle detta inte innebära särskilt stora förändringar. Problemet med effektiviteten stod alltså på tapeten. Om den ville förbli trogen sin ursprungliga revolutionära impuls, måste surrealismen ställa sina resurser till arbetarfrigörelsens sak.

Surrealismens inträde på den politiska scenen kungjordes av ett flygblad som bar titeln *Revolution nu och alltid!* Det var undertecknat av surrealisterna, *Clarté*-kamraterna och flera medlemmar av tidskriften *Philosophies* (en eklektisk publikation som gavs ut av studenter). Detta första steg ledde snabbt till fler, och den politiska klarheten nådde en sådan nivå att fem av de mest aktiva surrealisterna i april 1927, i flygbladet *Au Grand jour* (I fullt dagsljus), deklarerade sitt medlemskap i kommunistpartiet.

Breton, Eluard, Aragon, Péret och Unik följde alltså innebörden av surrealismens revolutionära dynamik. Medlemskapet i kommunistpartiet var helt logiskt för Breton och hans kamrater, och under dåtidens omständigheter var det ett oundvikligt steg i den surrealistiska verksamhetens utveckling. Det rörde sig inte om en konstgjord ”omvändning” av den välkända typ som senare skulle leda många borgerliga intellektuella till att krypa inför den stalinistiska mysticismen. ”Vi anslöt oss till kommunistpartiet”, sade de fem i *Au Grand jour*, ”då det i första hand, om det inte gjordes, skulle innebära en reservation från vår sida som inte fanns, en tvekan som bara skulle gynna dess fiender (vilka också är våra, och våra värsta)”. Det föreföll gruppen att surrealismens fortsatta utveckling krävde ett avståndstagande från all tvetydighet beträffande dess politiska position. Det är absurt att, som vissa kritiker gjort, mena att surrealismen anslöt sig till partiet ”för att rädda sin själ” (23). Den enkla sanningen är att det borgerliga samhällets störtande (ett villkor för surrealismens fullständiga blomstrande), på den tiden, 1927, föreföll vara möjligt *endast* genom kommunistpartiet.

Det är värt att notera att surrealisternas inträde i kommunistpartiet långt innan medlemskap kunde ge dem några som helst förmåner av materiell natur. Några år senare skulle medlemskap inte bara betyda prestige för intellektuella, utan också garantin att publiceras och förmånen av att recenseras och uppmärksammas av den internationella kommunistiska pressen.

1927 kontrollerades franska kommunistpartiet av den beryktade Barbé-Celor-fraktionen som kännetecknades av den pseudoproletära ideologin av *ouvriérism* (24). Vid 1928 års slut inleddes den ”tredje perioden” som skulle sluta illa, den påstådda slutliga striden mellan arbetarklassen och borgarklassen under vilken Kommunistiska Internationalen led det ena nederlaget efter det andra. Det mest tragiska av dessa nederlag inträffade i Tyskland där Hitler kom till makten utan att skjuta ett enda skott. Idag är det lätt att se att världskommunismens degenerering hade nått långt 1927. På den tiden fanns det dock inga seriösa revolutionära

alternativ till kommunistpartiet, dåligt som det var, och i synnerhet inte i Frankrike. Där, liksom i andra länder, försökte ett antal av partiets trognaste och bästa aktivister åter leda det till Lenins inriktning, men förgäves. Den kommunistiska Tredje Internationalen tillämpade en förödande politik av högeropportunistisk mellan 1925 och 1928 (som ledde till den kinesiska revolutionens nederlag) för att sedan, återigen efter stalinbyråkratins order, föra en lika förödande och vansinnig ultravänsterpolitik. Kommunistpartierna i alla länder bidrog till arbetarrörelsens förvirring och demoralisering – allt detta i "bolsjeviseringens" namn. Att surrealisterna menade allvar i den kommunistiska rörelsen visas av deras förening, nästan från början, med Vänsteroppositionen, d.v.s. med den sanna bolsjevikiska kontinuitet gentemot stalinbyråkratins egenlyttiga förvrängningar. Surrealisterna gav med andra ord prioritet till arbetarrevolutionen, och hade alltså ingenting gemensamt med 30-talets pseudokommunistiska dilettanter som var oförmögna att ta strid mot sin "egen" kapitalism utan, som Trotskij anmärkte, var snabba att stödja en utländsk revolution som hade konsoliderat sin Thermidorreaktion.

Bretons kamp för revolutionära principer inom kommunistpartiet kontrasterar skarpt med de otaliga borgerliga intellektuella som några år senare ställde sig i de stalinistiska leden mot de "trotskistiska likvidatörerna" och "socialfascismen".

Men om surrealisterna objektivt var allierade med Vänsteroppositionen, kännetecknades alliansen subjektivt av mycket tumult. Trotskijns anhängare, liksom en hel del kommunister som inte stödde Trotskij utan bara misstänktes för det av partiledare, uteslöts ur partiet. Det fanns dock lite enhet bland de uteslutna kamraterna. Även bland dem som anslutit sig till Trotskijns principer fanns det skilda syner på oppositionens förhållanden till stalinisterna, på allmänna karaktäriseringar av Sovjetunionen, på vad oppositionens omedelbara uppgifter borde vara och på andra avgörande frågor. I allmänhet uppmanade Bolsjevik-leninisterna (som Trotskij och hans anhängare föredrog att kalla sig) sina sympatisörer att stanna i partierna och sträva efter att återvinna dem och hela Kommunistiska Internationalen till marxistiska och leninistiska principer, och försvara Vänsteroppositionen gentemot Stalins katastrofala politik.

Surrealisterna delade denna orientering i stora drag. De koncentrerade sig på att försvara sin egen ställning inom kommunistpartiet och hoppades bevisa inte bara en seriös inställning som medlemmar utan också värdet av de specifikt surrealistiska bidragen till revolutionen. De allierade sig dock aldrig kollektivt med någon av de oppositionella grupperna. Det fanns friktioner mellan vissa surrealisterna och vissa av dem som kallade sig trotskister. Och det måste understrykas att den obotliga karaktären av Stalins misstag på den tiden inte var lika bländande uppenbar som den ser ut idag. Kommunistiska Internationalens "vänstersväng" under "tredje perioden", till exempel, var baserad på en storskalig stöld av fraser (uttömnda på sitt ursprungliga innehåll naturligtvis) från Vänsteroppositionen. Detta ledde naturligtvis till ytterligare förvirring inom partiet, och till viss utsträckning bland surrealister som, vilket vi inte får glömma, var politiskt oerfarna. Men om det endast var i egenskap av individer som surrealisterna blev aktiva i den trotskistiska rörelsen, hade de från Parisgruppen – Breton och Péret i synnerhet – en oinskränkt beundran för Trotskij.

Surrealisterna har ofta förebråts för att vara "romantiker" i sin syn på arbetarrörelsen. Vad som ignoreras är att de "romantiserade" precis de element av kommunismen som betraktas som minst romantiska. Surrealisterna hade inget till övers för de sentimentala humanistiska plattityder, för glorifieringen av de fattiga eller de klassarbetare som är så typiska för den socialdemokratiska och den stalinistiska intelligentsian då som nu. Deras lyrism hyllade

istället den bolsjevikiska järndisciplinen, den revolutionära kompromisslösheten, den hänsynslösa kampen mot religionen, det fullständiga störtandet av alla borgerliga/kristna värderingar och institutioner. I leninismen attraherades de speciellt av de egenskaper som mest förskräckte borgarklassen. Särskilt belysande i det avseendet är vissa texter som publicerades i *La Révolution Surréaliste*, som Pierre de Massots hyllning av Felix Dzerzjinskij, tjekans chef, och utdrag ur en intervju där den sovjetiske militärledaren Mihail Tuchatjevskij uttalade sig för den västerländska civilisationens likvidering.

Surrealisterna har anklagats för att vela utnyttja kommunistpartiet som en sköld för att försvara sig mot borgarklassen, för att ha försökt utnyttja kommunismen i surrealistiska syften. Anklagarna förklarar inte vad som skulle vara fel med det. Det borde stå klart att surrealisterna inte har några intressen skilda från proletariats i sin helhet. Vid de olika etapper som arbetarklassens kamp mot borgarklassen går igenom, representerar surrealisterna alltid och överallt hela rörelsens intressen. De ställer inga sekteristiska principer för att forma och stöpa den. De är övertygade att den socialistiska revolutionen, att enbart maktens erövring av arbetarrörelsen kan skydda det surrealistiska projektet från upplösning.

Breton fick sin första riktiga insikt i den bolsjevikiska revolutionens betydelse från Trotskijs *Lenin*. Man kan lätt förstå hur bokens poetiska stil, dess spontant nedskrivna minnen och oemotståndligt charmerande anekdoter, i kombination med en revolutionär tillit som genomsyrar varje sida, kunde entusiasmera Breton, Péret och de andra surrealisterna och egga dem att djupare sätta sig in i den kommunistiska teorin.

Det har påståtts av många okunniga kritiker att surrealismens marxistiska "flygel" leddes av Aragon, att Breton intog någon sorts "mellan"position och sökte försona "aktivisterna" med "konstnärerna", som om det överhuvudtaget var möjligt att dra en så enkel skiljelinje. Upphovsmän till dessa påståenden, som inte var insatta i dåtidens skiljelinjer inom partiet och som mera allmänt inte var insatta i de teoretiska och praktiska skiljaktigheterna mellan olika grupper som åberopade sig på Marx, har begärt att bli erkända av det "officiella" kommunistpartiet som ortodoxins självaste källor. Det enda viktiga för dem är att Aragon blev en ledande personlighet inom den franska stalinismen och att Breton fördömde Moskvarättegångarna, och att det därför är uppenbart för dem att Aragon representerar den "sanna" marxismen, liksom att Breton inte får bättre status än kättarens.

Det är intressant att notera hur denna borgerliga kritiks sjabbighet används för att underbygga det stalinistiska förtalet, vilket än en gång demonstrerar att stalinism och kapitalism har effekten av att stabilisera varandra. Den skämde Aragon erkände dock att det inte var han som försvarade marxismen i surrealistgruppen. Det var André Breton. "1926", informerar han oss, "förebrådde Breton mig skarpt för att inte läsa sovjetiska skribenter, att inte ägna mer vikt åt läsningen av Lenin, eller Trotskij, eller Zinovjev eller Bucharin (25).

Det franska kommunistpartiets desorientering, dess fraktionsstrider, dess växande byråkratisering, ledarskapets vacklande mellan opportunism och sekteristisk ultravänsterism, allt detta förklarar den kyla och till och med fientlighet med vilken partiet tog emot surrealisterna i sina led. Partiets värsta byråkrater, de som ansvarade för strypningen av diskussionen internt, var naturligtvis de största antagonisterna (26). De retades av surrealisternas uppmärksamhet i förhållande till problem kring drömmarna, kärleken och irrationella fenomen, av deras enkäter om självmord, deras entusiasm för Lautréamont och de Sade, för att inte tala om deras påstått "obegripliga" dikter och målningar. Breton kallades flera gånger till centralkommitténs kontrollkommission för att motivera den surrealistiska rörelsens självständighet inom den kommunistiska rörelsen. "Om ni är kommunist behöver ni

inte vara surrealist” röt partiledaren Michel Marty (27).

Då var villiga att ignorera fientligheten från de småborgerliga partiledarna, ägnade surrealisterna sig helhjärtat åt försvaret av arbetarrörelsens sak. Deras bidrag uppmärksammades positivt då och då i partipressen som de hade börjat samarbeta med. *Clarté* presenterade artiklar som ”La Force d’attendre” av Breton, ”Le Prolétariat de l’esprit” av Aragon, och texter av Eluard om de Sades och Borels revolutionära tänkande. Utgivarna av denna tidning publicerade också artiklar i *La Révolution Surréaliste*. Under flera månader, från och med september 1925, dominerades den kommunistiska dagstidningen *L’Humanités* kultursidor av surrealistiska bidrag, i synnerhet från Péret. Anatolij Lunatcharskij, sovjetisk utbildningskommissarie på besök i Frankrike, citerades: ”Surrealisterna har på ett riktigt sätt förstått att de revolutionära intellektuellas uppgift under en kapitalistisk regim är att fördöma borgerliga värden. Deras ansträngningar bör uppmuntras” (28).

Inte alla surrealisterna såg kommunismens sak i samma ljus som Breton och medförfattarna till *Au Grand jour*. Desnos, Artaud, Soupault, Baron och Prévert var särskilt reserverade eller förvirrade i sin politiska attityd och representerade i grunden en litterär avvikelse. Naville, däremot, ansåg att det specifikt surrealistiska äventyret borde överges för ett deltagande på heltid i den dagliga politiska kampen. Om dessa två poler, litterär opportunist och politisk likvidationism, skulle debatten pågå under flera år fram till 1929. För att lösa den organiserades ett särskilt möte vid rue du Château. De inbjudna var inte bara hela surrealistgruppen, utan också flera sympatisörer och tillfälliga medarbetare, och helt andra intellektuella grupper som uttryckte en revolutionär inställning: *Clartés* redaktörer och den filosofiska tidskriften *L’Esprit* (f.d. *Philosophies*), plus den unga gruppen kring *Le Grand jeu* (en tidskrift som framför allt ägnade sig åt ockulta fenomen), och några andra. Mötet skulle ha gjort en ”kritisk granskning av de åtgärder som nyligen har vidtagits mot Trotskij” som hade förvisats ur Sovjetunionen, men de preliminära diskussionerna blev så tillspetsade att möte bröts utan att ha tagit ställning i denna fråga.

Händelserna som ledde till och omedelbart följde detta möte har kallats ”1929 års kris”. Det var en tillväxtkris som resulterade i ett djupt klargörande och en anmärkningsvärt återaktivering. De orsakade uteslutningen av den litterärt orienterade ”högerflygeln” (Desnos, Limbour, Baron m.fl.) ur surrealismen och demonstrerade samtidigt, mot Navilles metafysiska protester, nödvändigheten av en självständig ställning från surrealismens sida inom de revolutionära ramarna. Navilles odialektiska ”antingen eller” presentation av problemet om förhållandet mellan surrealism och kommunism undvek alla brännande frågor till förmån för en snabb och enkel lösning. I sin *Histoire du surréalisme*, överdrev Nadeau Navilles roll i diskussionerna inom surrealistgruppen. I sina *Entretiens* betonade Breton att de politiska diskussionerna engagerade gruppen i sin helhet, och att det var felaktigt att tala om en ”Naville-kris” som Nadeau gör. ”Det fanns ett Naville-utträde”, sade Breton, ”och det är allt”.

Under några år, efter att ha lämnat surrealismen, spelade Naville en inte särskilt beundransvärd roll i den franska trotskistiska rörelsen. 1934 fick Trotskij anledning att attackera hans ”odidaktiska, abstrakta, journalistiska tänkande” (29).

7

Knacka hårt. Livet är dövt.

– Mimi Parent

Resultaten av "1929 års kris" sammanfattades av Breton och Aragon i en text kallad "Fortsättning följer" som utgjordes inledningen till ett speciellt nummer av den belgiska tidskriften *Variétés*. Det avbrutna mötet vid rue du Chateau, den våldsamma karaktären av de gräl som ägde rum där, avhoppet som följde och alla anklagelser verkade inte bara kräva en detaljerad analys av segrarna och nederlagen, utan ännu mer en *ny start*.

Sista numret av *La Révolution Surréaliste* från december 1929 innehöll *Surrealismens andra manifest* som inleds med att åter slå fast vad surrealismen söker:

Allting leder oss till att tro att det finns en viss punkt i själen där livet och döden, det verkliga och det imaginära, det förflutna och framtiden, det kommunicerbara och det okommunicerbara, det höga och det låga upphör att uppfattas som motsättningar. Det vore fruktlöst att försöka se något annat motiv i surrealistisk aktivitet än hoppet att fastställa denna punkt.

Detta sökandes natur kräver vidare en moralisk stränghet hos dem som vill verka enligt det. Breton fastställer därför åter surrealismens trohet till grundsatsen "total revolt, fullständig vägran till underkastelse, formellt sabotage". Han betonar att surrealismen "fortfarande inte förväntar sig något utom från våld" och tillägger att "allt återstår att göras, alla medel värda att övervägas för att krossa idén om familjen, fosterlandet, religionen. Det spelar ingen roll hur välkänd den surrealistiska ståndpunkten är i det här avseendet, det måste ändå understrykas att det inte finns något utrymme för kompromisser på den här punkten".

Andra manifestet fördömde ett antal före detta surrealisterna, ett antal opportunisterna, dilettanterna och snobbar, ett antal personer som manövrerade med syfte att kompromissa och försökte späda ut den "totala revolten" genom att göra litterär karriär eller driva en konstnärlig verksamhet som om det vore ett mål i sig. Breton ansåg det vara anmärkningsvärt att "när de lämnats till sina egna sysslor och ingenting annat, har de människor som en gång tvingade oss att bli av med dem genast tappat fotfäste, och har omedelbart tvingats till de mest eländiga utvägar för att åter integreras bland försvararna av lag-och-ordning". Gentemot alla eftergifter till vulgarisering, alla litterära frestelser och pseudorevolutionära manövrer, föreslog Breton ingenting mindre än en *djup ockultering av surrealismen*.

Efter att ha uttalat surrealisternas grundläggande och oreserverade "anslutning till den historiska materialismens princip", diskuterar Breton de förhållanden som enar surrealism och marxism, speciellt deras gemensamma utgångspunkt ur det hegelianska systemets "kolossala last". "Det förefaller mig vara omöjligt att ställa gränser, ekonomiska gränser till exempel, för utövandet av ett tänkande som äntligen gjorts tillgängligt för negation och negationens negation. Hur kan man hävda att den dialektiska metoden kan tillämpas enbart på lösningen av sociala problem?" Han betonar att surrealisternas stöd till den socialistiska revolutionen är totalt och opåverkat av det faktum att de tar upp sådana problem som kärleken, drömmarna, galenskap, konst, etc., vilka de undersöker precis ur den dialektiska materialismens ståndpunkt. "Före surrealismen", tillägger han, "hade ingenting systematiskt gjorts i denna riktning".

Beträffande förhållandet mellan den dialektiska materialismen och den poetiska determinismen som surrealismen ärvt, var Breton "övertygad om att dessa två typer av evolutioner är strikt snarlika och vidare att de åtminstone har följande gemensamt: *de är båda oförsonliga*. Precis som Marx förutsägelser – vad gäller praktiskt taget alla de yttre händelser som skett sedan hans död – visade sig vara exakta, kan jag inte se någonting som skulle

ogiltigförklara ett enda av Lautréamonts ord beträffande händelser som är av intresse endast för det andliga”. Breton gjorde snabbt upp med det eklektiska skräpet som lanserades som ”proletär litteratur” (ett begrepp som förkastades av Lenin och Trotskij men upphöjdes till lag av Stalin). Då han svarade på den löjligen anklagelsen att surrealismen skulle vara en sorts ”realism”, utdelade han ett slag mot en absurditet som skulle kodifieras av stalinismen och som fortfarande står i de stalinistiska läroböckerna.

Andra manifestet bidrog mycket till att klargöra det surrealistiska perspektivet vad gäller psykoanalysen. I och med Freud betraktade surrealismerna dess specifikt terapeutiska aspekter som mindre viktiga än dess praktiska undersökning och dess teoretiska rekonstruktion av den mänskliga personlighetens hela historia. I *Orientering i psykoanalysen*, en polemik mot dem som ville begränsa psykoanalysen till den rent medicinska sfären, var Freud klar och rak: ”Användningen av analys för neurosernas behandling är bara en av dess tillämpningar. Framtiden kommer att visa att det inte är den viktigaste”.

Det är ingen överdrift att säga att surrealismen har gått längre än någon annan rörelse i utvecklandet av den *kritiska* aspekten av den freudianska teorin. Den erkände, som Herbert Marcuse skrev i *Eros och civilisation*, ”de revolutionära implikationerna av Freuds upptäckter”, och den mobiliserade den psykoanalytiska teorin mot den borgerliga ideologin flera år före publiceringen 1929 av Wilhelm Reichs uppsats om ”Dialektisk materialism och psykoanalys”. Mellan surrealismens första *Manifest* och dess andra utvidgades förståelsen och uppskattningen av Freud av deras studier av Hegel, Feuerbach, Marx, Engels, Lenin och Trotskij. ”Surrealismen, som medvetet valde den marxistiska doktrinen vad gäller sociala problem”, sade *Andra manifestet*, ”har ingen avsikt att minimisera den freudianska doktrinen när den rör värderingar av idéer; surrealismen tror tvärtom att den freudianska kritiken är den första och enda som har en verkligt fast grund”. De som lockas av surrealismen uppmanas av Breton att ”tillföra sina handlingar en ny medvetenhet, att ”bedriva en självobservation, vilket i deras fall är av mycket exceptionellt värde, för att kompensera vad som är olämpligt beträffande genomträngandet av så kallade ’konstnärliga’ tillstånd av individer som för det mesta inte är konstnärer utan läkare”. Han förebrår samtidigt de författare av automatiska texter ”som i allmänhet nöjer sig med att låta pennan gå utan att på minsta sätt anstränga sig att observera var som försiggår inom sig”. Han ber sina kamrater att bli rigorösare i sin introspektion och framför allt att göra motstånd mot en litterär frestelse som skulle mildra inflytandet av vad han kallar ”det automatiska budskapet”.

Andra manifestet drog också uppmärksamheten till ”den anmärkningsvärda analogin beträffande respektive målsättningar mellan surrealismens och alkemisternas strävan. *Den Filosofiska Stenen* är varken mer eller mindre än vad som skulle göra det möjligt för människans inbillningskraft att ta en bedövande hämnd på allting”. Detta har provocerat otroliga missförstånd, i synnerhet bland kritiker som lutar åt att stämpla surrealismen för att vara något slags ”mysticism”. Men enbart en mycket ytlig läsning av Breton skulle tillåta en sådan tolkning. Om det är sant att han hade en syn på de hermetiska vetenskaperna som alltid innebar ett förkastande av de obskyrantistiska tolkningarna som ges av moderna ”ockultister”, var det, som han också sade om sitt intresse för astrologin, ”framför allt ur poetisk synvinkel”.

Mer än ett århundrade har gått sedan publiceringen av Mary Ann Atwoods *Suggestive Inquiry Into the Hermetic Mystery* och av Ethan Allen Hitchcocks *Remarks Upon Alchemy and the Alchemists* som gav en grund för mycket av psykoanalytikern Herbert Silberers *Problem of Mysticism and Its Symbolism*. Det är i det närmaste otroligt att alkemin av vissa fortfarande betraktas som en klandervärdig skojarleik, av andra som ett sorgligt exempel på naivitet och

illusionsmakeri, ett schema för att snabbt bli rik genom att omvandla enkla metaller till guld och koka ihop en magisk dryck som säkrar odödlighet. Dessa verk av Atwood, Hitchcock och Silberer är bland de bästa moderna studier som bevisar att alkemisterna verkligen var filosofer (med Hitchcocks ord "världens filosofer i en tid då filosofin inte kunde tala öppet"), och till och med mer än filosofer då de strävade efter ingenting mindre än människans och världens totala förändring.

Alkemisternas Stora Verk följer en metod av analogi och dialektik som börjar med att systematiskt upplösa all "överflödiga materia" så att begären och medvetenheten kan utvecklas fritt. Det Stora Verket, som har tydliga beröringspunkter med den surrealistiska automatismen som också upplöser all överflödiga materia i form av "all kontroll som utövas av förnuftstänkandet, och av (...) alla estetiska eller moraliska normer", ämnar uttrycka "tänkandets verkliga funktionssätt". Den Filosofiska Stenen, Livets Elixir, det Gyllene Skinnet, Ungdomens Källa, etc., utgör alla de högsta poetiska uttrycken för "denna punkt i själen" som åberopas i *Andra manifestet* och för Rimbauds "sanna liv" – uttryck som förkroppsligar lustprincipens finaste triumf över den borgerliga/kristna civilisationens ihopkrympande lögnaktighet. Alkemins revolutionära essens visas av det faktum att den fördömdes och bannlystes av såväl påvar som kungar. För alkemisterna strävade framför allt efter skapandet av nya män och nya kvinnor, stolta och fria och förmögna att återbygga världen i begärets tjänst. Paracelsus skrev om den konstgjorda människan, homunculus, som återstod för alkemisterna att skapa, en människa med en fulländad organism som kan leva "utan Guds ande".

Den som läser vad surrealisterna har att säga om alkemin och magin kommer inte att finna minsta spår av "mysticism", ett ord som används hur som helst av rationalister och realister mot vem som helst och alla som överträffar gränserna för deras skepticism och misstro. Jag tror dock att det snart kommer att erkännas att surrealismens poetiska stränghet är den mest ödesdigra fienden till all mysticism, inklusive den rationalistiska/realistiska mysticismen som avgudar borgarklassens irrationella och despotiska "Förnuft" (som knappt döljer kapitalismens illvilliga snaglande) och den byråkratiska mysticismen som exemplifieras av stalinisternas förstelnade dialektik.

Andra manifestet var en hänsynslös och glödande påminnelse av principer, men det utvidgade och konkretiserade också det surrealistiska projektets verksamhetsfält. Dialektisk materialism, alkemi och nya upptäckter inom psykoanalysen, allt detta öppnade perspektiv som knappast hade förutsetts 1924 års Manifest. "1929 års kris" utslöt, som vi tidigare påpekade, ett antal av rörelsens tidigare medlemmar (bara fem av de ursprungliga nitton var fortfarande aktiva 1930). Men den ledde till nya anslutningar. De mest kända är poeten René Char och två spanjorer, Luis Buñuel och den unge målaren Salvador Dalí, vars färggranna beteende skänkte honom ett rykte som inte minskades av hans utslutning ur gruppen några år senare. Och krisen förde Tristan Tzara tillbaka, han som hade haft skiljaktigheter med Breton sedan dada-tiden och som nu var i färd att inleda flera år av viktigt poetiskt och teoretiskt arbete som skulle upphöra med hans kapitulation för stalinismen.

Några månader efter publiceringen av *Andra manifestet*, såg en deklARATION som uttryckte "överensstämmelse med André Breton på alla punkter" dagens ljus ovanpå tjugo namnunderskrifter i första numret av den nya tidskriften *Le Surréalisme au service de la révolution* (Surrealismen i revolutionens tjänst) varav huvudorden vanligtvis förkortades till sina begynnelsebokstäver.

Trettioalet såg en världsomfattande blomstring av surrealistisk aktivitet. Bildkonstnärer som

Arp, Dalí, Ernst, Magritte, Masson, Miró, Man Ray och Tanguy, som hade varit aktiva under 20-talet, kompletterades nu av Eileen Agar, Hans Bellmer, Victor Brauner, Harry Carlsson, Leonora Carrington, Joseph Cornell, Oscar Dominguez, Esteban Frances, Wilhelm Freddie, Jacques Hérold, Valentine Hugo, Matta, Richard Delze, Gordon Onslow-Ford, Méret Oppenheim, Wolfgang Paalen, Remedios, Kurt Seligmann, Jindrich Styrsky, Toyen, Clovis Trouille. Målare som Kandinsky, Klee, Picabia och Picasso, liksom skulptören Brancusi, deltog i surrealistiska utställningar trots att de inte var formella medlemmar i rörelsen.

Surrealistiskt fotografi, vars store föregångare var Eugne Atget och vars ledande förgrundsgestalt var Man Ray, fick nya impulser tack vare Manuel Alvarez Bravo, Dora Maar och Raoul Ubac.

Om avsaknandet av finansiära resurser gjorde det omöjligt för dem att vara aktiva inom film i den utsträckning som de hade önskat, är dock alla tiders förmodligen största film, Luis Buñuels *L'Age d'or* (Guldåldern), surrealistiskt. Andra surrealisterna, bland andra Breton, skrev filmmanus eller filmprojekt som ibland presenterades i surrealistiska tidskrifter. I samma tidskrifter uppmärksammade de också surrealistiska element i populära filmer som *King Kong* och *Peter Ibbetson*, eller Bröderna Marx filmer.

Den surrealistiska arkitekturens möjligheter utstakades i studier av Jacques Brunius över postmannen Chevals "Idealpalats", av Dalí över Antonio Gaudís och andras art-nouveauarkitektur, av Péret över ruiner och av Matta över "Sensibel Matematik – Tidsarkitektur".

Surrealismen invaderade de "dekorativa konstarna" med Seligmans "ultramöbler" och Dominguez' arbeten. Till och med de mest sekundära konstarna som typografi, affischlayout, bokbindning, kläddesign, juvel tillverkning eller keramik hamnade, i surrealistiska händer, under poesins krav.

Inom poesin, åtminstone på franska, var den surrealistiska hegemonin fullkomligt obestridd, vilket bevisades av bland andra Arp, Breton, Char, Paul Colinet, Eluard, Georges Henein, Etienne Léro, Jehan Mayoux, E.L.T. Mesens, César Moro, Paul Nougé, Alice Paalen, Valentine Penrose, Péret, Gui Rosey och Tzara. Den surrealistiska poetiska andan kom att utsträcka sig även till en genre som surrealisterna allmänt bara kände avsky för: romanen. *Les Pieds dans le plat* av Crevel och *Au Chateau d'Argol* (Evighetens gäster) av Julien Gracq blev undantag som bekräftade regeln. I dessa verk, och till och mer ännu mer i Carringtons, Pérets och Gisèle Prassinos berättelser, var fiktionens tekniker befriade från realismens kedjor som ställda i begärets tjänst.

Surrealisterna föraktade teatern även mer än romanen och betraktade den som hopplöst infekterad av litteratur och kommersialism. Men även här fanns det undantag. Breton själv hade skrivit några pjäser i samarbete med Soupault och Aragon på 20-talet. Jarrys *Ubu enchainé* och *L'Objet aimé* sattes upp 1937 under surrealistiskt beskydd i regi av Sylvaine Itkine och med dekorer av Max Ernst. Gruppen var hela tiden passionerat intresserad av "marginella" teaterformer som primitiva folks riter, "Grand Guignol" och cirkus.

Inte ens musiken, som av alla konstarter var den som minst berördes av surrealismen, ignorerades helt som några kritiker påstått. Breton har öppet medgivit sin likgiltighet inför musiken och även sin oförmåga att skilja en melodi från en annan. Han och hans kamrater var synnerligen fientliga mot de "avantgardistiska" tendenserna i den europeiska musikens huvudström (som Erik Satie). Men många surrealisterna uttalade ett intresse för jazz. De passager om detta ämne som finns utspridda i deras verk skulle få en speciell betydelse för surrealisterna av senare generation (30).

Slutligen, då 30-talet närmade sig sitt slut, gjorde surrealismen, genom Hélène Vanel, sitt inträde inom dansen.

Den surrealistiska rörelsen (vars medlemsantal i hela världen aldrig vid något tillfälle överträffade två hundra) initierade alltså under några år, med början i och med dess första upptäckter i språket, en total revolution i vad som hade varit känt som ”konst”; en revolution som i deras ögon dessutom bara var ett anspråkslöst förord till en total revolution av vardagslivet.

Denna ofantliga bedrift följdes av ett kritiskt och teoretiskt uppsving som inte blev mindre ofantligt. Utöver Bretons verk kan vi nämna, bland de viktigaste teoretiska arbeten på franska under detta årtionde, Crevels *Le Clavecin de Diderot* (Diderots spinetta), Aragons *En utmaning till måleriet*, Dalís *Det irrationellas erövring*, Ernsts *Bortom måleriet*, Eluards *Donner à voir*, Calas *Foyer d’incendie*, Mabilles *La Conscience lumineuse* och *Egrégories*, Tzaras *Grains et issues*, Pérets essäer i olika tidskrifter och Maurice Heines många essäer om de Sade (som senare samlades i en bok).

8

*Floderna fyller inte havet
utan återvänder till sin hemliga källa
– Christina Rosetti*

Om världen bekymrade sig lite om surrealisternas avståndstagande från fransk nationalism såsom det uttrycktes exempelvis i *Öppet brev till Paul Claudel*, kunde den inte förbli omedveten om den internationella karaktären av deras rörelse då deras tidskrifter poppade upp i ett antal länder under det årtionde som löpte mellan *Andra manifestets* publicering och andra världskrigets utbrott. Denna internationella karaktär illustrerades lämpligen vid periodens mitt med den *Internationella Surrealistbulletinens* rörlighet, av vilken på varandra följande nummer trycktes i Prag, i Santa Cruz på Teneriffa, i Bryssel och i London. Publikationer av blygsammare typ, och vissa mera ambitiösa, publicerades också i dessa städer och i många andra, såväl i Asien och Amerika som i Europa.

Rörelsens grundläggande perspektiv var naturligtvis globala från allra början. 1925 års utställning vid Galerie Pierre inkluderade deltagare från sex länder. Individer och grupper i nära kontakt med den ursprungliga gruppen i Frankrike hade varit aktiva sedan slutet av 20-talet i Belgien, Tjeckoslovakien, Jugoslavien, Rumänien, Argentina och Japan. Denna lista av länder skulle bli längre under följande årtiondet. Antalet aktiva ökade, och deras aktivitet tilltog.

Ett betonande av det kollektiva, internationella, organiserade och centraliserade uttrycket av den surrealistiska revolutionen har förblivit konstant under dess historia. Det kan faktiskt betraktas som ett av de särdrag som klarast urskiljer surrealisterna som grupp av poeter och konstnärer från alla andra. Så tidigt som under dada dagarna erkände Breton att man publicerar för att finna kamrater, och vi kan tillägga att man inte söker kamrater för att smicka varandra eller för att inleda skolastiska debatter, utan för att genomföra gemensamma aktiviteter. Surrealisterna har dessutom bestämt fastslagit den grundläggande kommunistiska tesen att ”vad som kommer att bestämma den sociala utvecklingen idag är det organiserade skapandet av en bred sammanbindning av krafter som är disciplinerade, fanatiska och förmögna au, när tiden kommer, utöva en hänsynslös auktoritet” (31). Att denna inriktning är

oskiljaktig från teorin om internationalismen antyds av Pérets observation att "surrealismen tenderar att infiltrera varje land liksom den materialistiska dialektiken som den är intimt allierad med" (32). Vilken som helst typ av "nationell" surrealism vore en självmotsägelse.

Hur frestande det än må vara att utveckla analogierna mellan surrealistgrupper och andra sammanslutningar, som Lenins Bolsjevikparti eller de "hemliga sällskapen" hos vissa urkulturer, är det ett faktum att surrealismen organisatoriskt förblir inte bara distinktiv utan rent av unik. Breton kallade gruppen "en förening av utvalda släktband", och specificerade vidare att dess verksamhet "på ett märkligt sätt överträffar dess numerära energier". Han definierade den också som en "spontan och fri sammanslutning", och det är kanske på sin plats att med tanke på kritikernas förkärlek att hacka på "uteslutningar" ur rörelsen, betona att surrealismen är fullkomligt oförenlig med vilken som helst byråkratisk eller oligarkisk uppfattning. Den surrealistiska "disciplinen", till exempel, är inte ett bestraffningssystem som tillämpas enligt stadgar eller nyckfulla infall, utan en allmänt erkänd verksamhetsinriktning som gäller alla. De som har uteslutits ur den surrealistiska rörelsen har inte fallit offer för Bretons eller någon annans godtyckliga onåd. Genom att medvetet anta en inriktning som strider mot surrealistiska principer *utesluter de sig själva*, oavsett om det nu är genom att sälja sig till den borgerliga journalistiken, genom att sträva efter litterära eller konstnärliga "framgångar", genom att kompromissa i kampen mot religionen eller genom att samarbeta med fascister eller stalinister.

Den ofta påtalade *intensiteten* av "livet bland surrealisterna" kan tveklöst tillskrivas surrealismens tendens, som Breton redan noterade i första *Manifestet*, att "en gång för alla krossa alla förtryckande psykiska mekanismer för att ersätta dem och lösa livets viktigaste problem". Surrealismen kräver en föreningsform i vilken undermedvetna såväl som medvetna faktorer kan tillvaratas. Surrealisternas möten och de aktiviteter som företas individuellt och kollektivt är framför allt ämnade att hos varje medlem och inom gruppen i sin helhet upprätthålla den största vaksamheten. Surrealisterna träffas, som E.L.T. Mesens uttryckte det, "inte bara för att pröva andra, utan också för att pröva oss själva" (33). Det är i linje med denna anda som författaren av denna studie, i vad som kom att betraktas som ett av de amerikanska surrealisternas programmatiska uttalanden, betonade att "surrealismen vore ingenting om den inte krävde allt av alla dem som förkroppsligar dess levande närvaro" (34).

Då surrealistgrupper bildades i olika länder, ledde naturligtvis skillnader i bakgrund, sammansättning och social situation (deras laglighet eller olaglighet till exempel) till en viss obundenhet beträffande deras interna struktur liksom beträffande deras relationer till andra grupper. Och som de portugisiska kamraterna deklarerade 1950, "måste den surrealistiska positionen i varje land bestämmas i enlighet med dess egna möjligheter och dess egen förmåga till ingripanden. Den konditioneras av den sociala situation i vilken den tvingad utvecklas och måste därför uttrycka sin kapacitet till revolutionär förstörelse och till revolutionärt skapande utifrån vad den specifika omgivningen tillåter" (35). Det är lika uppenbart att den internationella surrealiströrelsen, eller surrealistinternationalen, inte blossade upp över en natt utan utvecklades undan för undan, med otaliga framryckningar och tillbakagångar. Huvudsyftet, i det avseendet, förblir samma då Breton definierade det 1932 i *Surrealismen igår, idag och imorgon*: "Det verkar inte alls vara omöjligt för oss att i världens alla hörn organisera ett skapligt vidsträckt schema för motstånd och experiment, Vad beträffar dess tillämpningssätt kan denna plan inte upprättas förrän det skett ett utbyte av den levande ungdomens innersta begär i alla länder och en uppskattning av de subversiva krafter som kan frigöras när den skall tillämpas vid en given punkt".

En översikt över den surrealistiska internationalen eller en bibliografi över alla surrealistiska publikationer i alla länder skulle lätt fylla en hel bok (36). Jag skall här nöje mig med att notera åtminstone några av de länder där surrealismens inflytande varit störst och varat längst, och nämna några nyckelpersoner vars verksamhet påverkat surrealismens utveckling som världsrörelse.

En ”Deklaration från Belgrad” som undertecknats av elva surrealisterna i Jugoslavien publicerades 1930 i *Le Surrealisme ASDLR*. Året därpå startade gruppen en egen tidskrift, *Nadrealizam danas i orde* (Surrealism idag och här). 1932 publicerades det viktigaste jugoslaviska teoretiska arbetet, *Projekt för det irrationellas fenomenologi* av Marko Ristic och Koca Popovic. Under en våg av polisiär repression arresterades de ledande jugoslaviska surrealisterna, anklagades för att utgöra ett hot mot statens säkerhet och dömdes till långa fängelsestraff och till tvångsarbete. Detta innebar slutet för surrealismen som organiserad rörelse i Jugoslavien (37), även om individuella medlemmar och nykomlingar fortsatte att försvara surrealismens sak. 1942, i Zagreb, publicerade den unge Radovan Ivsic sin diktsamling *Narcis* som snabbt beslagtogs av polisen. Sedan 1956 har Ivsic varit en viktig deltagare i den surrealistiska verksamheten i Frankrike som poet, dramatiker och teoretiker.

I Tjeckoslovakien uppstod surrealismen ur den poetistiska rörelsen vars ledande gestalter, teoretikern Karel Teige, Viteslav Nezval, målarna Jindrich Styrsky och Toyen bildade surrealistgruppen i Prag 1933. Poetisterna, vars tidskrift *Devetsil* publicerade såväl ryska futurister och konstruktivisterna som franska surrealisterna, föregick surrealisterna genom att stödja kommunismens sak. Och det tjeckiska kommunistpartiets attityd skilde sig avsevärt från det franska. Den kommunistiska dagstidningen i Prag välkomnade Breton och Eluard som ”det moderna Frankrikes två största poeter” i samband med den Internationella Surrealistutställningen där 1935. De tjeckiska surrealisterna hade broderliga relationer med flera ledande medlemmar av Prags lingvistiska cirkel, framför allt Roman Jakobson och Jan Mukarovsky som ibland deltog i surrealistiska aktiviteter. Karel Teige, en av de få vars ställning inom surrealismen kan jämföras med Bretons, författade ett stort antal studier över måleri, arkitektur, poesi, politik, lingvistik och psykologi (38).

De första rumänska surrealisterna var informellt organiserade kring tidskriften *Unu* som utgavs av Sasa Pana, upphovsman till flera poesivolymmer, till collage och till en studie kallad *Sanningens sadism*. Den mest kände av pionjärerna i detta land var målaren Victor Brauner som flyttade till Paris 1934. Under andra världskriget formerades en mera aktiv och mera sammansatt grupp kring Gherasim Luca, Gellu Naum, Paul Paun, Virgil Teodorescu och Trost.

Den belgiska surrealismen blomstrade i två centra, Bryssel och Hainaut, och samlade Achille Chavez, Paul Colinet, Fernand Dumont, Irne Hamoir, Marcel Lecomte, René Magritte, Marcel Mariën, E.L.T. Mesens, Paul Nougé, Louis Scutenaire, André Souris och Raoul Ubac. De ledande teoretikerna var Lecomte och Nougé, den ledande målaren Magritte. Utöver otaliga böcker och flygblad, publicerade belgarna flera tidskrifter, bland andra *Rupture*, *Mauvais Temps* och *L’Invention collective*.

Rörelsen gavs en tidig representation i Skandinavien genom tidskrifter i Stockholm och Köpenhamn. Ingen surrealistgrupp bildades dock i Sverige. En grupp målare, Halmstadgruppen, som hade organiserats av G.A. Nilsson kort efter första världskrigets slut för att presentera kubismen till den svenska publiken, kom senare att främja en medvetenhet om surrealismen inom bildkonsten. Denna överbetoning av en aspekt av den surrealistiska forskningen – och nedtoningen av alla andra – förvrängde dock helheten i det surrealistiska

projektet och, vilket också var fallet i USA under denna period, stärkte den vanliga missuppfattningen att surrealismen enbart är en konstörelse.

Köpenhamn, å andra sidan, blev ett viktigt centrum för surrealistisk agitation. Danmarks ledande surrealistiske teoretiker var en före detta Bauhausstudent, målaren Vilhelm Bjerke Petersen, som organiserade många offentliga surrealistiska manifestationer och författade flera texter om rörelsen. Steen Colding, poet och kritiker, blev aktiv i Danmark från och med 1935. Den danske målaren och filmare Wilhelm Freddie anslöt sig till rörelsen ungefär samtidigt och förblir fortfarande en av dess mest outtröttliga förkunnare.

Hans "Sex-surreal"-utställning i Köpenhamn 1937 stängdes av polisen, flera verk beslagstogs för att visas i kriminologiska museet och Freddie dömdes till 10 dagars straffarbete för pornografi.

1935 publicerade franska *Cahiers d'Art* (nr 5-6) en "deklaration" till stöd för surrealismen av utgivarna av tidskriften *Gaceta de Arte* på Kanarieöarna, Eduardo Westerdahl, Domingo Perez Minik, Pedro García Cabrera, Domingo Lopez Torres och Augustin Espinoza. Det var den mest aktiva och rutinerade av surrealismens spanska kärnor. Flera framstående medlemmar av den franska gruppen var naturligtvis från Spanien: Miró, Buñuel, Dalí. Francos kontrarevolutionära seger 1939 omöjliggjorde en offentlig surrealistisk aktivitet och vissa surrealisterna blev till och med skjutna av fascisterna. Andra som Oscar Dominguez och E.F. Granell lyckades fly (39).

Fascismen förbjöd också öppna, kollektiva manifestationer i Portugal där Mario Cesariny, Mario Henrique Leiria, Antonio Maria Lisboa, Artur de Cruzeiro och andra praktiskt taget helt underjordiskt utvecklade en av den internationella rörelsens mest stabila och fruktbara centra. Cesariny, poet och målare och en av surrealismens ledande medlemmar, har återgett surrealismens historia i Portugal i sin *A Intervenção Surrealista* (Lissabon 1966).

En grupp bildades i England i samband med den Internationella Surrealistutställningen i London 1936 (40). Surrealistiska dikter och berättelser och några få teoretiska texter hade översatts och publicerats på 20-talet i "små tidskrifter" som *The Little Review*, *Broom* och *Transition*. Dessa publikationer ägnades naturligtvis åt "litteratur" men gav ändå läsaren tillfälle att bekanta sig med surrealisternas politiska ställningstaganden, eller till och med deras allmänna teori. När Breton redigerade ett speciellt surrealistiskt nummer av den Parisbaserade tidskriften *The Quarter* 1932, hade politiska referenser måst strykas.

Den första boken på engelska om rörelsen blev David Gascoynes *Short Survey of Surrealism* 1935. Gascoyne, som fortfarande var en tonåring, var surrealismens sanna introduktör i England och den främsta drivkraften bakom organiseringen av en engelsk grupp. Egendomligt nog publicerades utdrag ur hans *First English Surrealist Manifesto* på franska (i *Cahiers d'Art*, 1935), men aldrig på engelska.

Londongruppen var från allra början starkt påverkad, nästan helt förlamad, av eklekticism och ständig brist på sammanhållning. Dess medlemmar bestod av stalinister, trotskister, anarkister, några som sade sig vara "opolitiska" och även några diletanter i "ockultism". Ett tecken på dess instabilitet var Herbert Reads framträdande ställning. Han bidrog till organiseringen av 1936 års utställning och gav ut en antologi, *Surrealism*, vid samma tid. Oavsett hans uppenbara, om än förvirrade sympati för många surrealistiska idéer, visar Reads egna skrifter att han aldrig var surrealist utan i bästa fall en medresenär. (Han gav slutligen vad som kan kallas ett fulländat prov på sin grundläggande inkonsekvens några år senare när han blev den förste anarkisten som adlades av drottningen).

Den surrealistiska verksamheten i England stimulerades en tid av att den franske poeten och filmaren Jacques Brunius och den belgiske poeten och målaren E.L.T. Mesens, som blev direktör för London Gallery och utgivare av *London Bulletin*, flyttade till London. Under deras ledning kunde gruppen bedriva en sporadisk verksamhet under några år innan den formellt upplöstes 1947. Två skrifter, *Message from Nowhere* och *Free Unions* liksom flygbladet *Idolatry and Confusion* gav ut under perioden 1944-46.

Bestående bidrag från de engelska surrealisternas sida inkluderar dikter av David Gascoyne, föremål av Eileen Agar, teckningar och texter av Edith Rimmington och Emmy Bridgwater, kritiska artiklar av Robert Melville och framför allt målningar och collage av Conroy Maddox som från och med sin anslutning till rörelsen 1940 förblivit den mest konsekvente försvararen av surrealismen på de brittiska öarna.

Surrealisterna i Japan bildade ingen grupp, vilket till stor del var beroende av den extremt repressiva politiska situationen, men enskilda var aktiva där så tidigt som 1925. Den surrealistiska tidskriften *Surrealistiskt Utbyte* startades 1936 och redigerades av poeten Tini Yamanka vars monografi över Joan Miro var den första om denne målare som överhuvudtaget publicerades. Shuzo Takigushi, den ledande japanske surrealistiske poeten och teoretikern, ägnade flera böcker åt rörelsen, bland annat översättningar av Breton. 1941 arresterades han och målaren Ichiro Fukazawa i egenskap av surrealist, fängslades under några månader för att sedan hållas under bevakning till krigets slut. Takigushi, som i breda kretsar betraktas som den främste poeten och auktoriteten i Japans moderna konst, har aldrig kompromissat med sitt stöd till surrealismens sak.

En surrealistgrupp organiserades i Egypten i mitten av 30-talet av poeten och teoretikern Georges Henein tillsammans med Ramses Younan. Henein publicerade flera tidskrifter, gav ut dikter, berättelser och polemiska skrifter, höll föredrag om surrealism, politik och jazz och bedrev ett arbete för den trotskistiska Fjärde Internationalen. Hans fru, Ikbal el Alailly, gav ut en antologi med tyska romantiker. Kairogruppen, en av de mest aktiva någonsin, höll täta kontakter med grupper och individer i hela världen. Henein gjorde många bidrag till surrealistiska tidskrifter i andra länder och förblev till sin död 1973 en central gestalt i rörelsen (41).

Surrealismen i Latinamerika har rötter i den tidigare perioden (42). Argentinararen Aldo Pellegrini, poet och kritiker, publicerade 1926 den första spanskspråkiga tidskriften, *Qué*, och inledde en lång aktivitet som organisatör av surrealistiska utställningar, som översättare av Lautréamont och Breton och som redaktör av en av de största antologier över surrealistisk poesi som hittills publicerats.

I Peru 1939 utgav poeten Cesar Moro, som hade samarbetat med *Le Surréalisme ASDLR*, den surrealistiska tidskriften *El Uso de la Palabra* tillsammans med Emilio Westphalen.

Den chilenska tidskriften *Mandragora* som publicerades av Braulio Arenas, Jorge Caceres, Enrique Gómez-Correa och andra, var ett av de främsta surrealistiska organen under andra världskriget. De chilenska kamraterna bedrev en livlig agitation av avbröt bland annat en officiell hyllning till pseudopoeten Pablo Neruda. Denne var den beryktade stalinisten som Gómez-Correa refererade till då han rådde unga poeter: ”håll er rena, fria från all inblandning, fria från all besmittelse. Sök efter det okända, penetrera mysteriet. Fly från tävlingar, litterära priser, spetälska och Neruda”.

Rörelsen har också haft en lång och fruktbar historia i Västindien. 1932 publicerade en grupp svarta från Martinique som befann sig i Paris och leddes av Etienne Léro tidskriften *Légitime Défense* där de deklarerade sin oreserverade anslutning till surrealismen och till den

socialistiska revolutionen (43). Endast ett nummer kom ut, men gruppen fortsatte under flera år och arbetade i nära kontakt med de franska kamraterna. I *Légitime Défenses* tjugofyra sidor utvecklade de en kritik av den franskspråkiga svarta borgarklassen, fördömde serviliteten hos det mesta i den västindiska litteraturen, hälsade livskraften hos svarta amerikanska författare som Langston Hughes och Trinidadfödde Claude McKay, fastslog sitt afrikanska arv liksom dess moderna utväxter som jazzmusiken, och fördömde under rubriken ”Civilisation” all den rasism och allt det hyckleri som involverades i det berömda Scottsborofallet i USA, allt detta utöver dikter och automatiska texter av flera gruppmedlemmar. I sin *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* från 1946 skrev Léopold Senghor att ”mer än en tidskrift var *Légitime Défense* en kulturell rörelse. Den började med en marxistisk analys av det västindiska samhället för att sedan i Karibien upptäcka ättlingarna till de negro-amerikanska slaverna som under tre århundraden hölls under proletariats förtärande villkor. Léro slog fast att enbart surrealismen kunde befria dem från sina tabun och låta dem uttrycka sig i sin integritet”. En av Léros medarbetare, René Ménil, var tillsammans med Aime Césaire redaktör för den surrealistiska tidskriften *Tropiques* som gavs ut på Martinique under andra världskriget.

Den oroande musan gjorde sig också gällande på Haiti, huvudsakligen genom Clément Magloire-Saint-Audes poesi i pamfletter som *Dialogue de ma lampe* och *Tabou*. Senare, i Dominikanska Republiken, samarbetade exilspanjoren Granell med andra kring en surrealistiskt orienterad publikation, *La Poesía sorprendente*, varav sexton nummer kom ut mellan 1943 och 1947. Innan han blev en av de största surrealistiska målarna och författarna hade Granell varit en känd violonist, en pionjär i den spanska trotskismen och en kämpe i arbetarmilisen under spanska inbördeskriget. Deras diktsamling *La Saison des flûtes* publicerades av Editions Surrealistes samma år. Granells bostad i Dominikanska Republiken var en viktig utgångspunkt för spridandet av surrealismen i hela Latinamerika. *La Poesía sorprendente* var en internationell publikation som innehöll bidrag och översättningar från hela världen. Breton hälsade den ”ädla kvaliteten” av denna alltför lite kända tidskrift som under Trujillodiktaturen utgjorde en länk av största vikt för surrealistiskt utbyte under kriget.

Slutligen har vi den kubanske poeten Juan Brea och hans kamrat Mary Low, trotskistiska aktivister som drev kampen för surrealismen på Kuba och i exil. Deras *Red Spanish Notebook* (London 1937), med C.L.R. James’ förord, var en av de första arbeten om det spanska inbördeskriget som publicerades på engelska (båda hade kämpat i arbetarmilisen). I en essäsamling, *Nutida Humor* (Havanna 1943), tog de upp sådana ämnen som ”Humorns ekonomiska orsaker”, ”Reproduktionens och nutritionens sexuella roll” och ”Kvinnan och kärleken i förhållande till privat egendom”.

I USA, där den första surrealistiska utställningen av betydelse utanför Frankrike ägde rum 1931 (vid Wadsworth Atheneum i Hartford, Connecticut), tog inte surrealismen ett lokalt organiserat uttryck under den period som diskuteras nu. Ingen formell grupp utvecklades från Hartfordutställningen eller från de många kollektiva eller individuella utställningar som följde i stad efter stad under följande årtiondet. I själva verket, om man utgår från dåtidens tidningar och press, verkar dessa utställningar inte ens ha väckt någon seriös diskussion. I inget land, med undantag för nazityskland och det stalinistiska Sovjet, blev surrealismen så skändligt missuppfattad, så konsekvent nonchalerad som i dollarns land.

Situationen förvärrades till och med av dem som trodde att de bekämpade detta dollarns land – de självutnämnda främjarna som tog på sig ansvaret att ”införa” surrealismen i USA. Huvuddragen i detta tråkiga drama har redan utspelats förut: historierna om marxismens och

psykoanalysens ”amerikanisering” är lika talrika som berättelser om de skojare som presenterar ett stycke doktrin som den färskt importerade ”grejen” (till priset av en liten avgift naturligtvis). Sålunda kan affärsidkaren Julien Levy – vars New York Gallery som öppnade 1931 regelbundet visade surrealistiska verk (utöver icke-surrealister och pseudosurrealister) – sägas ha lagt mer än två cents till den ökande förvirringen. Klok nog att inse Dalís marknads-mässighet hos nyrika investerare, blev Levy en veritabel dalian agent. Hans bok *Surrealism* som publicerades av Black Sun Press 1936 var ett standardverk över ämnet i USA i åratal. Den var avsedd att popularisera och var särskilt svag beträffande psykologiska och politiska frågor. Den överdrev kraftigt Dalís roll i rörelsen; fler sidor ägnas åt Dalí än åt Breton, Péret, Eluard, Ernst och Duchamp tillsammans! Levy publicerade också Dalís skrifter i broschyrform och i otaliga utställningskataloger. Så började den populära ekvationen surrealism-lika-med-Dalí, en absurd missuppfattning som är starkare förankrad i engelskspråkiga länder än någon annanstans. Och detta 1936, då Dalí hade avlägsnats från rörelsen för att på sitt typiskt lättsinniga sätt ha uttalat prohitleristiska åsikter! (44) Dalí själv kom att göra stora pengar på sitt snabbvunna rykte som underhållande excentriker. Under sina vistelser i USA poserade han som språkrör för rörelsen (”Surrealism det är jag” – han älskade att parafrasera Ludvig XIV) dock naturligtvis genom att urvattna och ändra dess grundläggande ställningstaganden. Dessa resor påminner om den amerikanska turnén som Carl Jung gjorde en generation tidigare, då han skrev till Freud om den stora ”framgången” han fått, även om han hade funnit det bäst att inte chocka den puritanska amerikanska moralen och därför nedtonat alla hänvisningar till sexualiteten. På samma sätt åtnjöt Dali stor ”framgång” genom att kungöra en ”surrealism” som han noga rensat från all revolutionär essens. Så när New York-kritikern Meyer Schapiro gjorde det upprörande falska uttalandet att ”det har funnits både fascistiska och kommunistiska surrealistiska” (45), vem fanns där för att rätta honom?

Mellan 1929 och 1939 verkar det bara ha funnits två amerikaner som legitimt kan betraktas som surrealistiska. Den utomordentlige målaren och fotografen Man Ray som levde i Frankrike sedan dada-dagarna gjorde inga större ansträngningar för att utvidga den surrealistiska revolutionen till sitt födelseland. Som amerikansk medborgare spelade han dessutom en ganska marginell roll även inom Parisgruppen. Han deltog till exempel inte i dess politiska aktivitet, och var i egenskap av professionell porträtt- och modedefotograf inblandad i en kommersiell verksamhet som de franska surrealisterna tenderade att betrakta med stort förakt. Genom sina målningar, rayogram, föremål och spridda skrifter var Man Ray onekligen en av de mest originella och mest avgörande bidragsgivarna till surrealismen, men hans inflytande i USA har fram till nyligen varit praktiskt taget försumbart.

Det fanns också Joseph Cornell som i Levys bok nämns som ”en av de få amerikaner av idag som helt och på ett skapande sätt förstår det surrealistiska perspektivet”. Han lockades till surrealismen då han upptäckte Max Ernsts collagealbum *La Femme 100 têtes* och representerades av flera egna collage i en surrealistisk utställning vid Julien Levy Gallery 1932. Senare skulle det bli många utställningar, vid Levys eller annorstädes, och hans omtalade ”föremålslådor”, dessa ”perfekta världar i miniatyr” som verkar vara ”lika avlägsna som galaxer men (...) i själva verket är avspeglningar av ens egna tankars glömda och förbjudna hemligheter” (46).

Cornell, som var ovanligt och överdrivet blyg, levde ett avskilt liv vid Utopia Parkway i Flushing, New York. Trots att hans trohet mot de flesta av surrealismens grundprinciper var oantastlig, var han inte alls någon aktivist och inte heller utan vissa speciella och naiva säregenheter (en av hans favoritböcker, till exempel, var Mary Baker Eddys avhandlingar om

”kristen vetenskap”). Men hela hans verk är av en sådan enastående och mästerlig kvalitet, så genomsyrat av det Underbaras sanna skälvingar att han måste räknas bland dem som gjort mest för att stärka den surrealistiska erfarenheten, som en av dem vars hela verk kallar oss till drömmens – och till det °drömbaras – bästa ögonblick. Dessutom verkar hans uthålliga känslighet inför det oändligt lillas storslagenhet och den alltigenom *förädlande* karaktären av allt han gjorde i kontrast med nästan hela den amerikanska konsten och den amerikanska litteraturen under Roosevelts New Deal-period på ett speciellt rörande och egendomligt exemplariskt sätt. Även hans tystlåtenhet, hans *strategiska tillbakadragande* kunde man säga, slår oss som en mäktig, om än tyst protest mot den bullriga och degraderade självreklamerna från Dalís sida, den man som Breton snart skulle kalla ”Avida Dollars”.

Under andra världskriget, när Breton och andra europeiska surrealisterna befann sig i exil i New York, skulle de välkomna Cornell som en gammal vän, precis som de skulle välkomna andra med honom mer eller mindre jämförbara personer, motsträviga enstöringar från hela landet. I förening med Breton och hans kamrater kom många av dem att finna ett klimat av broderlig inspiration, en poetisk kamratskap som de aldrig hade upplevt tidigare och, i vissa fall, aldrig skulle uppleva på nytt. För när Breton och de andra återvände till Paris, återvände amerikanerna, åtminstone de som stod fast mot den ”amerikanska kulturens” tryck, till en ensamhet som i grunden var Poes, Melvilles eller Dickinsons ensamhet. Det skulle ta tjugo år, först efter nya krig i Korea och i Vietnam för att inte nämna urbana uppror över hela landet, studentrevolter och våg efter våg av vilda strejker innan USA äntligen skulle bevittna formeringen av en riktig, inhemsk surrealistgrupp. Detta hände i Chicago under sommaren 1966, med andra ord fyrtio två år efter *Manifestets* publicering.

9

När nya aspekter av existensen dras in i den sociala sfären, när de kommer i kontakt med den mänskliga världen och den mänskliga sinneströrelsen, samexisterar de inte med andra existenselement som tidigare dragit in, utan inleder en kamp med dem, omvärderar dem och får till stånd en ändring av deras ställning inom den värderande sfären.

– V.N. Volosinov

Åren mellan 1929 och 1939 var den period då den surrealistiska rörelsen låg närmast den revolutionära arbetarrörelsen. Men det vore en förenkling att förklara surrealismens världsomspännande blomstring under dessa år, eller den ”nya starten” som representeras av *Andra manifestet*, med politiska faktorer enbart. ”Problem kring den sociala verksamheten” betraktades av Breton som ”endast en av formerna för ett mera generellt problem som surrealismen ämnar ta itu med, nämligen *problemet kring det mänskliga uttrycket i alla dess former*”.

Den surrealistiska forskningens själva natur, om den bedrevs på ett seriös sätt, räckte för att utveckla surrealismen. Den kommunistiska rörelsen bidrog med en värdefull förstärkning, en värdefull utvidgning, en kraftfull inspiration och i dess bästa ögonblick ett broderligt *klimat* där surrealismen lättare kunde utveckla sina revolutionära tendenser och sin revolutionära

innebörd.

Så tidigt som 1924, i sin *Introduction au discours sur le peu de réalité*. (Introduktion till talet om verklighetens fattigdom) hade Breton föreslagit skapandet av föremål som setts i drömmar. Tillsammans med Marcel Duchamps *readymades* (som ”Cykelhjulet” och snöskyffeln som hade döpts till ”I förskott på en bruten arm”), ledde detta förslag, från och med 30-talet, till skapandet av ett stort antal *surrealistiska föremål* (hittade föremål, störda föremål, föremål med symbolisk funktion och andra), som Méret Oppenheims berömda päls-täckta kopp, fat och sked. Breton byggde flera surrealistiska föremål och uppfann även en ny genre, *föremålsdikten*, genom att sammanföra och montera ihop skrivna ord och bilder med verkliga föremål.

Han diskuterade det surrealistiska föremålets förgreningar i flera texter, framför allt i ”Föremålets kris” som återgavs i *Le Surréalisme et la peinture*. Denna viktiga essä börjar med en betraktelse kring två slående sammanträffanden i poesins och i vetenskapens utveckling: 1830, som i allmänhet betraktas som den romantiska rörelsens höjdpunkt, är också det år då den icke-euklidiska geometrin upptäcktes; 1870, ”då Lautréamont och Arthur Rimbaud var och en för sig började utsända de ’chockvågor’ av känslighet som stadigt ökade i styrka och som ännu idag berör oss djupt” är också det år då ”matematiker utarbetade en ’generaliserad geometri’ som innefattade den euklidiska geometrin som en del av ett enhetligt system och på så sätt räddade undan en tillfällig förmörkelse”. Breton fortsätter med att observera att denna senare utveckling:

innebar samma typ av *transcendental motsägelse* som Lautréamont och Rimbaud använde i ett annat område, som ett medel att uppnå en total uppbyggnad av känsligheten genom att jaga bort alla rationella vanor, genom att undergräva distinktionen mellan det goda och det onda, genom att uttrycka strikta reservationer angående *cogitos* hegemoni och genom att avslöja *det underbara* i vardagslivet. Dessa dupliceringar av den geometriska bilden och av den poetiska bilden fullbordades samtidigt (...) Modernt vetenskapligt tänkande och modernt konstnärligt tänkande erbjuder oss identiska strukturer: i båda fallen splittras det verkliga, som i alldeles för stor utsträckning sammanblandas med givna fakta, åt alla tänkbara håll och tenderar att bli en komponent av det möjliga.

Surrealisterna blev mycket tidigt imponerade av den uppenbara poetiska innebörden av vissa matematiska föremål (som exempelvis ”Snitt av två dubbla ytor av Saint-Gillestyp” som återgavs i *Le Surréalisme et la peinture*). Deras tänkande i det avseendet stimulerades av Gaston Bachelards introduktion till den vetenskapliga vokabulären av ordet *surrationalism* som, liksom Breton anmärkte, ”skänker ytterligare omedelbarhet och kraft till ordet *surrealism* vars accepterande än så länge förblir begränsat till konstens värld”.

Den surrealistiska utforskningen av föremålet, underströk Breton, går ”långt utöver skapandet av sådana föremål”. Den medför i själva verket ”inget mindre än objektiviseringen av själva drömmakten, dess omvandling till verklighet”. Breton betonar att ”vår främsta målsättning måste vara att med alla medel motstå att saker som mänskligheten använder sig av mer av vana än av nödvändighet invaderar sinnenas värld”, och definierar surrealisternas syfte i detta område: ”föremålets totala revolution”.

De surrealistiska föremålen utgjorde en kraftig ammunition för erövringen av det irrationella. Som ett av rörelsens mest rent subversiva bidrag, tvingade sig dess kristalliseringar av begären på vardagslivet och gjorde det möjligt för drömmarnas sadism att i fullt dagsljus göra

sitt inträde och härja bland det ”sunda förnuftets” ikoner. Som ett förkroppsligande av lustprincipens sötaste hämnd är de surrealistiska föremålen oundkomliga frestelser, förvirrande, spökande, grymma, omättligena.

Ett närstående område av surrealistisk forskning som utvecklades samtidigt är i hög grad en fortsättning på Bretons möte 1928 med en ung kvinna som hade själv gett sig namnet *Nadja* ”därför att det på ryska är början av ordet *hopp*, och därför att det bara är början”. Deras möte och det spöklika äventyret som följde gav en kraftfull impuls till det surrealistiska intresset i hela fältet av fenomen kring den *objektiva slumpen* som senare (i linje med Engels och Freud) skulle definieras av Breton som ”formen för framträdandet av den yttre nödvändigheten som hittar en väg i det undermedvetna”. Utforskningen i denna ”nästan förbjudna värld av plötsliga paralleller, förstelnande sammanträffanden och reflexer säregna för varje individ, av harmonier som spelas som på ett piano och blixtrar som skulle få er att se, verkligen se, bara dessa inte var så mycket snabbare än det övriga” är grundtemat i Bretons *Nadja* som ofta felaktigt tagits för en roman.

En engelsk översättning som publicerades 1960 trycktes om nio gånger, och därmed vittnar om dess vida läsekrets och även om en viss ”popularitet” i engelsktalande länder. Desto mer anmärkningsvärt är därför motståndet från vissa av våra kritikers och professorers sida beträffande detta verk, liksom deras kännbara hjälplöshet då de utan framgång försöker behandla det med sina vanliga förklaringsmetoder och analyser. Vissa av dem nöjer sig med att konstatera att *Nadja* ”utmanar” konventionellt kritiskt klagande. Andra blir yra av sin ”upptäckt” att den inte lyder Bretons ”regel” om automatisk skrift. Ytterligare andra föredrar att kalla den den bästa surrealistiska ”romansen” (eller ”romanen”) utan vidare. Dessa sistnämnda förbiser en småsak: *denna bok är inte fiktion!* Men alla dessa synpunkter är bara ett sätt att byta ämne.

Trots att den ofta jämförs med Nerval's *Aurelia* och andra verk, förblir *Nadja* helt ojämförlig, en enastående utmaning mot alla litterära ”genrer”. Den markerar ett helt nytt arbetssätt – med Rimbauds ord är den ”absolut modern”. *Nadja* inleder inte bara forskningen kring den objektiva slumpen, den surrealistiska verksamheten biktigaste område, den definierar inte bara den surrealistiska ”attityden i förhållande till vardagslivet” som det står på den amerikanska upplagens baksida, den utgör också en exemplarisk, subtil men övermäktig invigning i den surrealistiska sinnesstämningen. Den innehåller visserligen referenser som många, även franskläsende, inte känner till. Men även de som inte vet varför Breton var så rörd av en ung kvinnas användning av uttrycket ”vill kasta sig i litteraturen” angående Benjamin Péret som han höll på att möta för första gången, även de som inte vet någonting om professor Claude de Saint-Anne ”med sin dumma panna och detta envisa uttryck i ansikte”, även de som inte känner till surrealismen och dess föregångare har oemotståndligt lockats av denna märkvärdiga lilla bok. Det är en av Bretons största och mest engagerande verk (47).

Den objektiva slumpen är ett av de teman som Breton återvände till och som är särskilt dominerande i *Les Vases communicants* (Kommunicerande kärl) och i *L'Amour fou* (Galen kärlek). Det är i själva verket en brännpunkt för den surrealistiska rörelsen i sin helhet som har inspirerat några av dess största verk som Gherasim Lucas *Le Vampire passif* och Claude Tarnauds *La Forme réfléchie*. I motsats till vad som ofta antagits på basis av en ytlig granskning har detta ingenting gemensamt med sådana excentriska metafysiska hobbies som teosofi eller med Carl Jungs mantra-viftande, eller med de senaste modetrenderna inom meditation. Surrealisterna har alltid avböjt det tveksamma nöjet att stoppa sina egna ögon med bomull och föredrar istället att vyssja den sömnlösa draken till framtidens drömmar och att göra det

Gyllene Skinnet tillgängligt för alla. Breton betonade i *Nadja* att ”alla försök till teologiskt berättigande i detta område förkastas naturligtvis i förväg”. Liksom beträffande forskningen i psykisk automatism och kring de surrealistiska föremålen, syftar forskningen kring den objektiva slumpen till att fördjupa, bredda och utvidga vetenskapsmännens forskning och på så sätt komplettera uppgiften att förändra världen; det är inte något slags kurragömma med de tomma speglarna av vad Hegel kallade ”dålig oändlighet”. Jag har i ett annat sammanhang försökt sammanfatta vad surrealismen åstadkom i denna fråga:

Men kan inte gå ner två gånger på samma gata för det är aldrig samma gata: från ena stunden till den andra är den fyra, fem, sex, tusen olika gator. Och ändå beror allting på den känslomässiga planen, på några hälsosamma frestelser som är utspridda här och var som tärningar men som vi inte tvekar att hålla för permanenta: några oangripbara skyltar av magisk evighet, strategiska korsningsplaner av intern nödvändighet som konkret låter oss veta att vi befinner oss på rätt spår, att någonting viktigt håller på att hända, och att det beror på oss på ett sätt som fortfarande är dunkelt och rubbade. Dessa utmanande signaler som erbjuds i förbifarten antyder vissheten att de är ämnade enbart åt oss. Det är signaler av ”någonting annat”, varningssglintor av vad som i mörkret riskfullt kommer att förnimmas genom sprickorna i vardagslivets förtryckande struktur (48).

Vad det gäller är inget mindre än hela den mänskliga personlighetens frigörelse och återuppbyggelse. Inte den atomiserade individens personlighet, utan hela *släktets* frigörelse. Mycket står visserligen på spel, oändligt mycket skulle de flesta säga. Men surrealisterna vägrar betrakta saken på ett annat sätt. De är hur som helst överens med Lenin om att ”det möjligas gränser utvidgar sig tusentals gånger”.

Då de konfronteras med Realismens och Förnuftets kelgrisar utnyttjar surrealisterna fritt en form av humor som är extrem och hänsynslös och som Breton kallade *svart*. Denna ytterligare sida av det surrealistiska projektet är också ett utmärkande drag hos flera surrealisterna Georges Heneins, A.K. El Janabys, Gheraism Lucas och E.L.T. Mesens dikter, Leonora Carringtons, Paul Garons, Joseph Jablonskis, Benjamin Pérets, Gisèle Prassinos och Rikkis berättelser, Wilhelm Fredries målningar eller Robert Greens skulpturer har utarbetats i den svarta humorns namn.

Surrealisternas intresse för detta ämne inspirerades av den långa traditionen som utsträcker sig från Jonathan Swift till Jacques Vaché, påverkades av de tyska romantikernas överdrivna ”ironi” och stimulerades avsevärt av läsningen av Freud vars klassiska uppsats om humorns revolterande karaktär inte kunde annat än appellera till dessa ”specialister på revolt”. Man förvånas inte om Freud gör sig påmind i exempelvis Marko Risticis artikel om humorn som revolutionär ”moralisk aktivitet” i *Le Surrealisme ASDLR*. Det är inte heller förvånande om surrealisterna hittar element av kritik mot den västerländska civilisationen i Buster Keatons och Bröderna Marx filmer eller i den tecknade serien Bugs Bunny, där andra nöjer sig med att se komedi eller ”dålig smak”.

Breton redigerade sin *Anthologie de l'humour noir* mellan 1937 och 1939. I inledningen och i förordet till varje urval försvarar han en teori om och en praktik av humor som inte har förlorat i kraft, utan faktiskt blivit mera bitande. Ur den surrealistiska synvinkeln föds humorn ur föraktet av det ”bara möjliga”. Det är själens överlägsna hämnd över det Verkligas lag-och-ordning, den är en sann flykt bortom den logiska falskhetens fyra väggar som skänker vredens tigrar några privilegierade ögonblick för att hämta näring ur det oförväntades nektar.

Upptäckten av nya forskningsinstrument och av nya verktyg för ingripande – vilka kom att bli

permanenta drag i surrealismens fortsatta utveckling – innebar inte en minskning av surrealisternas intresse för de problem som hade attraherat dem tidigare. Den psykiska automatismen förblir och kommer alltid att förbli en gyllene nyckel till surrealistisk forskning. Vissa kommentatorer har inbillat sig att avsaknaden av rubriken *Textes surréalistes* i *La Révolution Surrealistes* sista nummer, och att det faktum att *Andra manifestet* inte refererar till den ursprungliga definitionen av surrealismen som ”ren psykisk automatism” är tecken på att den nya fasen av surrealistisk verksamhet ”överträffade” automatismen. Läsningen av Bretons essä *Le Message automatique* (Det automatiska budskapet) från 1933 är det bästa motgiftet mot dessa förhastade slutsatser. Åtta år senare, i en översikt över ”De senaste tendenserna i surrealistiskt måleri”, hälsade Breton uppkomsten av *absolut* automatism i bildskapandet.

Drömmar skulle också förbli en av de högsta prioriteringarna bland de surrealistiska huvudintressena. Inspirerade som de var i det avseendet av Freud, kände de sig dock ingalunda tvungna att acceptera det lättsinniga påståendet som gjorts av alltför många psykoanalytiker att Freud hade besvarat alla viktiga frågor. 1928 kommenterade Breton i *Nadja* att ”vi tillerkänner redan denna (psykoanalytiska) metod alltför mycket ära genom att medge att den uttömmar drömmarnas problem”. Det är slående att Breton, vid slutet av årtiondet då Freud beklagade i sina *Nya introducerande föreläsningar* att de yngre psykoanalytikerna betedde sig som om de ”hade ingenting mer att säga om drömmen” och ”som om hela ämnet kring drömteorin var färdigbehandlat”, förberedde en antologi om nya arbeten kring drömmarna som publicerades i ett speciellt nummer av *Cahiers GLM*. Senare var Breton särskilt intresserad av teorin om förutsägande drömmar som lanserades av den engelska ingenjören J.W. Dunne i *Experiment med tiden*.

Galenskap och psykopatologi har också förblivit huvudämnen för surrealistiska studier. Om, som Paul Garon säger, ”surrealisterna betonar att världen bör befolkas av absolut ohämmade människor som med dagens språk endast kan beskrivas som *sinnessjuka* (49), skall detta inte tas som en glorifiering av dårskap för dårskapens skull, för surrealisterna insisterar också, liksom Breton i sin essä ”De sinnessjukas konst” från 1948, att ”den konst som skapas av dem som klassificeras som mentalt sjuka utgör en reservoar av mental hälsa”. Breton argumenterar i *Nadja* att ”det välkända avsaknandet av gränser mellan icke-galenskap och galenskap leder mig att bevilja ett annorlunda värde åt de perceptioner och de idéer som är ett resultat av det ena eller det andra”. En sådan syn underbygger helt klart simuleringarna av mentala rubbningar som Breton och Eluard gjorde 1930 som publicerades i *L’Immaculée conception* (Den obefläckade avelsen), ett verk som drog några medicinska specialisters sympatiska uppmärksamhet.

Breton och Eluard menade att simuleringarna överträffade diktens ”skröpliga sätt”. I *Notes sur la Poésie* från 1929 hade samma författare redan argumenterat att ”poesin kan existera utan dikten”, och att poesin hur som helst ”är en pipa”. Vi skulle kunna tillägga att poesin utgör en integrerad del av surrealismen i lika stor utsträckning som vingar utgör en integrerad del av en fiskgjuse. Betecknande nog förkastade Breton den hierarki som Eluard föreslog och enligt vilken dikten värderas högre än den automatiska texten eller drömdogörelsen. I *Entretiens* kallade han Eluards åsikt ”ultraretrograd och i formell motsättning till den surrealistiska andan”. Breton tolkade med andra ord en annan maxim ur *Notes sur la Poésie*, att ”poesin är litteraturens motsats”, *bokstavligen*. Bakom hans oböjliga insisterande på det poetiska livets företräde över alla litterära former, bakom hans våldsamt antiestetiska attityd skymtar Jacques Vachés skugga stort (i första *Manifestet* hade han sagt au ”Jacques Vaché är surrealist inom mig”).

Med den surrealistiska poesins uppkomst blev allting för första gången möjligt. Den surrealistiska bildens exempellösa frihet verkar anspela på den ekonomiska knapphetens avskaffande under kommunismen. Surrealisterna introducerade denna frihet uttryckligen för att göra det mesta av den och för att sträcka ut den åt alla håll. Genom att överge den litterära självupptagenheten kring dikten som mål i sig, återgav de poesin själva grunden för dess existens.

I en av sina finaste dikter, "På vägen till San Romano" från 1948, sade Breton att "Poesi, liksom kärlek, ägnar man sig åt i sängen". Den surrealistiska uppfattningen om poesin är oskiljaktig från dess inställning till kärleken som, med de rumänska surrealisterna Gherasim Lucas och Trosts ord i *Dialektikens dialektik*, "är surrealismens säregna revolutionära metod".

Galen kärlek, sublim kärlek, den ömsesidiga fria unionen mellan man och kvinna som förenas av passionell dragning till varandra, eftersträvas med hänsynslös bestämdhet, med ett fanatiskt sinne för det osannolika utanför all förmåga till kompromiss eller reträtt, och utgör en extrem utmaning mot de existerande moraliska reglerna. Den är en utmaning som dessutom provocerar dessa reglers själva rötter och med gränslös passionell hetta utplånar varufetischismens alienerade herravälde – i och bortom själens öga, Mot den härskande vanäran som uttrycks i ordspråket "Tid är pengar", har surrealisterna opponerat de älskandes tidlösa och ovärderliga omfamning. Dessa älskande förefaller vara vansinniga eller kriminella endast därför att det konventionella "Förnuftet" har blivit hopplöst korrumpert av bankirer och byråkrater. Surrealisterna har alltid betonat vikten av att upphöja erotiken, i motsättning inte bara till den grundläggande antierotismen som alstras av den sociala regimen som baserar sig på kapitalistisk produktion, utan också till dess falska negation, det vill säga Hollywoods billiga sentimentalism och, ännu mer, till masspornografins magnater. Bretons uppfattning om kärleken och erotiken bibehåller denna omisskännliga höga ton som är kännetecknande för allt han skrev, för allt han gjorde. Erotik, som rör det surrealistiska budskapets själva hjärta, kan urskiljas i alla Bretons skrifter, vilket kan exemplifieras med en beundransvärd mening ur *Le Poisson soluble* (Den lösliga fisken): "Vi kommer att reducera konsten till dess enklaste uttryck som är kärlek".

10

*Vi gör bara en taktisk distinktion mellan de kartor
som Trotskij försåg Röda Arméns medlemmar med
och de kartor som erbjuds till oss av surrealisternas målningar.*
– Paul Garon

I egenskap av medlemmar i kommunistpartiet deltog många surrealisterna i manifestationer och annat agitatoriskt arbete, som exempelvis i det tumult som orsakades av Sacco och Vanzetti-affären då bland andra Crevel och Péret initierade massdemonstrationer för att fördöma rättegångarna och domen, där man använde sig av såväl appellmöten på gatorna som av de största möjliga möteslokalerna.

Surrealisterna begärde inga privilegier som "konstnärer" eller "intellektuella". Det var dock klart att surrealismens värde som revolutionär kraft inte i första hand låg i dess anslutning till en politisk linje, och ännu mindre till en enda politisk organisation, utan snarare i troheten till

dess egna medel. ”Konsten måste finna sin egen väg med hjälp av sina egna medel”, sade Trotskij i *Litteratur och Revolution* och slog fast den syn som Marx, Engels, Lenin och faktiskt hela den revolutionära rörelsen hade tills stalinisterna kokade ihop den soppa som den ”proletära kulturen” och den ”socialistiska realismen” utgör. Surrealismen inledde dessutom förverkligandet av vad som i futurismen och dadaismen varit vagt implicit: konstens övergång till vardagslivet, *överträffandet* av konsten i dess alienerade former genom verklighetens omvandling enligt inbillningskraftens fria spel. ”Faktum är”, skrev Breton i *Andra manifestet*, ”att förberedelserna, grovt sagt, är ’konstnärliga’ till sin natur. Jag förutser emellertid att de kommer att upphöra, och när de väl gör det kommer de revolutionära idéer som leddes i hamn av surrealismen att uppstå, följda av en enorm smäll, och ge sig själva klartecknet”.

Det är dags att göra upp med uppfattningen att surrealismen bara är en av många mer eller mindre likvärdiga litterära eller konstnärliga tendenser. Den utgör ett helt nytt och revolutionerande utvecklingsstadium. Historiskt är surrealismen inte jämförbar med impressionismen eller kubismen eller dadaismen eller vilken som helst övergående skola, utan snarare med barocken, romantiken, med andra ord med andra epoker i den revolutionära andan i konsten. Det surrealistiska projektet överträffar naturligtvis vida de anakroniska ”estetiska” begränsningarna hos dess barocka och romantiska föregångare. Surrealismen är ingen fragmentarisk kritik och lämnar ingenting orört. Den är en revolution, inte bara i konsten, utan i varje aspekt av livet.

Man skulle kunna säga att surrealismen förverkligar Hegels *Estetik* på samma sätt som Marx och Engels förverkligade hans *Logik*, eller att den förhåller sig till fritiden som kommunismen till arbetet. Surrealismen appellerar till inbillningskraften, inspirationen, drömmarna och till andra krafter och tillstånd som fortfarande betraktas som *irrationella* – det vill säga som tränger in i det medvetnas positivistiska fennissa, underminerar den mentala rutinens kvävande utilistiska fetischer, avskaffar överjaget och dyker genom jaget ner till detet och röjer oupphörligt fram vägar och bygger broar mellan de olika psykiska tillstånden – och demonstrerar poesins oundgängliga *nödvändighet* genom att återupprätta dess värde som bärare av analogiska upptäckter och imaginativt uppenbarande. Surrealismen tillägnar sig alltså de privilegier som Hegel tillskrev poesin i egenskap av universell konst som omfamnar den mänskliga själens helhet och enar all ”konstnärlig” verksamhet. Som kulmen på och som överträffande av all tidigare poetisk och konstnärlig utveckling, ger surrealismen poesins *praktik* en alltmer extralitterär och revolutionär innebörd som stärker och vidgar den marxistiska kritiken av samhället.

”Dagens autentiska konst går hand i hand med revolutionär social aktivitet” sade Breton. ”Liksom den senare leder den till det kapitalistiska samhällets förvirring och förstöring”. Om den revolutionära socialismen förkunnar arbetarklassens frigörelse genom socialistisk revolution och arbetarmakt, förkunnar surrealismen inbillningskraftens frigörelse genom inbillningskraftens diktatur. På samma sätt som arbetarklassen, genom att ta makten, avskaffar sig som klass och avskaffar staten som stat (en anmärkning av Engels i *Anti Dühring*), avskaffar surrealismens förverkligande av Lautréamonts stridsrop ”poesin måste göras av alla” nödvändigtvis poesin i dess alienerade former i samma ögonblick som den inleder vardagslivets genomgående poetiska omvandling. När alla klasser är avskaffade finns det inte längre någon arbetarklass, när alla är poeter, finns det inte längre några ”poeter”.

Ett erkännande av surrealismens specifika världshistoriska betydelse klargör också ytterligare en sida av förhållandet mellan surrealismen och socialismen som kritiker har fördunklat på alla tänkbara sätt. När borgerliga och stalinistiska historiker, litteraturkritiker, renegater från

surrealismen i kör utropar att surrealismen och socialismen är ”oförenliga”, hänvisar de till surrealisternas uteslutning ur kommunistpartiet. Man behöver inte betona att dessa kritiker delar förstelnade uppfattningar om både socialismen och surrealismen. Genom att tänka på värsta idealistiska sätt ser de endast abstrakta och statiska ”system”; de är omedvetna om att män och kvinnor gör sin egen historia. En av de mest beklagliga av dessa kritiker utropade att ”det var paradoxalt (...) att försöka göra marxismen, som grundas på förnuftstänkande, förenlig med surrealismen som prioriterar drömmar och irrationella kunskapsmetoder” (50).

Vad simpelt! Och vad dumt! Skall vi fås att tro att arbetarna inte drömmer, inte älskar, inte fantiserar och inte blir sinnesrubbad? Och måste dessa problem falla utanför marxismens intresseområden? Låt oss påminna att Marx högaktade Terences motto att *ingenting mänskligt är mig främmande*. Låt oss också påminna att Marx uppmanade till ”hänsynslös kritik av allt som finns” och att Lenin i sina *Filosofiska anteckningsböcker* underströk att ”den ändlösa processen av att upptäcka nya sidor, förhållanden etc, från framträdelseformen till väsendet och från mindre djupt till djupare väsende”. Varje ”marxism” som är ointresserad av de problem som surrealismen väckte har ingenting gemensamt med Marx eller Lenin.

Surrealisternas förhållande till arbetarrörelsen kan förstås enbart i ljuset av historiens dialektik. Spinoza, den uppkommande borgarklassens första och största filosof, betraktades med misstänksamhet och regelrätt fruktan av huvuddelen av den klass vars ideologiska intressen han så rakt fastslog. Han klargjorde borgerliga intressen så djupt (i själva verket ofta genom att bryta genom det borgerliga tänkandets ramar) att borgarna själva, som höll fast vid många av feodalismens ideologiska rester, betraktade honom som en kättare och en fiende. På samma sätt motsvaras nivån hos arbetarnas oförmåga att uppskatta en dikt av Breton, en målning av Toyen, en pianoimprovisation av Cecil Taylor – eller Lenins anteckningar om Hegel – av nivån i det lidande som härstammar ur den okunnighet och den rädsla som sprids av den härskande klassen, en situation där de fortfarande drabbas av borgerliga illusioner, religiösa vidskepelse, sexuell ångest, en situation där de, enligt Marx, smutsas ned av ”alla tiders dynga”. Om arbetarna för det mesta inte känner igen sig i dessa verk, är det därför att de fortfarande ser sig själva som deras förtryckare vill att de skall se sig.

Så länge som de förblir ett proletariat, det vill säga så länge som de befinner sig i löneslaveriets destruktiva villkor och så länge som de bär, återigen med Marx ord ”alla samhällets bördor utan att njuta av dess fördelar”, kommer arbetarna inte att helt kunna värdera surrealismen av det enkla skälet att surrealismen är en förebild av det framtida klasslösa samhällets kvalitativt nya poetiska sensibilitet. Detta betyder naturligtvis inte att den surrealistiska rörelsen inte spelar en livsviktig roll här och nu, tvärtom.

I dess ständiga ansträngningar att skingra de illusioner som håller arbetarna atomiserade och missvisade, i dess attacker mot kapitalismens propagandister, i dess strävan att avmystifiera livet, kärleken och språket och att befria dem från klasssamhällets förnedrande inflytande, i dess bidrag till bildandet av en radikalt ny intellektuell miljö där arbetarna kommer att kunna uttrycka sig fritt och lära utan att störas av borgerliga akademikers och litteratörers snobberi, i detta, i alla dess ansträngningar, strävar surrealismen efter att möta sina revolutionära förpliktelser i enlighet med Rosa Luxemburgs sats att ”Den omedelbara uppgiften (...) är proletariatets andliga frigörelse från borgarklassens förmyndarskap”.

Dessutom, i kontrast med den ”proletära konst” som främjas av stalinister och maoister och som nästan helt är produkten av masochistiska borgerliga och småborgerliga intellektuella, tenderar de sant kreativa uttrycken av arbetarna själva, nästan instinktivt kunde man säga, att vara surrealistiska. Lyssna på bluesmusiken och mycket av jazzmusiken, läs Clark Ashton

Smiths fantastiska berättelser, Tex Averys serier, läs Samuel Greenbergs dikter, T-Bone Slims spekulationer, titta på Simon Rodias torn i Watts. Detta är särskilt viktigt därför att det visar att den mur som skiljer arbetarna och poeterna attackerar från båda sidor. Denna mur, som restes av borgarklassen medan den konsoliderade sin makt kommer inte att rivas ner förrän borgarklassen störtas. Under tiden är surrealisternas solidaritet med de revolutionära arbetarna osviklig. Som Breton skrev i *Clarté*:

Poetens, tänkarens, konstnärens isolering från massorna, vilken är ömsesidigt skadlig, är resultatet av den taktik hos dem som förstår att det är de själva som skulle förlora på denna förening. Jag vill tro att det inte finns ett verk av intellektet som inte konditioneras av en verklig önskan att förbättra folkets levnadsförhållanden.

I *Kommunistiska Manifestet* skrev Marx och Engels att ”kommunisterna kämpar för uppnåendet av de omedelbara målen, för stärkandet av arbetarklassens tillfälliga intressen. Men i nutidens rörelse representerar och försvarar de denna rörelsens framtid”. I *A Defence of Poetry* (Till försvar av Poesin) skrev Shelley att poeten ”inte bara intensivt skådar nuet som det är och upptäcker de lagar enligt vilka nuvarande ting bör ordnas, skådar också framtiden i nuet”. Samverkan mellan dessa två perspektiv utgör, som jag ser det, kärnan i kampen för människans frigörelse. Det är i poesins och i revolutionens natur att inte enbart stämma överens utan att bli ett.

Det är därför meningslöst att argumentera kring surrealismens och socialismens ”förenlighet”. Vad som snarare förtjänar att understrykas är deras *ömsesidighet*. Även för dem som förnekar dess väsentliga resultat, måste surrealismen erkännas som den första revolutionära intellektuella strömning som drog uppmärksamheten till en hel rad problem, speciellt till de problem som är relaterade till mänskligt uttryck. Bretons *Nadja* är den första underbyggda undersökningen av de ömsesidiga relationerna mellan den inre och den yttre verkligheten som de manifesteras i våra vardagslivs slumperfarenheter. Den överträffar i sin revolutionära poetiska infallsvinkel de kliniska begränsningarna hos exempelvis Freuds *Vardagslivets psykopatologi*. *Nadja* måste betraktas som en milstolpe i det moderna tänkandets utveckling.

Senare, i *Les Vases communicants* (Kommunicerande kärl), kastade Breton ett magnifikt ljus över drömmarnas sammanflytande med det vakna livet och avslöjade på så sätt ytterligare glimtar av det irrationellas erövring i vardagslivet. ”Jag kan inte hoppas på något bättre”, skrev han, ”än att surrealismen kommer att erkännas för att ha försökt kasta en ledande tråd mellan de två alltför skilda världarna av vaket och sovande tillstånd, av objektiv och subjektiv verklighet, av förnuft och galenskap, kunskapens lugn och kärlek, livet för livets skull och revolution etc”. Årtionden efteråt är detta fortfarande den bästa studien över drömmar som skrivits ur revolutionär synvinkel.

Breton fortsatte i *L'Amour fou* (Galen kärlek) den sinnliga forskningen kring den objektiva slumpen och kring vardagsmagin, och framför allt kring deras förening i det suveräna mötet med kärleken. Hans noggranna undersökning av vissa märkligt detaljerade förebilder av konvulsiva erfarenheter, som alla hittades i en automatisk text skriven årtal tidigare, bekräftar väl den surrealistiska synen att automatism och objektiv slump inte är bara mäterliga övningar utan att de, om de är väl förstådda, är förmögna att påskynda avgörande lösningar till den mänskliga existensens problem. Som ett uttryck för den revolutionära uppfattningen om kärleken förblir *L'Amour fou* utan motsvarighet.

Det kritiska ljuset som surrealismen kastade på sådana problem är bara ett av de skäl till varför den förtjänar varje revolutionärs stöd. Ett mycket viktigare skäl är själva det

surrealistiska projektet i sin helhet, det vill säga inte enbart ett bihang utan snarare en utvidgning, till och med ett *överträffande* av den socialistiska revolutionen. Med socialismens upprättande i världsskala kommer socialismens nuvarande *teori* att förverkligas i praktiken, och kommer därför att "vittra bort" då den har fullbordat sin nödvändiga revolutionära funktion av att hjälpa arbetarklassen att ta makten och att likvidera den borgerliga staten och privategendomen. Den surrealistiska teorin är likaså en mäktig kraft för arbetarklassens makt-erövring. Men dess revolutionära funktion kommer inte ens att upphöra med upprätthållandet av det socialistiska samhället. Det är snarare så att socialismen skapar den nödvändiga sociala grunden som gör det möjligt för det surrealistiska projektet att nå sin fullaste blomstring.

Automatisk skrift, surrealistiska föremål, jakten efter den objektiva slumpen, simuleringen av mentala störningar, Bretons uppfattning om den "konvulsiva skönheten", kritisk paranoia, metoderna att tvinga inspirationen (frottage, collage och sådana metoder som Lucas kubomani, Malets decollage, Paalens fumage, Dominguez dekalkomani utan objekt), svart humor, surrealistiska lekar och enkäter, allt detta utgör bara ovärderliga medel för att utforska och undersöka de mest dolda aspekter av den psykiska och den sociala verkligheten och också för att släppa lös förebådande spöken av den permanenta surrealistiska revolutionen. Det är de första sant konkreta förutseendena av den slutliga likvideringen av hela det grekisk-romerska, kristna-borgerliga, kartesiansk-positivistiska arvets destruktiva rester. Surrealismens avsky för civilisationens traditionella värden har mycket litet att göra med den dunkla längtan efter "exotism" eller fetischiseringen av den "österländska visdomen" eller efter andra mystifieringar som hör till västerlandets litterära och konstnärliga playboys. Den surrealistiska kritiken innebär en genomgående omvärdering av alla värden och ger företrädet endast till de "kulturella" uttryck som klarast förkroppsligar den ohämmade inbillningskraften och begärets mest extrema krav. Resten är bara "litteratur".

Den grymma och humoristiska naturen av sådana föremål som Man Rays "Gåva" (ett strykjärn med en rad spikar som sticker ut från undersidan) eller Wolfgang Paalens "Artikulerat moln" (ett paraply gjort av tvättsvamp), eller Bretons föremålsdikter kan bidra till förståelsen om varför surrealismen har föredragit Maya-, Kwakiutl- och inuitskulpturer framför de antika grekiska och romerska eller renässansens skulpturer, om varför de beundrar till exempel *Gilgamesh-eposen* men föraktar Matteus, Markus, Lukas och Johannes evangelium, varför de föredrar Uccello, Bosch och Tex Avery framför Titian, Rembrandt och Rouault.

Den surrealistiska revolutionen utsträcker sig längre utöver upplysningstidens ideologi än denna ideologi utsträcker sig utöver kyrkans feudala vidskepelser. Detta historiska språng innebär en ny tanksyntes där inbillningskraften uppnår en alltmer fullständig utveckling tills vardagslivet övergår till "poesin som görs av alla". Under övergångsperioden måste naturligtvis den surrealistiska kritikern göra upp med alla förblindande ideologier av ofrihet, inte minst med dem som är de "officiella" historieuppfattningar som återspeglar den härskande klassens pretentioner. När arbetarklassen och surrealisterna väl etablerat sin hegemoni i den ekonomiska sfären såväl som i den "kulturella", kommer denna "omvärdering av värdena" att fortsätta snabbt. Också det förflutna kommer att vändas upp och ner, omtolkas och sättas i arbete i revolutionens tjänst. Denna process kommer oundvikligen att provocera ännu argare utbrott från alla tänkbara reaktionärens sida som kan förväntas dra fram hela katalogen av gamla anklagelser: att socialismen söker förstöra all kultur, att surrealism är mysticism etc. Det vore en synd att förlora den tid som krävs för att slå tillbaka alla dessa idiotier, för det finns alltför mycket viktigt arbete att göra. Som Marx och Engels skrev i *Kommunistiska Manifestet*: "Anklagelserna som riktas mot kommunismen utifrån en religiös, filosofisk och, generellt från

en ideologisk ståndpunkt förtjänar in gen seriös granskning”. Samma sak gäller med anklagelserna mot surrealismen.

Surrealisterna har bevisat om och om igen att de är speciellt lämpade att sondera historiens djupaste vatten, att de är speciellt lämpade att upptäcka vissa sällsynta skatter i tänkandet som ligger här och var i tidens sand: ”hemliga traditioner”, glömda kätterier, ”förbannade” mysterier. Vi måste fortsätta återvinna dessa magnifika talismaner av ”förlorade angelägenheter” och åter slunga fram dem som talismaner av mänsklig frigörelse! Surrealismen har redan orsakat en grundlig revidering av litteratur- och konsthistorien. Även lärda ”erkänner” nu storheten av sådana personer som Lautréamont, Jarry, Gustave Moreau. Revideringen av värden kommer i sinom tid att omfatta hela fältet av tänkande och handling. Stora bidrag från surrealismens sida har här varit tolkningen och försvaret av de beundransvärda men illvilligt betraktade traditionerna kring alkemin, kring den gotiska romanen, utopisk socialism, keltisk konst och, nyligen, amerikansk svart musik och tecknad film.

Omslaget till en katalog över surrealistiska publikationer från 1930 visar två kolumner av namn, den ena med rubriken LÄS, och den andra med rubriken LÄS INTE. Vi uppmanas att läsa bl.a. Swift, Young, de Sade, Babeuf, Hegel, Maturin, Feuerbach, Marx, Engels, Lautréamont, Flournoy, Freud, Lafargue, Lenin, Majakovskij, Neuberg (pseudonymen för några militära teoretiker från Kommunistiska Internationalen vars kollektiva bok *Det väpnade upproret* just hade publicerats på franska). Den andra kolumnen uppmanade oss att INTE LÄSA Platon, Aquino, Schopenhauer, Balzac, Taine, Bergson, Durkheim, Sorel, Proust, Malraux...

Surrealisternas bidrag till den revolutionära kampen under 20- och 30-talen, trots den stalinistiska Kominterns försök att kväva allt kreativt tänkande, all fri diskussion, blev inte förbisedda av vissa av dåtidens revolutionärer. Jag har redan nämnt *Clarté*-utgivarnas vänskapliga diskussion och Anatolij Lunatjarskijs positiva kommentarer (innan han kapitulerade för stalinismen (51). Zavis Kalandra, en framstående figur inom den kommunistiska pressen som senare blev en av ledarna i Fjärde Internationalens tjeckiska sektion, sade om *Les Vases communicants* att ”denna underbart poetiska surrealistiska bok är samtidigt en vetenskaplig gärning som avslöjar den rätta presentationen av ett problem vars centrala betydelse i utvecklandet av den marxist-leninistiska vetenskapens system bör vara uppenbar för sanna marxister” (52). Den peruanska kommunistiska rörelsens grundare, José Carlos Mariátegui (fördömd av stalinisterna kort före sin död 1930 men postumt återupprättad) skrev flera artiklar som underströk surrealismens revolutionära betydelse, bland annat en essä om *Nadja* och en annan om ”Surrealismen och kärleken” (53). Den berömde japanske marxisten Juan Tozaka var lika uppskattande, Under andra världskriget, och tillsammans med Shuzo Takiguchi som tidigare nämndes som den japanska surrealismens främsta drivkraft, organiserade han underjordiskt en cirkel för att studera den dialektiska materialismen och surrealismen (54). I England utgjorde anarkisterna Marie-Louise Berneri och andra kring Freedom Press surrealisternas starkaste allierade.

Slutligen är de goda relationerna med Leo Trotskij alltför kända för att behöva förklaras vidare (55). Han som i *Litteratur och Revolution* hade skrivit att den socialistiska revolutionen kommer att möjliggöra byggandet av ”folkpalats på toppen av Mont Blanc och på Atlantens botten” kunde knappast undgå att erkänna den revolutionära betydelsen av en rörelse som betraktade sådana möjligheter som ett ”miniprogram”. På ett annat ställe i samma bok skrev Röda Armens organisatör praktiskt taget under den surrealistiska forskningens specifika brännpunkt. ”Själva människans natur”, skrev han, ”är dold i det undermedvetnas djupaste

och mörkaste hörn (...) Är det inte självklart att det undersökande tänkandets och de kreativa initiativens största ansträngningar kommer att ske i denna riktning?"

11

*Lättjan har en revolutionär funktion;
leken smyger sig över ögonblicket.*
– A.K. El Janaby

De borgerliga värdenas psykiska rötter förblir omedvetna. Hela den kapitalistiska kulturen är en labyrinth av mystifikationer, skrämmande i sin avskyvärdhet och oföränderlig i sina syften som först och främst är att träna tänkandet, och i synnerhet arbetarnas tänkande, till att svara mekaniskt. Den imaginativa aktiviteten kanaliseras i förutbestämda banor där de inte kan skada den exploaterande klassen. Människans äkta behov av det underbara förvrängs till en längtan efter religion. Konsten och poesin är isolerade från all verklig mänsklig aktivitet.

Breton skulle ha skrivit under de paragrafer i *Pragplattformen* från 1968 där surrealistgrupperna i Frankrike och Tjeckoslovakien deklarerade att:

Det förtryckande systemet kodifierar språket för att skänka det tillbaka till människan först efter att ha reducerat det till utilistiska funktioner eller avlett det till underhållningsändamål. Människan berövas på så sätt sitt tänkandes reella makt, tvingas – och hon vänjer sig snabbt – vända sig till de kulturella agenterna som levererar henne tankescheman som naturligtvis rättar sig efter systemets rätta funktionssätt. Hon fås på det sättet att vända sig med misstänksamhet och förakt bort från det inre området som är hennes mest personliga, där hennes identitet är förankrad, vars krafter som reser sig i hennes drömmar eller i känslolivet skrämmer henne endast därför att de förtryckande krafterna lämnar platsen åt lustprincipen. Det tomma språket som skänks till människan kan inte formulera de glödande bilder som skulle göra tillfredsställelse av hennes sanna begär till ett måste. Ansvar för detta tillstånd ligger delvis hos den nutida konsten och hos de humanistiska vetenskaperna som, även i påstådda avantgardistiska former, ofta nöjer sig med att passivt avspegla tecknens nuvarande degradering och på så vis deltar i tänkandets för-mörkelse.

Surrealismens roll är att slita språket ur det förtryckande systemet och att omvandla det till ett instrument för begäret. I detta sammanhang har vad som kallas den surrealistiska konsten inget annat syfte än att frigöra orden, och mera generellt tecknen från utilismens och underhållningens koder för att åter ge dem rollen av avslöjare av den subjektiva verkligheten och av den väsentliga intersubjektiviteten och begäret reflekterade i det offentliga tänkandet (56).

I sin ständiga konfrontation med religionen, till exempel, vägrar surrealismen begränsa sig till den rationella kritikens område. Den använder sig också av humorn och erotikens slagkraftigare metoder och kastar utmanande och oemotståndliga bilder av *konkret irrationalitet* som genomtränger den falska medvetenhetens yta så att de avhumaniserade begreppen Gud, bön, liv efter detta etc ersätts av begärets frigörande bilder. Sådana ansträngningar motsäger inte, utan *kompletterar* snarare andra antireligiösa ansträngningar. Som Lenin sade:

Det vore det största och det mest skadliga misstaget som en marxist kunde göra att tro att de miljoner människor (...) som av hela det moderna samhället döms till mörker, okunnighet och vidskepelse själva kan slita sig ur detta mörker endast genom den marxistiska skolningens raka linje. Massorna bör förses med det mest varierade ateistiska propagandamaterialet (...). Man bör närma sig dem på alla möjliga sätt för att intressera dem, väcka dem ur sin religiösa dvala, sätta dem i rörelse utifrån de mest varierande vinklar och genom de mest varierande metoderna (57).

Surrealismens revolutionära effektivitet på sin egen terräng kan härledes något ur de skällsord som kastas mot den av den reaktionära och av den fascistiska pressen, ur många förläggares vägran att handskas med surrealisterna, ur de hotelser som gjorts mot Breton och andra. Premiären 1931 för Luis Buñuels *L'Age d'or* – ett exalterande firande av kärleken och ett mäktigt slag mot religionen och borgerligt hyckleri – attackerades av fascistligor som kastade en flaska bläck på duken och skar sönder surrealistiska tavlor som visades i foajén. Surrealisterna, som vägrade nöja sig med att inta en defensiv ställning, gav ut ett glödande häfte om räden och om det polisingripande som följde. De inkluderade en frågeformulär ämnad åt vänstern i ett försök att utveckla den precisa meningen av denna episod i det politiska förtrycket, för att fastställa om polisen, då den sanktionerade Patrioternas Förbunds aktion, faktiskt inte uppmuntrade fascismens upprättande i Frankrike. Broschyrens omslag visade den befläckade bioduken och bar titeln ”Kristen analfabetism”.

I sin opposition mot den koloniala utställningen som hade ordnats detta år i Vincennes, bidrog surrealisterna till organiseringen, under kommunistiskt beskydd, av en antikolonial utställning som var ämnad att avslöja den imperialistiska kulturens rasistiska och chauvinistiska karaktär. De gav ut en serie lidelsefulla flygblad, bland annat ett kallat *Eld!* som välkomnade det uppror som hade störtat Spaniens kung Alfonso. De var på gatan vid arbetardemonstrationer. 1934, efter första försöket till en fascistisk kupp i Frankrike, tog de initiativ till enhetsaktion mellan revolutionärer och arbetarorganisationer.

Kommunistpartiet, som under tiden hade underkastat sig den stalinistiska anpassningspolitiken, hade i praktiken övergivit sin revolutionära ställning och strävade efter att fullända sin nya roll som borgarklassens stabilisator. Effekterna av denna omvandling blev märkbara i den surrealistiska rörelsen när Breton uteslöts ur Föreningen för Revolutionära Författare och Konstnärer för att i *Le Surréalisme ASDLR* har publicerat ett brev som var kritiskt mot den sovjetiska filmen *Livets väg* som avspeglade den kontrarevolutionära stalinistiska synen på familjen. Breton, som var en av föreningens främsta grundare, blev den förste som uteslöts ur den.

Stalinisterna höll på att utveckla sin teori om den ”socialistiska realismen” som implicerade ett fördömande av surrealismen (58). Allt eftersom Kommunistiska Internationals publikationer blev alltmer fientliga genom att ta till uppgjorda fraser om dekadens och ”borgerlig pessimism”, blev det allt svårare för surrealisterna i egenskap av hängivna revolutionärer, att finnas i samma organisation som de högerinriktade stalinisterna. Relationerna blev spända i och med publiceringen av Aragons dikt ”Röd Front” där surrealistiska bilder blandades med medvetet uttänkta politiska appeller (som försvarade exempelvis mord på socialdemokratiska ledare i enlighet med den stalinistiska ”tredje periodens” perspektiv). Aragon blev åtalad för denna dikt. Surrealisterna försvarade honom utifrån den enda möjliga grunden, nämligen att en poetisk text inte kan hållas för politiskt ansvarig. Breton argumenterade på detta sätt i pamfletten *La Misère de la poésie* (Poesins elände) samtidigt som han betonade att ”Röd Front”, ur den moderna poetiska utvecklingens synvinkel, måste betraktas som en tillbakagång och att den hur som helst ”inte utstakar något nytt spår för poesin och (...) det vore meningslöst att

presentera den som ett exempel för dagens poeter”

Det stalinistiska kommunistpartiet utnyttjade ”Aragon-affären” genom att anklaga surrealisterna för att kräva en speciell behandling för poeterna (59). Sedan, till hans surrealistiska kamraters häpnad, ställde sig Aragon på partiets sida mot dem! (han hade just återvänt från en pilgrimsfärd till Sovjetunionen). Så inledde den mest individualistiske och mest anarkistiske av surrealisterna, han som några år tidigare tyckte att den ryska revolutionen var ”gaggig”, sin karriär 1932 som försvarare av den stalinistiska byråkratin som han förblev trogen till under alla dess kontrarevolutionära svängningar, som förräderiet mot den spanska revolutionen, Moskvarättegångarna, mordet på Trotskij, Hitler-Stalinpakten, likvideringen av den ungerska revolutionen 1956 och sabotaget mot det franska revolutionära uppsvinget 1968 (60).

Surrealismens brytning med kommunistpartiet blev oundviklig och slutgiltig 1935. Surrealisterna önskade dock delta som revolutionär opposition i den Internationella Författarkongressen för Kulturens Försvar som organiserades under partiets beskydd i Paris. Breton förberedde ett tal som fastställde surrealismens position som skulle läsas upp där. Några dagar före kongressens mötte han dock Ilja Ehrenburg, en stalinistisk författare som hade förolämpat surrealisterna i en nya bok, *Sedd av en författare från Sovjet*. Då han tog sig friheten att korrigerera Ehrenburg genom att ge honom en örfil, gjordes denna händelse till en förevändning till att inte bara förvägra låta Breton tala på kongressen eller ens delta i den, utan även till att helt utestänga alla surrealisterna. Det var först efter en upprepad vädjan av Rent Crevel – den surrealist som hade förblivit mest aktiv i partiet och som under förhållanden som fortfarande förblir höljda i dunkel begick självmord dagen före kongressens öppnande – som Paul Eluard gavs tillåtelse att läsa upp Bretons text. Och denna tillåtelse visade sig vara av intet värde då Eluards presentation las in sent på kvällen då lokalen hölls på att utrymmas efter en ansträngande dag. Talet hölls i en fientlig atmosfär medan kongressfunktionärerna ignorerade de visslingar och buandet som dränkte Eluards röst. Dessa omständigheter kom dock att säkra Bretons *Tal till Författarkongressen* i tryckt form en stor och positivt inställd publik. Det står sig som ett beundransvärt bevis på surrealismens trohet till revolutionära perspektiv under de mest motiga villkoren. Det är tveklöst deras leninistiska position som ledde stalinisten Michael Gold att fördöma surrealisterna som ”trotskister (...) patologiska fall som lever i en självfixerad värld och som är användbara enbart för fienden” (61).

Brytningen med kommunistpartiet annonserades formellt i en pamflett. *Då surrealisterna hade rätt* som publicerades omedelbart efter Författarkongressen och som trycktes om tillsammans med andra av Bretons skrifter från samma år i *Surrealismens politiska ståndpunkt*. I förordet till denna bok deklarerade han sin anslutning till en nyligen grundad intellektuell oppositionsgrupp, Motattack, en ”kampförening av revolutionära intellektuella”. Trots att denna grupp bara fick en kortvarig existens – den upplöstes ett år efter dess bildande – visar dess otaliga manifestationer och flygblad som alla manade till väpnad kamp om våldsamt störtande av den kapitalistiska regimen surrealisternas passionerade hängivning till det sant kommunistiska programmet, medan de officiella partiorganisationerna följde ett alltmer kapitalistiskt beteende. Den franska generalstrejken 1936 uppvisade en synnerligen påfallande kontrast i det avseendet. I detta massuppsving som erbjöd ett utmärkt tillfälle för revolutionärt ingripande, försvarade surrealisterna proletära revolutionära paroller genom att mana till formeringen av en arbetarmilis och maktövertagandet. ”Kommunist”partiet, å andra sidan, hade inget bättre att erbjuda än plattityder av opportunistisk feghet och impotens som den nu klassiska deklARATIONEN av en av dess ledare, Maurice Thorez: ”det är nödvändigt au veta hur avsluta en strejk”.

Den politiska krisen fick återverkningar i hela den internationella surrealiströrelsen. Som delegat till Författarkongressen i Moskva 1934, försvarade Nezval från Pragsurrealismen och underströk betydelsen av Bretons *Les Vases communicants*, men i den officiella versionen av hans tal hade referenserna till surrealismen tagits bort. Snart följde Nezval Aragon genom att bryta alla relationer med surrealismen och bli en litterär funktionär inom stalinismen. I Jugoslavien föredrog också några av de ledande surrealisterna som utsattes för en stor press, att urvattna det surrealistiska projektet för att behålla sitt medlemskap i kommunistpartiet. Det gäller bland andra Ristic och Popovic som båda blev framstående personer i marskalk Titos omgivning.

För Breton, trots hans utomordentliga aktivitet och publicerandet i snabb följd av flera av hans största verk, var 30-talet ett synnerligen tryckt årtionde då hans energi och hans geni nådde erkännande på alla andra sätt än penningmässigt. Efter separationen med sin första fru gifte han sig med Jacqueline Lamba, som tillsammans med deras dotter Aube som föddes 1935, delade hans umbäranden. Utöver hushållets bekymmer fanns det andra, externa, som de som resulterade i fascismens spridning, i den kommunistiska rörelsens degenerering och, närmare, Aragons desertering och Crevels självmord. Hur många skulle inte ha tappat modet efter att ha fått sådana slag! Men Bretons sinne för livets äventyr var hänsynslöst och han livnärdes av den obevekliga fria andan som hade fått Nadjas författare att skriva att ”om jag måste vänta, om jag måste vara säker, om jag måste vara försiktig, om jag måste ge djävulen hans beskärda del och bara hans del, kommer jag att vägra, och det absolut”.

Sjätte och sista numret av *Le Surréalisme ASDLR* hade publicerats i maj 1933, och Breton och hans kamrater fick förlita sig på *Minotaure*, en konstnärlig tidskrift, och på tillfälliga specialnummer av andra publikationer. Den belgiska tidskriften *Documents* ägnade ett nummer år ”surrealistiskt ingripande” 1934 med särskild uppmärksamhet åt den politiska utvecklingen. *Cahiers d'art* överläts flera gånger till surrealismen, och vid ett tillfälle speciellt till surrealistiska föremål. 1938 ägnade *Cahiers GLM* ett nummer redigerat av Breton till drömstudier. Det var samma år som den stora Internationella Surrealistutställningen utformades av Marcel Duchamp i Paris. Det är i samband med den som *Surrealismens förkortade lexikon* producerades av Breton och Eluard.

1938 års utställning skilde sig från de föregående i sitt förkastande av de didaktiska formler som konstutställningarna traditionellt arrangeras utifrån. Surrealisterna hade länge velat göra upp med den sterila uppfattningen som börjar och slutar med att hänga tavlor på väggar. Istället ville de skapa en omgivning för de utställda verken som inte skulle vara mindre inspirerande – mindre surrealistisk – än verken själva. Därför hade utställningen en *Surrealistisk Gata* som var befolkad av ett antal dockor som hade klätts av surrealisterna. (Paalens docka till exempel var täckt av svampar och mossa och hade ett huvud av fladdermusvingar. Duchamps bar endast en kavaj med en röd glödlampa som stack upp ur bröstfickan). Denna ”gata” som hade utsmyckats med blå emaljerade skyltar med namnen på betydelsefulla Parisgator (som rue Vivienne där Lautréamont bodde), ledde till ett stort centralt rum som liknade en grotta: ett tusen två hundra kolsäckar hade hängts i taket och golvet var täckt med höstlöv. I ena hörnet fanns en liten vattendamm som innehöll, som de övriga hörnen, en stor obäddad säng. En grammofon spelade tyska marschsånger medan färskt kaffe som kontinuerligt rostades bakom en skärm dränkte hela utställningen med ”dofter från Brasilien”.

Surrealisterna manifesterade alltså en djup vilja att objektivera sina begär utanför de traditionella konstnärliga kategorierna, att utvidga erövringen av det irrationella bortom dess isolering i individuella verk. Utställningen, som breddade den surrealistiska horisonten, erkänns

som höjdpunkten av den kollektiva surrealistiska verksamheten mellan världskrigen, ett erkännande som stärkts av det faktum att den gav prov på surrealistiskt ingripande i ett uttrycksområde som tidigare inte hade berörts av rörelsen: dans. Helène Vanel's uppförande på öppningskvällen av "Den ofullbordade gärningen" demonstrerade än en gång att surrealisterna, trogna de implicita löftena i sina dikter och i sitt måleri, inte var mindre trogna det stora löftet av surrealismen i sin helhet: att den "osynliga strålen" som åkallas i första *Manifestet* skulle göra det möjligt för poesins, kärlekens och frihetens sak att besegra alla dess fiender (62).

När den utarmade Breton accepterade en icke-officiell utnämning att ge tillfälliga föreläsningar om fransk konst och fransk poesi, blev det faktum att det gällde Mexiko av avgörande betydelse. Detta land hade alltid fascinerat honom, och ett besök där skulle göra det möjligt för honom att träffa den störste levande revolutionären. En utmärkt redovisning av hans mexikanska vistelse som varade i flera månader gavs i hans "Besök hos Leo Trotskij".

Trotskij, kan det sägas som en parentes, hade ägnat sin kritiska energi framför allt åt den politiska situationen i Spanien där arbetare och bönder hade besvarat Francos fascistiska revolt genom att konfiskera landegendomar och fabriker, och också till situationen i Frankrike där generalstrejken hade övertygat honom att revolutionen inte var avlägsen. Gentemot dessa båda länder förde Stalins regering en politik som var motsatt Trotskijs. Den vacklande och opportunistiska politiken som var hållbar endast i sin arbetarfientliga cynism kom att förråda Spaniens och Frankrikes arbetare med snygg opartiskhet.

I Moskva, vid samma period, iscensattes de avskyvärda rättegångarna där många gamla bolsjeviker som hade haft Lenins förtroende dömdes för antisovjetiska brott som skulle ha begåtts i en konspiration ledd av den landsförvisade Trotskij. De förbluffande "erkännanden" som slets ur dem genom tortyr påminde om sextonhundralets häxprocesser. Surrealisterna fördömde i skarpa ordalag den monstruösa komplotten, och Breton var aktiv som medlem av den franska undersökningskommittén av Moskvarättegångarna. Denna kommitté, som samarbetade med liknande kommittéer i andra länder, organiserade förhören i Mexiko inför en opartisk domstol av världskända personligheter som under John Deweys presidentskap fann Trotskij oskyldig inför alla stalinistiska anklagelser. Breton betraktade det faktum att han hade varit bland de första att fördöma de stalinistiska otäckingarnas djävulska agerande som ett av sitt livs högsta hedersbetyg.

Bretons familj blev muralmålaren Diego Riveras och hans fru Frida Kahlos gäster (Frida Kahlo var också målarinna och hennes verk diskuteras i de utvidgade upplagorna av *Le Surréalisme et la peinture*). Rivera, då ansluten till Fjärde Internationalen, ordnade Bretons möte med Trotskij. Det var under dessa besök i Mexiko som Breton och Trotskij – vars livserfarenheter hade varit så olika, men som båda var lika hängivna till djupa revolutionära övertygelser och delade gemensamma karaktärsdrag – skrev det kända manifestet som uppmanade till skapandet av en Internationell Federation av Oberoende Revolutionär Konst (FIARI). Trots Trotskijs deltagande i författandet blev det Riveras namnunderskrift som återfanns bredvid Bretons då manifestet publicerades. Taktiskt innebar det några eftergifter från surrealisternas sida gentemot dem som fortfarande betraktade sig som "konstnärer" i den gamla betydelsen. Men eftergiften var produkten av historiska omständigheter och hade utarbetats i strikt överenskommelse med den leninistiska synen om enhetsfronten. 1938 var själva idén om sant kreativt oberoende hotad från alla håll och konsten betraktades av stalinister liksom av fascister som ett enkelt bihang till statspropaganda. Och ändå, konstigt som det må verka idag, rättade sig mängder av intellektuella direkt eller indirekt efter den ena eller den andra av dessa världsomfattande tendenser. Hemingway, Dos Passos, Neruda, Vallejo, Leger, Malraux,

Aragon och Tzara är några av dem som valde stalinismen medan Eliot, Pound, Dali, Lawrence, Celine, Heidegger, Jung och Marinetti liksom så gott som alla de övriga italienska futuristerna rättade sig efter fascismen. Ytterligare andra författare och målare som förvirrades av händelsernas tempo och karaktär övergav oberoendets revolutionära princip för neutralitetens kontrarevolutionära princip. Ett typiskt motto för dessa retirerade intellektuella var ”varken fascism eller kommunism”, vilket naturligtvis betydde kapitulation inför den borgerliga demokratin.

FIARI fick medlemmar i ett antal länder. Dess franska sektion som bildades med surrealisternas hjälp kort efter Bretons återkomst från Mexiko publicerade två nummer av en bulletin kallad *Clé* (Nyckel). Den mest långlivade av de anslutna grupperna blev Egyptens Konst- och Frihetsgrupp som hade organiserats av surrealistgruppen i Kairo och som också sponsrade flera utställningar och publicerade flera pamfletter under kriget. Andra numret av *Clé* publicerade ett brev från Trotskij till Breton som sade:

Kampen för revolutionära idéer i konsten måste än en gång börja med kampen för konstnärlig sanning, inte i termer av en enda skola, utan i termer av *konstnärens oföränderliga tro i sitt eget innersta jag*. Utan detta finns ingen konst. ”Du skall icke ljuga!” – det är formeln för frälsning. Rätt förstådd är FIARI inte en estetisk eller en politisk skola och kan inte bli det. Men FIARI kan oxidera den atmosfär i vilken konstnärerna andas och skapar. I vår epok av konvulsiv reaktion, kulturell tillbakagång och återgång till vildhet, kan sant oberoende skapande enbart vara revolutionärt till sin natur, för det kan bara söka efter en utväg ut ur en outhärdlig social kvävning. Men konsten i sin helhet, och varje konstnär i synnerhet, söker denna utväg med medel som är hans egna, förlitar sig inte på order uppifrån, utan förkastar sådana order och föraktar alla dem som underkastar sig dem. Att uppmuntra en sådan attityd bland de bästa konstnärskretsar, det är FIARI:s uppgift. Jag är fast övertygad att dess namn kommer att göra sitt inträde i historien (63).

FIARI:s målsättning, anmärkte Trotskij, var att skapa ”ett slags moralisk eller politisk ‘utväg’ för de besvikna intellektuella”, det vill säga en mötesplats för dem som förblev trogna den revolutionära saken men befann sig isolerade i den rådande reaktionära motvinden. Den misslyckades, liksom arbetarna misslyckade med att störta kapitalismen, och av samma skäl: reaktionen var för mäktig. Men FIARI lever som minne av ett heroiskt försök, inför enorma negativa odds, att överträffa denna reaktion och att tjäna revolutionens sak. Breton/Trotskij-manifestet, en anmärkningsvärd träffpunkt mellan surrealism och socialism, förblir en utmärkt sammanfattning av de problem som innefattar det ömsesidiga förhållandet mellan individuellt skapande och social revolution.

12

*Vulkaner av revolt som avväpnar idiotin och
det underbaras skapande floder är instrument
som förevigar lysande nycklar.*
– Jocelyn Koslofsky

Varken ert krig eller er fred!, ett flygblad som återigen uttalade surrealisternas anslutning till den proletära internationalismen, förmedlade såväl i texten som i rubriken deras syn på den

globala kampen som snart skulle bryta ut. Bretons bedömning att det var ett imperialistiskt krig påverkades inte det minsta av hans korta tjänst i den franska arméns medicinska avdelning, eller av det löfte som han tvingades avlämna som en förutsättning för att kunna få politisk asyl i USA, om att undvika politik under sin vistelse, eller av det faktum att den Internationella Surrealistutställning som organiserades i New York 1942 gav bidrag till krigsoffren i Frankrike.

I likhet med Péret och många andra var Breton en märkt man så länge han stannade i det land där han föddes eftersom han var en svuren fiende till både Vichyregeringen och till den stalinistiska pseudooppositionen. Det senare partiet hade förresten vunnit ytterligare en surrealistisk proselyt. När Breton återvände från Mexiko fick han veta till sin sorg och vrede att hans gamla vän Paul Eluard hade samarbetat med den stalinistiska tidskriften *Commune* och därmed inlett övergången till kommunistpartiet.

Péret blev fängslad under flera månader innan han kunde fly till Mexiko. Det behövs knappast sägas att han och Breton, om de inte hade lämnat Frankrike, hade svävat i ständig fara att fängslas eller till och med mördas av Vichyregeringen om inte av stalinisterna. När Vichycensuren förbjöd Bretons *Fata Morgana* och hans *Anthologie de l'humour noir*, kallade den honom också ”den nationella revolutionens själva negation”, och han hölls under ständig bevakning. När han slutligen kunde få de papper och de resurser som skulle få honom till Amerika med fru och dotter, åkte de iväg vid första möjliga tillfälle.

Flera åt senare skulle borgerliga och stalinistiska intellektuella – Sartre och Camus tillsammans med sådana renegater som Aragon, Tzara och Eluard – dra fördel av sin ”heroiska” karriär inom motståndsrörelsen och attackera Breton, Péret och andra flyktingar. Dessa attacker vore inte ens värda att noteras om det inte var för deras slående likheter med de attacker som gjorts mot Marx, Lenin och Trotskij som alla också tillbringade flera år i exil. Då detta sagts kan förebråelserna mot Breton och Péret lämnas därhän. Det viktiga i revolutionär historia är att surrealismen i exil fortsatte försvara revolutionära perspektiv medan motståndsrörelsen, som dominerades av borgerliga nationalister och karbonkopior av det som kallade sig kommunister, faktiskt förrådde de möjligheter till revolution som det imperialistiska kriget erbjöd. Det är dags att spränga myten att stalinisterna och gaullisterna spelade någon som helst progressiv roll under kriget. De stödde ena delen av den härskande klassen mot den andra. De förblev arbetarklassens fiender, det är allt.

När Breton stannade på Martinique på väg till USA, sattes han i koncentrationsläger. Vid frigivningen lärde han känna Aimé Césaires verk och Césaire själv. Denne poet från Martinique var utgivare av *Tropiques* som utgav sig för att vara en tidskrift för västindisk folklore men som egentligen med liv och entusiasm, och ibland på aesopiskt språk, försvarade den surrealistiska och den socialistiska revolutionens grundläggande principer.

Med tanke på de otaliga intellektuella tidskrifter som då publicerades i den ”civiliserade” världen och som nästan alla ägnade sig åt en kretinisering som varierade endast i form och i grad, var och är *Tropiques* imponerande. Den var liten, utkom oregelbundet och saknade bilder, men den var trogen varje facett av den mänskliga frigörelsen, och genom den gav Césaire och hans kamrater röst åt den revolutionära poesins och det revolutionära tänkandets djupaste behov. *Tropiques*, som fortsatte där Etienne Léro och de surrealisterna som hade gett ut *Légitime Defense* hade slutat, kom att utöva ett mycket stort inflytande i hela Västindien och därigenom i Afrika. Dess inflytande utsträckte sig faktiskt i hela den svarta världen. Den gjorde det möjligt för Césaire att utveckla begreppet *négritude* och en briljant kritik av kolonialismens psykologi och kultur. Den presenterade texter av Breton, Mabille, Péret,

Brauner och av andra europeiska surrealisterna. För Suzanne Césaire och René Ménil utgjorde den ett vapen till försvar av de surrealistiska principerna mot urvattning och förvrängning från diverse eklektikers och opportunisters sida. Denna lilla tidskrift måste betraktas som ett av surrealismens mest betydelsefulla instrument under andra världskriget.

I presentationen av texten "En stor svart poet" som återgavs i *Retour au pays natal* (Återkomst till födelselandet) som förord, fastslog Breton sin uppskattning för Césaire som för sin del alltid erkände sin tacksamhetsskuld. Långt efter att ha givit upp sin surrealistiska aktivitet, skrev han att "jag har aldrig glömt mitt möte med André Breton 1941. Detta möte var sådant att det orienterade mitt liv på ett avgörande sätt, och jag måste säga att denna bild aldrig har upphört att följa mig (...) Bretons närvaro är renhetens, modets och de ädlaste andliga dygdernas själva förkroppsligande".(64)

I New York befann sig Breton bland många parisiska vänner: Duchamp, Masson, Ernst, Leonora Carrington, Tanguy, Calas, Matta och andra. Tillsammans med ett antal unga amerikanska författare och konstnärer fortsatte de kampen för surrealismen i den nya världen.

1942 publicerades det första av tre nummer av *VVV* med skulptören David Hare som redaktör och Breton, Duchamp och Ernst som rådgivare. Tidskriften drev den surrealistiska forskningen vidare i enlighet med de riktlinjer som hade fastslagits före kriget och publicerade dikter, berättelser och teoretiska texter av de flesta av det gamla gardet: Brauner, Breton, Brunius, Henein, Mabile, Mesens, Péret, Seligmann liksom många reproduktioner av rörelsens ledande bildkonstnärer. Andra nummer (ett dubbelnummer, nr 2 och 3) återgav i färg korten i en surrealistisk kortlek kallad "Marseillegortleken" eftersom den hade skapats i denna stad medan surrealisterna väntade på tillfället att lämna det Vichystyrda Frankrike. Leken ersatte den konventionella kortleken (hjärter, spader, ruter och klöver) med Kärlek, Revolution, Drömmar och Kunskap. Och istället för kungar och damer representerades personligheter ur surrealismens panteon: de Sade, Lautréamont, Hélène Smith, Pancho Villa, Freud och andra (jokern ersattes av ett av Alfred Jarrys porträtt av kung Ubu).

VVV introducerade också många nykomlingar från många länder som chilensen Braulio Arenas, Aimé Césaire från Martinique, den österrikiske arkitekten Friedrich Kiesler liksom flera amerikaner vars bidrag måste räknas bland surrealismens mest lysande erövringar under den perioden. Andra numret reproducerade två "panoramagrafer" av Gerome Kamrowski, en ung konstnär som härstammade från Minnesota och som tillsammans med Matta, Arshille Gorky, William Baziotis och Jackson Pollock spelade en framstående roll i utvecklandet av en tendens inom surrealistiskt måleri som är känd som "psykologiska morfologier". Resultaten av denna forskning i plastisk automatism skulle snart döpas till "abstrakt expressionism" av New York-kritiker som var angelägna att skilja de unga amerikanerna från sina surrealistiska inspirationskällor. Men Kamrowski föll aldrig för denna smygande manöver, och hans beundransvärda framhållande att gå sin egen väg beträffande utforskandet av automatismens oändliga möjligheter kompletterar hans förakt för den amerikanska konstmarknadens mode och bullriga svärmare. Hans verk inspirerade en viktig essä av Breton som skrevs i samband med hans första utställning i Paris 1950. "Av alla de unga målare vars utveckling jag har haft möjlighet att följa i New York sedan krigets sista år", sade Breton, "är Gerome Kamrowski den som imponerat mig mest på grund av den kvalitet och den uppehållna karaktären hos hans forskning. Bland alla nykomlingar där, var han den ende jag fann som grävde sig fram i en ny riktning" (denna text trycktes om i *Le Surréalisme et la peinture*). Efter tjugofem år står Kamrowski – och han är den *ende* amerikanske målaren i sin generation om vilken det kan sägas – orubbligt fast vid surrealistiska målsättningar och principer.

Nr 2-3 av VVV reproducerade också, på Bretons tillskyndan, två fotografier av Clarence John Laughlin som sedan dess vunnit erkännande som den outmanade mästaren i anfäktande och drömlig fotografering. Laughlin, som föddes i New Orleans där han levde så gott som hela sitt liv, har fram till nyligen bara haft sporadiska kontakter med surrealismen som organiserad rörelse, men han har på ett konsekvent sätt gett prov på vad han kallar ”tillägnet åt surrealismen” i essäer som den utvidgade versionen av manifestet ”The Personal Eye” som publicerades i tredje numret av *Arsenal* 1976.

I sitt sista nummer publicerade VVV ett brev till Breton och tre dikter av Philip Lamantia, en femtonårig skolelev från San Francisco som välkomnades i rörelsen av Breton som ”en röst som går upp en gång på hundra år”. I sitt brev som publicerades med titeln ”Surrealism 1943” deklarerade Lamantia sin ”formella anslutning till surrealismen i dess inställning till litteraturen, konsten, samhället och människan då den är av rent revolutionär natur, vilket även innan jag kände till den surrealistiska teorin var en del av mitt individuella temperament”. De bifogade dikterna och andra från samma period som flera år senare samlades i boken *Touch of the Marvelous* (65), visar att Philip Lamantia är den störste poeten, åtminstone på engelska, som uppkommit under kriget. Hans budskap av uppbyggande eros, skrivet med autentiska prometheiska lågor som tänts på andra sidan av en spegel som hålls upp för en kör av profetiska spöken som annonserar att ”Nu är tiden kommen”, gör dessa första dikter till en sammansatt och bländande helhet, ett av de få verk som producerats i USA som verkligen kan kallas *oumbärliga*. Samma bedömning gäller till fullo också hans nyaste dikter som skrivits med samma känsla och seglar på samma ”opalskimrande vingar i natten”.

En av VVV:s mest betydelsefulla aspekter var dess ansträngningar att utforska vissa mindre kända amerikanska källor av surrealistisk erfarenhet. Robert Lebel diskuterade 1800-talsmålaren John Quidor som illustrerat berättelser av Irving, Cooper och Poe; Robert Allerton Parker bidrog med en av de tidigaste kritiska analyserna av H.P. Lovecraft och Clark Ashton Smith, som då knappt var kända utanför en smal krets av specialister. Och VVV publicerade också fragment av filosofen, poeten och pamflettförfattaren Benjamin Paul Blood (1832-1919) som var anhängare av den ”bedövningens uppenbarelse” och av ”pluriversum” (ett begrepp som han föreslog som alternativ till det trångsynta ”universum”). Benjamin Paul Blood var föga känd då han levde, trots att han uppskattades av så olika personligheter som Emerson, Tennyson och William James, men han är en av det surrealistiska tänkandets viktigaste amerikanska föregångare (66).

Detta försök att tränga igenom till den ”amerikanska drömmens” baksida gjorde sig också gällande i katalogen till den Internationella Surrealistutställningen som ägde rum i New York 1942. Kallad *First Papers of Surrealism* som en imitation av de dokument som immigranter försågs med, innehöll katalogen en artikel av Robert Allerton Parker om ”Pluriversums utforskare”. Det var en översikt över Amerikas ”pionjärer av det inre (...) den ändlösa processionen av infödda excentriker som inom diverse medier och konstarter har velat projicera sina anfäktande visioner av det osynliga”. Artikeln betonade såväl författare som Poe, Melville, Blood, Charles Fort och Clark Ashton Smith, som målarna Albert Pinkham Ryder och Louis Eilshemius.

Själva utställningen hölls i vardagsrummen i ett gammalt hus på Madison Avenue. Marcel Duchamp, som ledde organiseringen, hade spänt några kilometer vita trådar i den antika dekoren och skapat en tilltrasslad labyrint av väv som hindrade inte bara besökarnas gång, utan också siktet av de utställda verken. De som var närvarande vid öppnandet måste också hoppa undan för fotbollar som sparkades och kastades omkring av barn som hade tagits dit för

detta tillfälle.

Exilens krav kom oundvikligen att påverka den surrealistiska aktiviteten i USA. Max Ernst, en av flyktingarna, påminde i en intervju som publicerades i *Bulletin of the Museum of Modern Art* 1946, om att gruppen först ”verkade ha en reell styrka”. ”Men undan för undan började den upplösas. Det var svårt att träffas i New York. Kafélivet saknades. Här var man tvungen att ringa och stämma träff i förväg. Och nöjet av att träffas hade försvunnit innan mötet ägde rum”. Kurt Seligmann, en annan av dem som hade flyttat, sade att ”det amerikanska utrymmet som inte kan erövrats splittrade den grupp av européer som var vana att träffas regelbundet i parisiska kaféer. Många tvingades (eller föredrog) att bo på landet, Idéutbytet blev sällsyntare”.

Denna situation kunde möjligen ha ändrats till en viss utsträckning av rörelsens amerikanska anhängare, men så skedde dock inte. Utom några undantag hade de författare och konstnärer som kretsade kring Breton i New York visat lite intresse för teoretiska frågor, för att inte tala om poesins praktik. De flesta av dem kände inte heller mycket till surrealismens historia, dess målsättningar och principer. En anekdot kan antyda det gap som fanns mellan européerna och många sympatiserande amerikanska konstnärer. När Breton under en diskussion bad William Baziotes att beskriva sin relation till sin far, i synnerhet dess oidipala uttryck, svarade målaren ”Va? jag älskade min farsa!”

Å andra sidan hade de intellektuella som kallade sig politiska revolutionärer hamnat i en demoraliseringsperiod. Som Trotskij hade förutspått, utvecklades i många fall deras antipati gentemot stalinismen till en antipati mot marxismen. Det var fallet med *Partisan Review* som vid 30-talets slut hade visat sympati för den revolutionära socialismen som då man erbjöd sina läsare Bretons och Trotskij's *Manifest för en Oberoende Revolutionär Konst*. 1942 reducerades den till att vara en eländig eklektisk tidskrift som publicerade sådana kärnreaktionära som T.S. Eliot och Allan Tate – utan tvivel för att motbalansera marxismens ”trångsynthet” och ”stelhet”. Efter ett enda kort citat från Pérets underbara berättelse ”Tövädret” (som hade publicerats i VVV), kommenterade en kritiker i *Partisan Review* att ”detta är nyckfullt och ont” (67). (Åratal tidigare hade Paul Eluard skrivit att ”en av poesins främsta egenskaper är att inspirera humbugar till en grimas som avslöjar dem och gör det möjligt att döma dem. Benjamin Pérets poesi i synnerhet bör med all sannolikhet provocera fram denna reaktion som är lika ödesdiger som användbar”) (68).

Av Baziotes fyndiga svar och ur *Partisan Review*-kritikernas kälkborgerliga förmånenhet kan man få en ide om den intellektuella miljön i vilken de franska surrealisterna måste arbeta.

Det sorgliga i situationen belyses ytterligare av surrealisternas samarbete med den litterära och konstnärliga tidskriften *View*. Denna tidskrifts opolitiska eklekticism stod naturligtvis i motsättning till surrealismen. Men svårigheten att kunna uttrycka sig någon annanstans och den relativa friheten som gavs av redaktörerna tvingade Breton och hans kamrater att göra det bästa av de dåliga omständigheterna. *View* hade ägnat ett specialnummer åt surrealismen när Breton hade anlånt i New York. Det hade redigerats av Calas som också hade redigerat en surrealistisk sektion i den årliga litterära publikationen *New Directions* 1940. Senare nummer av *View* ägnades åt Max Ernst, Yves Tanguy, Marcel Duchamp och surrealismen i Belgien. *View* publicerade också en diktsamling av Breton med titeln *Young Cherry Trees Secured Against Hares*. Flera surrealistiska bidrog också till den tvåspråkiga tidskriften *Hemispheres* som utgavs av Ivan Goll. Några New York-gallerier (de som sköttes av Julien Levy, Peggy Guggenheim, Pierre Matisse och tre eller fyra till) visade verk av surrealistiska målare och gjorde självfallet betydligt större vinster än konstnärerna.

Detta fientliga och förvirrade klimat och den intensifierade isoleringen av de redan utspridda amerikanska surrealisterna gör det lättare att förstå varför en inhemsk sektion av den surrealistiska rörelsen inte lyckades uppstå på den tiden. De flesta amerikanska bidragsgivarna till VVV med bland andra Lionel Abel, David Hare, Robert Motherwell, Robert Allerton Parker, Harold Rosenberg liksom greken Nicolas Calas som blev amerikansk medborgare, kom att satsa på litterära och konstnärliga karriärer som hade allt mindre med surrealismen (eller revolutionärt tänkande i allmänhet) att göra allt eftersom åren gick.

Den utveckling som dåtidens genuina amerikanska surrealisterna genomgick belyser det hela tydligt: Arshille Gorky begick självmord 1946, Joseph Cornell fortsatte leva isolerat trots att han regelbundet deltog i internationella surrealistutställningar. Dorothea Tanning gifte sig med Max Ernst och for med honom till Europa där hon levde sedan dess. Gerome Kamrowski vände den kvävande och reaktionära kulturella "scenen" i efterkrigstidens New York ryggen och flydde till mellanvästern där han, utan att bry sig om kritikernas och galleriägarnas krav, under en allt större påverkan av "naivister" och excentriker som Simon Rodia, i sin trädgård skapade ett kontinuerligt växande "Menageri av Revolt" som befolkas av imaginära bestar och demoner som närs av eros, drömmar, humor, solljus och vind. Clarence John Laughlin återvände till New Orleans där hans inbillningskraft enbart, som han sade i "The Personal Eye", gav honom kraften att fortsätta sitt arbete "under svåra villkor, under många år, trots den likgiltighet och den brist på uppskattning från dem som i det här landet utropat sig själva till domare över 'modernt fotografi'". Philip Lamantia förlorade kontakt med rörelsen när Breton återvände till Paris och inledde en normal tillvaro. Denna period i sitt liv som han kallar "förmörkelse" tog slut med vad han kallar återvändandet till "de ursprungliga källorna", det vill säga surrealismen, runt 1967, en vändpunkt som snabbt följdes av hans anslutning till den surrealistiska rörelsen i USA som han nu är en ledande gestalt i. (69).

Surrealismen fortsatte trots allt bedriva en aktivitet under kriget. Vissa förmådde dock inte stå emot desillusionering, och detta inte bara i New York. Wolfgang Paalen skrev ett "Farväl till surrealismen" i tidskriften *Dyn* i Mexiko där han kritiserade Breton och rörelsen i första hand för sin anslutning till den dialektiska materialismen och till den socialistiska revolutionen. För denne store konstnär kom dock detta farväl att visa sig vara tillfälligt, men när peruanen Cesar Moro hoppade av av samma skäl blev det för alltid. Andra undvek en öppen brytning och lämnade i tysthet – och kom alltför ofta överens med frihetens fiender. Den engelske skulptören Henry Moore sänkte sig så lågt som att utforma skulpturer till kyrkor!

Sådana anpassnings- och degenereringsfall ger oss en desto klarare bild av den surrealistiska troheten till revolutionära principer i denna svåra period som det exemplifieras av Philip Lamantias insisterande i VVV att "en verkligt revolutionär poet inte kan låta bli att utmana vartenda skrämmande socialt och politiskt instrument som har varit orsak till död och exploatering i de kapitalistiska samhällena på hela jorden".

Då Bretons deltagande i politik förbjöds av dem av kriget dikterade villkoren för hans visum, avbröts en lång tradition av surrealistiska flygblad. Den enda kollektiva deklARATION av surrealisterna i New York tycks vara deras hälsning till Péret som publicerades som inledning till hans manifest *La Parole est à Péret* (Péret har ordet) från 1943. Vi kan också finna Bretons namnunderskrift under ett "öppet brev till Mexikos president" tillsammans med namnteckningarna av amerikanska författare, konstnärer och fackföreningsrepresentanter för att bemöta stalinisternas påtryckningar om deportering av Joaquim Maurín, Grandizo Munis, Victor Serge och andra revolutionärer som hade fått asyl i detta land (70). (De blev inte deporterade).

Andra sysselsättningar som Breton ägnade sig åt kan utläsas från det material som

publicerades i VVV och som senare gavs ut i bokform, hans *Prolégomènes à un troisième manifeste ou non*, en diktsamling, *Les Etats généraux*, hans tal till Yalestudenterna publicerat under titeln *Surrealismens ställning mellan de två världskrigen*. Hans tal liksom hans skrifter var alla på franska. Han överdrev när han sade att hans engelska ordförråd bara innefattade de ord som behövs för att handla piptobak, men hans begränsade behärskning av språket ledde naturligtvis också, utöver exilens bitterhet, till en begränsning av hans amerikanska kontaktmöjligheter. Det var under denna period som han separerade från Jacqueline Lamba som han senare skulle skiljas från.

13

*När man håller heta gröna bergskristaller
En börda som befriar tanken,
Är det genuin passion som sjunger,
Där den häpnadsväckande skönheten söks.*
– Samuel Greenberg

”En ny anda kommer att födas ur det nuvarande kriget”, sade Breton i en intervju med tidskriften *View* 1940. Föregripandet av den ”nya andan” pyr i *Prolégomènes* och i Bretons föreläsning i Yale för att bryta ut med förkrossande glans i *Arcane 17*. Breton låter inget tvivel råda; surrealismen kommer att förbli sina grundläggande principer trogen.

Yaleföreläsningen slår åter fast att friheten är den viktigaste drivkraften bakom den surrealistiska verksamheten. Den betonar återigen den oomtvistliga karaktären av Bretons verk. Den prisar ungdomens geni. Den deklarerar Bretons ”envisa tro” på automatismen, hans ”envisa tro” på dialektiken. Den understryker den avgörande betydelsen som den objektiva slumpen och den svarta humorn har. Den fastställer slutligen ett ”ingripande i mytiskt liv” vilket kanske bäst kännetecknar surrealismens koncentrationspunkt på 40-talet.

Prolégomènes betonar också kontinuiteten i det surrealistiska äventyret under kriget. ”Efter tjugo år finner jag mig tvungen att uttala mig mot all konformism precis som jag gjorde i min ungdom (...) 1942, mer än någonsin, behöver själva motsatsprincipen stärkas”. Men det dominerande elementet i *Prolégomènes* är sökandet efter en ny myt, en frigörande myt för att ersätta kapitalismens och kristendomens förtryckande myter. Förberedelsearbetet för denna nya myt kommer att utvecklas i linje med den surrealistiska forskningen: automatism, kärlek, humor, slump. ”Jag tänker på gatorna, till och med New York-gatornas magnifika slump”.

1943, i New York, träffar Breton Elisa Bindhoff, en ung chilensk flykting vars ”underbara leende fortfarande härjat av tårar” kan betecknas som det blotta tecknet för en magiskt inspirerande närvaro (71). Det var under förtrollningen av deras ömsesidiga kärlek och hans samtida upptäckt av Charles Fouriers skrifter, den bortglömde utopiske socialisten, som Breton skrev *Arcane 17* och *Ode à Charles Fourier*, två av hans viktigaste verk.

Arcane 17, den sista av hans större böcker, utvidgar det livsbegrepp som hade framförts i *Nadja*, i *Les Vases communicants* och i *L'Amour fou*. Genom att återuppväcka den övergivna traditionen av utopiska spekulationer som i Fouriers, Enfantins och Tristans skrifter hade producerat underbara förutsägelser kring det socialistiska samhällets möjligheter, översvämmas *Arcane 17* av ett sublimt sinne för vad som kommer att bli. Den inleds med

”Elisas dröm” och fortsätter genom en serie beundransvärt underbyggda reflektioner om friheten, kärleken, kvinnans transcendentala kallelse, inbillningskraftens kritiska roll, hermetiskt tänkande, myten om Mélusine. ”Revolten, och revolten enbart, är skapare av ljus”, skriver Breton, och ”I den mänskliga kärleken ligger all den kraft som behövs för världens pånyttfödelse”. *Arcane 17* kan betraktas som den högsta utkristalliseringen av hans tänkande, som den djupa och lyriska syntesen av de många faser i det sökande som vägledde hans liv. Skriven vid en tidpunkt då den stora majoriteten av de ”vänsterintellektuella” anpassade sig till det borgerliga samhället, utgör *Arcane 17* det definitiva beviset för fastheten i Bretons revolutionära iver och för hans tilltro till mäns och kvinnors förmåga att förändra världen i enlighet med begäret.

Ode à Charles Fourier är ett annat stort revolutionärt verk. Mycket mera än en hyllning till en försummas visionär som först nu börjar få den uppmärksamhet som han är förtjänt av, är *Ode* en anklagelseakt mot civilisationens ”framsteg” liksom en imaginativ uppmaning: ”hela världen (...) måste inte bara vändas upp och ner, utan också stötas överallt i sina konventioner”.

Det var Fourier som skrev att ”förändringen i en historisk epok kan alltid determineras av kvinnornas framsteg mot frigörelse (...) Graden av kvinnofrigörelse är det naturliga måttet på den allmänna frigörelsen”. Hela Bretons verk genomsyras av ett erkännande och med innebörden av denna utmanande tes som citerades bifallande av Engels i *Socialismens utveckling från utopi till vetenskap*. Kvinnans frigörelse, som är oskiljaktig från sökandet efter galen kärlek, har länge varit en surrealistisk princip, men Bretons läsning av de stora förmarxistiska socialisterna, tillsammans med förhållandet med Elisa, inspirerade honom att behandla frågan utifrån en annan vinkel, hermetismens och det utopiska drömmeriets vinkel, i sina verk från perioden efter 40-talet. I sitt manifest från 1953, *Du Surréalisme en ses oeuvres vives* (Om surrealismen i dess underskepp) som vidareutvecklar surrealismens inställning till sexualitet och kärlek, argumenterar han att surrealismen utgör ”kulmen på en lång process av spekulationer som verkar gå tillbaka till artonhundratalets mitt och som tenderar att tillerkänna kvinnan rätten till en allt större andel i saker”.

I sitt svar till en enkät om Pérets *Anthologie de l'amour sublime* 1957 slog Breton åter fast surrealisternas syn att det borgerliga samhället i grunden förblir fientligt mot kärleken och tillade att ”den marxistiska kritiken i det avseendet, som den uttrycktes i *Den heliga familjen* och i *Familjens ursprung* inte har förlorat i precision”. Men han betonade att den ekonomiska och den sociala revolutionen, som är *nödvändig* för lösningen av detta problem, dock inte kan anses vara tillräcklig. Här, liksom annorstädes, klargörs att surrealismen uppfattar socialismen inte som ett tillstånd som måste etableras, inte som ett mål i sig, utan endast som en början, som någon sorts oundgänglig *öppning* för konfrontationen av de mänskliga villkorens alla problem. ”Det finns ingen lösning utanför kärleken”, hade Breton skrivit 1929. Under hela sitt liv underströk han den surrealistiska lösningen, vilken kunde betraktas som en systematisk tillämpning av en ”deklaration om kärlekens rättigheter”, ställer som *minimikrav* avlägsnandet av alla hinder som upprätthålls gentemot kärleken av den kapitalistiska och kristna ordningen.

Kvinnornas ställning i den surrealistiska rörelsen är en fråga som återstår att studera i detalj. Parisgruppen hade från början inga kvinnor bland sina formella medlemmar. Men man kan inte undgå att inom surrealismen, och på ett mycket tidigt stadium, märka den enorma prestige som många kvinnor som delade ett underbart sinne för ”absolut icke-konformism” åtnjöt *Nadja*, till exempel, Fanny Beznos (som Breton träffade på en loppmarknad i Paris och vars dikter publicerades i *La Révolution Surréaliste*) eller den anarkistiska mörderskan Germaine Berton. Vid 1930-talets mitt var många av den internationella surrealismens framstående

personligheter kvinnor: Eileen Agar, Leonora Carrington, Méret Oppenheim, Valentine Penrose, Gicle Prassimos, Alice Rahon Paalen, Toyen.

Kritikerna, i den mån de försvarar klassamhället, är heltigenom kvinnofientliga och ”förbiser” på ett konsekvent sätt kvinnornas bidrag till den surrealistiska revolutionen. På samma sätt leds samma kritik av sin rasism till att betrakta surrealismen som ett franskt eller i bästa fall som ett europeiskt fenomen, och ignorerar på ett bekvämt sätt de betydande bidragen som gjorts av män och kvinnor av afrikansk, asiatisk eller amerikansk börd.

Breton började skriva *Arcane 17* under en vistelse på Gaspé-halvön i Quebec tillsammans med Elisa 1944. Nyheter om Paris befrielse nådde dem under ett besök av fågelreservatet på Bonaventureön.

Kort därefter bildades en surrealistgrupp i Québec som leddes av målaren Paul-Emile Borduas. Trots att dess aktiva liv blev kort, spelade dess mäktiga manifest *Global vägran* (1948) med sexton namnunderskrifter en ansevärd roll i försvagandet av det katolska konservativa greppet om det franskanadensiska intellektuella livet. Quebecsurrealisternas arbete har faktiskt utövat ett viktigt inflytande över den unga revolutionära generationen. Två av de ledande medlemmarna i efterkrigstidens surrealism i Frankrike, Jean Benoit och Mimi Parent, kom från Québec.

1945 reste Breton och Elisa genom USA, stannade i Chicago där deras hotellrum förstärktes med tjocka ståldörrar, en bitter påminnelse om 20-talet och gangsterkrigen. På Chicagos Field Museum of Natural History såg de en stor mask från New Britain. Senare skrev Breton om den att ”den som inte kommit i närheten av detta föremål vet inte hur långt det poetiskt *sublima* kan gå”. Det omedelbara målet för denna resa var Reno där han fick skilsmässa och gifte sig med Elisa. Men den gjorde det också möjligt för dem att se den förstelnade skogen och besöka indianer i sydvästra USA där de närvarade vid några stamceremonier. *Ode à Charles Fourier*, som skrevs under denna resa, är full av bilder av guldgrävare, Virginia City, Grand Canyon och framför allt av bilder ur indianskt liv och indiansk mytologi. Surrealisterna hade länge varit beundrare av indianskt levnadssätt. De hade varit bland de allra första i Europa att hävda Hopi-, Navajoindianernas konst och så kallad primitiv konst i allmänhet som fram till dess hade förpassats till etnologins område. Sådana ursprungliga kulturer där hela kosmologiska och moraliska system härleds från källor som finns utanför realismens och rationalismens gränser, kunde knappast undgå att locka surrealisternas uppmärksamhet. Bretons texter om de australiensiska aboriginernas barkmålningar, om masker, om Oceanien eller om Mexiko är bland de bästa i detta område. När Hopiindianen Don C Talayesvas självbiografi publicerades i fransk översättning skickade Parisgruppen ett kollektivt brev av uppskattning som slutade med en ”innerlig hyllning till den amerikanske indianens odödliga geni”.

På väg tillbaka till Frankrike, i december 1945, stannade André och Elisa både i Dominikanska Republiken och på Haiti. I Dominikanska Republiken var de gäster hos de surrealistiska kamraterna E.F. Granell och hans fru Amparo som André hälsat på då han rest från Martinique till New York fem år tidigare. Denna gång välkomnades de av hela gruppen som bildats kring tidskriften *La Poesía sorprendida*.

På Haiti, i egenskap av kulturattachén Pierra Mabilles gäster, tilläts de närvara vid voodoceremonier från vilka vita nästan alltid utestängs. Det var här Breton upptäckte Hector Hippolyte, den självlärde, analfabetiske målaren som praktiserade voodoo och vars verk skulle få en hedersplats vid den Internationella Surrealistutställningen ett par år senare.

Breton spelade en stor roll i störtande av den haitiska diktaturen när han vid ett tal till

studenterna i Port-au-Prince försäkrade surrealismens revolutionära anda och dess absoluta vägran att acceptera någon som helst form av trälldom. Hans ord betraktades som ”elektrifierande” av studenterna vars *La Ruche* gavs en militant och till och med uppviglande ton. Detta speciella nummer med huvudrubriken *Hyllning till André Breton* återgav hans anförande tillsammans med annat surrealistiskt material. Efter att ha utestängts från universitetet, organiserade ungdomarna en strejk som vann arbetarnas stöd och fick stora proportioner. Förskräckt lämnade diktatorn Lescot ön (72).

I den kritiska litteraturen verkar Bretons besök i Västindien knappt ha orsakat mer än anekdoter som ses som marginella incidenter, sena biografiska fragment i ett liv som hade nått sin höjdpunkt långt innan. Det karabiska inflytandet över hans tänkande och, naturligtvis, över surrealismen har sällan noterats. Man kunde tro att det faktum att en av hans böcker helt ägnats åt ämnet skulle räcka för att göra detta inflytande mera känt. Men *Martinique charmeuse de serpents*, publicerad 1948 med tillagda texter och illustrationer av André Masson, är kanske det minst diskuterade av hans verk. Denna sammanställning av poetiska och kommenterande texter, tillsammans med andra uttalanden om karabiska ämnen från samma period som anförandet på Haiti, essäerna om Hippolyte, Lam och Magloire-Saint-Aude liksom kommentarerna i intervjuer bevisar enligt mig att Bretons västindiska äventyr var en avgörande händelse i hans liv och i den surrealistiska rörelsens utveckling. Flera år senare anmärkte Césaire att surrealismen för honom, i egenskap av västindier, inte hade varit lika mycket en uppenbarelse som en bekräftelse. Vi kan säga att Västindien också för Breton blev en bekräftelse, en bekräftelse av så djup och vid karaktär att den bidrog till att ge det surrealistiska projektet en mera allmängiltig grund än vad som hade varit möjligt tidigare.

Vi har redan nämnt surrealisternas krigsförklaring mot den europeiska civilisationen och deras respekt och beundran för icke-europeiska kulturer. Bretons vistelse i Västindien skärpte dessa intuitionen genom att ge dem en så vital och rörande aktualitet att de skulle förbli en passionerad *tropisk närvaro* för honom för resten av hans liv. Breton kände där denna gränslösa kreativa energi och denna frodighet, det latent revolutionära pyrandet som alltid har karaktäriserat det som senare skulle bli känt som ”tredje världen”. Under sina besök på Haiti, Dominikanska Republiken och Martinique kände han rytmen av ett liv som insisterade på dess otämjbara utmaningar. Om Breton skonades från den desillusionering och den förtvivlan som genomsyrade det intellektuella livet i Europa och i USA efter bombningen av Hiroshima och Nagasaki, är jag övertygad att denna tur till stor del beror på hans vistelse i Karabiska Havet.

Det är anmärkningsvärt att notera att Bretons bok om Martinique, som är så lite känd, också blev utgångspunkten för en ännu mindre känd men inte mindre storartad bok av surrealistkamraten Granell: *Isla Cofre mítico*. Den publicerades i Puerto Rico 1950 och gavs ut i 250 exemplar med utsökta teckningar av författaren. Denna heltigenom poetiska kommentar fokuserar Bretons bok ur mytologisk synvinkel. Granen bygger på riktiga historiska och poetiska källor och finner att de västindiska öarna utgör en ”kista” av myter som fortfarande befinner sig i en process av tillblivelse, och att Bretons bok ”föregriper den nya myten”.

Att denna ”nya myt” är oupplösligt förenad med ett nytt uppsving i den revolutionära andan gjordes klart av Aimé Césaire vars anmärkningar i det avseendet kan sägas uttrycka alla surrealisters syn:

Det är inget dött samhälle som vi vill återuppväcka. Vi överlåter detta till dem som ägnar sig åt exotism. Inte heller är det det nuvarande koloniala samhället som vi önskar förlänga, detta mest ruttna kadaver som någonsin ruttnat under solen. Det är ett nytt samhälle vi måste skapa

med hjälp av alla våra slavbröder, ett samhälle som är rikt av den moderna epokens alla produktivkrafter och varmt av de gamla tidernas all broderskap (73).

14

Situationen var något som verkligen överträffade rationella beteendemönster och som krävde mer än förnuftets kalla slutsatser.

– Jack London

De flesta surrealistiska publikationerna var utgångna och svåra att få tag på i Frankrike, men exemplar gick från hand till hand och deras inflytande minskade ingalunda. Surrealismen försvarades i olika underjordiska tidningar under kriget, och vissa av dess försvarare fick betala detta med sitt liv. Bland dem som slet ihjäl sig eller svalt ihjäl i koncentrationslägren eller avrättades av Gestapo kan vi nämna Robert Rius, Jean Simonpoli, Marcus Menegoz, Sylvaine Itkine, Sonia Mosse, belgaren Fernand Dumont. Alla dessa var unga (Menegoz var bara sexton), och de unga blev många på kafémötena i Paris efter krigets slut. När Breton återvände från Amerika och fann de gamla spökna bokstavligen omringade av unga surrealist, blev han förtjust att träffa många som hade kämpat inom motståndsrörelsen utan att kapitulera för den nationalistiska linjen.

Det fanns dock en och annan falskt klingande not: en stalinist publicerade en pamflett kallad *Surrealismen mot Revolutionen* (74), och en klick som kallade sig "Revolutionär surrealism" försökte underordna surrealismen stalinismen. När Tzara sökte lansera denna med en föreläsning om "Surrealismen och efterkrigstiden", avbröt Breton och hans kamrater mötet. Låt oss tillägga att kommunistpartiet, trots de försök till närmanden som gjordes mot det, inte ville veta av någon "revolutionär surrealism" vilken, efter polemik och slagsmål med surrealistgruppen, upplöstes efter en kort och kaotisk existens.

Som en del av fiktionen att surrealismen hade "dött" kring 1939, var det ett tag på modet att hävda att dess efterkrigstidsaktivitet bestod av ett hopplöst försök att återuppliva en strömning som hade spelat ut sin roll. Då detta påstående blev allt mindre övertygande på grund av surrealismens fortsatta verksamhet, började vissa kritiker hitta några undantag, "lägga märke till" än den ene än den andre surrealisterna av den yngre generationen. Andra bidrog till förvirringen genom att knäfalla inför utförandena av olika typer av falsk surrealism som på senare tid blivit epidemiska.

Det är inte utan betydelse om kritikerna helst föredrar att ta upp författare och konstnärer som brutit med rörelsen, som Alain Jouffroy, Jean-Jacques Lebel och André Pieyre de Mandriargues för att bara nämna tre franska författare som utnyttjat sina surrealistiska meriter för att uppnå "framgång". Litterära och konstnärliga karriärer finner det nyttigt att ha "gått igenom" surrealismen till stor del av samma skäl som amerikanska FBI tycker om informatörer som har "gått igenom" den revolutionära arbetarrörelsen. De sanna surrealisterna, med några få undantag, förblir mindre kända. Det beror delvis på att kritikerna och akademikerna är ovilliga och oförmögna att värdera deras verk och, ännu mer, på att surrealisterna själva undviker den kommersiella etiketten som alltmer infekterar den sedan länge dekadenta konstens och litteraturens lilla värld.

De som dödsförklarar surrealismen utgör en motsvarighet, både i metod, funktion och vokabulär, till dem som dödsförklarar arbetarklassens revolutionära potential eller den revolutionära saken i allmänhet. De som är rädda att erkänna surrealismen som en levande rörelse är i själva verket rädda för de problem som surrealismen ställer, och är i synnerhet rädda för de revolutionära lösningar som den föreslår.

”Om den borgerliga regimen kommer ut ur kriget ostraffad”, skrev Trotskij kort före sin död, ”kommer alla revolutionära partier att lida degenerering” (75). Den proletära revolutionens misslyckande i Frankrike och på andra ställen i Europa, ett nederlag som till stor del beror på de alltigenom byråkratiserade opportunistiska kommunistpartierna, inledde oundvikligen en lång period som dominerades av en stämning av hjälplöshet och förtvivlan. Denna stämning kodifierades för övrigt av existensialismen som kom att genomsyra den intellektuella miljön i mer än tio år. Under tiden var de sanna, splittrade och utspridda revolutionära tendenserna mer än någonsin tvungna att simma mot strömmen.

Kriget hade på ett abrupt sätt gjort slut på de omfattande kontakter som karaktäriserade rörelsen under 30-talet. Bristen på sammansatthet och decentraliseringen som hade påtvingats av kriget blev inte en tillfällig olycka som snabbt kunde rättas till 1945. Det imperialistiska kriget är kontrarevolutionärt till sitt väsen, och den isolering och den förtvivlan som det injicerar i arbetarna som klass kunde bara leda till de små revolutionära minoriteternas ödeläggelse. Den surrealistiska internationalens kris kom att beröra alla organiserade grupper genom att isolera dem från varandra och på så sätt starkt försvåra globala manifestationer. Den Internationella Surrealistutställningen 1942 i New York kunde bara visa verk som var tillgängliga i New York. Många ledande surrealisterna, bland andra Freddie och Toyen, för att inte nämna de japanska kamraterna, kunde inte delta antingen därför att deras öde var okänt, eller därför att krigstillståndet gjorde det omöjligt för dem att skicka verk.

Surrealisterna såg sig alltmer tvungna till att verka inom ofördelaktiga ”nationella” ramar. Sådana omständigheter begränsar alltid både tänkande och handling och underlättar uppkomsten av vanor som anpassar sig till reaktionära värden. Eftergifter som under andra omständigheter skulle verka vara måttlösa och förkastliga görs då med en axelryckning. Det är därför inte så märkligt att surrealisterna i olika länder, på grund av frånvaron av en centralisering och bristen på även minimala vänskapliga kommunikationer under kriget kunde dra mycket olika och ibland diametralt motsatta slutsatser. Vi bör inte förvånas, när vi försöker utvärdera rörelsens framgångar och misslyckanden då den simmade mot strömmen under dessa år, om vi hittar många felaktiga starter och dödlägen. Ett exempel är försöket från ledande belgiska surrealisterna, inklusive Magritte och Nougé, att åter bli medlemmar i kommunistpartiet. Det blev ett hopplöst ”experiment” som naturligtvis inte ledde till någonting, men som är symptomatiskt för efterkrigstidens förvirring.

Det som är värt att notera är dock inte en handfull avhopp, tillbakagångar och misstag, utan att avhopp, tillbakagångarna och misstagen just bara blev en handfull. Vad som verkligen är anmärkningsvärt är att den mycket utspridda rörelsen kunde hålla fast vid sin trohet till det revolutionära idealet under dessa internationella omständigheter som knappast kunde vara mindre gynnsamma.

De härjningar som kriget förde med sig bör dessutom inte få oss att glömma de verkliga framsteg som gjordes under denna period. Ingenting vore mera felaktigt än att likställa surrealisternas tillbakahållna verksamhet (en nödvändig strategi i krigstider) med stagnering. Braulio Arenas, Aime Césaire, Mario Cesariny, Arshille Gorky, E.F. Granell, Jindrich Heisler, Edouard Jaguer, Gerome Karnrowski, Friedrich Kiesler, Philip Lamantia, Clarence

John Laughlin, Conroy Maddox, Clément Magloire-Saint-Aude, Maria Martins, Kay Sage, Dorothea Tanning, Claude Tarnaud, Virgil Teodorescu är några av de namn som för första gången finns i surrealistiska publikationer under perioden 1940-45. Och många av dem som hade anslutit sig till rörelsen tidigare kom att producera flera av sina bästa verk under samma period. Inom bildkonsten gäller det Arp, Brauner, Carrington, Cornell, Ernst, Herold, Lam, Masson, Matta, Miró, Man Ray, Remedios, Seligmann, Tanguy, Toyen, och bland poeter och författare, utöver Breton själv, Brunius, Carrington, Colinet, Henein, Luca, Mabile, Mayoux, Menil, Mesens, Péret, Teige.

Är det inte slående att ett sådant brett blomstrande av surrealistisk verksamhet skulle komma efter det datum som oftast anges för rörelsens död? Trots insinuationer från Nadeaus sida och från andra som har följt honom, tog inte surrealismen ”slut” 1939. Faktum är att surrealisterna, utan att avsäga sig någonting, använde krigsåren för att konsolidera sina positioner och, när det var möjligt, expandera sin forskning. Det är inte surrealismen, utan bara ett steg i dess utveckling, som avslutades i och med andra världskrigets utbrott.

När Breton och de andra kamraterna i exil återvände till Frankrike efter kriget behövde de inte, till skillnad från många politiska och intellektuella grupper, komma med ynkliga bortförklaringar i ett försök att ursäkta ett orättfärdigt agerande under kriget. Kriget hade bekräftat det surrealistiska programmets djärvaste teser, och gruppens ombildande 1945 verkade inte göra några större ”revideringar” nödvändiga. I sin intervju i *View* vid krigets inledningsskede, i början av sin exil i New York, hade Breton svarat ”absolut” på frågan ”Anser ni att ett tredje surrealistiskt manifest vore på sin plats?”. Betecknande nog skrevs inte något sådant dokument. Istället skrev han *Prolégomènes* som framför allt är ett nytt fastställande av de grundläggande principerna som hade presenterats utförligt i de två första manifesten. Dessutom togs frågan och hans svar bort när *View*-intervjun publicerades om i *Entretiens*.

Kriget, som slutförde den internationella revolutionära arbetarrörelsens krossande, förändrade självklart villkoren för den surrealistiska kampen, och man skulle därför kunna säga att surrealisterna själva blev förändrade. De förblev som förut ”i revolutionens tjänst”, men de revolutionära partiernas litenhet, isolering och extrema ineffektivitet gjorde att ett politiskt samarbete blev svårare än då kommunistpartiets hegemoni var outmanad. Den förändrade strategin som den nya situationen krävde innebar dock inga principiella förändringar. Surrealisterna hade varit klarsynta iakttagare av mellankrigstiden. När den ”demokratiska” imperialismen själv antog en alltmer fascistisk karaktär i kampen mot dess fascistiska medtävlare, blev inte utgivarna av sådana flygblad som *Mordisk humanism* och *Varken ert krig eller er fred!* tagna på sängen.

För många liberala och även för några radikala intellektuella markerade de nazistiska koncentrationslägren och atombomben den västerländska civilisationens kollaps. Det är ett tecken på surrealisternas skarpa historiska medvetenhet att de hade sett denna kollaps tidigare, och också deklarerat detta. Hela aktiviteten efter 1924 kan ses som en ständig varning för det katastrofala barbariet som skulle komma. De insåg då andra vägrade inse att krigets slut inte betydde att barbariet skulle ta slut, och deras varningar upprepades, slogs åter fast och betonades igen.

Hur som helst, den franska surrealistgruppen fortsatte 1945 där man hade stannat före krigets utbrott. Och man kan inte undgå att lägga märke till den perfekta kontinuiteten mellan gruppens sista deklARATIONER 1939 och de deklARATIONER som började komma ut efter kriget.

I likhet med sitt agerande två årtionden tidigare då de hade solidariserat sig med Riffolket i Marocko, solidariserade de sig i sitt första efterkrigsflygblad med det vietnamesiska folket mot samma franska imperialism. Denna deklaration kallad *Friheten är ett vietnamesiskt ord* är ett av de tidigaste och mest passionerade solidaritetsuttalanden mellan den västerländska arbetarklassen och den modiga lilla nationen som efter många fruktansvärda år skulle kämpa sig fri från franskt herravälde, och som efter ännu fler år som var ännu förskräckligare, skulle besegra USA-imperialismen.

Deras attityd i förhållande till kolonialismen i Fjärran Östern blev ett mönster för surrealismen – om det behövs mönster – när Frankrike senare blev inblandat i Nordafrika. När Algerierna började slåss för sin självständighet, togs de i försvar av Breton i ett offentligt tal som dundrade mot den franska regeringens ”orgie i brott, slammig av olja”. Surrealisterna arbetade energiskt med att organisera demonstrationer till stöd för självständighetskämparna och för de fransmän som vägrade låta sig inkallas i armén, och föreslog den ursprungliga versionen av den berömda ”De 121:s deklaration”, ett av de största politiska dokumenten i vår tid som mera formellt kallades Deklaration om rätten till insubordination i det algeriska kriget. När de franska styrkorna slutligen lämnade Nordafrika, vilket ledde till att det koloniala imperiet krympte till nästan ingenting, blev det en tillfredsställande klimax för surrealistgruppen vars agitation hade påbörjats en kvarts sekel tidigare.

Även då de sällade sig till frihetens försvarare i Indokina, fortsatte Breton och hans kamrater utarbeta sina planer för en stor internationell surrealistutställning 1947 vars centrala tema blev ”utarbetandet av en ny myt”. Genom att vidareutveckla vissa idéer och förslag av Marcel Duchamp, ledde Friedrich Kiesler förberedelserna av utställningen som innehöll en äggformad ”Hall av Vidskepelse” och en serie ”altare” som hade utarbetats av olika surrealistiska individuellt som en hyllning till ”en varelse, en kategori av varelser eller ett föremål som kan tillskrivas mytiskt liv” som exempelvis Léonie Auboiss d’Ashby ur Rimbauds dikt ”Devotion”, Brauners föremål ”Vargbordet” och Bretons ”Stora Genomskinliga”. Det fanns också en Regnhall där konstgjort regn ständigt föll på konstgjort gräs med ett biljardbord intill. En påkostad 140-sidig katalog kallad *Surrealismen år 1947* presenterade 87 utställningsdeltagare (i själva verket blev det fler som deltog) från 24 länder, och innehöll också talrika texter om den kommande periodens teoretiska orientering och uppgifter.

I *Rupture Inaugurale* (Inledande brytning), en lång deklaration publicerad i broschyrform, definierade de franska surrealisterna sin politiska agitation genom att i detalj presentera sina skiljaktigheter med stalinismen och genom att åter slå fast sin ”oböjliga tillgivenhet till arbetarrörelsens revolutionära tradition som kommunistpartiet avviker ifrån mer och mer för varje dag som går”.

Under dessa år besvarade surrealisterna med värme varje utveckling inom vänstern som opponerade eller erbjöd en möjlighet till opponering mot den allmänna stagneringen, och de föreslog själva vägar ur återvändsgränderna. De upprätthöll vänskapliga relationer med många revolutionära socialistiska eller anarkistiska aktivister och publikationer. När den surrealistiska tidningen *Néon* som hade startats 1948 slutade komma ut efter fem nummer, använde gruppen *Le Libertaire*. Från oktober 1951 till januari 1953 ställde denna anarkistiska veckotidning en speciell sektion av varje nummer till Bretons och hans *confrères* förfogande.

Några av dåtidens politiska ansträngningar från surrealisternas sida som ger intryck av att man försökte gripa efter ett halmstrå, hjälper oss samtidigt att få en bild av politikens eländiga karaktär i efterkrigstidens Frankrike. Under 1948, till exempel, kom gruppen i relativt lös kontakt med två små organisationer av ”nyvänster”-karaktär (*Rassemblement Démocratique*

Révolutionnaire och *Front Humain*) som programmatiskt var så diffusa att de från början var dömda till ineffektivitet och snabb nedgång. Breton talade vid den förstnämnda organisationens grundande (denna organisation blev kortvarig) och vid den andra gruppens första större möte (organisationen finns fortfarande, dock utan surrealistiskt deltagande).

Front Humain, vars syfte var att bekämpa den ideologi och det byråkratiska maskineriet som är baserade på nationella gränsdragningar, ville främja internationell solidaritet genom att organisera individuella och kollektiva symboliska aktioner, fick enormt mycket publicitet när den unge Garry Davis ingrep under ett möte i Förenta Nationernas generalförsamling för att fördöma FN, avsäga sig sitt amerikanska medborgarskap och proklamera sig världsmedborgare. Surrealisterna applåderade denna djärva handling. Men när Davis började anpassa sig till kändisrollen, brännmärktes han av Breton i ett tal som trycktes av *Le Libertaire*.

”Skandal utan motstycke”, skrek pressen under påsken 1949 när en grupp parisare av en ålder mellan femton och tjugotvå stormade Notre Dames altare med en deklARATION som stämplade kyrkan för att ”avleda människans vitala energi till ett liks förtjänst”. När deras ledare, Michel Mourre som bar den dominikanska ordrens dräkt började läsa att ”Gud är död”, blev han nästan lynchad. Surrealistiska författare samlades till hans försvar, och när tidningen *Combat* kallade incidenten en ”beklaglig uppvisning i grovhet”, sände Breton ett upprört brev till utgivaren där han uttryckte sin tillfredsställelse över att en ”alltigenom sund handling har fullbordats” i Notre Dame. Surrealisterna fann det synnerligen lämpligt ”att stöten gavs där, i själva hjärtat av den bläckfisk som fortfarande stryper universum”. För det är just i denna katedral som många av dem – Breton, Artaud, Crevel och Péret bland andra – i sin ungdom hade ”drömt”, som Breton uttryckte det, att slå ett sådant slag.

En tidigare konfrontation mellan samma krafter hade redan kommit till stånd genom ett försök från prästers sida att konfiskera vissa element av surrealismen i ursäktande syften, i ett ”filosofiskt” återupplivande av den kristna teologin. Surrealisterna hade då deklarerat i ett flygblad kallat *A la niche les glapisseurs de Dieu!* att ”det faktum att politiker av taktiska skäl övergivit användandet av anatema är inte en tillräcklig anledning till att vi skall ge upp vad de kallas hädelse, det vill säga användningen av adjektiv som vi erkänner vara tömda på all objektiv form ur det gudomligas synpunkt, men som fortsätter uttrycka vår oövervinnliga avsky för varje knäfallande varelse”.

Under 1949 föresatte sig en bisarr koalition av liberaler, anarkister och antisemiter att vinna allmänhetens sympati för den profascistiske och antijudiske författaren Céline (då i självvald exil i Danmark) vars utlämning påskyndades så att han kunde ställas inför rätta för sitt uppförande under kriget. Surrealisternas ingripande introducerade lite revolutionär klarhet i en debatt som annars i stor utsträckning skymdes av låsta positioner. Breton skrev ett brev till *Le Libertaire* om fallet, liksom Benjamin Péret som identifierade Célines hela verk som ”en uppmaning till angiveri och (...) därav oförsvarligt ur vilken synpunkt som helst. För oavsett allt vad hans Smickrare må säga, kan inte poesin överleva i simpelhet och smuts” (76).

Publiceringen 1951 av *Rebellen*, en bok av Albert Camus som exemplifierade den stämning av hopplöshet och anpassning som dominerade i Frankrike gav surrealisterna tillfälle att åter slå fast sin revolutionära position och att samtidigt utmana den säljande existensialismens ”radikala” pretentioner (77). Utöver sin pseudokritiska utstyrsel är *Rebellen* knappt mer än en kraftlös ursäkt för den borgerliga liberalismen. Sådan var den Camus som bittert opponerade sig mot sitt födelseland Algeriets självständighet och offentligt uttalade sin beundran för den amerikanska ”demokratin”. Det varma mottagandet som hans böcker fick bland vissa vänsterintellektuella i USA ger ett mått på dessa ersatzstänkares beklagliga nivå.

Surrealisterna försökte tappert men förgäves rädda en grupp spanska anarkosyndikalister som hade dömts till döden för att ha organiserat strejker och bojkotter mot Francodiktaturen. Bretons tal till deras försvar som hölls på ett möte i Paris och som publicerades i *Le Libertaire* (7 mars 1952) underströk den spanska revolutionens varaktiga exempel. En grupp excentriska liberaler försökte få igenom sin egen lama taktik i försvarskampanjen, så när de skickade ett telegram till påven och bad honom att intervensera, gick de så långt som att inkludera Breton bland undertecknarna! Breton fördömde denna oförskämdhet i ett brev till *Le Libertaire* (21 mars): ”Jag skulle självklart aldrig drömma om, och ännu mindre gå med på att skicka en bön till påven, en figur som jag för min del förnekar har någon som helst andlig auktoritet och som jag, under hela mitt liv, aldrig har sett använda sig av sin makt för att göra den minsta handling för rättvisa eller ’välgörenhet’”. I Bretons ögon var massavrättningarna avslöjande ”för alla som fortfarande tvivlar på Vatikanens och Francos kriminella maskopi”.

I maj 1952 öppnade Moderna Museet i Paris en utställning om modernt mexikanskt måleri. Utställningen innefattade tavlor av David Alfaro Siqueiros, en gammal stalinistisk agent som 1940, utklädd till polis, hade lett en attack mot Trotskijs hus i Coyoacán (det var vid detta tillfälle som Trotskijs sekreterare Robert Shelton Harte mördades). Ett flygblad som protesterade mot Siqueiros deltagande i utställningen undertecknades av den surrealistiska rörelsen, den Anarkistiska Federationen, den Internationella Arbetarföreningen, den Revolutionära Kampgruppen (en kärna spanska exilkämpar) och Parti Communiste Internationaliste.

Det ungerska upproret 1956, då arbetarråd modigt tog upp kampen mot de stalinistiska förtryckarna, försvarades beslutsamt i ett surrealistiskt flygblad, *Hongrie: soleil levant* (Ungern: uppstigande sol).

De Gaulles maktövertagande två år senare bemöttes med en tidning för militant opposition som gavs ut av Jean Schuster och Dionys Mascolo, *Le 14 juillet*, och som Breton och de flesta franska surrealisterna bidrog till.

Surrealisterna välkomnade också störtandet av den kubanske diktatorn Batista 1959. Bretons hälsning till den revolutionära regeringens officiella tidning *Révolución* (utgiven av Carlo Franqui), publicerades i den kulturella bilagan till ettårsjubileumsnumret.

15

*Vi möts i den här staden av glasmyt
Vi kommer till hajars sömniga korridorer
(...)*

*Vi kommer att kasta årstiderna överbord
och sova bland speglar och skorpioner av flykt
– Nancy Joyce Peters*

Om Paris onekligen var världssurrealismens ”högkvarter” fram till 1940, var detta ingalunda självklart ett tiotal år senare. Breton förblev visserligen till slutet av sitt liv en veritabel magnet av poetisk subversion som attraherade författare och konstnärer från både nära och fjärran. En marxistisk sympatisör förklarade att:

den åldrande Breton och flera av hans mest tillgivna anhängare stod kvar i Paris som en

enorm klippa av världskultur och världspolitik på samma sätt som de stora stenarna på en morän efter det att glaciären smält bort. Denna intellektuella klippa representerade vidare en protest gentemot civilisationens kris, en strävan efter mänsklig totalitet och ett försök att inkludera den moderna människans existens i en mera komplex enhet av verklighet och dröm. Surrealisterna väntade förgäves på en rörelse som skulle frambringa mer konstnärlig och andlig frihet än den rörelse som de själva representerade. De väntade på en sådan rörelse för att kunna ansluta sig till den (...) De väntade förgäves eftersom *den surrealistiska uppfattningen om världen, om människan och om konsten fortfarande inte har överträffats* (78).

Men den franska gruppen, i egenskap av grupp, utövade trots dess ofta beundransvärda arbete på hemmaplan inte längre samma aktiva och exemplariska världsledarskap som före kriget. ”Breton fick fortfarande regelbundna brev och meddelanden från hela världen”, berättade en medlem som anslutit sig efter kriget, ”men för det första är det svårt att besvara dem alla, och för det andra svårt att forma allt detta till ett meningsfullt panorama” (79). Trots tillfälliga försök att få till stånd en mera långlivad omgruppering på internationell skala – framför allt formeringen 1948 av det kortvariga koordineringscentret ”Surrealistisk Lösning” – var det uppenbart, åtminstone 1959, att den surrealistiska internationalen inte längre var en organiskt centraliserad världsrörelse, utan snarare en lös federation av självständiga nationella grupper och individer (individerna var faktiskt många fler än grupperna) som samarbetade vid internationella utställningar men hade mycket få kontakter med varandra däremellan.

Året 1959 nämns ovan därför att den Internationella Surrealistutställningen som hölls detta år i Paris avslöjar tydligare än händelser under tidigare år att en sammansatt och enad surrealistisk utställning mera var ett minne och en dröm än verklighet. Men jag menar inte att förringa betydelsen av denna viktiga händelse som genom att fira erotiken mitt under det kalla kriget helt klart var produkten av ett sant revolutionärt initiativ. Jean Benoits ceremoniella ”verkställande av markis de Sades testamente” som utfördes i samband med utställningen måste betraktas som en av de största poetiska händelserna någonsin – i sanning ett Stort Verk som ljuder på ett åskande sätt bortom det skrivna ordet (Bretons text om detta finns inkluderad i *Le Surréalisme et la peinture*). Men det är precis en sådan triumf som ger ovärderliga bevis på att surrealismen var lika förmögen som tidigare att inspirera sant avgörande uppenbarelsen som gör det möjligt för oss att med hjälp av kontraster värdera rörelsens nedgång i vad som skulle kunna kallas den sociala effektivitetens sfär, i synnerhet ur internationell synpunkt.

Det är till exempel symptomatiskt att 1959 års utställning inte återgav några livstecken från den surrealistiska verksamheten som då blomstrade i Tjeckoslovakien, Japan och Portugal. Den belgiska gruppen hade dock sedan länge utvecklats bort i egna märkliga banor. Den hade faktiskt upphört att kalla sig surrealistisk och hade även attackerat den franska gruppen i sina publikationer. Därför bidrog Magrittes deltagande i 1959 års utställning, om än berättigat, till ännu mer förvirring. Man kan inte låta bli att undra varför det inte gjordes offentliga försök att klargöra meningsskiljaktigheterna mellan den franska och den belgiska gruppen.

Mycket allvarligare var emellertid inkludering av verk av två amerikanska abstrakta miserabilister, Jasper Johns och Robert Rauschenberg, som aldrig uttryckt minsta sympati för surrealistiska syften och principer utan som tvärtom, då liksom nu, är bland de mest inställsamma opportunisterna som finns inom såväl konsten som allt annat. Inkludering av dessa två av New York-konstmarknadens älskningar var inte resultatet av ett tillfälligt överseende, vilket visas av det faktum att de också var med i ”Surrealist Intrusion in the

Enchanter's Domain"-utställningen i New York 1960-61. Den franska gruppen, som organiserade båda dessa utställningar, kände det nödvändigt att på något sätt "representera" USA. Trots några protester ansåg man att dessa två amerikanska "neodadaister", dåliga som de var, trots allt var det bästa som kunde hittas (80). Vi behöver knappast förklara vilka missförstånd som resulterade av detta, speciellt i USA. Det var någonting annat än *taktiska* misstag, något mycket värre; det var ingenting annat än ett offer av *principiell* natur på egennyttans altare.

Breton själv kan inte lastas för sådana opportunistiska avvikelser vilka förresten bara var isolerade incidenter och aldrig en klart definierad tendens medan han levde. Över 60 år gammal och långt ifrån frisk, hade han sedan länge tvingats lämna ledningen av gruppens dagliga verksamhet till yngre kamrater åt vilka han faktiskt gav fria händer och vars bedömningar han alltmer tvingades lita på. En yngre deltagare under den franska gruppens sista år minns att Bretons roll alltid var "sporrande" och sällan en tillrättavisande sådan (81). Han strävade efter att inge de yngre anhängarna det surrealistiska äventyrets anda och enträgenhet, och gick mycket sällan in för att styra. Han lät ingen tvivel vila över sin passionerade övertygelse att surrealismen skulle fortsätta existera efter honom som världsrörelse, men han gjorde ingen hemlighet av sitt missnöje med mycket som tilläts få en surrealistisk etikett.

Precis som i sin ungdom förblev Breton till slutet varmt mottaglig för allt som var äkta revolutionärt, äkta inspirerat, i poesi som i allt annat. Precis som i sin ungdom förblev han övertygad om att grundläggande principer är, som Lautréamont uttryckte det, "bortom argumentation". En anekdot kan ge oss en glimt av hans attityd under hans sista år. Några yngre deltagare i gruppen uttalade en överraskande entusiasm för Alain Resnais populära film *Ifjol i Marienbad* och gick så långt som att placera den inom surrealistiska ramar. Breton lyssnade uppmärksamt på deras argument och gav sedan sin dom: "Så länge jag lever kommer inte *Ifjol i Marienbad* att kallas för en surrealistisk film" (82).

Tidens gång hade klargjort det faktum att några individer, parallellt med Breton i den franska gruppens ledning under efterkrigstiden och i synnerhet under sista årtiondet av hans liv, representerade inte bara en opportunistisk utan även en likvidatorisk tendens. Genom att börja med en inskränkt syn som skulle kunna kallas "surrealism i ett enda land", en syn förstärkt av rörelsens fragmentariska karaktär internationellt, kom de slutligen fram till en "teori" om ingen surrealism alls. Två och ett halvt år efter Bretons död upplöstes den franska surrealistgruppen officiellt, och flera av dess mest framträdande medlemmar avsåg sig formellt ordet *surrealism* och inledde individuella karriärer som kritiker, journalister och konstnärer (83).

En detaljerad studie av denna komplexa utveckling ligger uppenbara utanför det här arbetets ramar. Men diskussionen ovan borde bidra till förståelsen om varför de främsta inspiratörerna av surrealism på senaste tiden, utom Breton själv och ytterligare några få, inte är franska. Surrealismens världsomspännande återupplomstrande idag beror långt mer på Georges Henein i Kairo, Shuzo Takigushi i Tokyo, Clément Magloire-Saint-Aude i Port-au-Prince, Mario Cesariny i Lissabon, Steen Colding i Köpenhamn, Conroy Maddox i London, Malcolm de Chazal på Mauritius, Vratislav Effenberger i Prag, E.F. Granell i New York och Philip Lamantia i San Francisco än på de flesta av de unga människor till vilka Breton lämnade den franska gruppens ledning. Det är anmärkningsvärt att parisarnas beslut om att upplösas inte fann något gensvar, något stöd bland surrealisterna i andra länder. Dessutom, och trots att rörelsens organisering och i synnerhet dess centralisering led av flera motgångar under och efter andra världskriget, hade det surrealistiska *tänkandets* spridning aldrig avtagit. Förtryckt

på ena stället, hade surrealismen alltid spridit sig i överflöd på andra ställen. Grupper upphörde aldrig att uppstå. Om många av dessa blev kortvariga, har andra inte saknats för att ersätta dem. I Prag, Lissabon, Milano, Wien, Bryssel, Amsterdam, London, Tokyo, Montréal, São Paulo, Caracas, Havanna, Chicago, San Francisco och på ett flertal andra platser har unga män och kvinnor fortsatt leta sig fram till Lautréamonts och Bretons verk och tagit upp den revolutionära saken som exemplifieras av deras verk.

Efter sista numret av *Néon* saknade den franska gruppen en egen tidskrift under några år, men förfogade som vi nämnde tidigare över *Le Libertaire* och samarbetade vid vissa tillfällen med andra publikationer. *L'Age du cinema*, en surrealistiskinspirerad filmtidskrift som många surrealisterna bidrog till startades 1951 och publicerade sex nummer. En serie av nio stora blad, *Medium*, inleddes 1953 och följdes av fyra nummer av en tidskrift med samma namn. En tidning riktad speciellt till kvinnor, *La Mante surréaliste* annonserades med kom tyvärr aldrig ut. Det första av fem nummer av *Le Surréalisme, même* kom ut 1956. Det var en elegant publikation med många färgreproduktioner som var jämförbar med förkrigstidens *Minotaure*. Den följdes av ytterligare en tidskrift, *Bief: Jonction surréaliste* (tolv nummer 1958-60) och sedan av *La Brèche: Action surréaliste*, den sista surrealisttidskriften i Frankrike under Bretons livstid, av vilken åtta nummer kom ut mellan 1961 och 1965.

Surrealister i många länder samarbetade under denna period med Phases-rörelsen, en internationell surrealistisk inspirerad omgruppering som organiserats 1953 av bland andra Edouard Jaguer, utgivaren av deras tidskrift *Phases*. Den franska surrealistgruppen bidrog till denna tidskrift och organiserade flera utställningar tillsammans med Phases-kamraterna mellan 1959 och 1963.(84)

Flera surrealistutställningar ägde rum under Bretons sista år: Paris 1959, ägnad åt erotik, New York 1960- 61, kallad "Surrealist Intrusion in the Enchanter's Domain", samorganiserad med Phases-rörelsen och med en rikligt illustrerad katalog, Leyden och Milano 1961, och den sista utställningen som Breton deltog i att organisera: *L'Ecart absolu* (Det absoluta avvikandet) i Paris 1965-66 som ämnades vara en krigsmaskin mot den avancerade kapitalismens värden och mot dess "konsumtionssamhälle".

Absolut avvikande, en metodologisk paroll av Fourier, summerar kanske bäst surrealismens inriktning i Frankrike under gruppens sista år. "Säkraste sättet att göra värdefulla upptäckter", hade Fourier hävdat, "är att på alla sätt avvika från de vägar som följs av de osäkra vetenskaperna". Bretons läsning av Fourier och senare av den tyske filosofen Constantin Brunner, gav ytterligare tyngd åt vad som alltid hade varit ett grundläggande surrealistiskt intresse: analogins princip som blev speciellt uppmärksammas under perioden mellan publiceringen av *Le Surréalisme, même* och *L'Ecart absolu*-utställningen. Som det senare slogs fram i *Pragplattformen*, "är dialektik och analogi grunden för en ny kunskapsteori som måste befria människan inte från vad som är vitalt i förnuftstänkandet, utan från vad som förlamar det i alieinerande system: principen om icke-kontradition och principen om identitet".

Då man tittar i den franska gruppens tidskrifter och utställningskataloger slås man av den vitalitet och den fräschhet som sådana veteraner som Bellmer, Brauner, Carrington, Granell, Lam, Luca, Matta, Mayoux, Mesens, Oppenheim, Paalen, Péret, Remedios, Tanguy, Toyen och naturligtvis Breton själv gav uttryck för. Péret var speciellt produktiv. Under sina sista levnadsår publicerade han både en *Antologi över den sublima kärleken* och en egen översättning av *Chilam Balam av Chumayels bok* (till vilka han bidrog med viktiga introduktioner), och sin berättelsesamling *Le Gigot: sa vie, som oeuvre* (Lammsteken: dess liv, dess verk).

Till denna period hör också många av Mayoux' arbeten: hans stora studie över Péret i *Le Surréalisme, même*: en oklanderligt detaljerad kritik av Michel Carrouges *Les Machines célibataires* (en katolsk tolkning av Duchamp och andra); en viktig essä över Breton publicerad kort efter dennes död, och hans storartade *Traité de fourchetologie*, ett av de mest bländande exempel på surrealistisk poetisk humor.

På det teoretiska planet producerade de yngre kamraterna lite jämförbart med sådana förkrigstidsarbeten som Bretons *Nadja*, Crevels *Le Clavecin de Diderot*, Tzaras *Grains et issues*. Periodens klimat var fientligt till framväxten av nya idéer. Under dessa torftiga och magra år – och det är värt att påminna att McCarthys välkända häxjakt i USA bara var ett lokalt uttryck för en världsomfattande reaktion – undgick ändå inte surrealisterna att göra värdefulla bidrag till det revolutionära tänkandet. Jag nämnde *La Forme réfléchie* av Claude Tarnaud, som också bidrog med texter av exceptionell betydelse om den objektiva slumpen till tidskriften *Phases*. Tredje numret av *Le Surréalisme, même* publicerade ett viktigt manifest, *La Philosophie et l'art devant leur destinée révolutionnaire* av Gérard Legrand och Jean Schuster, och fjärde numret av samma tidskrift innehöll Vincent Bounoures *Préface à un traité de matrices*, en detaljerad studie över surrealismen och alkemin (85). En ny utgåva av Lautréamonts *Poésies* kom ut med en introduktion och uttömmande noter av Gérard Legrand och Georges Goldfayn. Robert Benayouns *Le Dessin animé après Walt Disney*, Edouard Jaguers *Poétique de la sculpture*, Annie Le Bruns *Sur le champ* liksom essäer av dessa författare i tidskrifter, och allt som undertecknats av Adrien Dax, Radovan Ivsic, Alain Joubert, Nora Mitrani, Georges Sebbag och Jean-Claude Silbermann är andra viktiga bidrag till det surrealistiska tänkandet i efterkrigstidens Frankrike.

Den surrealistiska närvaron gjorde sig också hörd i Guy Cabanels, Hervé Delabarres, Jean-Pierre Dupreys, Annie Le Bruns, Joyce Mansours, Claude Tarnauds och Marianne van Hirtums poesi. Cabanels verk vars system av ”våldtänker och sodomiseringar” förefaller mig vara jämförbara med de ”flyktigt negativa analogierna” i Philip Lamantias senaste verk (trots att dessa poeter kom fram till sina slutsatser oberoende av varandra) är särskilt mäktiga. Och inom bildkonsten måste Jean Benoit, Jorge Camacho, Adrien Dax, Jean-Pierre Duprey, Anne Ethuin, Konrad Klapeck, Jacques Lacomblez, Robert Lagarde, Pierre Molinier, Mimi Parent, Guy Rousille, Jean-Claude Silbermann och Max-Walter Svanberg, konstnärer vars arbeten först återgavs i efterkrigstidens franska surrealisttidskrifter eller i *Phases*, räknas bland dem som gjort mest på senare tid för att driva fram seendets permanenta revolution.

Bretons skrifter efter andra världskriget vittnar om den surrealistiska kritikens oförminskade livsduglighet och om författarens outtröttliga stränghet och begåvning beträffande nya upptäckter. Essäerna i *La Clé des champs* och den postumt utgivna *Perspective cavalière* liksom de texter som lades till 1965-års utgåva av *Le Surréalisme et la peinture* fortsätter det sökande som Breton hade inlett i sin ungdom. I dem kan man känna samma iver i förhållande till det okända, samma sökande efter poetisk kunskap. Elisa Breton har understrukt hans omätliga nyfikenhet för allt: människor, böcker, föremål.

Precis som under 20- och 30-talen kämpade han för många författare som bara fått lite uppmärksamhet om ens det, och precis på samma sätt som han hade upphöjt Hegel och Freud och senare Fourier långt innan de blev på modet, finner vi honom under hans sista år engagerad i att återupprätta. Hans skrifter innehåller en viktig studie över den irländske gotiske författaren Charles Maturin, den alltför lite kände författaren till *Melmoth the Wanderer*, en uppvärdering av den utopiske socialisten och pionjärfeministen Flora Tristan, hyllningar till den humoristiske dramatikern Oskar Panizza och till den anarkistiske romanförfattaren Georges

Darien, texter om de australiensiska aboriginernas barkmålningar, keltisk konst, magisk konst och om de sinnessjukas konst, det vill säga om ämnen som bara fått lite uppmärksamhet utanför antropologins, psykiatrins och historiens specialiserade områden. Breton hade varit bland de första att försvara och hylla Arps, Brauners, Gorkys, Lams, Mattas, Tanguys, Toyens och många andras måleri. Under sina sista år skrev han viktiga förord till utställningar av målare som då var mycket lite kända, bland andra Camacho, Klapheck och Silbermann.

Breton gjorde alltså allt han kunde för att motstå och bekämpa den intellektuella stagnation och den cyniska självbelåtenhet som uppslukade Europa efter kriget. Om surrealismens aktionsradie, i synnerhet på det sociala planet, var kraftigt begränsad jämfört med förkrigstidens expansion, var detta en följd av objektiva förhållanden som surrealisterna själva inte kunde göra mycket för att ändra. Till en socialistisk aktivist som pekade på surrealismens relativt "inåtvända" karaktär i efterkrigstidens Frankrike, svarade Breton: "Vad vill du? Jag kan inte hoppa över mitt eget huvud" (86). Det viktiga är att han visste att förhållandena skulle förändras och att den revolutionära andan skulle återupplivas, och att han agerade därefter. Som han skrev 1948 i *La Lampe dans l'horloge*: "Nedsänkta i dessa tiders förskräckliga fysiska och moraliska elände väntar vi, utan au ännu förtvivla, på krafter som revolterar mot allt tämjande för att åter påbörja, från allra början, uppgiften om människans frigörelse".

Från hans senare skrifter kan några urskiljas för att ha djupt påverkats rörelsens kurs. I "Den galliska konstens triumf" och "Gallernas närvaro" (som båda återfinns i *Le Surréalisme et la peinture*) underströk Breton vikten inte bara av den galliska konsten, utan av hela den keltiska traditionen. Om surrealismen länge hade dragits till detta ämne, fördjupades och stimulerades deras intresse av publiceringen 1950 av verk av två specialister som förresten också bidragit till surrealistiska publikationer: Lancelot Lengyel och Jean Markale. Lengyels studie över galliska medaljer (*L'Art gaulois dans les médailles*) hyllades av Breton som "inte bara en utomordentlig förutvetande och detaljerad studie, utan dessutom en *Kallelse till ordning* av yttersta betydelse". Samma sak kan sägas om Markales arbeten som utvecklas till en total anklagelse mot nuvarande västerländska värderingar och institutioner. I sin *Kelternas kvinnor*, till exempel, undersöker Markale kvinnornas situation i keltiska samhällen som den dokumenteras i historiska och juridiska referenser liksom i myter och i dikter, och bedömer vårt samhälle som beklagligt eftersläpande i jämförelse. Han försöker inte dölja sin syn att "det nuvarande samhället är baserat på ett gigantiskt bedrägeri" och kan förändras enbart genom en socialistisk revolution. Han anmärker att "kvinnan som individ kan befria sig själv endast om det finns en allmän befrielse" och fortsätter genom att säga att "en revolution i det mänskliga tänkandets struktur är nödvändig, och därför är det rätt att först av allt attackera dessa strukturer".

Den keltiska *vittnesbördens* betydelse understryks ytterligare i förordet "Braise au trépied de Keridwen" återutgivet i *Perspective cavalière* och som Breton skrev 1956 till Markales antologi över walesiska barder. I denna text återvänder Breton till ett av sina favoritteman, nämligen att sökandet efter *språkets högsta princip* som den exemplifieras i den poetiska traditionen som surrealismen utgör en fortsättning till, är ett försök att *återvinna* vad som en gång hade varit gemensamt för alla eftersom språket, innan det reducerades till ett blott "utilistiskt bytesmedel" hade betytt en "genomträngning av det okända" och "skapandet av en öppning i himlen".

Oskiljaktig från detta sökande för språkets högsta princip, det vill säga för världens poetiska omvandling, är Bretons kritik av vad han kallade *miserabilismen*, "verklighetens nedvärdering

istället för dess upphöjning”. I sin essä *Bort med miserabilismen!* från 1956 (återgiven i *Le Surrealisme et la peinture*) förkunnade han att tiden hade kommit att kliniskt studera denna ”farsot” som ”tillåter så många variationer (...) som det finns kategorier av misär”, och som han historiskt ansåg vara ”ättlingen av den perfekta parningen av dessa två ohyror, Hitlers fascism och stalinismen”. Miserabilismen, som produkt av den förfallande kapitalismens epok, kan därför sägas vara summan av ideologiska utväxter som resulterar av den ”misärackumulation” som Marx sade automatiskt följde kapitalackumulationen. Genom att vila på språkets och alla tecknens extrema degradering och brutalisering (förstärkt av reklamen och televisionen), är miserabilismen ingenting mindre än den mänskliga misärens rationalisering.

Kortheten av *Bort med miserabilismen!* hindrar den på intet sätt från att vara en av Bretons avgörande deklamationer under efterkrigstiden och en av de deklamationer som utövat ett starkt inflytande över den surrealistiska verksamhetens allra senaste faser.

Breton, surrealismens främste teoretiker och polemiker, är också en av världens stora poeter. Hans poetiska produktion är heltigenom präglad av en extrem frihet i bilder och en oöverträffad förmåga att kasta elektrifierande skuggor över livets mest efterlängtvärda osannolikheters hieroglyfiska flora och fauna. Dikter som ”La Moindre rançon” (ur *Xénophiles*, 1945), ”Sur la route de San Romano” (ur *Oubliés*, 1948) och den praktfulla samlingen *Constellations* som skrevs 1958 till en serie målningar av Miró, vederlägger påståendet att ”poeten uppenbarligen dog ung”(87). Lika dum är anklagelsen att Breton (och surrealismen) ”övergav” automatismens principer eller tanken att till och med *Fata Morgana* (1940) är ”fjärran från automatisk skrift”. Det är ett slags ”poetisk dom” att *Le la*, den sista samlingen av Bretons poetiska arbeten som publicerades medan han levde innehåller endast rader av hypnagogiskt ursprung, en perfekt och oneklig triumf av *ren psykisk automatism*.

Bretons poetiska geni exemplifieras lika mycket i hans teoretiska och kritiska arbeten som i hans dikter. Detta demonstreras med särskild kraft i hans text *Flagrant délit* (På bar gärning) från 1949 som publicerades som broschyr och återgavs i *La Clé des champs*. Den franska litterära världen hade blivit till sig av ”upptäckten” och publiceringen av ett förlorat verk av Rimbaud kallat *La Chasse spirituelle*. Endast på basis av intern bevisföring, på basis av en noggrann undersökning av verket självt, förklarade Breton det vara en förfalskning, vilket snart skulle visa sig vara rätt.

I detta århundrade har den sanna poesin tenderat att föra en underjordisk tillvaro och har kommit upp till fullt dagsljus på de minst förväntade, de minst ”poetiska” platserna – så långt som möjligt från den ”officiella” poesin och dess pseudoalternativ. Den poetiska andan blomstrade bäst i vissa marginella ”populära” publikationer, i vissa tecknade serier och böcker, i tecknade filmer och andra sällsynta filmer, i blues- och jazzmusiken. Och precis därför att den erkänner att poesin finns utanför dikten, precis därför att den anser att poesin angår livet mer än litteraturen, precis därför att den inte gör eftergifter åt prosaistiska värden, precis av dessa skäl utgör surrealismen den enda konsekventa revolutionära poetiska rörelsen i vår tid.

Genom att hålla fast vid sitt revolutionära perspektiv drar surrealismen sin poesi från framtiden, som Karl Marx sade om revolutionen. Och den surrealistiska poesin drar den revolutionära framtiden närmare genom att tvinga konkreta bilder av begär på nödvändighetens rike. Surrealismen återger poesin dess inneboende prakt som *rättsak*, dess exaltering av mänsklig frihet, dess yttersta tilltro till det mänskliga andligas triumf.

”I konsten liksom i livet”, har Breton sagt, ”är surrealismens sak själva frihetens sak”. Under hans ledning förblev den franska gruppen aktiv på det sociala såväl som på det poetiska planet

under efterkrigstidens långa år av reaktion. Varje betydande gärning av frigörande revolt fick deras passionerade stöd och varje tecken på reaktionär tillbakagång deras hänsynslösa fördömande.

Tillfrågad i en intervju om han var nöjd, svarade Breton att ”jag är djupt missnöjd. Ni måste medge att det inte saknas orsaker till missnöje i världen idag”. Till skillnad från så många intellektuella som förbrukar sin revolutionära iver i sin ungdom och sedan anpassar sig till de dominerande värderingarna, höll han ända till slutet fast vid sin princip av ”fullständig icke-konformism”. Vid flera tillfällen under sina sista år, bland annat i sitt tal vid Natalja Sedova-Trotskijs begravning 1961, slog Breton åter fast son oförminskade tillit till den permanenta revolutionen. Hans sista offentliga gärning var att underteckna en namnsamling som krävde frigivandet av den fängslade peruanske revolutionären Hugo Blanco.

Breton led under många år av astma som senare förvärrades av luftröskatarr. Han började tillbringa somrarna med Elisa och flera surrealistiska kamrater i den medeltidiska bergsbyn Saint-Cire la Popie. I slutet av september 1966, då hans andningssvårigheter förvärrades, flyttades han till ett sjukhus i Paris med ambulans, en smärtsam tio timmars lång resa. Han dog där den 28:e på morgonen. Han begravdes på Batignolles-kyrkogården där hans närmaste vän, Benjamin Péret, hade begravts sju år tidigare. Tillkännagivandet av hans död innehöll endast dessa ord:

André Breton
1896 – 1966
Jag söker tidens guld

16

*Det enda som är omöjligt att definiera
och avgränsa är det omöjliga
- Clark Ashton Smith*

Jag hoppas att jag kunnat presentera en grundstomme som åtminstone gör det möjligt för läsaren att bättre förstå den historiska situationen i vilken Bretons liv och den surrealistiska rörelsens utveckling utspelades. Jag hoppas också att jag klargjort att de motsättningar som ledde till denna rörelsens uppkomst inte har lösts; att surrealismen, långt ifrån att ha fullbordat sin uppgift, knappt har börjat och att de uppgifter som den har framför sig vida överträffar de segrar som redan vunnits.

Varje rad i Bretons verk fortsätter att vibrera av löftet om mänsklighetens triumf över alla sorters misär. Det är själva försvararna av olika typer av misär som nu försöker konfiskera det ena eller det andra fragmentet av Bretons verk i egna miserabilistiska syften. Religiösa, konstkritiker, anhängare av borgerliga partier, författare, ”oberoende” stalinister, pseudomarxistiska demagoger, litterära diletanter och alla sorters miserabilister känner sig berättigade att citera Breton, som om allt han stod för inte var ett våldsamt slag i deras kollektiva ansikte! Vad som nu görs med Bretons verk av en hop kritiker och akademiker händer nästan alltid med alla revolutionära tänkares, inklusive poeters verk. Det räcker med att påminna om Chatterton, Blake, Shelley, Melville, Rimbaud, Van Gogh, Bessie Smith, King Oliver eller Charlie Parker. I *Staten och Revolutionen* sade Lenin att:

Förtryckarklasserna belönade under deras livstid de stora revolutionärerna med ständiga förföljelser, mötte deras lära med den mest rasande illviljan, det vildaste hatet och den mest hejdlösa lögn- och förtalskampanjen. Efter deras död försöker man omvandla dem till menlösa helgon, så att säga kanonisera dem, ge deras namn en viss ryktbarhet för att "trösta" de förtryckta klasserna och slå blå dunster i ögonen på dem medan den revolutionära lärans innehåll kastreras och banaliseras och dess revolutionära skärpa avtrubbas.

Surrealismen har alltid haft sina "upplysta" fiender (och vissa av dem dess skenbara vänner) som söker döda den genom att chauvinistiskt assimilera den till den borgerliga kulturens sidospektakel och genom att hylla dem av dess bedrifter som lättast kan förvandlas till oskyldiga tidsfördriv. Dessa maskerade fiender skiljer sig enbart taktiskt från de andra, som då de är oförmögna att dölja sin skräck för surrealismen som ett hot mot deras trygghet eller som en utmaning mot deras okränkbarhet, betraktar den i första hand som ett problem för rättsväsendet.

Det är i alla fall ingen tillfällighet om de energiska ansträngningar som görs för att använda så mycket som möjligt av gårdagens surrealism i den kapitalistiska kulturens syften är sammankopplade till ännu mer energiska ansträngningar att obstruera och förtala autentiska manifestationer av dagens surrealism. Häftig kritik av surrealismen började uppkomma allt oftare under 70-talet. I mars 1972 återgav *Soviet Weekly*, en officiell sovjetisk tidskrift som utges i Storbritannien, långa utdrag ur en artikel av den ryske kritikern L. Andrejev som fördömde "återupplivandet av intresse för surrealismen", en artikel som ursprungligen hade publicerats i sovjetiska *Literaturnaja Gazeta* (alla som känner till den stalinistiska journalistiken kommer att erkänna att själva existensen av sådana artiklar vittnar om ett livligt intresse för surrealismen bland sovjetiska ungdomar. Byråkratins press är alltigenom pragmatisk). Den franska litterära tidskriften *Tel Quel* som var inspirerad av stalinistisk strukturalism och av Mao Zedongs "tänkande", ägnade 48 av 104 sidor i sitt sommarnummer från 1971 åt en serie attacker mot "den nya spridningen av surrealistisk ideologi" (sic). I Frankrike förvärras naturligtvis situationen av frånvaron av en organiserad sektion av den surrealistiska rörelsen, även om det finns många "surrealister i rörelse" som Alain Joubert uttryckte det. De arabiska surrealisterna tidskrift (som produceras i Paris av flyktingar) är bannlyst av posten och i bokhandlarna i alla arabländer (88). I Tjeckoslovakien har de stalinistiska byråkraterna fördömt surrealismen som "antikommunismens trojanska häst" (89). Sedan den sovjetiska invasionen är surrealistiska publikationer och offentliga manifestationer åter förbjudna där. Likadana statliga dekret begränsar eller förbjuder surrealistiska aktiviteter i Brasilien, Chile, Iran och andra länder som styrs av högerdiktaturer. Och i dessa länder betraktas surrealismen naturligtvis som själva kommunismens trojanska häst!

I USA, där en surrealistisk verksamhet uppstod först för ett par decennium sedan, har mängder av kritiker och professorer redan framgångsrikt etablerat sig i publikens ögon som "experter" på denna rörelse trots att deras verk, med några få undantag, står i samma förhållande till surrealismen som J. Edgar Hoovers skrifter står i förhållande till socialismen. Mot denna enhetsfront av total förvirring har surrealisterna i USA i sin tidskrift *Arsenal* och i andra publikationer och ingripanden bedrivit en oförtröttlig kritik av den borgerliga ideologins nuvarande former och en revolutionär poetisk forskning i enlighet med den specifika historiska situationens krav. Om denna kritik och denna forskning har lett oss, liksom de yngre surrealisterna i andra länder, till områden som knappt hade vidrörts av tidigare generationers surrealisterna, betyder det inte, som vissa närsynta kritiker menar, att surrealismen idag inte längre är

”sann” surrealism. Det betyder snarare att surrealismen, trogen sina grundläggande principer, ständigt överträffar sig själv. ”Också revolutionen är revolutionär!” skrev Benjamin Péret.

I alla länder hittar den surrealistiska rösten sina ”anspråkslösa registreringsinstrument” vars härliga raseri, okontrollerbara *umor* och permanenta beredskap inför det underbaras intrång bereder vägen för världsrevolutionens mest exalterande firande, och mest ohämmade njutningar. Surrealismen, den trojanska hästen – den trojanska myrsloken – är den poetiska vapenbrodern till Hegels och Marx’ ”gamla mullvad”.

Det är inte värt att ägna den minsta uppmärksamheten åt dem som om och om igen säger oss att surrealismen är ett rent ”franskt” eller ”europeiskt” fenomen, att den saknar ”rötter” till exempel i USA. Detta uttjatade tema, som monotont upprepas av trögmånsar som tror att ständiga upprepningar av falskheter kan likställas med sanningen, har fått ett visst gehör i vissa kretsar på grund av avsaknandet fram till nyligen av en upprätthållen surrealistisk aktivitet i den engelskspråkiga världen. Och trots att mycket av Bretons verk länge har varit tillgängligt på tjeckiska, spanska, polska, serbiska, italienska, portugisiska och på japanska, är det först nyligen hans främsta skrifter börjat publiceras på engelska.

Dessa omständigheter visar det intellektuella livets efterblivna utveckling i USA. Den brittiska traditionen av rationalism och empirism, tillsammans med den amerikanska pragmatismen och en grov ombyggd utilism, fortsätter att begränsa idéimporten till de engelsktalande länderna. I fråga om teori och speciellt om poesi, förblir USA idag, i mycket större utsträckning än vad som erkänns av vad som kallas den amerikanska ”intelligentsian”, en efterbliven nation. Engels skrev 1886 att ”av goda historiska skäl befinner sig amerikanerna världar efter i alla teoretiska frågor, och om de inte tog medeltida institutioner med sig från Europa, förde de med sig massor av medeltida traditioner: religion, engelsk (feodal) lagstiftning, vidskeplighet, spiritism, kort sagt alla typer av imbeciliteter som inte var direkt skadliga för affärsverksamheten och som nu är mycket nyttiga för att fördumma massorna” (90). Ett halvt århundrade senare betonade Trotskij på ett liknande sätt att ”pragmatism, empirism är den största förbannelsen i amerikanskt tänkandet”.(91) Det krävs ingen speciell insikt för att förstå att de faktorer som hindrade det socialistiska tänkandets utveckling i USA också hindrade utvecklingen av en inhemsk surrealistisk rörelse.

På senaste tiden, efter en lång period av relativ lugn, har den borgerliga ideologins hegemoni dock börjat brytas sönder i en ny period av krig, arbetslöshet, strejker och kravaller. Revolutionära idéer är åter aktuella. Om surrealismen äntligen gjort intrång i den amerikanska borgerliga självbelåtenheten och om översättningar av surrealistiska verk börjar komma ut, ligger förtjänsten hos de miljontals arbetande män och kvinnor överallt vars vilda strejker och andra former av direkt aktion i produktionen och på gatan förebådar ett oöverträffat uppsving av den internationella arbetarrörelsen så att de hänryckande raderna

Trots att de feга ryggar tillbaka och
att förrädarna hånler kommer vi att hålla
den röda fanan uppe här

fortsätter leva i vår medvetenhet som fyrtorner och en strävan som överbryggar Paris-kommunen och Lordstownstrejken ett århundrade senare. Förtjänsten ligger hos den revolterande svarta ungdomen i Watts, Harlem, Chicago, Philadelphia, Detroit och i mängder av andra städer, vars brandbomber som kastats mot varufetischismens symboliska fästningar har belyst inte bara det amerikanska samhällets kris, utan hela den västerländska civilisationens kris. Förtjänsten ligger hos alla de krafter som gör motstånd och som revolterar, hos de

revolutionskrafter som genom att avslöja den avancerade kapitalismens och dess stalinistiska medbrottslingars pretentioner, och som genom att slå upp de alltför länge stängda dörrarna till det latent innehållat åt mänsklighetens alla drömmar, också öppnar revolutionära möjligheter som vida överträffar tidigare perioders möjligheter på alla områden.

Förekomsten av surrealistisk subversion i USA och i andra engelskspråkiga länder kom inte som en blix från klar himmel. Den är den oundvikliga konsekvensen av en lång och invecklad evolution som gjorde att surrealismens uppkomst här och nu, ur revolutionär synpunkt, blev en fråga om liv eller död. Trots att surrealismen haft förmånen att fördömas av kongressen som oamerikansk verksamhet (92), har den fått inspiration och kommer att fortsättas inspireras av ett stort antal amerikanska poeter, konstnärer, tänkare och andra varav många kan betraktas som föregångare i så måtto att de föregår olika aspekter av det surrealistiska projektet. De som tror att surrealismen är en utländsk produkt som omöjligtvis kunde utvecklas i USA då ”förhållandena är annorlunda här” – denna plattityd – borde beakta den historiska närvaron, för att inte nämna den nuvarande. Landets historia uppvisar ett ansevärt antal ”implicita surrealist”, amerikaner vars liv och verk kommer i sitt eget rätta ljus endast i surrealismens ljus. Många har tidigare ansetts vara ”mindre betydelsefulla” – en klassificering som antyder deras position utanför den borgerliga ”huvudströmmen”.

Läsaren har säkert i den här inledningen uppmärksammat namnen på dessa stora ”undantag” i amerikansk historia, dessa poeter, författare, konstnärer, uppfinnare, filosofer, revolutionärer som räknas bland rörelsens föregångare. Utförligare redovisningar kan hittas annorstädes (93). Många av de bäst kända av dessa amerikanska föregångare, liksom ett flertal vars verk är mycket lite kända överhuvudtaget, som Benjamin Paul Blood, Ethan Allen Hitchcock, Paschal Beverly Randolph och Samuel Greenberg, har fått åtminstone ett visst surrealistiskt erkännande före bildandet av den surrealistiska rörelsen i USA. Andras bidrag har förts fram i ljuset mera nyligen: IWW-poeten T-Bone Slim, bluesångaren Peetie Wheatstraw som kallade sig the Devil's Son-In-Law och High Sheriff from Hall, den excentriske arkitekten S.P. Dinsmoor som skapade ”Garden of Eden” i Lucas, Kansas.(94)

Framtiden kommer säkert att uppvisa fler upptäckter av denna sort, och de amerikanska surrealisterna har ställt sig uppgiften att forska efter ett sådant material och att återge det i sin tidskrift. Man bör inte söka efter alla dessa ”föregripanden” endast bland dolda och glömda figurer i sidospåren. Många skatter även mitt i det ”uppenbara” väntar också på att bli upptäckta. Till exempel har ingen amerikansk författare uppnått större popularitet än Jack London. Men hur många känner till hans drömlika mästerverk *The Star Rover*? (som publicerades i England med titeln *The Jacket* och antagligen är hans största bok. Ur surrealistisk synvinkel sjuder den av subtila implikationer). Generationer av barn har älskat den tecknade serien *Uncle Scrooge* som trycktes i hundratusentals exemplar. Men det är först nyligen som dess skapare Carl Barks börjat få lite av det erkännande som han så länge förtjänat. Blues utgör ytterligare ett populärt medel för poetiskt uttryck som fram till nyligen nästan systematiskt hölls undan av professionella specialister. Om den nu börjar bli erkänd i vidare kretsar som en av de mest inspirerande och mest imaginativa folktraditioner överhuvudtaget, är det tack vare envisa ansträngningar av små grupper av entusiaster som producerar *Blues Unlimited* i England och *Living Blues* i USA, och tack vare surrealisterna Paul Garons outtröttliga arbete och vars forskning har resulterat i omfattande artiklar i tidskrifter genom åren och för inte så länge sedan i den viktiga boken *Blues and the Poetic Spirit*.

André Bretons läsare kommer att kunna upptäcka, eller återvända till sådana poetiska förmedlare med en kraftligt upphöjd känslighet. Vi är ingalunda intresserade av surrealismens

”amerikanisering”, utan snarare av den surrealistiska omvandlingen av Amerika och av hela världen. För surrealismen liksom för allt revolutionärt tänkande är nationella gränser en följd av det förtryck som måste skakas bort. Poesin utmanar redan dessa gränser och pekar på deras avskaffande. Att påtvinga surrealismen nationella ramar är att påtvinga friheten nationella begränsningar. En sådan uppfattning är besläktad med misstaget att försöka hänskjuta surrealismen till det förflutna. Båda främjar bara den reaktionära myten att människans frigörelse inte kan förverkligas, att den socialistiska revolutionen är en föråldrad idé, en omöjlig dröm, att det nya barbariet är här för att stanna.

Poängen är helt enkelt följande: män och kvinnor är fortfarande inte fria. Hur kunde då surrealismen upphöra att existera? Första numret av *Arsenal* åtföljdes av en ”krigsförklaring” som avslutades med följande ord:

Låt oss säga det rent ut: tills den sista fången lämnat fängelset och den sista ”galningen” mentalsjukhuset; tills den sista armén upplösts och den sista regeringen störtats; tills den sista kyrkan bränts ned och den sista banken sprängts; tills den siste kapitalisten och den siste snuten hängts med siste politikerns och siste prästens tarmar, med andra ord tills män och kvinnor verkligen är fria, kommer surrealismen att obarmhärtigt fortsätta skaffa fram underbara vapen till kampen för denna frihet.

Och det är bara början.

17

*En klar dag
står vi där och ser längre
än det vanliga ögat gör.
–Sun Ra*

Under de första månaderna 1966 besökte jag och min fru Penelope André Breton och surrealistgruppens möten i caféet *Promenade de Vénus* i Paris berömda marknadsdistrikt Les Halles. Vi hade uttryckligen kommit från Chicago för att träffa honom och för att etablera broderliga kontakter med Parisgruppen i hopp att initiera en surrealistisk aktivitet i USA när vi skulle återvända.

Under flera år hade några av oss i Chicago ansett sig vara i grundläggande överensstämmelse med surrealismens målsättningar och principer. Vi hade läst alla surrealistiska verk som fanns tillgängliga på engelska, vi hade experimenterat med automatisk skrift, odlat olika sorters ordningar i sinnena, lekt de gamla surrealistiska lekarna och uppfunnit nya egna och outtröttligt promenerat på gatorna med ett livligt sinne för ”det °förväntade” som hade stimulerats av verk som Bretons *Nadja* och Pérets *Au 125 Boulevard Saint-Germain*. Våra hjärnor brann med ett omätligt raseri mot hundlivets elände och tomhet. Men djup vrede hade vi vänt oss mot alla de idoler som officiellt visas upp till vår dyrkan, och med en lika djup exaltering hade vi upptäckt allsmäktigheten i Lautrémons, Fouriers, Marx’, Freuds och André Bretons verk.

För oss var surrealismen, då liksom nu, ett ständigt förnyelsebart medel för utvecklandet av de suveränt lockande ”störningarna” ur det Underbaras strålande zon, ett medel för att våga sig

bortom alla hindrande och alienerande grubblerier till tänkandets och handlingens yttersta gränser, ett medel för att överträffa det mänskliga livets kända misär genom att förbereda och säkra inbillningskraftens diktatur.

Jag hade skrivit till Breton i december 1962 och började sedan brevväxla med andra surrealisterna i Frankrike och på andra ställen. När jag fick veta att en medlem i franska gruppen, Claude Tarnaud, på den tiden levde i New York, skrev jag omedelbart till honom och fick några dagar senare en inbjudan att besöka honom i New York så snabbt som möjligt. Inom mindre än en månad – det var på våren 1963 – liftade jag till New York där jag fick nöjet att delta i uttömmande diskussioner med Tarnaud i en vecka. Han presenterade mig också för sin vän E.F. Granell. Tarnauds redogörelse för vårt möte publicerades i femte numret av *La Brèche* i oktober 1963.

Trots att Chicagogruppen föddes formellt först 1966 (med publiceringen av dess första flygblad *The Forecast is Hot!*) hade några av oss planerat en surrealistisk tidskrift på engelska redan 1963. Då vi hade erkänt surrealismens mål som våra, var vi inställda på att ingripa och använda alla medel som fanns till vårt förfogande för att praktisera poesin på ett surrealistiskt sätt och på att tjäna revolutionens sak. Det var i detta tillstånd av översvallande glädje som Penelope och jag besökte caféet i Les Halles och Bretons våning 42 rue Fontaine.

Breton var allvarligt sjuk under den perioden och besökte de dagliga mötena i caféet endast då och då. *Promenade de Vénus'* interiör var täckt av speglar så Breton, som satt med ryggen mot oss, kunde se oss komma in. När vi skakade hand lade han märke till knappen som satt på Penelopes kappa, med texten "Jag är en statens fiende", vilken han tyckte mycket om. Han var angelägen att få veta om vårt intryck av den pågående internationella surrealistutställningen. Då han talade bara lite engelska och då vår kunskap om franska språket var svag på den tiden, skedde samtalet med hjälp av korta meningar och översättningar av några surrealistvänner.

Från vårt första möte med Breton, kort som det blev, behåller jag ett klart och outplånligt minne, liksom minnet av händelser i livet som är större än livet självt, bortom all förväntan o-anade och hisnande. Jag kommer alltid att se André Breton stående i urskogen mot en bakgrund av vilda djur, framför ett glittrande vattenfall. Det är alltid midnatt, månen är alltid full, och vargar från nära och fjärran står vakt nedanför ett hagtornsträd i vilket en fjälluggla stirrar över de flammiga skuggorna innan den stiger upp mot de svarta speglarna av dess hemliga gryning...

Vid detta möte, liksom vid senare tillfällen då jag fick se Breton, blev jag slagen av hans majestätiska hållning som på intet sätt försvagades av hans förvånansvärda *enkelhet* som *Nadja* hade uppmärksammat redan långt tidigare (vilket han betraktade som en av de käraste komplimanger han någonsin fått). Genom att jämföra Bretons ställning med tenorsaxofonisterna Coleman Hawkins och John Coltrane antydde Gérard Legrand just denna sällsynta syntes av frid, dignitet, förnämhet och enkelhet som i mina ögon kännetecknar endast de verkligt stora, endast de främsta genier av poetisk kunskap och av revolt.(95)

Elisa Breton närvarade oftare än André vid surrealistiska sammankomsterna. Hennes ovanliga värme och poetiska vitalitet, liksom hennes kunskap om engelska språket, underlät uppkomsten av vänskapliga förhållanden mellan oss. Trots att hon var mycket upptagen såg hon alltid till att få en pratstund med oss efter mötena. Hon bekymrade sig naturligtvis för Andrés hälsa och var besluten att hålla antalet besökare lågt. Vid ett tillfälle, då hon pratade med Penelope i telefon och förklarade att André inte mätte tillräckligt bra för att kunna ta emot besökare, tystnade hon plötsligt och bad Penelope att vänta ett ögonblick. Sedan sade hon att André

hade just talat om att han önskade träffa oss. ”Kan ni komma i morgon bitti?” Nästa dag kom vi, bara för att få höra att Andrés hälsa tyvärr hade försämrats under natten och att han var tvungen att vara sängliggande. Men Elisa tog oss till den berömda studion som var full av böcker, målningar, masker, uppstoppade fåglar, surrealistiska föremål, ovanliga stenar, snäckor, med andra ord en samling bråte som badade i *Arcane 17*:s aura. Hon förhörde sig om surrealismens ställning i USA medan vi tittade runt.

Sista numret av *La Brèche* hade kommit ut 1965 och förberedelserna för en ny tidskrift var ett återkommande diskussionsämne på surrealistmötena under vår vistelse i Paris. Breton var något missnöjd med *La Brèche* som han ansåg vara alltför antologisk och lite ”akademisk”. Trots att han sedan länge hade lämnat tidskrifternas ledning till yngre kamrater, drev han på att den nya tidskriften särskilt skulle understryka det surrealistiska äventyret.

Vi ett möte tillfrågades Penelope och jag om namnförslag till den nya tidskriften. Spontant föreslog vi båda *Grand Tamanoir* (Jättemyrslök). Vi hade varit på Jardin des Plantes tidigare denna dag och hade funderat över den mytologiska innebörden av detta underbara djur som kunde figurera som Bretons totemiska emblem. Första numret av den nya tidskriften kom först i april 1967 och bar namnet *L'Archibras* (en term hämtad från Fourier). Men den innehöll ett fotografi, valt av Breton för detta nummer, av ett föremål som han hade gjort genom att föra samman två träbitar som Elisa hade hittat i Saint-Cire La Popie och som han hade döpt till *Grand Tamanoir*.

Några timmar efter hans död förklarade tidningarna, vilket jag fick veta först långt senare, att en myrslok hade måst jagas bort från en flygplats i Paris.

18

*Det mest heroiska ordet på alla språk
är ordet Revolution
– Eugene V. Debs*

Surrealismen föddes som en integrerad del av det internationella revolutionära uppsving som Oktoberrevolutionen i Ryssland och bildandet av Kommunistiska Internationalen blev de största sociala resultaten av. Dess relativa nedgång under ”kalla kriget” var en direkt konsekvens av revolutionens mer generella nedgång under det andra imperialistiska världskriget. Dess pågående återupplivande, slutligen, kan spåras till arbetarrörelsens globala återupplivande som revolutionär klass för sig.

Ett viktigt element i detta uppsving har varit återupprättandet av grundarnas verkliga budskap vilket, som vi sett., ständigt missbrukats i fienders eller falska vänners händer. Som jag tidigare påpekade var en sådant upprättande vad Lenin ställt sig i uppgift att genomföra i förhållande till Marx och Engels verk. På samma sätt ställde sig de första surrealisterna uppgiften att återupprätta Lautréamonts budskap liksom andras som antingen ignorerats eller hade omvandlats till ”oskyldiga ikoner”. Surrealisterna av idag är inte mindre medvetna om den angelägna uppgiften att återupprätta de surrealistiska pionjärernas budskap.

Surrealismens inriktning idag, som kan avläsas ur publikationer och manifestationer av dess mest aktiva kärnor i många länder, karaktäriseras av en passionerad återsamling kring princi-

per och ett återvändande till ursprungliga källor, det vill säga först och främst till Bretons verk och till dem som var hans direkta inspirationskällor, liksom till några fler som kan betecknas som Bretons kamrater och medtänkare. I den nya perioden av revolutionär offensiv känner de yngre surrealisterna oundvikligen ett starkt släktskap med rörelsens ursprungliga initiativtagare som i vad Breton kallade "Lautréamonts, Trotskijs och Freuds era" vädrade revolutionens luft. De yngre surrealisterna tenderar också att inte låta sig avskräckas av snubblanden från de omedelbara föregångarna, som när de anslöt sig till surrealismen efter andra världskrigets slut, hade svårt att undvika kvävning i det kontrarevolutionära klimatet under Eisenhower, Chrusjtjovs och Sartres epok.

De som livnärde rörelsen under dess största period var naturligtvis de bäst rustade att överlämna dess brännande budskap till dem som vet att bättre dagar väntar lite längre fram. Och de som försöker klättra högre idag kan knappast förebrås om de föredrar att utgå från de högre stegen i det förflutna.

Att samlas kring principer och att återvända till källorna är inte fråga om exeges utan om handling. Frågan om poesin är alltid och överallt en *praktisk* fråga och framför allt en fråga om resolution. För att återupprätta Bretons och hans kamraters budskap måste de unga surrealisterna bekämpa dem som inte vill att detta budskap skall återupprättas, dem som har ett så att säga dolt intresse av dess undertryckande. Denna kamp har inte bara varit en litterär sådan. Idag liksom igår testar surrealisterna sina hypoteser inte enbart i tidskrifter och broschyrer utan också på gatan.

Joseph Jablonski anmärkte att surrealisternas nyliga tillväxt har öppnat "befriade områden (...) av mänsklig kunskap som hittills hållits osäkra i ett illusoriskt normalitillsstånds tjänst" (96). De framgångar som representeras av dessa "befriade områden" är oskiljaktiga från den fundamentala återgången till rörelsens första principer och djupaste källor. "De som inte förmår försvara gamla ställningar kommer aldrig att erövra nya", som Trotskij sade. Surrealisternas nyliga teoretiska intrång i sådana områden som etnologi, folklöre, psykologi och lingvistik har utarbetats inom de breda ramarna för den pågående *kritiken av misären*. Surrealismen idag kunde faktiskt kortfattat definieras som *det enda genomgående uttrycket för antimiserabilism*. Till arbetarrörelsens gamla paroll socialism eller barbari! kan nu dess känsliga motsvarighet *surrealism eller miserabilism!* tilläggas.

Den Surrealistiska Världsutställningen som ägde rum i Chicago på våren 1976 erbjöd en möjlighet att iaktta rörelsens senaste utveckling och nuvarande situation, det vill säga inte bara de många aspekter som belyser en klar kontinuitet, utan också de drag som kan betraktas som specifikt nya. Denna utställning, som öppnade första maj, var helt klart den största i rörelsens historia med nära 600 verk av ett 150-tal aktiva surrealisterna från 31 länder. Vi betonar ordet aktiva då denna utställning, till skillnad från många andra, inkluderade (med några få undantag) endast de representanter som verkar för surrealismens sak idag.

Flera av rörelsens veteraner var närvarande vid öppnandet (Cesariny, Granell, Lamantia) eller hade deltagit i dess förberedelse. Det ansevärdiga japanska deltagandet hade arrangerats av Shuzo Takiguchi med en annan kamrats, Juan Ebaras hjälp; den brittiska av Conroy Maddox och Phases-rörelsens deltagande av Edouard Jaguer. Men de flesta deltagarna var unga och många var under trettio.

Utställningen var organiserad kring temat *Underbar Frihet*. Dess ingripande strävan markerades av undertiteln *Försvar av Begäret*. Temat konkretiserades i "Elva domäner av surrealistisk vaksamhet" som var och en var dedicerad åt (eller "var besatt av, i voodooistisk eller sha-

manisk betydelse” som programmet specificerade) en imaginär varelse eller åt en verklig varelse som fått eller börjat få en mytisk karaktär (97). ”Eftersom vår tids förhärskande myter går upp i rök”, förkunnade katalogen, ”föreföll det oss inte bara vara lämpligt utan även angeläget att utfråga några ‘fiktiva’ eller ‘legendariska’ personligheter som exemplifierar en vaksamhet i förhållande till den mänskliga existensens prekära villkor, och som oavbrutet signalerar till oss och till alla som ämnar förverkliga poesin genom varje brännande frågas flammor”.

Utställningens icke-didaktiska karaktär stärktes av bifogandet i varje exemplar av katalogen av en planritning. Denna detaljerade plan över lokalen angav varje domäns exakta plats, men ingen mer förklaring gavs utöver citatet ur *Deklarationen från den 27 januari 1925* som löd ”vid varje sväng i dess tänkande kommer samhället att finna oss väntande”.

Utställningens annonsering beskrev den som ”en krigshandling mot miserabilismens alla krafter”. Detta utvecklades vidare i katalogens förord:

De obegärliga, det odrägliga och eländet kan besegras enbart när det *begärliga* är konkret determinerat. Det är utifrån detta perspektiv som surrealismen mobiliserar sina konkretiseringar av det Underbara mot alla miserabilistiska abstraktioner och institutioner. En utställning vore inte intressant om den inte var avsedd att avmystifiera och misskreditera, och att bidra till att förstöra orkeslösheten och krossa de lögnare som gör det möjligt för förtryckande obskyrantister att sitta kvar vid makten. Den Surrealistiska Världsutställningen är en ändlös följd av magiska fönster som vätter mot vad som kommer att bli, men också nödvändigtvis en ”*avfönstring*” av den befintliga ordningens falskheter, plattityder och försvar (...) Vi bryr oss föga om didaktiskt skarpsinne och föredrog därför att presentera incitament till att drömma och handla, incitament till att leva det nya livet i vilket den underbara friheten kommer att förverkligas av alla (98).

Man kan få en bild av vad som är nytt i dessa incitament inom poesin och teorin liksom i bildkonsten ur katalogen som utgör en omfattande antologi över den nutida surrealismen. Men även detta förmedlar lite om själva utställningen, om dess atmosfär. Den ägde rum i en rymlig lokal (i ett kvarter som ursprungligen hade varit ett stall för spårvagnshästar). Ingången öppnades med en bred ramp (”Sömngångarkullen” på ritningen) som ledde till andra våningen. Runt hörnet, vid rampens topp, konfronterades man med en till synes oändlig och överväldnande labyrint. För antalet utställda verk var så stort att allting måste trängas ihop. En kritiker klagade att ”man får intrycket av att befinna sig på platsen för ett bombnedslag”(99). ”Den Underbara Frihetens Spöke”, en upphöjd svart träkonstruktion prydd med fjädrar och tänkt som motsatsen till turistfällan i New York-hamnen, vaktade ingången till ”Den Glömda Framtidens Korridor”, ”Einsteins Hjärna” (en elektriskt driven skulptur av Manolo Pascual) roterade sakta bredvid. Domänerna utsträckte sig längs ytterväggen och till alla hörn. En liten trappa ledde till Harpo Marx hundkoja från vilken en uppstoppad anka ständigt verkade vara på väg att lyfta. Doktor Faustrolls domän var så full av föremål (hittade liksom utarbetade) att det var omöjligt att komma in i den. Robert Greens stora skulptur av trä och metall, ”Ankbanden”, darrande vid minsta beröring av ett specialkonstruerat nav. Det fanns andra föremål som till exempel en buske av gröna handskar, ett jättevikingaskepp som stack ut ur en vägg, en teleskop vars sikte var försedd med vingar och Bugs Bunnys säng täckt av färska morötter (som efter öppnandet ersattes med en enda jättestor morot). Varelserna i Kamrowskis ”Menageri av Revolt” surrade lugnt i ett luftdrag till ljudet av flodhästar, grodor och ylande vargar.

Utställningen blev också utgångspunkten för ett antal speciella aktiviteter. Världsutställningens Blues Show, som arrangerades tillsammans med tidskriften *Living Blues*, presenterade för

första gången en av de mest storslagna och uthärdliga av nutidens poetiska strömningar i ett surrealistiskt sammanhang. Eddie Shaw and the Wolf Gang inledde med den urbana bluesens sublimes raseri, följt av countrybluesmannen Honeyboy Edwards som sjöng djupt rörande versioner av framför allt förkrigstexter ackompanjerat av sin egen gitarr.

Att Svart musik utgör en storartad tradition som i många aspekter har paralleller med surrealismen visades vidare av två konserter av Sung Song ensemblen under Douglas Ewarts ledning och organiserade med medlemmar av Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM). Dessa konserter exemplifierade de nyaste tendenserna inom Svart musik och tack vare ensemblens speciella stil med sina målade ansikten och gycklarutstyrel (Ewart bar en slips gjord av tidningspapper som var nästan lika stor som honom själv) blev de *poetiska drama* av extrem lyrism pepprad med en humor som, utan att leka med ord, mycket väl kunde betecknas som *absolut svart*.

Slutligen demonstrerade Alice Farley dansföreställningarna att ”problemen kring det mänskliga uttrycket i alla dess former inte upphört att stå i centrum för surrealisternas intresse vilka inte upphört att utvidga poesins hegemoni i egenskap av tankeaktivitet till *alla* ”konstformer”. Före Alice Farley hade det så vitt vi vet bara funnits en enda föreställning av surrealistisk dans, ”den ofullbordade akten” av Hélène Vanel vid invigningen av den Internationella Surrealistutställningen i Paris 1938. Är inte denna titel lite symbolisk, inför ett världskrig som skulle sätta stopp för över femton års oavbruten surrealistisk verksamhet i Frankrike och skingra dess anhängare åt alla håll? Om ”Den ofullbordade akten” kan sägas markera slutet för en fas av surrealismen, betyder Alice Farleys dans definitivt den *fullbordade början* av en annan. Genom att understryka att ”det inte handlar om teknik utan om förändring” (100) introducerade Alice Farley ett *påskyndande element* som har totalt förändrat långvariga förhållanden mellan olika uttryckssätt. I hennes dansnummer verkar de surrealistiska föremålen förändra sig själva kvalitativt till *händelser* som sträcker sig efter hela världen. I ett nummer kallat ”By Night, the River’s Teeth” återvänder invånarna från Tanguys målningar till scenen för världens mest lysande brott. I ”Windfall of the Accursed” reser sig ett bakhåll av saxar ur sömnens virvlande djup för att öppna en väg genom Lautréamonts ”vackra och svarta luft”. Alice Farleys dans är ett av den nutida surrealismens mest exalterade och exalterande bedrifter. Som ett avgörande steg framåt för oss alla är de också en otvetydig förkunnelse.

Som projekt av rörelsens yngsta och mest vitala delar blev den Surrealistiska Världsutställningen 1976, trots att den inte planerades för detta ändamål, en kollektiv hyllning till Lautréamonts och Andre Bretons exempel. Utställningens själva tema, *Underbar Frihet*, var en ”fri förening” av första Manifestets dominerande drag och galleriet bar under hela den tid som utställningen pågick namnet Galleri Svarta Svanen, en bild ur *Les Chants de Maldoror* som en gång på 20-talet hade använts av surrealisterna som emblem för en flagga. Utställningens affisch liksom katalogens omslag återgav en gammal gravyr föreställande två armar som formar skuggan av en svart svan. Det föreföll därför helt lämpligt för en journalist att under första helgen anmärka att fyra svarta svanar nyligen hade fötts i den lokala djurparken. Kort därefter anlände Schlechter Duvall, den indonesiske surrealistmålaren som för en tid inte hade kunnat nås och inte hade kunnat delta i förberedelserna till utställningen, med en målning gjord speciellt för detta tillfälle och kallad ”André i Chicago”.

19

*Jag kan tala om att vinden tilltar,
löven darrar på träden.*

– Robert Johnson

Breton skrev i *Andra Manifestet* att ”På skolorna, även i verkstäderna, på gatan, i prästseminarier och i militära logement finns idag unga människor som vägrar kröka ryggen. Det är till dem och till dem enbart jag vänder mig, det är för dem enbart som jag försöker försvara surrealismen mot anklagelsen att den, när allt kommer omkring, inte är mer än en intellektuell sysselsättning som vilken annan som helst”.

Och det är till dem enbart denna bok är ämnad. Det surrealistiska äventyret måste drivas vidare, förnyas, återuppträffas och även – det råder ingen tvekan om det – *uppträffas kort och gott*. För ”solen är varje dag ny” som Heraldeitos anmärkte. Och för att citera Breton: ”Det faller på några unga mäns oskuldsfullhet och vrede att besluta vad som fortfarande är vitalt i den surrealistiska ansträngningen och åter rikta det mot dess ursprungliga mål”. Vi måste göra upp mot de illvilliga skeptikerna, de estetiska parasiterna, smalarna, snobbarna, museidirektörerna, konstkritikerna, hela det besvärliga nätet av pseudosurrealister, renegater, kvacksalvare, akademiska diletteranter och det övriga avskummet som påstår att surrealismen kan reduceras till den egna intellektuella fattigdomen. Idag mer än någonsin kräver det surrealistiska äventyret ”ett system av utmaningar och provokationer” som lekfullt och vilt samordnas i en sammansatt och effektiv internationell rörelse som uttryckligen har för avsikt att *löpa linan ut*. Det surrealistiska projektet befinner sig nödvändigtvis i ett tillstånd av permanent förnyelse, av ständig ”kris”. I motsats till imperialismens patologiska kulturella efterskrifter (romaner, tidningar, reklam, kommersiell pornografi och den ”officiella” konsten av idag) som uttrycker en hel civilisations dödslängtan, utgör varje sann surrealistisk manifestation ett *förord* till den nya värld av poesi, kärlek och frihet som kan uppstå endast på den gamla ordningens aska. Surrealismen är ingen katekes som måste läras utantill, inte ett ”ideal” som måste etableras. Den är ett vilt språng, eller en serie av språng in i källan till allting i livet som motsätter sig det odrägliga. Den är en serie allt viktigare konfrontationer med allt hopp och all förtvivlan av livets mest magnetiska ögonblick. Sonderingen av det medvetnas djup i jakt efter automatiska budskap; det alltid uppenbarande förhöret av drömmar; den galna kärlekens befallande triumf; den ”systematiska störningen av sinnen” som Rimbaud proklamerade, och andra metoder som *tvingar inspirationen* och *sätter den i arbete på befallning*: sökandet efter den objektiva slumpens Gral; lekens och analogins uppenbarelsen; frigörandet av den svarta humorns krafter; utrotandet av de smaklösa begreppen Gud, Pengar, Fosterlandet, Familjen; det irrationellas erövring; ”poesin gjord av alla”; den som påstår att dessa kompletterande aspekter av den revolutionära poetiska saken hör till det förflutna erkänner bara sin egen kapitulation inför den härskande ideologin.

Trots att min kontakt med Andre Breton blev kort och att jag lärt känna honom huvudsakligen genom hans skrifter, förblir han den *närmaste av alla tänkbara vänner*. Jag kan inte uttrycka min tacksamhet i förhållande till honom på ett tillfredsställande sätt vad gäller hans osvikliga vägran att göra även den minsta eftergiften till de gamla och utarmade bedrävelser som förörkar verken av så många poeter vars besvikelse gör det möjligt för dem att sammanblanda livet och litteraturen. För Breton, som uttryckte det på ett sätt som inte kan misstolkas, ”är livet inte vad man skriver”. I *Nadja* återgav han en serie sammanträffanden som han

hoppades, bortsett från det faktum att de utgör en hänsynslös kritik av praktiskt taget allt som sedan dess hyllats som ”fiktion”, skulle räcka för att ”få vissa personer att rusa ut på gatan”. Alla Bretons skrifter andas detta stimulerande inflytande; de driver oss ut på gatan, ut i det sanna livet. Att läsa honom med lägre syften i tankarna vore verkligen att kapitulera inför den ”brist på verklighet” som han revolterade mot. Allt som behövs av hans väldiga, inspirerande klarsynthet fortsätter att glöda med ett enastående ljus.

Bretons liv och verk rymms endast bland de största revolutionärernas. Hans iver i försvaret av alla autentiskt revolutionära uppror, av alla sanna uttryck för revolt skänker hans skrifter en enastående hederskvalitet. Historien erbjuder få exempel på män vars hela liv ägnats åt på ett lika utomordentligt sätt till den mänskliga frihetens sak som hans.

Den drivande kraften i hans tänkande var hans allt bredare sinne för frigörelse som oavbrutet livnärdes av den poetiska kunskapens djupaste källor. Breton hörde inte till dem som nöjer sig med uppnådda framgångar. Varje mål som uppnåddes utgjorde för honom en ny utgångspunkt. I egenskap av obeveklig dialektiker förblev han fri från all självbelåtenhet, från all stagnation, och medveten om att en revolutionär tanke upphör att vara det när den omvandlas till ett lugnande medel eller till en tvångströja.

Bretons budskap är prydd med framtidens Stora Sanningar. Alla i kommande generationer vars motto blir ”Djävhet, djävhet och mera djävhet!” kommer att åter och åter vända sig till hans verk som till en outtömlig oas. Vänd för alltid mot polstjärnan kommer han att förbli den säkraste ledaren i fråga om poetisk handling. Att åberopa hans namn räcker redan för att jaga iväg ynkryggar och konfusionister. Där revoltens ande reser sig kommer André Bretons levande närvaro att finnas.

Noter och referenser

(1) Av alla de många universitetsprofessorer i USA som verkligen gjort karriär genom att skriva om surrealismen, har endast J.H. Matthews på ett seriöst sätt försökt vara ärlig i sitt arbete.

(2) Montague Summers, ”Surrealism and the Gothic Novel” i sitt *The Gothic Quest* som ursprungligen publicerades 1938. Nytryck New York, Russell and Russell 1964, s. 412

(3) *Dictionary of Terms used in the Plastic Arts* publicerat i Moskva 1961 ger denna ovanliga definition: ”Surrealism – reaktionär riktning i de nuvarande kapitalistiska ländernas konst, född i Frankrike efter första världskriget och beroende av Freuds idealistiska doktrin och hans teori om det omedvetna. Surrealisternas perverterade fantasi ägnar sig endast åt en värld av drömmar utan mening och åt monstruösa, sjuka hallucinationer, mardrömmar och patologi. ’De sinnessjuka är sanna surrealist’, förkunnar en av rörelsens grundare. Surrealisterna kombinerar anspelningar på verkliga former i den mest motbjudande följd med syfte att förstöra både logik och sund mänsklig förnimmelse. Surrealismens främsta representanter idag lever i USA där de åtnjuter rika samlares beskydd”

(4) Herbert Marcuse, ”Surrealism – a Dissenting Opinion” i *New Directions in Poetry and Prose 1940*, Norfolk; New Directions 1940, s.549

(5) ”Ted Joans parle”, i *La Brèche/Action Surréaliste* nr 3, Paris oktober 1963, s.66

(6) Octavio Paz, "André Breton or the Quest of the Beginning", i sin *Alternating Current*, New York; Viking 1973, s.47

(7) Det är fallet med exempelvis Wallace Fowle, *Age of Surrealism*, New York; Swallow Press, 1950, recenserat av Robert Benayoun i den franska surrealisttidningen *Médium*, nr 2, 1954. Närmare i tiden har Anna Balakians *André Breton: Magus of Surrealism*, New York; Oxford 1971, välkomnats som en "Sympatiskt inställd" studie, en missuppfattning som stärktes av dedikationen till Bretons änka och dotter. Att den utgör "en samling grova förfälskningar, uselt skvaller, absurda tolkningar, illvilliga insinuationer och felaktigheter av alla sorter" utvecklas i detalj i min artikel (som förresten lästes och godkändes av Elisa Breton före publicering) i *Arsenal/Surrealist Subversion* nr 2, Chicago 1973 (nämns hädanefter endast som *Arsenal*).

(8) För denna skiss över Bretons liv och surrealismens historia har jag huvudsakligen anlitat hans *Entretiens*, diskussioner och brevväxling med Elisa Breton och andra surrealistvänner, och de följande studierna: Sarane Alexandrains *André Breton par lui-même*, Paris: Editions du Seuil 1971; Philippe Audouin, *Breton*, Paris: Gallimard 1970; Victor Crastre, *André Breton*, Paris: Arcanes 1952; Marc Eigeldinger, *André Breton: Essais et Témoignages*, Neuchatel: Braconnière 1950; och Maurice Nadeau, *The History of Surrealism*, New York: Macmillan 1965. Jag har också använt Ferdinand Alqui, *Entretiens sur le Surréalisme*, Paris: Mouton 1968; Jean-Louis Bédouin, *Vingt ans de surréalisme: 1939-1959*, Paris: Denoel 1961; Victor Crastre, *Le Drame du surréalisme*, Paris: Editions du Temps 1963; Maurice Nadeau, ed., *Documents surréalistes*, Paris: Editions du Seuil 1948; Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Paris: Jean-Jacques Pauvert 1965.

(9) Marthe Robert, *The Psychoanalytic Revolution*, New York: Harcourt, Brace and World 1966, s.157, 364- 365.

(10) Detta och följande citat är hämtade ur hans "Seven Dada Manifestoes" i Robert Motherwells antologi *The Dada Painters and Poets*, New York: Wittenborn 1951, s.73-98.

(11) Benjamin Kret, "A Travers mes yeux", i *Littérature*, Nouvelle série nr 5, 1922.

(12) Lucy Lippard, *Dadas on Art*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall 1971, s.8.

(13) Detta är en favorittes i Balakians studie (op.cit.) som förkastas i min artikel (se fotnot 7). Marguerite Bonnet, *André Breton – Naissance de l'aventure surréaliste*, Paris: José Corti 1975, noterar att Balakians "argument" – Bonnet sätter detta ord inom citationstecken – "inte tål granskning" (s.108).

(14) F.W.H. Myers, *Human Personality and Its Survival of Bodily Death*, New York: University Books 1961, s.95.

(15) Det påstås ofta att Bretons inställning till romanen förändrades med tiden. Det är värt att notera att han upprepade sin "brist på aptit för verk av fiktion" i en intervju med Guy Dumur 1964 (omtryckt i *Perspective Cavalière*).

(16) Victor Seroff, *The Real Isadora – The Life of Isadora Duncan*, New York: Aron Books 1972, s.405.

(17) William Rubin *Dada and Surrealist Art*, New York: Abrams 1968, s.123.

(18) Walter Benjamin, *Charles Baudelaire – A Lyric Poet in the Era of Capitalism*, London: New Left Books 1973, s.106.

- (19) V.I Lenin, "Imperialism and the Split in Socialism" i *Collected Works*, vol 23, Moskva: Progress Publishers 1964, s.106.
- (20) Leo Trotskij, *The Bolsheviki and World Peace*, New York: Boni & Liveright 1918, s.238 (skriven i början av 1914, döptes denna bok till *Kriget och Internationalen* av Trotskij; den engelska översättningens titel gavs av den amerikanske förläggaren).
- (21) André Masson, "Brev till André Masson", i *La Révolution Surréaliste* nr 5, Paris, oktober 1925, s.30.
- (22) Denna tes framfördes i den engelska surrealistgruppens "Deklaration" som publicerades i *Le Surréalisme en 1947*, Paris: Galerie Maeght 1947.
- (23) Citatet är hämtat ur Roger Vaillants självbiografiska roman *Drôle de jeu*, Paris: Correa 1945, s.15. Det kan tilläggas att Vaillant kritiserades av surrealisterna 1929 för att ha hyllat polischefen i Paris.
- (24) För en stor del av följande diskussion har jag använt Leo Trotskijs *Le Mouvement communiste en France*, redigerat av Pierre Broué, Paris: Editions de Minuit 1967.
- (25) *Aragon parle, avec Dominique Arban*, Paris: Seghers 1968, s.69.
- (26) Ledarna för den styrande fraktionen inom kommunistpartiet vars regim gjorde livet alltmer omöjligt för surrealisterna fick ett typiskt öde: 1936 var Henri Barbé generalsekreterare i ett av de största fascistiska partierna i Frankrike medan Pierre Célor förkunnade sin omvändning till katolicismen.
- (27) Citerat av Breton i *Andra surrealistiska manifestet*.
- (28) Citerat av Clément Vautel i *Le Journal*, 1 januari 1928.
- (29) *Writings of Leon Trotsky 1934-35*, New York: Pathfinder Press 1971, s.60.
- (30) Se Paul Garon, *Blues and the Poetic Spirit*, London: Eddison Press 1976; Franklin Rosemont, "Black Music and the Surrealist Revolution" i *Arsenal* nr 3, Chicago 1976, s.17-27. Se även "Surrealism & Blues"- supplementet i *Living Blues* nr 25, Chicago januari-februari 1976.
- (31) Manifest av "Contre-attaque" återgivet i *Documents surréalistes*.
- (32) Benjamin Péret, "Le Surréalisme international", i *Cahiers d'Art* nr 5-6, Paris 1935.
- (33) E.L.T. Mesens, "The Apprentice Magicians in the Land of Pletora" i *Les Arts plastiques*, juni 1954.
- (34) Franklin Rosemont "The Crisis of the Imagination" i *Arsenal* nr 2, Chicago 1973, s.11.
- (35) Detta *Manifesto of the Portuguese Surrealists* publicerades i *Arsenal* nr 3, Chicago 1976, s.57-58.
- (36) För detta kapitel har jag använt, förutom flera de verk som nämns i fotnot nr 8 och min egen korrespondens med surrealistkamrater i de flesta av de nämnda länderna, följande: Marcel Jeans *History of Surrealist Painting*, New York: Grove Press 1960, delen om Surréalistes étrangers i *Cahiers du Sud* nr 280, 1946 och numret om *Surréalisme international* av franska konsttidskriften *Opus International* nr 19-20, oktober 1970.
- (37) Hanifa Kapidjitch Osmanagutch, *Le Surréalisme serbe et ses rapports avec le surréalisme français*, Sarajevo 1966, innehåller mycket användbar information men infekteras av

författarens stalinistiska tendenser.

(38) En kort presentation av den tjeckiska surrealismen finns i Alfred Frenchs *The Poets of Prague – Czech Poetry between the wars*, London: Oxford 1969.

(39) Paul Ilies *The Surrealist Mode in Spanish Literature*, Ann Arbor: University of Michigan 1968, är inte en bok om surrealismen. Han undviker i själva verket alla spanska surrealisterna som betraktade sig själva som sådana (även hans kapitel om Dali fokuserar på f.d. surrealisten Dali), och diskuterar bara de ”fantastiska elementen” i olika moderna författare. C.B. Morris *Surrealism and Spain 1920-1938*, Cambridge University Press 1972 är knappast mer användbar. Hans ”kapitel” om Dominguez, Picasso och Miro fyller mindre än två sidor! Nyligen publicerades memoarerna av en av deltagarna i Gaceta de arte-gruppen: Domingo Pérez-Minik, *Faccion española surrealista de Tenerife*, Barcelona: Tusquets 1975.

(40) Paul C Rays *The Surrealist Movement in England*, Ithaca: Cornell University 1971, avslöjar hans ovetande inte bara om viktiga interna dokument, utan även om publicerat material (som ”Lettre à nos amis de Londres” som publicerades i *Clé* nr 2, 1939). En oproportionerlig del av innehållet ägnas dessutom åt marginella personer. Dessa brister kan delvis tillskrivas det faktum att E.L.T. Mesens, som utan tvekan hade kunnat klargöra situationen på en mängd punkter, valde att ignorera professor Rays undersökning.

(41) Se *Hommage à George Heinen*, Kairo, La Part du sable, 1974. Material om och av Heinen och andra egyptiska surrealisterna finns i den arabiska surrealiströrelsens olika publikationer.

(42) Det bästa arbetet om surrealismen i Central- och Sydamerika är Stefan Bacius inledning till sin värdefulla *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*, Mexiko: Joaquim Mortiz, 1974, trots författarens oförlåtliga åsidosättande av surrealismerna i Brasilien. Se även Bacius ”Utgångspunkter inför en historia av den latinamerikanska surrealismen” i *Cahiers dada-surréalistes* nr 2, Paris: Minard 1968, och hans intervju av E.F. Granell i den guatemalteckiska tidningen *El Imparcial*, 24 maj 1975.

(43) Den enda översikten över *Légitime Défense*-gruppen är de första kapitlen i Lilyan Kesteloots *Les Ecrivains noirs de langue française – Naissance d’une littérature*, Bryssel: Université Libre 1965. Gruppens manifest publicerades i *Arsenal* nr 2, Chicago 1973.

(44) Dalis uteslutning ur den surrealistiska rörelsen hade föreslagits så tidigt som 1934; se cirkuläret från den 3 februari 1934, undertecknat av Breton och andra, och publicerat i Georges Hugnets *Pleins et Deliés*, Paris: Guy Authier 1972, s.255. Dali tog dock formellt avstånd från sina profascistiska åsikter och förblev en perifer figur i gruppen under 1935. Efter en kort försoning med gruppen 1938 deltog han i den Internationella Surrealistutställningen detta år för att sedan driva bort för gott. ”Sedan 1936”, skrev Breton 1942, ”saknar Dalis verk allt intresse för surrealismen”.

(45) Meyer Schapiro i *The Nation*, 23 september 1937.

(46) Penelope Rosemont, ”The Hermetic Windows of Joseph Cornell” i *Radical Americas* nummer om ”Surrealism in the Service of the Revolution”, Madison, januari 1970, s.42.

(47) 1962 utökade Breton en ny utgåva av *Nadja* med ett förord, vissa ändringar i texten, flera viktiga noter och ytterligare bilder. *Nadja* publicerades trettio två år innan en engelsk översättning av boken trycktes. Låt oss hoppas att den slutliga versionen snart blir tillgänglig på engelska.

(48) Franklin Rosemont, "The New Argonautica" i den surrealistiska sektionen av *City Lights Anthology*, San Francisco: City Lights 1974, s.215.

(49) Paul Garon, "Fate of the Obsessive Image" i *Rana Mozelle*, Chicago: Surrealist Research & Development Monograph Series, nr 4, 1972, s.5.

(50) Patrick Waldberg, *Surrealism*, New York: McGraw-Hill 1965, s.18.

(51) I en essä från 1932 om Alexander Blok i Anatolij Lunatjarskij, *On Literature and Art*, Moskva: Progress Publishers 1965, ägnas två sidor åt surrealisterna som sägs ha "en helt felaktig uppfattning om revolutionen" (s.199). Bortsett från flera historiska felaktigheter i dessa två sidor, påstod Lunatjarskij att surrealisternas attityd var "osedvanligt besläktad" med Bloks: "den var en levande illustration av den likadana sociala grunden för samma fenomen". Surrealisterna hade i själva verket praktiskt taget ingenting gemensamt med Bloks mytiska poetiska symbolism. Betydligt närmare deras anda bland dåtidens sovjetiska författare stod, enligt surrealisterna själva, Vladimir Majakovskij. Bretons hyllning till Majakovskij i *Le Surréalisme ASDLR* återgavs i *Point du jour*.

(52) Kalandras anmärkning baseras på hans recension av den tjeckiska översättningen av Bretons bok. Denna recension, som publicerades i den tjeckiska marxistiska tidskriften *Doba* nr 15-16, 1935, återgavs i utdrag i *Bulletin international du surréalisme* nr 1, Prag 1935, och publicerades på nytt i *Documents surréalistes*.

(53) Mariáteguis essäer om surrealismen är inkluderade i hans *Obras completas*, vol. 6, Lima: Empresa Editoria, 1971.

(54) Se Jun Ebara, "Si cette pierre philosopale n'existait pas" i *Opus International* (op.cit.) s. 86-89.

(55) I ett uttalande från den 1 januari 1939 beskrev Trotskij Breton som "en fransk författare som är fullt värdig uppskattning och förtroende"; se *Writings of Leon Trotsky 1938-39*, New York: Pathfinder Press 1974, s.270. Se även Isaac Deutscher, *The Prophet Outcast* (Den förvisade profeten, Coeckelberghs), London: Oxford 1963, s.431-432 och Etiemble, "The Tibetan Dog", i *Yale French Studies* nr 31, New Haven 1964. Etiemble skriver att Trotskij berättade för honom att "han inte hade råd att vara sekteristisk i ideologiska frågor när det var så svårt att få allierade. Då surrealisterna accepterade aktionsenhet, kunde han inte se varför han skulle vägra en allians med dem".

(56) *Pragplattformen* publicerades på franska i den surrealistiska tidskriften *L'Archibras* nr 5, september 1968, s.11-15 och var undertecknad av 28 franska surrealisterna. På grund av den nyss genomförda sovjetiska invasionen av Tjeckoslovakien utelämnade namnen på 21 tjeckiska surrealisterna. Utdrag på engelska publicerades i ovan nämnda nummer av *Radical America* (op.cit.)

(57) V.I. Lenin, "On the Significance of Militant Materialism" i *Collected Works* (op.cit.), vol. 33, s.230.

(58) Se exempelvis det nedsättande avsnittet om surrealismen i den "Resolution om proletär och revolutionär litteratur i Frankrike" som antogs av andra internationella konferensen av revolutionära författare och publicerades i *Literature of the World Revolution*, specialnummer, Moskva 1931, s.103. I fjärde numret av samma tidskrift skrev den ryske stalinisten A. Selivanovskij att "de bästa elementen bland surrealisterna kan hjälpa vår sak endast genom att en gång för alla bryta med surrealismens idealistiska freudianska teorier som växt fram i den

dekadenta borgerliga medvetenhetens jordmån”(s.117). Selivanovskij själv verkar ha fallit offer för utrensningarna senare under detta årtionde.

(59) Som vi såg var det långt ifrån fallet. Det kan dock vara på sin plats att understryka Marx' ställningstagande i denna fråga. I ett brev till Joseph Weydemeyer från den 16 januari 1852 skrev Marx att ”en poet – oavsett vilket slags människa han är – kräver applåder, beundran (...) Du får inte glömma skillnaden mellan en ‘poet’ och en ‘kritiker-. I sina minnen om sin far skrev Eleanor Marx au ”han sade at poeter är originella varelser, att vi måste låta dem gå sin egen väg, och att vi inte kan tillämpa samma regler beträffande dem som beträffande vanliga människor”.

(60) Aragons stalinistiska svängningar tas upp i den surrealistiska pamfletten *Aragon au défi*, Paris: Losfeld 1966. Vid den internationella författarkongressen i Karkov i Sovjet 1931, där Aragon och Georges Sadoul representerade surrealisterna ”konsultativt” (icke-röstande), insisterade Aragon att ”vår närvaro här betyder inte att vi för fram frågan om surrealismen. Vi är inte här i egenskap av surrealist utan i egenskap av kommunister”. Se hans korta tal i *Literature of the World Revolution*, specialnummer, Moskva 1931, s.182.

(61) Citerat av Daniel Aaron, *Writers of the Left*, New York: Harcourt, Brace and World 1961, s.305.

(62) Georges Hugnets essä om utställningen 1938 i *Pleins et deliés* (op.cit.) s.341-343 inkluderar en detaljerad redogörelse över Hélène Vanels nummer. Edouard Jaguer har informerat mig att Hugnets beskrivning överensstämmer precis med en rapport som han fått under andra världskriget av en annan åskådare, Jacques Hérold.

(63) Detta brev publicerades också i *Bulletin of the Opposition, Partisan Review* etc. Det återgavs i Trotskijs *On Literature and Art*, New York: Pathfinder Press 1970, s.122-124. Citatet i nästa paragraf är hämtat från hans ”Discussion (with C.L.R. James) at Coyoacán, Mexiko, 5 april 1939” i Leo Trotskij, *On Black Nationalism and Self-Determination*, New York: Merit Publishers 1967, s.35.

(64) Citerat i *L'Archibras* nr 1, Paris 1967, s.16-17.

(65) Philip Lamantia, *Touch of the Marvelous*, Bolinas: Four Seasons 1974.

(66) Bloods essä *The Poetic Alphabet* publicerades som nr 3 i *Surrealist Research & Development Monograph Series*, Chicago 1972. Urval ur hans skrifter publicerades i *Arsenal* nr 3, Chicago 1976.

(67) *Partisan Review*, vol. 9, nr 5, New York, september-oktober 1942, s.42.

(68) ”A Note by Paul Eluard”, i Benjamin Péret, *Remove your Hat/Twenty Poems*, London: Contemporary Poetry & Prose 1936.

(69) Dore Ashton, *The New York School – A Cultural Reckoning*, New York: Viking 1973, skriver att ”Det fanns mer än bara lite strävhet i New York-miljön mot de konstnärer som mest uppenbart hade sällat sig till dessa synliga rester av en gång mäktiga europeiska ledande tendenser” (s.157). Det kan noteras att Ashton själv är en sympatisör till ”New York School”.

(70) *Partisan Review*, vol. 4, nr 2, New York, mars-april 1942, s.174-176.

(71) Citatet är hämtat ur Paul Laraque, ”André Breton en Haiti” i *Nouvelle Optique*, vol. 1, nr 2-3, Montreal, maj 1971, s.127.

(72) Ibid.

- (73) Aimé asaire, *Discourse on Colonialism*, New York, Monthly Review Press 1972, s.31.
- (74) Denna pamflett, som publicerades av franska kommunistpartiet, skrevs av Roger Vaillant som vi mötte i fotnot 23.
- (75) Leo Trotskij, "Manifesto of the Fourth International on the Imperialist War and the Proletarian World Revolution", i *Writings of Leon Trotsky 1939-40*, New York: Pathfinder Press 1973, s.215.
- (76) Citerat i "Fallet aline", i *Transition* 50, nr 6, Paris 1950, s.133.
- (77) Även innan *Rebellen* kom ut som bok svarade Breton skarpt (med en artikel kallad 'Sucre jaune') mot ett förtalsförsök mot Lautikamont som hade publicerats i *Cahiers du Sud*. I ett specialnummer av *La Rue*, nr 5-6, Paris, juni 1952, besvarade flera surrealisterna Camus reaktionära artiklar.
- (78) Ivan Svitak, "Historical Limits of Surrealism", ett bidrag till symposiet om surrealismen hållet i Prag i april 1967. Jag är tacksam till Ivan Svitak för att ha delgett mig översättningar av denna och andra av hans opublicerade texter om surrealismen från den period då han hade ett nära samarbete med de tjeckiska surrealisterna innan den sovjetiska invasionen 1968 tvingade honom att söka asyl i USA.
- (79) Robert Benayoun, brev till Franklin Rosemont, Paris, 13 februari 1963.
- (80) Denna information gavs till mig av Claude Tarnaud i New York, maj 1963.
- (81) Philippe Audouin, *Breton*, Paris: Gallimard 1970, s.46.
- (82) Denna anekdot berättades till mig av Jean Benoit i Paris, november 1970.
- (83) Den franska surrealistgruppens upplösning deklarerades i ett flygblad kallat SAS från den 23 mars 1969. Den mest omfattande dokumentationen över surrealismens kris i Frankrike efter Bretons död förblir Jehan Mayoux' opublicerade *Dossier relatif à l'eclatement du groupe surrealiste* sammanställd 1969.
- (84) Aktionsenheten mellan de franska surrealisterna och Phases-rörelsen annonserades i ett flygblad, *Tir de barrage*, från den 28 maj 1960 och undertecknat av båda grupper. Phases historia från 1953 till 1972 återges i utställningskatalogen *Retroviseur*, Nice 1972.
- (85) Surrealisternas intresse för alkemin fick en ny impuls 1952-53 då Breton och andra bevistade en serie föreläsningar av René Alleau, alkemisk lärjunge till den hemlighetsfulle Fulcanelli. Första numret i den nya serien av *Mádium* (november 1952) innehöll Bretons entusiastiska anteckningar om Alleaus "oklanderliga presentation". I nästa nummer hyllade han Alleaus bok *Aspects de l'alchimie traditionnelle*. Det är felaktigt att som Julien Levy i förordet till nytrycket av sin bok *Surrealism*, New York: Arno Press 1968 säga att "(Breton) någon gång kring 1952 överraskande anslöt sig till esoterisk magi, ockultism och alkemi, och surrealismens ursprungliga precision i Bretons hand började bli så diffus au den blev oigenkännlig". Andra manifestet utgör beviset på att Breton "anslutit sig" till alkemin årtionden tidigare. Kontinuiteten i hans "precision" demonstrerades i och med de franska surrealisternas svar till den "trend" som hade lanserats i början av 60-talet genom en "ockultistisk" best-seller, *Magikernas morgon* av Louis Pauwels och Jacques Bergier. När denna bok följdes av en finfin tidskrift, *Planète* och av andra publikationer, publicerade surrealisterna ett militant flygblad och senare en pamflett där följande slogs fast: "att läsa *Planète* är att delta i reaktionens manöver på alla områden; det är att främja ett försök till generaliserad lobotomi".

(86) Citerat i Serge Oubrion, "André Breton ou l'honneur des poètes" i *La Vérité* nr 335, Paris, december 1966-januari 1967, s.21.

(87) Citatet, och citaten i nästa mening, är av Balakian (op.cit.).

(88) Den arabiska surrealisttidningen, *Le Désir libertaire*, är skriven helt på arabiska även om gruppen gett ut tillfälliga supplement på franska. Den Arabiska Surrealiströrelsens Manifest publicerades i *Arsenal* nr 3, Chicago 1976, tillsammans med en kort historik över surrealismen i arabvärlden.

(89) Citatet av Albert Marencin i *Bulletin de liaison surrealiste*, nr 1, Paris 1970, s.17.

(90) Karl Marx och Friedrich Engels, *Letters to Americans 1848-95*, New York: International Publishers 1953, s.164.

(91) Citerat av George Novak, "Trotsky's views on Dialectical Materialism" i *Leon Trotsky/The Man and His Work*, New York: Pathfinder Press 1969, s.94.

(92) "Surrealismen ämnar förstöra genom förnekandet av förnuftet (...) tecken på det ondas avsikter finns överallt (...) Frågan är vad vi, det vanliga amerikanska folket, gjort för att förtjäna denna onda plåga som så förskräckligt hemsökt oss; vem har fört denna förbannelse bland oss; vem har infört denna hord av bakteriebärande konstohyra in i vårt fosterland?" Kongressman George A. Dondero: *Congressional Record* 16 augusti 1949.

(93) Se Robert Allerton Parkers' "Explorers of the Pluriverse" i *First Papers of Surrealism* som diskuteras ovan; se även Franklin Rosemonts "The Seismograph of Subversion – Notes on some American Precursors" i numret av *Radical America* (op.cit.) om "Surrealism in the Service of the Revolution".

(94) Urval av opublicerade skrifter av T-Bone Slim publiceras regelbundet i *Arsenal*. Om Peetie Wheatstraw se Paul Garon, *The Devil's Son-In-Law – The Story of Peetie Wheatstraw and his Songs*, London: Studio Vista,

1971. Bilder av S.P. Dinsmoors "Garden of Eden" finns i *Arsenal* nr 2, 1973.

(95) Gérard Legrand, "Préface" till *Poésie et autre* (en antologi över Bretons skrifter), Paris: Le Club du meilleur livre, 1960, s.3.

(96) Joseph Jablonski, "The Secret Passage" i *Arsenal* nr 3, Chicago 1976, s.4.

(97) Dessa domäner och deras upphovsmän var Alice (Ronald L. Papp), Bugs Bunny (Franklin Rosemont), Duchess of Towers (Janice och Brooke Rothwell), Fantomas (Finn Lauge Thomsen), Juliette (Jean-Jacques Jack Dauben och Jocelyn Koslofsky), Doktor Faustroll (Robert Green), Harpo Marx (Thom Bums), Melmoth the Wanderer (T.R. Johnson), T-Bone Slim (Tristan Meinecke). Utöver själva domänerna fanns även Karnrowskis "Menagerie of Revolt" och Debra Taubs "Comer of Masks".

(98) Franklin Rosemont, "Freedom of the Marvelous" i *Marvelous Freedom/Vigilance of Desire*, den Surrealistiska Världsutställningens katalog, Chicago: Gallery Black Swan 1976, s.9.

(99) "A Surrealist Treasure Hunt" i *Chicago Tribune*, sektion 3, s.8, 7 juni 1976.

(100) Alice Farley, "Notes Toward a Surrealist Dance" i programmet för surrealistiska uppvisningar vid den Surrealistiska Världsutställningen, Chicago: Gallery Black Swan 1976, s.3.