



Kunst en cultuur

Welke tijden zijn dit, waar
over bomen spreken haast een misdaad is
en zo zwijgt over zoveel kwaad.

Bertolt Brecht

Aan diegenen die na ons zullen komen

Maandblad 200 BF - November 1996



Redactiecomité

Jo Cottenier, Herwig Lerouge, Nadine Rosa-Rosso.

Redactieadres

Marxistische Studies, Kazernestraat 68, BE-1000 Brussel, België.

Tel.: 32 2 513 76 73 Fax: 32 2 513 98 31

E-mail: Solidaire@gn.apc.org

Copyright Marxistische Studies

Overname, publicatie, vertaling of kopiëren van de artikelen in dit tijdschrift is mogelijk na toestemming van de auteurs.

Marxistische Studies wordt uitgegeven door het Instituut voor Marxistische Studies.

IMAST vzw is lid van het samenwerkingsverband AanZet vzw.

Kazernestraat 68, 1000 Brussel.

Verantwoordelijke uitgever

Renaat Willockx, Kazernestraat 68, 1000 Brussel.



Kunst en cultuur

Het intellectuelenvraagstuk..... 7

Clara Zetkin

**Brecht,
of het recht van de zwakkere**..... 41

Jacques Delcuvellerie

De moeder
Theaterwerkstuk 53

Jacques Delcuvellerie, Anne-Marie Loop en Benoit Vreux

**Hanns Eisler,
de Karl Marx van de muziek** 65

Lieve Franssen

Voor het realisme..... 77

Roger Somville

**José Martí,
de poëet van de Cubaanse revolutie**..... 108

Michel Van Loo

Med Hondo, filmmaker en rebel.....

Françoise Thirionet



Inhoudstafel

Het intellectuelenvraagstuk	7
Intellectuelen leven onder het kapitalistische productiesysteem.....	8
Intellectuelen vormen een bijzondere maatschappelijke laag.....	10
"Onproductieve werkers en overbodige monden".....	11
De geprivilegieerde positie van de intellectueel.....	12
De concurrentiestrijd van de intellectueel en de emancipatiestrijd van de vrouwen.....	14
Hervormingen en verzoening of beroep op de goede wil van de patroon?.....	15
Van hervormers tot imperialistische voorvechters.....	16
De uitschakeling van de kleine en middelgrote burgerij en de verarming van het proletariaat.....	18
De politisering van de intellectuelen en het fascisme.....	19
De politisering van de intellectueel en het burgerlijk pacifisme.....	20
Kapitalisme remt ontwikkeling van techniek, wetenschap en kunst.....	22
Burgerlijke cultuur wordt caricatuur.....	23
Pseudo-kunst wordt handel.....	24
Het bondgenootschap tussen de intellectuelen en het revolutionaire proletariaat.....	25
Communistische intellectuelen moeten nieuwe superstructuur actief vorm geven.....	27
Communistische intellectuelen moeten groot debat met burgerlijke ideologie aangaan.....	28
Onder de intellectuele werkers de principes van het communisme verspreiden.....	29
De rol van de intellectuelen en de rol van de communistische partij.....	30
De rol van de intellectuelen onder het socialisme.....	31
De communistische partij moet proletarische intellectuelen vormen.....	33
Over loon en maatschappelijke waardering van arbeid.....	34
Voorrang aan verhogen van algemene volkscultuur.....	34
Marx: de nieuwe mens vormen.....	35
Socialisme geeft intelligentsia levensdoel.....	36
Socialisme realiseert organische synthese tussen arbeid, wetenschap en kunst.....	37
Brecht,	
of het recht van de zwakkere	41
Brecht heeft er nooit aan getwijfeld dat het socialisme de enig mogelijke toekomst van de mensheid is.....	42
Brecht werkt concreet op de essentie van het marxisme: het dialectisch materialisme.....	43
Een actieve en dialectische houding stimuleren.....	46
Brecht in het museum van de klassieken onderbrengen?.....	47
De vervloekten van de wereld treden voor het voetlicht.....	48
Duidelijk maken dat de wereld van boven tot onder moet veranderen.....	49
Kunst: een effectieve rol in de revolutionaire strijd.....	50
De Moeder	
Theaterwerkstuk	53

Hanns Eisler, de Karl Marx van de muziek	65
Een kleine biografie.....	66
Over de functie van muziek.....	69
Over moderne muziek.....	70
En wat dan met de muziek in een socialistische samenleving?.....	70
Over de domheid in de muziek.....	72
Voor het realisme	77
Ontstaan en evolutie van de non-figuratie (kort overzicht)	79
Realisme	81
Naturalisme	82
Figuratie.....	83
Non-Figuratie.....	83
Abstractie	84
Formalisme.....	84
Het resultaat van de verwarring	85
"Van binnenuit de uiterlijke vormen uitstraling geven"	86
De kunstenaar voor zijn tijd.....	87
In de kunst: een hiërarchie.....	88
Het vraagstuk van het modernisme	88
De kunstmatige classificaties.....	89
De kwalitatieve continuïteit.....	90
De metamorfose	90
De commerciële inmenging	91
De valse integratie.....	91
"De technocraten van de cultuur en de culturele technocratie"	92
Het Amerikanisme.....	93
De realistische beweging	95
Het socialistisch naturalisme.....	96
De smalle deur.....	97
"We moeten mensen samenbrengen"	98
José Martí, de poëet van de Cubaanse revolutie	109
"Met allen voor het welzijn van allen"	110
De poëet, als militant in dienst van de strijd voor een nieuwe wereld.....	111
Med Hondo, filmmaker en rebel	117
Med Hondo, een cineast uit Afrika.....	117
<i>Lumière noire</i> , een film naar de novelle van Didier Daeninckx.....	118
Er bestaan geen individuele oplossingen voor collectieve problemen	122
(Interview met Med Hondo over zijn filmen <i>Het zwarte licht</i> en <i>Sarraounia</i> en het maken van Afrikaanse filmen vandaag)	

Kunst en cultuur

Welke tijden zijn dit, waar
over bomen spreken haast een misdaad is
en zo zwijgt over zoveel kwaad.

Bertolt Brecht

Aan diegenen die na ons zullen komen

Het intellectuelenvraagstuk

Clara Zetkin



In juli 1924 stelde Clara Zetkin op het Vijfde Congres van de Communistische Internationale een uitgebreid rapport voor over de situatie van de intellectuelen in de na-oorlogse periode en over de verhouding tussen de communistische revolutie en de intelligentsia.¹ Haar gezondheidstoestand was toen al erg slecht. Hoewel de situatie in de meeste landen ondertussen veranderd is, toch heeft de analyse van Clara Zetkin een meer dan historisch belang. Een aantal opmerkingen over de situatie van de intellectuelen in onze maatschappij blijven pertinent. Meer bepaald de opmerkingen over de relatieve overproductie van intellectuelen in het kapitalistisch systeem. Clara Zetkin interpreteert het begrip intellectuelen wel op een ruime manier. Voor haar zijn het niet alleen de eigenlijke intellectuelen, maar ook diegenen die we vandaag zouden bestempelen als 'kaders' en zelfs meer in het algemeen de staatsambtenaren, met inbegrip van de lagere staatsbediendes.

Het probleem van de intellectuelen wordt weerspiegeld in duizenden bezorgde en ongeruste ogen. Het weerklinkt in de wanhopige kreten van tienduizenden. Door de confrontatie met de bestaansproblemen hebben zij hun ideaal en hun geestkracht verloren. Zij zijn zelfs niet meer in staat om te begrijpen dat hun persoonlijk leed kadert in een historisch geheel. Zij zijn dikwijls niet meer in staat om er de nodige energie uit te putten, om te overleven. Maar naast die ontredde- ring onder de intellectuelen, die een crisis veroorzaakt heeft onder de intelligentsia, merken we een ander fenomeen: het verval van de burgerlijke cultuur. De crisis van de intelligentsia is ook de crisis van de intellectuele arbeid in de burgerlijke maatschappij. Die crisis doet zich in elk kapitalistisch land voor. Zij heeft niet overal dezelfde omvang en diepte, maar zij is identiek wat betreft de historische betekenis en evolutie. Die crisis treft ook de socialistische sovjetstaten. Het kapitalisme is er politiek verslagen. Maar de omvorming van de maatschappij naar het communisme staat nog in de kinderschoenen en gaat gepaard met grote moeilijkheden.

In de burgerlijke maatschappij is het probleem van de intelligentsia in laatste instantie een crisis van de intellectuele arbeid en van de cultuur zelf. De burgerlijke maatschappij is niet meer in staat om haar eigen cultuur in stand te houden of te ontwikkelen. Op die manier beperkt het probleem van de intelligentsia zich niet louter tot dat van de intellectuelen of van de burgerlijke maatschappij. Het is eveneens het probleem van het proletariaat, wiens historische opdracht het is om alle productieve en culturele krachten de kans

te geven om de hinderpalen van het bestaande systeem op te ruimen. Als het proletariaat die opdracht tot een goed einde wil brengen, moet het in de eerste plaats een duidelijk inzicht hebben in de bestaande verhoudingen tussen de beslissende krachten van de toekomst.

De crisis van de intelligentsia en de crisis van de intellectuele arbeid zijn kenmerkend voor de diepe en onoverkomelijke ontredde- ring van de kapitalistische economie, de staat en de maatschappij waarop die economie gegrondvest is. De crisis van de intellectuele arbeid is niet alleen een voorbode van het einde van het kapitalisme, het is ook een integraal onderdeel van de algemene crisis die het kapitalisme grondig dooreenschudt. In de sovjetstaten drukt die crisis de kloof uit tussen de politieke macht van het proletariaat en de omvorming van de productie en de ideologische bovenbouw in een maatschappij die op weg is naar het communisme. De crisis van de intellectuele arbeid en de crisis van de intelligentsia die daaruit volgt, toont de grote spanning aan die er bestaat tussen het reeds vergevorderde proces van de ineenstorting en het uiteenvallen van het burgerlijk systeem en het proces van de opbouw van een communistische productiewijze en cultuur.

Intellectuelen leven onder het kapitalistische productiesysteem

De crisis van de intelligentsia toont duidelijk aan dat het niet de tegenstelling tussen manuele arbeid en intellectuele arbeid is die de economische situatie en de sociale positie van de

intellectuelen bepaalt. Velen denken dat die tegenstelling bepalend is voor het lot van de intellectuelen, en dat de klassesituatie van het proletariaat daarvan een bewijs is. Welnu, zij vergissen zich. De reden voor het maatschappelijk onderscheid tussen het proletariaat en de intellectuelen is dat de arbeid van die laatsten niet door machines kan uitgevoerd worden en dat er voor die arbeid een langere scholing nodig is. De intellectuele werker kan niet zo snel 'afgericht' worden als de manuele werker om te beantwoorden aan de noden van de kapitalistische uitbuiting.

Maar het maatschappelijk onderscheid dat daaruit voortvloeit, is secundair en tijdelijk. Dat onderscheid is bijkomstig als we kijken naar de elementen die in de praktijk de oorzaak zijn van de tegenstelling tussen manuele en intellectuele arbeid. Het is het antagonisme tussen het privé-bezit en de mens, tussen kapitaal en arbeid, of in maatschappelijke termen, tussen rijken en armen, tussen uitbuiters en uitgebuitenen, het is dat antagonisme dat zijn klassieke historische uitdrukking vindt in de klassentegenstelling tussen de burgerij en het proletariaat. De situatie van de werkers volgt niet uit hun talent, noch uit hun kennis of vaardigheden die zij door een lange en pijnlijke opleidingsperiode verworven hebben, maar wel uit de tegenstelling tussen arbeid en kapitaal. De intellectuelen leven onder het kapitalistisch productiesysteem en zijn onderworpen aan de wetten van dat kapitalisme. Van voortbrengers van culturele waarden zijn zij vandaag omgevormd tot verkopers van 'goederen', net zoals de kleine zelfstandigen of het proletariaat. De intellectuelen komen vandaag

evenzeer op de markt als 'loontrekkers' om de enige goederen waarover zij beschikken te verkopen: hun arbeidskracht. Zij moeten zich eveneens uitsloven voor de kapitalisten, voor de kapitalistische staat, in het belang van de burgerlijke cultuur. Of de intellectuelen nu hun goederen of hun arbeidskracht verkopen, zij zijn hoe dan ook onderworpen aan de wetten van de kapitalistische markt. In het *Communistisch Manifest* toonde Marx al op een overtuigende manier aan dat zowel de geleerde als de kunstenaar vandaag niets meer zijn dan verkopers van goederen.²

Intellectuelen denken meestal dat door hun economische verhouding met het kapitaal zij op maatschappelijk vlak een tegengestelde positie hebben ten opzichte van het proletariaat, en dat zij nauwe banden hebben met de burgerij. In werkelijkheid is het net omgekeerd. De intellectuelen zijn door hun tegenstelling met het kapitaal nauw verbonden met het proletariaat. Door het feit dat zij hun producten of hun arbeidskracht moeten verkopen, zijn zij onoverkomelijk afgesneden van de burgerij. Welke rol zij op de arbeidsmarkt ook spelen, zij zijn altijd verliezende partij. De grote kapitalisten halen steeds de bovenhand. Door de zorg om hun dagelijks brood, worden zij evenzeer tot slaaf gemaakt als het proletariaat. De slavernij en de uitbuiting van de intellectuelen is niets anders dan een specifiek aspect van de slavernij en de uitbuiting van elke vorm van arbeid door het kapitaal. Aan die gang van zaken kan alleen een einde gemaakt worden door de macht van het kapitaal te breken, door de privé-eigendom van de productiemiddelen af te schaffen en ze tot collectieve

eigendom te maken. Net zoals de manuele werkers, kunnen de intellectuelen allen maar vrij zijn door de proletarische revolutie. De hogere belangen van de intellectuelen vereisen dat zij samen met het proletariaat vechten om een einde te maken aan de kapitalistische productiewijze en de overheersing van de burgerij.

Intellectuelen vormen een bijzondere maatschappelijke laag

Vele intellectuelen voelen zich heel sterk en heel nauw verbonden met de burgerlijke maatschappij. De verklaring daarvoor ligt in de evolutie, waardoor zij een bijzonder maatschappelijke laag vormen. Het type-voorbeeld van die aparte laag is de vakidoot, die hooggeschoold is binnen zijn vak. Dat komt overeen met de arbeidsvoorwaarden van de kapitalistische productiewijze met zijn arbeidsverdeling. Dat komt ook overeen met de versplinterde structuur van de burgerlijke maatschappij met haar scheiding van de maatschappelijke functies. De vorming van de intellectuelen als aparte sociale laag is nauw verbonden met de ontwikkeling van de kapitalistische productiewijze en de burgerlijke klassenmaatschappij. Wetenschappelijke en technische uitvindingen en de ontdekkingsreizen van de zeevaarders liggen aan de basis van de kapitalistische productie. Die productie is ondenkbaar zonder de uitvindingen van de geleerden en de technici, zonder de beheerskwaliteiten en -activiteiten van de handelaars, zonder de stoutmoedigheid van de zeevaarders. Wetenschap en techniek, bedrijfsbeheer en administratie waren onontbeerlijke

factoren voor de opkomst van het kapitalisme. Dat kapitalisme heeft dan ook een erg grote invloed uitgeoefend op de ontwikkeling van de wetenschap, vooral op de natuurwetenschap. We kunnen bijna zeggen dat de chemie de wetenschap is van de kapitalistische productie. Inderdaad, dank zij het kapitalisme heeft de toverachtige alchemie van de Middeleeuwen zich ontwikkeld tot een revolutionaire wetenschap. Dat geldt eveneens voor de elektrotechniek en andere technische disciplines.³ De burgerij was niet in staat om de productie uit de feodale structuren los te maken, zonder de beslissende medewerking van de intellectuelen.

De burgerij had de intellectuelen ook nodig om haar politieke en sociale hegemonie te vestigen. Hun hulp was nodig om, op basis van de nieuwe productieverhoudingen, de ideologische bovenbouw om te vormen tot die van de burgerlijke maatschappij. Binnen het feodaal systeem had de burgerij als bezittende klasse al toegang tot een cultuur die die van de toenmalige heersers overtrof. De burgerij had de intellectuelen nauw aan zich verbonden. Die intellectuelen werden de herauten van de burgerij, de pioniers in de strijd tegen de denkwijzen van de feodale maatschappij en tegen de geprivilegieerde kasten: de kerk, de adel en de absolute vorsten. De intellectuelen smeedden de nodige wapens en bedienden zich er van om de macht te breken. Hun woordvoerders steunden daarbij op de bijbel, op de wetenschappen en de kunst uit de oudheid. Later werd hun belangrijkste wapen het Engelse rationalisme en de filosofie van de Encyclopedisten. Intellectuelen stonden aan het hoofd van elke belangrijke reformistische of revolutionaire

beweging die de feodale maatschappij omvormde tot een burgerlijke maatschappij. Die intellectuelen leidden ook de belangrijkste sociaal-revolutionaire groepen en de grote boerenbewegingen. Door de strijd van de intellectuelen werden de wetenschappen, de kunst en de cultuur uit de boeien van het feodaal systeem bevrijd. Zij werden uit handen van de heersende machthebbers gerukt en ten dienste gesteld van de burgerij en de burgerlijke maatschappij. De kunst en de wetenschappen werden 'gedeconfessionaliseerd'.

"Onproductieve werkers en overbodige monden"

De bijdrage van de intellectuelen aan de ontwikkeling van de kapitalistische economie, aan de emancipatie en de machtsovername van de burgerij werd belangrijker naargelang die burgerij sterker werd, dank zij de kapitalistische productie, naargelang de overheersende positie van de burgerij sterker werd binnen de feodale maatschappij en naargelang de burgerij door de revolutionaire strijd de macht veroverde. De taken van de intellectuelen en hun belang voor de ontwikkeling van de economie werden steeds groter. Tegelijkertijd werden ook de krachten die streefden naar de omvorming van de ideologische bovenbouw steeds sterker. Die krachten streefden naar de vorming van een politiek apparaat, dat voor de burgerij nodig was om haar macht te consolideren. De intellectuelen waren niet alleen de organisatoren en de leiders van de kapitalistische productie. Zij leverden ook het nodige personeel aan de burgerlijke staat en zijn organen voor de wetgeving en de administratie, in alle domeinen

en instellingen waar de burgerij haar heerschappij over de minder rijke klassen, de armen en vooral het proletariaat uitoefende.

De beloning die de intellectuelen daarvoor kregen, stond niet in verhouding tot hun historische bijdrage aan de vestiging van de heerschappij van de burgerij. De burgerij vergat vrij snel dat het de intellectuelen waren die het liberalisme en de burgerlijke democratie ontwierpen, waardoor de burgerij zo lang de werkers kon bedriegen en ketenen. De burgerij interesseerde zich enkel voor de intellectuelen, in de mate dat zij rechtstreeks meerwaarde produceerden. Intellectuelen die andere maatschappelijke functies bekleedden, werden door de burgerij voornamelijk als "onproductieve werkers en overbodige monden" beschouwd. De grote economen van de opkomende burgerij verklaarden ondubbelzinnig dat alleen diegenen die leefden om het kapitaal te vermeerderen, als productief konden beschouwd worden, en niet diegenen die leefden uit inkomsten van kapitaal. Zo verklaarde Adam Smith: "Een aantal zeer geachte categorieën van de maatschappij leveren even weinig productieve arbeid als het huispersoneel."⁴ De categorieën die hij gelijk schakelde met het huispersoneel waren onder meer: de heersende vorsten, de officieren van het leger en de zeemacht, heel het militair apparaat, juristen, artsen en andere intellectuelen en uiteindelijk ook de operazangers, acteurs, schrijvers en balletdanseressen.

De burgerij bekeek de intellectuele werkers met misprijzen, als een lagere klasse van nutteloze consumenten. Pas wanneer de meerwaarde die voortkwam uit de uitbuiting van het proletariaat zo groot geworden was, permitteerde de

burgerij zich de luxe om een aantal kruimels van haar rijkdom aan de onproductieve intellectuelen te schenken, aan diegenen die niet rechtstreeks in de productie ingeschakeld waren. De historische uitdrukking van dat misprijzen van de burgerij voor de intellectuelen vinden we terug in de ellendige situatie waarin velen onder hen zich bevonden, ook al hadden zij de ideologische bovenbouw van die burgerlijke maatschappij gecreëerd. Zij moesten bescherming zoeken bij de kleine soevereinen en werden gedwongen om slechtbetaalde jobs aan te nemen. In sommige gevallen zelfs kerkelijke jobs, ook al waren de meesten vrijdenkers. Zij werden gedegradeerd tot privé-leraar en moesten onderdak zoeken in de salons van de adellijke dames. De geschiedenis van de burgerij en van haar strijd tegen de aristocratie, of beter de geschiedenis van diegenen die die strijd gevoerd hebben in Engeland, Frankrijk en Duitsland, levert daar een overtuigend bewijs van.

De intellectuelen hebben uit dat flagrant misprijzen voor hun arbeid nooit de nodige lessen getrokken. Zij hadden niet de indruk dat zij van de burgerij afgescheiden waren, zij hadden de illusie dat zij er deel van uitmaakten. Zij leefden in de illusie dat zij door een 'liberaal' beroep uit te oefenen, zij de vertegenwoordigers waren van 'vrije' wetenschappen, 'vrije' kunst en 'vrije' cultuur. De meerderheid van de intellectuelen heeft nooit verder nagedacht. Hoe is dat mogelijk? Binnen de intelligentsia heeft zich een sociale stratificatie voorgedaan die veel verder gaat dan de classificatie die gewoonlijk gebruikt wordt: bediendes in de privé-industrie, staatsambtenaren en vrije beroepen. De bovenste laag van de intelligentsia

stond erg dicht bij de burgerij of was er zelfs uit voortgekomen. Door hun eersterangsrol in het productieproces, in het politieke leven of in een aantal culturele domeinen, was een minderheid er in geslaagd door hun arbeid of hun ambitie op te klimmen tot de burgerij, waarvan ze van dan af deel uitmaakten. Onder die geprivilegieerden stond een grote laag intellectuelen die traditioneel in een kleinburgerlijke wereld leefden, en er de bekrompenheid op cultureel en economisch vlak van deelden. Daarop volgde een derde groep van intellectuele werkers die niet begunstigd waren door geluk of een goed gesternte, en die zich aan de rand van het lompenproletariaat bevonden, waarin ze trouwens ook dikwijls opgingen. Dat is een vast kenmerk: wanneer een intellectueel niet in staat is om zich in de schaduw van de burgerij in stand te houden, dan vervalt hij meestal niet tot de rangen van het proletariaat, maar komt hij meestal terecht bij het lompenproletariaat.

De geprivilegieerde positie van de intellectueel

Maar in vergelijking met de levensomstandigheden en de sociale situatie van de arbeidersklasse, nam de intelligentsia in de burgerlijke maatschappij een bevoorrechte positie in. Als gevolg daarvan voelden de intellectuelen zich niet verwant met het proletariaat.

Die geprivilegieerde positie van de intelligentsia was op lange termijn onverzoenlijk met de belangen van de burgerij. Die streefde er alleen maar naar zoveel mogelijk winst te maken en kapitaal te accumuleren en de staat en de maatschappij te overheersen. Het

was dan ook logisch dat de burgerij naar middelen zocht om die privileges af te pakken. Zij deed dat door vraag en aanbod op het vlak van intellectuele arbeid in evenwicht te brengen.

Nog lang na de politieke emancipatie van de burgerij werd de ontwikkeling van de opleiding en de cultuur afgeremd en belemmerd door de overblijfselen van het feodale systeem. Dat verklaart gedeeltelijk waarom de intellectuelen op maatschappelijk vlak een bevoorrechte positie innamen.

Het aantal intellectuelen waarover de burgerij kon beschikken om haar politiek waar te maken, was tamelijk beperkt. Door de snelle productiestijging had de burgerij nood aan meer onderzoekers en technici. De burgerij had eveneens nood aan een hogere cultuur om haar heerschappij over de intellectuele slaven te handhaven. Die cultuur moest een ideologische basis geven aan de macht van de burgerij. Er was dus dringend nood aan meer intellectuele werkers. De burgerij begon van dan af veel meer aandacht te schenken aan het onderwijs, zelfs aan het basisonderwijs. Er werden nieuwe onderwijsinstellingen opgericht en studeren werd aangemoedigd. Als resultaat van die politiek ontstond er een overproductie aan intellectuelen, voor de burgerij althans. Inderdaad, in de mate dat de universiteiten meer afgestudeerden leverden dan de burgerij nodig had om haar winsten en overheersing te realiseren, was er een overproductie. Maar als we uitgaan van de enorme culturele noden van de massa's, dan was er helemaal geen sprake van overproductie. De burgerij beschikte van dan af over het nodige reserveleger en kon op die manier de lonen van de intellectuele werkers

drukken. Hun situatie verslechterde dan ook zienderogen.

De maatschappelijke indeling van de intellectuelen waar ik het al eerder over gehad heb, bleef dan ook niet onveranderd. Het onderscheid tussen de drie groepen nam nog toe. Het aantal intellectuele werkers dat deelde in de weelde en de welvaart van de burgerij daalde relatief gezien, ook al steeg hun aantal in absolute termen. Het is niet mogelijk om statistisch na te gaan in welke mate het onderscheid tussen de tweede en de derde groep veranderde. Nog voor de oorlog, vooraleer het aantal intellectuelen in de economie en in de openbare diensten toenam, verklaarden de reformisten, met Bernstein op kop, dat er zich een 'nieuwe middenklasse' vormde, die moest dienen als buffer tegen het proletariaat. Volgens die theorie werden vele intellectuele werkers aangemoedigd om de maatschappelijke ladder te bestijgen. De juistheid van die theorie kan onmogelijk met statistische gegevens aangetoond worden. Het volstaat niet om te kijken naar het inkomen om de sociale situatie van de verschillende categorieën intellectuelen te bepalen. Men moet eveneens rekening houden met de gewone levensomstandigheden en met de materiële en culturele mogelijkheden waarover de intellectuelen door hun inkomen konden beschikken. Als we daarmee rekening houden, dan stellen we vast dat de situatie van de intelligentsia overal ter wereld op alle vlakken achteruit ging. Op dat moment begon het probleem van de intelligentsia.

De concurrentiestrijd van de intellectueel en de emancipatiestrijd van de vrouwen

De burgerij was niet langer meer in staat om aan de intellectuele werkers de maatschappelijke positie te verlenen die overeen kwam met het levensniveau dat ze uit hoofde van hun 'plaats' tot dan toe bekleed hadden. De intellectuelen verzetten zich halsstarrig tegen de toegang van de vrouwen tot het hoger onderwijs en tot een beroepsloopbaan. Dat was de eerste kenmerkende uiting van dat probleem. Wat stak er achter die ideologische achterlijkheid van professoren, artsen en andere intellectuelen? Waarom trokken zij ten strijde tegen de emancipatie van de vrouw? Het enige antwoord daarop is: angst voor concurrentie.

De strijd voor het recht van vrouwen op een degelijke opleiding en op arbeid toonde duidelijk twee dingen aan. Eén: dat de burgerlijke maatschappij niet in staat was om de intellectuelen een inkomen te bezorgen waardoor ze hun 'stand' konden ophouden. Gezinnen uit die milieus bleken niet in staat om een materieel bestaan voor de vrouwen te verzekeren, noch om hen een doel of een levensideaal te geven. Twee: De intellectuelen vreesden dat hun eigen situatie nog zou verergeren, indien de vrouwen recht kregen op hoger onderwijs en op de arbeidsmarkt zouden terechtkomen. De feiten bewijzen dat. In het tsaristische Rusland bijvoorbeeld was de situatie heel anders dan in West-Europa. De strijd ging er niet tussen mannen en vrouwen, maar tussen de verschillende generaties, tussen

vaders en zonen, tussen diegenen die vasthielden aan de oude ideologie van het feodale en autoritaire systeem en de verdedigers van de liberale ideologie van de opkomende burgerlijke maatschappij.

Vandaag heeft de crisis van de intelligentsia een onverwachte intensiteit bereikt. De strijd tegen vrouwenarbeid, die voor de oorlog bijna uitgewoed was, brandt vandaag opnieuw los in alle hevigheid. Die strijd wordt niet alleen bij de 'overwonnenen' gevoerd, maar eveneens bij de zogezegde 'winnaars'. Bijvoorbeeld in de Verenigde Staten, waar de strijd rond de vrouwenemancipatie de eerste grote successen gekend heeft. In een aantal milieus (professoren, enz.) stellen we vandaag een sterke stroming vast tegen de emancipatie van de vrouwen. Men huldigt er het motto: "Iedere vooruitgang van de vrouw gaat ten koste van die van de man."

Hervormingen en verzoening of beroep op de goede wil van de patroon?

Er is nog een ander fenomeen dat duidelijk aantoonde dat er zich een probleem van de intelligentsia ontwikkelde in de burgerlijke maatschappij. Rond 1880 duiken er overal maatschappelijke reformisten van allerlei slag op: kathedersocialisten⁵, agrarische hervormers, pacifisten, estheten, neomalthusianisten, seksuele hervormers, enz. In al die stromingen zit een duidelijke constante. Eén van de gemeenschappelijke punten is de ontdekking dat er een maatschappelijk probleem bestaat. Zij stellen vast dat het proletariaat een macht geworden is, en dat dat

proletariaat begonnen is met de revolutionaire strijd. De intellectuelen bekleeden een hybride positie tussen de klassen. Zij staan tussen de twee voornaamste klassen van de maatschappij die zich voorbereiden op de grote afrekening tussen kapitaal en arbeid. Bij de intellectuelen duiken dan ook allerlei apostelen van de klassenverzoening op. Zij roepen de burgerij en het proletariaat op om zich met elkaar te verzoenen. Dat is een nieuw kenmerkend aspect. Vroeger stelden bijna alle hervormers hun hoop op het begrip en de goede wil van de bezitters en uitbuiters.

Die hervormers verwerpen de klassenstrijd en natuurlijk ook de revolutie. Zij hopen op redelijkheid zowel van de kant van de burgerlijke uitbuiters als van het uitgebuite proletariaat dat zich begint te verzetten. Vooral in Duitsland, het land van de 'theorie', uiten de reformistische stromingen, die een uitdrukking zijn van het intellectuelenprobleem, zich in de vorm van 'kathedersocialisme' of andere min of meer wetenschappelijke vormen van die tendens. In Frankrijk, het land van de 'politiek', uiten die stromingen zich in de vorm van de steeds meer verspreide gewoonte van de radicale burgerlijke partijen om 'sociaal' werk te doen. Overal duiken er partijen of embryo's van partijen op, die zich democratisch-socialistisch, radicaal-socialistisch of eender wat noemen, als er maar socialistisch in voor komt.

De meest bekende vertegenwoordiger van die tendens in Frankrijk is onze kameraad Jaurès. Hij evolueerde verder naar het socialisme, maar kon zich toch niet volledig losmaken van zijn burgerlijk-democratisch verleden. Een typisch voorbeeld in Engeland van de reformistische beweging die verbonden is met

het probleem van de intellectuelen, is de Fabian Society.⁶ Die vereniging betiteld zich zelf als 'opbouwend socialisme' en beschikt ook over een aantal vertegenwoordigers binnen de travaillistische partij, vooral intellectuelen. In alle kapitalistische landen hebben de sociale hervormers die voortkwamen uit de intelligentsia een grote invloed gehad op de arbeidersaristocratie. De meest radicale verderzetting van die ideeën vinden we in het opportunisme en het reformisme van de arbeidersbeweging.

Van hervormers tot imperialistische voorvechters

De programma's van de intellectuelen die gegrepen waren door de hervormingsgezinde koorts vertonen één gemeenschappelijk kenmerk. Geen enkele ervan wil raken aan de fundamenten van het burgerlijk systeem. Zij weigeren allemaal om de privé-eigendom en dus bijgevolg ook de klasseheerschappij af te schaffen. Zij dromen ervan de klassentegenstellingen te verzachten. Maar al die heren hadden nood aan een basis om hun hervormingen te kunnen doorvoeren. Er bestaat een rechtstreekse band tussen de sociale hervormers en het imperialisme. De Engelse imperialist Cecil Rhodes formuleerde het kernachtig: "Het imperialisme of de revolutie". De burgerlijke hervormers die de revolutie wilden vermijden en tegelijk ook niet wensten te raken aan de heilige winsten of aan de heerschappij van de burgerij, moesten dus op zoek naar een economische basis voor hun hervormingen. Die basis vonden zij in het buitenland: in de uitbuiting van de

koloniale en semi-koloniale volkeren.⁷ Dank zij de gewetenloze plundering en de onmenselijke slavernij van de inboorlingen, leverden die volkeren enorme winsten op. Een aantal kruimels van die winsten gebruikten de kapitalisten om een aantal zeldzame syndicale toegevingen te doen en een aantal sociale hervormingen door te voeren voor hun 'landgenoten'.

Maar de omvorming van de sociale hervormers tot pioniers van het imperialisme heeft een ander motief: de zorg voor hun eigen bestaan. Talrijke 'intellectuele werkers vonden geen goedbetaalde job meer in hun land. Ze konden er niet langer 'volgens hun stand' leven. De kolonies boden hen het vooruitzicht op een schitterende carrière, de waarborg van een hoog loon, avonturen en roem. Het is dan ook niet verwonderlijk dat een aantal intellectuelen de felste voorvechters werden van het imperialisme.⁸ Van eenvoudige nachtwaker tot minister, van dorpsonderwijzer tot wetenschappelijk onderzoeker, allen ontdekten zij het imperialisme en maakten er reclame voor 'onder het volk'.

Eerder hadden de intellectuelen de burgerlijke ideologie, de ideologie van de nationale staat ontworpen. De nieuwe generatie intellectuelen zong de lof van het imperialisme. Zij waren de sofisten van pseudo-wetenschappelijke radicale theorieën die alle tegenstellingen en gruweldaden van de koloniale politiek rechtvaardigden. Zij waren de fanatiekste propagandisten en organisatoren van het imperialisme. Zij waren de meest blinde verdedigers van de uitbuiting en de slavernij in de kolonies en de semi-kolonies. Als het er om ging om de koloniale volkeren te plunderen en tot slavernij te veroordelen,

slaagden de intellectuelen er zonder probleem in om een combinatie te maken van de meest weerzinwekkende brutaliteit van de conquistadores uit het begin van de primitieve kapitaalaccumulatie en de sluwheid van de moderne en beschaafde veroveraars.

Samen met de grote industrie- en financierskapitalisten zijn de intellectuelen de belangrijkste verantwoordelijken van de wapenwedloop, van de wereldoorlog en van het vervolg erop. Naast die van de grote burgerij en de reformistische verraders, zijn de handen van de intellectuelen met het bloed besmeurd van de slachtoffers van de vier jaar durende slachting. Zij waren het, die het idee lanceerden "het vaderland moet groter zijn". Als pioniers van het imperialistische idee zijn zij verantwoordelijk voor dat bedrog. Zij lichtten de massa's op met hun ideeën, zodat de wapenwedloop in alle zogenaamde geciviliseerde landen kon beginnen. Zij waren verantwoordelijk voor de fatale psychose onder de massa's, waardoor de oorlog nog vele jaren verder duurde.

De uitschakeling van de kleine en middelgrote burgerij en de verarming van het proletariaat

Het lot van de geschiedenis heeft gewild dat geen enkele maatschappelijke laag van de bevolking zo erg door de gevolgen van de wereldoorlog getroffen werd als die van de intellectuelen. Geen enkele van de grootmachten die zij steunden kwam als overwinnaar uit die oorlog. De enige overwinnaar was de grote burgerij van alle landen. De verliezers waren overal

het proletariaat en de kleinburgerij. Dus ook de intellectuelen, zowel in de overwinnende landen als in de overwonnen landen. Hun economische situatie werd van dan af bepaald door twee factoren: de uitschakeling van de kleine en middelgrote burgerij en de verarming van het proletariaat.

Die twee factoren samen veroorzaakten een gevoelige verslechtering in de situatie van de intellectuelen. Die situatie werd langzaam rampzalig. Onveiligheid, onzekere werksituatie en onzeker inkomen, lange periodes van werkloosheid, loonsverlagingen (niet zozeer in absolute cijfers voor het hele land en voor alle beroepen, maar in elk geval in verhouding tot de levensduurte), dat waren allemaal kenmerken van hun situatie. Zij waren vaak genoodzaakt van beroep te veranderen, dikwijls ook om de job waar zij een jarenlange opleiding voor gevolgd hadden, in de steek te laten. Zij werden gedwongen om een bijberoep te zoeken, in een fabriek, de handel, een werf of een café. Kortom, overal behalve in de intellectuele sfeer. Zij waren niet langer in staat om hun kinderen 'volgens hun stand' op te voeden, zij konden hen amper deftig voeden. Langzaam gleden zij af naar het proletariaat.

Ik wil het internationaal karakter van die situatie, die zo catastrofaal was voor de intelligentsia, onderstrepen. Die situatie is natuurlijk erg in Duitsland, waar de algemene gevolgen van de oorlog nog verscherpt worden door het feit dat Duitsland de oorlog verloor.

Maar het zou verkeerd zijn te denken dat die situatie specifiek is voor de overwonnen landen. De feiten spreken dat tegen. Bijvoorbeeld. Het was juist in Duitsland dat de problemen van de intelligentsia het eerst opdoken. Dat

gebeurde al voor de oorlog, in een periode dat de kapitalistische economie in volle bloei was en de politiek macht haar toppunt bereikte. Reeds voor de oorlog hadden de jonge ingenieurs, technici en scheikundigen een lager inkomen dan geschoolde arbeiders. Reeds voor de oorlog bestond er een groot overschot aan intellectuelen en semi-intellectuelen die zonder job zaten of geen werkzekerheid hadden. Andere feiten weerleggen de nationalistische interpretatie van de ellende van de intellectuele werkers die de fascisten en reformisten naar voor schuiven om de chauvinistische gevoelens aan te wakkeren.

Frankrijk is één van de overwinnende landen. Toch duiken er dezelfde problemen op. Ook in Frankrijk zijn de lonen van de intellectuelen verminderd en zijn ze dikwijls lager dan die van geschoolde arbeiders. Eén van de meest schandalige gevolgen van de kapitalistische krachten van de Entente, waartegen men in Duitsland protesteert, is het feit van de 'werkstudent'. Studenten zijn gedwongen om naast hun studie nog een job uit te oefenen om te kunnen overleven. In de winter van 1922-1923 bevond meer dan 53% van de studenten van negen universiteiten zich in die situatie. Volgens sommige bronnen zelfs meer dan 60%. Maar hoe ziet de situatie er uit in de landen die genieten van de herstelbetalingen en waar er zich een relatief herstel heeft voorgedaan in een aantal sectoren van de industrie? Ook in Frankrijk zijn er steeds meer studenten die werken als straatveger, kelner of stalknecht of die zelfs een steeds grotere concurrentie vormen voor de arbeidsters in de confectie.

Meer nog. De crisis van de intelligentsia bestaat eveneens in het grootste en rijkste land van de overwinnaars:

de Verenigde Staten. De situatie daar is natuurlijk enigszins anders dan in Europa. De crisis van de intelligentsia begon er tegelijk met de grote naoorlogse economische crisis en liep terug in de periode van hoogconjunctuur. Maar er zijn talrijke tekens die erop wijzen dat de crisis nog lang niet over is en opnieuw opduikt aan het begin van een nieuwe economische crisis.

Men moet trouwens rekening houden met een aantal specifieke omstandigheden die de crisis van de intelligentsia in de Verenigde Staten beïnvloeden. De opleiding voor de zogeheten hogere beroepen verloopt helemaal anders dan in Europa. De universiteiten zijn er geen staatsinstellingen. De toegang tot de universiteiten is er niet beperkt tot geprivilegieerde kasten en verloopt veel gemakkelijker dan bij ons. Het onderwijs is er helemaal anders georganiseerd. Zo kan men manuele arbeid en intellectuele arbeid gemakkelijker verzoenen en zijn studies tijdelijk onderbreken om zich aan een andere activiteit te wijden. Kortom, de 'hogere' opleiding is er niet zo eng opgevat.

In de ondernemingen is er geen strikte scheiding tussen intellectuele en manuele arbeid. Integendeel, de intellectuelen zijn er meestal in staat om manuele arbeid uit te oefenen. Daarom is in de Verenigde Staten de overgang van de ene activiteit naar de andere relatief eenvoudig.

Tenslotte moet men ook rekening houden met de opvatting die de Amerikanen hebben over werken. Voor de meeste Amerikanen dient werken alleen om geld te verdienen. De aard van dat werk is bijkomstig. In Amerika wordt het feit dat een intellectueel tijdelijk manuele arbeid verricht niet

aangevoeld als een maatschappelijke achteruitgang, op voorwaarde dat hij er van kan leven.

In Midden- en Zuid-Amerika komt de verslechtering van de situatie van de intellectuelen tot uiting in het groeiend verzet tegen de concurrentie van de Europese immigranten met een wetenschappelijke en technische opleiding. De immigratievoorwaarden worden steeds strenger. We kunnen dus gerust stellen dat de crisis van de intelligentsia zich in alle kapitalistische landen doet voelen.

In Engeland lijkt die crisis het minst scherp, ook al is het aantal 'nieuwe armen' fel toegenomen. De uitbuiting van de kolonies vormt een stevige steun voor de Engelse kapitalistische economie. De bijkomende winsten die de Engelse burgerij in de kolonies maakt, komen bijvoorbeeld onder de vorm van interesten ten goede aan de middenklasse. Op die manier konden een aantal intellectuelen stand houden in de crisisgolf. Maar ook in Engeland verslechtert de toestand van de intellectuele werkers. Talrijke intellectuelen zijn werkloos of hebben slechts een tijdelijke job, vooral in de sectoren van handel en nijverheid. De kloof tussen het inkomen en de levensduurte doet zich goed voelen.

Ik kan het vandaag jammer genoeg niet hebben, zelfs niet bondig, over het probleem van de intelligentsia in de kolonies. Ik hoop dat ik dat later wel zal kunnen.

De politisering van de intellectuelen en het fascisme

De crisis van de intelligentsia heeft tot de politisering van de intellectuelen

geleid. Die politisering is het resultaat van de sterke politisering van de kleinburgerij die we vandaag in alle kapitalistische landen meemaken en die vandaag een ongekend hoog peil bereikt. De intellectuelen verlaten het terrein van de sociale hervormingen en leggen zich toe op de politieke strijd. Zij rekenen niet langer op de begrijpende houding van de burgerij om te komen tot een maatschappelijke hervorming. Zij rekenen op de druk van de politieke strijd, op de verovering van de macht, of zonodig op de instelling van de dictatuur.

De sterkste uitdrukking van de politisering van de intellectuelen is het fascisme. De intellectuelen steunen massaal het fascisme in alle landen. Zij zijn tevens de belangrijkste ontwerpers van de fascistische ideologie. Die ideologie is een verjongde uitgave van de imperialistische ideologie, aangevuld met een aantal nationalistische en sociale elementen.⁹

De impact van het fascisme op sociaal vlak is nauw verbonden met de groeiende verarming van grote massa's kleinburgers en intellectuelen. Het fascistisch programma is erg verleidelijk. Maar de verwezenlijking van dat programma zal de economische en sociale tegenstelling niet oplossen. Het fascisme wil immers de basis van de sociale tegenstellingen behouden: het privé-bezit van de productiemiddelen en bijgevolg ook de kapitalistische uitbuiting.

Vandaag kan de burgerij moeilijk nog verder gaan in de economische uitbuiting van de kleine en middelgrote burgerij. Onder het fascisme kan de burgerij hen voortaan ook op politiek vlak uitbuiten. De burgerij gebruikt tegelijkertijd de illegale kracht van het fascisme en de legale middelen waarover ze

beschikt. De burgerij is zelfs bereid om te aanvaarden dat de fascistische dictatuur gevestigd wordt en zich omvormt tot legale macht, als dat fascisme haar maar verdedigt tegen het proletariaat. Er is dus geen fundamenteel verschil tussen het fascisme en het kapitalisme. Italië is daar een duidelijk bewijs van. De intellectuelen zijn de ideologische pioniers geweest van de burgerlijke maatschappij en hebben die maatschappij met de wapens in de hand verdedigd. Als fascistenvormen zij de achterhoede van de burgerij. Een deel van de reformisten begeeft zich eveneens op het pad van het fascisme.

De politisering van de intellectueel en het burgerlijk pacifisme

De politisering van de intelligentsia heeft naast het fascisme nog een ander fenomeen doen ontstaan: het burgerlijk democratisch pacifisme. Die stroming komt, net als het fascisme, voort uit de hervormingsbeweging. Die stroming steunt nochtans niet op een belangrijke laag van de bevolking, die het slachtoffer is van de verarming. Zij steunt vooral op geïsoleerde groepjes, afkomstig uit alle milieus, met inbegrip van de burgerij. Individuen van allerlei slag maken er deel van uit. Elementen die zich aan de rand van de grote trusts ophouden, kleine industriëlen, kleine handelskapitalisten, aan de kant gezette diplomaten wiens horizon niet verder reikt dan hun straat, hoge functionarissen wiens horizon al even ver reikt en een aantal elementen uit katholieke milieus die gevoelig zijn voor het supranationale karakter van die ideologie. En uiteindelijk ook de laatste aanhangers van de

liberale en pacifistische vleugel van de oude generatie intellectuelen. De oorlogsmisdaden en het militarisme bleken niet in staat om de politieke problemen op te lossen. Die oude garde intellectuelen zijn hun illusies kwijt en reiken vandaag de hand aan de oude vrienden en vijanden op internationale conferenties en symposiums. Dat pacifisme is door en door burgerlijk. Het blijft halsstarrig geloven in de kracht van zedenpreken en roept op tot redelijkheid. Het weigert geweld, de strijd en dan vooral de revolutionaire klassenstrijd van het proletariaat en de strijd voor de dictatuur.

Er zijn talrijke voorbeelden die de halfslachtigheid van die ideologie aantonen. Eén voorbeeld. De pacifisten zweren bij de Volkerenbond. Die Volkerenbond is niets meer dan een kariatuur, een halfslachtig product van het pacifisme en het imperialisme. De Volkerenbond komt voort uit de pacifistische fraseologie en de imperialistische praktijk. Het is evident dat de burgerlijke pacifistische golf waarop een aantal burgerlijke en reformistische elementen hun hoop gesteld hebben, door de burgerlijke kenmerken en natuur en de inconsequentie ervan, veroordeeld is om ineen te storten. De Volkerenbond zal eveneens eindigen zoals het pacifisme. De pacifistische en democratische fraseologie zal zich vroeg of laat aan het imperialistische dictaat van de grote burgerij en het financierskapitaal onderwerpen.

Kapitalisme remt ontwikkeling van techniek, wetenschap en kunst

De crisis van de intelligentsia is het symptoom van een situatie met grote

historische betekenis. Die crisis treft de kern van de intellectuele arbeid in de burgerlijke maatschappij.

Eén van de meest opmerkelijke kenmerken ervan is de ellende en het verval van de onderzoeksinstellingen. In alle landen (met uitzondering van de Verenigde Staten) weerklinkt de roep naar meer steun voor de onderzoekers. Er moet dringend iets gedaan worden aan de catastrofale situatie van de onderzoeksinstellingen. De beschikbare middelen zijn niet in staat om de werkingskosten te dekken. Voor uitbreiding of verbetering is er hoe dan ook geen geld. Musea, bibliotheken en collecties worden verwaarloosd. Vooral de onderzoeksinstellingen voor humane wetenschappen worden getroffen, maar ook de wetenschappelijke uitgeverijen. Dat fenomeen heeft eveneens een internationaal karakter. Een andere belangrijk factor is de overbelasting. Steeds minder onderzoekers kunnen zich vrij aan hun onderzoek wijden, zonder nevenactiviteiten of zorgen. Er zijn steeds minder jonge onderzoekers. De selectie gebeurt slordig en gebeurt bijna uitsluitend op basis van criteria zoals rijkdom, en niet op basis van de capaciteiten of het geleverde werk. Het fenomeen van de professor-loontrekker¹⁰ heeft zijn intrede gedaan. Het fenomeen van de professor die zijn functie en zijn titels te danken heeft aan zijn huwelijk is reeds langer gekend.

Sommigen beweren dat die triestige situatie alleen in Duitsland bestaat, dat zij een gevolg is van de nederlaag. Maar de klachten die ons uit Engeland en Frankrijk bereiken over de catastrofale toestand van de onderzoeksinstellingen, vooral op het vlak van de humane wetenschappen, tonen aan

dat die stelling fout is. De achteruitgang van het onderzoek heeft zijn weerslag op de universiteiten, polytechnische scholen, hogescholen van allerlei aard en natuurlijk ook op de vorming van de toekomstige generatie van intellectuelen.

Die situatie is een symptoom van het verval van de burgerlijke maatschappij. Zij toont duidelijk de gevolgen aan van het privé-bezit van de productiemiddelen en van de klasseheerschappij van de burgerij die daarop gebaseerd is. Op een bepaald moment in de geschiedenis was de kapitalistische productiewijze historisch noodzakelijk voor de ontwikkeling van de productieve krachten op menselijk en materieel vlak. Vandaag daarentegen, zijn de kapitalistische productieverhoudingen een rem op de ontwikkeling van de techniek, de wetenschap en de kunst, zelfs van de burgerlijke beschaving. Dat is vooral opvallend op het domein waar de kapitalistische winsthonger nog altijd een belangrijke rol speelt: die van de techniek. Al voor de oorlog remde het kapitalisme de ontwikkeling van de techniek af. Dat fenomeen is nochtans nauw verbonden met de concurrentiestrijd van de grote ondernemingen en trusts.

In alle kapitalistische landen van Europa en de Verenigde Staten kopen de grote trusts brevetten en uitvindingen op, niet om ze te gebruiken, maar om te verhinderen dat hun concurrenten ze zouden gebruiken. Om de een of andere reden achten zij het niet rendabel om ze te gebruiken. Die houding geeft duidelijk de onoverkomelijke tegenstelling weer die er in het burgerlijk systeem bestaat tussen de belangen van de maatschappij en die van het kapitaal.

De maatschappij heeft alle belang bij een verbetering van de arbeidsomstandigheden en een verhoging van het rendement. Maar van zodra die verbeteringen strijdig zijn met de privébelangen van een aantal machtige kapitalisten, worden de pogingen om ze in te voeren in de kiem gesmoord. Wie weet hoeveel geniale onderzoekers en uitvinders gestorven zijn zonder dat de vruchten van hun onderzoek of hun arbeid de maatschappij mochten verkrijgen, zonder dat het resultaat van hun onderzoek of arbeid zelfs gekend was. Talrijke belangrijke ontdekkingen op het vlak van de volksgezondheid worden niet uitgebaat, omdat ze niet rendabel genoeg zijn of zelfs geld kosten. In het kapitalistisch systeem is een mensenleven goedkoop!

De wetenschap en vooral de natuurwetenschap staat in feite in dienst van de techniek. De Parijse professor Janet¹¹ formuleerde die evolutie kernachtig in een brief die hij schreef om te protesteren tegen de achteruitgang van het onderzoek: "De fabriek verheft zich boven het Parthenon en dreigt het te verpletteren."

Er zijn nog andere gevolgen van de heerschappij van het kapitaal en van de winsthonger. Het wetenschappelijk onderzoek wordt versplinterd in kleine geïsoleerde domeinen. De coördinatie en synthese van een uitgebreid terrein wordt zeldzaam. De chemicus Berthollet¹² vat de situatie als volgt samen: "Met mij sterft de laatste chemicus." Als leek weet ik niet of zijn woorden ooit door iemand zijn weerlegd. Natuurlijk zijn de resultaten van bepaalde onderzoeken immens, maar alle sectoren lijden aan dit gebrek aan coördinatie en synthese.

Een ander kenmerk verdient ook onze aandacht. Wetenschap en techniek zijn

vandaag vooral gericht op drie belangrijke domeinen die niets te maken hebben met het leven, maar met de dood: de productie van gifgas voor de oorlog, de militaire luchtvaart en de bouw van onderzeeërs en torpedoboten. Dat toont duidelijk aan wat de burgerlijke maatschappij verstaat onder de ontwikkeling van "de wetenschap om de wetenschap".

Burgerlijke cultuur wordt caricatuur

De natuurwetenschappen worden fel bevoordeeld ten nadele van de humane wetenschappen. In Frankrijk, de bakermat van de humane wetenschappen en de cultuur, stellen we dezelfde evolutie vast. Dat land van bankiers en renteniers kwam als overwinnaar uit de oorlog. Daardoor kon het zich ontwikkelen tot een industriële natie. Sinds het imperialisme aan de macht is en de zware industrie zich snel ontwikkelt, worden de natuurwetenschappen en de technische toepassingen ervan bevoordeeld. Een aantal grote namen uit de Franse wetenschap zoals Aulard en Luchaire¹³ stellen met spijt vast dat de interesse voor abstracte wetenschap steeds meer afneemt. Op dat vlak stellen we in Frankrijk dezelfde evolutie vast als in Duitsland na de oorlog van 1870. Die desinteresse voor de humane wetenschappen lijkt eerder verrassend, aangezien de burgerlijke maatschappij op dat vlak nood heeft aan intellectuelen, als een soort van wetenschappelijke verdedigers van het systeem en de staat. Maar de burgerij voelt haar heerschappij vandaag zodanig bedreigd, dat ze meer vertrouwen heeft in matrakken en machinepistolen dan in intellectuele argumenten.

Ondanks de enorme vooruitgang in een aantal specifieke domeinen, is de burgerlijke cultuur momenteel niet in staat om een organische synthese te maken van de verworvenheden van de natuur- en menswetenschappen. Die cultuur is niet in staat om er een wereldopvatting uit te trekken die nauw verbonden is met het leven en die zich kan omvormen tot een maatschappelijke energie. Wanneer de wetenschap verder durft te kijken dan de enge grenzen van het gespecialiseerd onderzoek, vindt ze alleen maar de grote leegte. Zij houdt halsstarrig vast aan een berustend of cynisch relativisme of beweegt zich op het drijfzand van de mystiek.

Toen de burgerij nog een revolutionaire klasse in volle ontwikkeling was, was ze op zoek naar de historische zin van haar bestaan, naar een globale wereldvisie, naar een grote filosofie. Vandaag is de burgerlijke wetenschap niet langer in staat om een samenhangende filosofie te ontwikkelen. Zij geraakt niet verder dan een flauwe en steriele imitatie van de klassieke filosofie, een eclecticisme van losse onderdelen zonder bezieling, een salonfilosofie, een literaire mode voor snobs. De burgerij heeft geen globale en samenhangende wereldvisie meer. Daardoor is zij in de onmogelijkheid om nog langer haar klasseheerschappij ten opzichte van zichzelf (we spreken dan nog niet over het proletariaat) te rechtvaardigen, laat staan om een kracht te zijn die de wereld vooruit helpt naar een hogere vorm van beschaving. De burgerij heeft geen geloof meer in de toekomst en weigert de realiteit onder ogen te zien. Die realiteit zou zo verpletterend zijn, dat ze weigert om haar ware gelaat in de spiegel van eender

welke filosofie te zien. De burgerij vervangt de oude filosofie door een erzatsreligie, een karikatuur van ideologieën die ze haalt bij verdwenen of veroordeelde beschavingen.

De intellectuelen zijn het meest gevoelig voor het verval van de burgerlijke cultuur en voor de gevolgen ervan. Aangezien zij niet meer aangespoord worden om na te denken, om te hopen, om te handelen, zoeken zij hun toevlucht in het duistere verleden, in de mystiek, in het boeddhisme, enz. Zij zoeken hun heil in de grenszone tussen het bewuste en het onbewuste, tussen sensatie en kennis, tussen droom en werkelijkheid, tussen wetenschap en kwakzalverij, zoals de theosofie of het spiritisme. Of zij weigeren de burgerlijke beschaving te aanvaarden en vluchten weg naar het platteland¹⁴ of naar een eiland, in kolonies die min of meer op sekten gelijken.

Pseudo-kunst wordt handel

De kunst gaat dezelfde weg op. Kunst is niet langer de uitdrukking op het artistieke vlak van grote collectieve gevoelens of ervaringen. Kunst is niet langer een instrument van efficiënte volksvoeding. Kunst is handel geworden. Het is een kapitalistische onderneming die grote winsten moet opleveren. De schilder en de tekenaar moeten produceren in functie van de vraag. De dichter en de schrijver moeten rekening houden met de markt en het cliënteel van hun uitgever. De situatie is in alle domeinen van de artistieke creatie hetzelfde.

Er ontstaat een pseudo-kunst, die een rendabele kapitalistische onderneming geworden is. De burgerlijke

maatschappij staat aan de wieg van de makers van die pseudo-kunst. Zij trekt onbekwame elementen aan en belooft hen een geprivilegieerde positie. Door de winsthonger ontstaan er instellingen voor artistieke vorming die voor iedereen toegankelijk zijn, of ze nu al dan niet talent hebben. Door honger gedreven, worden toegewijde kunstenaars gedwongen om zich ten dienste van de slechte smaak en de wancultuur te stellen. Tegelijkertijd zorgt de burgerij voor kopers van die pseudo-kunst, blasé parvenu's. Ondertussen blijft de grote massa verstoken van cultuur. De kapitalistische uitbouter bestaat zowel de artiesten (of diegenen die zich daarvoor uitgeven) als de consumenten. Pornografie is de meest rendabele pseudo-kunst in alle kapitalistische landen. Zowel getekende, geschilderde, gebeeldhouwde, gesproken of gezongen pornografie. De kapitalist buit de artiesten en het proletariaat uit, zonder enige scrupules. Hij verkoopt valse artistieke waarden met dezelfde cynische glimlach als de fabrikant van voedingswaren die zijn klanten ersatz zonder voedingswaarde of zelfs schadelijke producten in de maag splitst.

De kunst heeft nog weinig banden met het echte leven en met de collectieve gevoelens. De oorlog was één van de afschuwelijkste ervaringen voor de meeste mensen. Maar op geen enkel artistiek vlak, in geen enkel land, heeft die ervaring geleid tot een werk dat we als monument zouden kunnen bestempelen. Le Feu van Barbusse en La Nuit van Martinet zijn overrompend. Maar geen enkel werk drukt echt op een levendige manier de waanzinnige gruwel en de absurditeit uit van de imperialistische genocide. Er bestaat

slechts één werkelijk groots werk dat van enorm historisch belang is voor de hele wereld. Maar dat werk situeert zich niet op het vlak van de kunst, noch op het vlak van de wetenschap. Het is een politiek werk: de Russische proletarische revolutie. Die revolutie is het collectieve werk van miljoenen mensen en drukt hun wil uit naar meer vrijheid en cultuur. Zij drukt het geloof van de massa in het communistische ideaal uit. In deze duistere periode is zij de voorbode van een stralende toekomst.

De burgerij beschikt over geen leidende ideologie die op de toekomst gericht is. De kunst van de burgerlijke maatschappij is evenmin een bron van leven en energie. De artiesten zijn koortsachtig op zoek om de leegte aan ideeën te compenseren door nieuwe vormen en stijlen. Maar het is niet voldoende om een scherpzinnige geest te hebben om nieuwe vormen uit te vinden die in staat zijn de kunst met de massa's te verbinden. Nieuwe overtuigende artistieke vormen komen voort uit nieuwe ideeën. Alle aarzelende pogingen om nieuwe vormen en stijlen te vinden, hebben geleid tot het verval van de burgerlijke kunst. Die kunst is slechts de weerspiegeling van het uiteenvallen van de burgerlijke ideologie en cultuur. Vormen en stijlen wisselen mekaar af volgens de mode, niets is bevredigend, het kunstwerk zelf is afwezig, heeft geen inhoud meer. De artiesten voelen aan dat de massa's de kunst van de voorbije periode verwerpen. Zij doen inspanningen om opnieuw een organische band tussen de kunst en het leven te herstellen. Daarvoor grijpen zij terug naar het futurisme, het expressionisme, naar allerlei vormen uit het verleden.¹⁵ Zij vergeten daarbij dat die stromingen

symbolen en uitdrukkingsmiddelen waren van een oude ideologie die een band vormde tussen de verschillende gemeenschappen en die voor iedereen toegankelijk was. Maar in onze individualistische tijdgeest worden die vormen niet langer meer begrepen. Zij maken de kloof tussen de kunst en het publiek nog groter. Dat publiek beschouwt die vormen als flauwekul, als de uitdrukking van het humeur of de onbekwaamheid van de artiest.

De burgerlijke school voedt niet op, maar 'richt af'

In het onderwijs is het verval van de huidige staat en de burgerlijke cultuur nog duidelijker. In het onderwijs zou de synthese van de wetenschappelijke ontdekkingen, van de techniek en de kunst, kortom van de ganse cultuur, moeten samenkomen, zodat ze voor iedereen toegankelijk worden. De pedagogie als wetenschap heeft een enorme vooruitgang gemaakt. Zij steunt op de fundamentele ontdekkingen van de natuur- en menswetenschappen en beseft heel goed op welke manier de kunst kan bijdragen tot de vorming van de mens. Het burgerlijk systeem staat heel vijandig tegen de toepassing van een fundamenteel nieuwe pedagogie. Voor de burgerij staat de opvoeding in het teken van de klassenstrijd tussen het proletariaat en de burgerij. Het doel is niet om mensen te vormen, maar om de elementen van de verschillende sociale klassen 'af te richten'. Volksoepvoeding is synoniem van opvoeding van de armen. De school dient om af te richten, niet om op te voeden.

Zowel de organisatie van het onderwijs, de vorming, de lonen van de leraar

als de onderwijsmiddelen weerspiegelen de klassentegenstelling. Dat legt een zware hypotheek op de toekomst. Het onderwijs moedigt het openbloeien van natuurlijke talenten niet aan, integendeel. Het immense intellectuele potentieel van de jeugd wordt niet aangesproken. Een onschatbare culturele rijkdom wordt op die manier vernietigd. Die onbekwaamheid van het schoolstelsel komt duidelijk tot uiting in wat men de volksoopvoeding heet. Die volksoopvoeding wordt soms georganiseerd en gefinancierd door de burgerlijke staat, soms door het werk van 'een aantal mensen van goede wil', die denken dat ze met enkele kruimels van de burgerlijke cultuur de kloof tussen de verschillende klassen kunnen dichten. Zij maken zich illusies dat ze de werkers zullen kunnen afhouden van de revolutionaire klassenstrijd door ze te verlokken met de cultuur van predikanten en schoolmeesters.

Een uitloper van het failliet van de volksoopvoeding, is de corruptie van de kapitalistische pers. Die corruptie is één van de meest verwerpelijke tekenen van het verval van de burgerlijke cultuur.

Het bondgenootschap tussen de intellectuelen en het revolutionaire proletariaat

De burgerlijke maatschappij heeft ieder bestaansrecht verloren. Dat blijkt overduidelijk uit hetgeen ik net geschetst heb. De burgerlijke maatschappij weigert het recht op leven aan tientallen duizenden intellectuele werkers. Zij weigert het culturele leven en de sociale vooruitgang te bevorderen. De burgerlijke maatschappij en de

intellectuelen beweren dat zowel de kunst als de wetenschap als de hele cultuur vanzelf zullen verdwijnen. De burgerlijke maatschappij heeft die leugen nodig om de afzichtelijke realiteit, het resultaat van de winsthonger, voor zichzelf te verbergen. Maar ook de intellectuelen hebben die leugen nodig, om de schrijnende tegenstellingen van hun bestaan te kunnen vergeten. De tegenstelling tussen hun verlangens, hun kennis, hun vaardigheden en hun ellendige situatie, hun vervreemding. De enorme tegenstelling tussen het ideaal van hun opleiding en de resultaten van hun arbeid, in het licht van de maatschappelijke noden en mogelijkheden.

Men zou kunnen veronderstellen dat de intellectuele werkers daar de nodige lessen zouden uit trekken. Dat ze de kracht zouden vinden om enthousiast tegen de burgerlijke maatschappij te vechten. Zodat ze, door de intellectuele arbeid en tegelijk alle arbeid uit de ketens van het kapitalisme te bevrijden, verlost zouden worden uit hun fysisch en moreel lijden. Maar we stellen net het omgekeerde vast. De intellectuelen weigeren om die realiteit onder ogen te zien. Zij weigeren de revolutionaire opdracht van het proletariaat, aan wiens zijde zij zouden moeten meevechten, op een correcte manier te begrijpen. Hun positie ten opzichte van het proletariaat is even dubbelzinnig als hun maatschappelijke positie. De intellectuelen met topposities voelen zich echte heren. Zij kijken met misprijzen neer op die armzalige massa uitgebuite proletariërs. Zij haten het proletariaat dat in opstand komt, het is de vijand, het zijn barbaren die een bedreiging vormen voor de wetenschap en de kunst.

Het grootste deel van de intellectuele werkers leefde tot voor kort nog zoals de middelgrote burgerij of de kleinburgerij. Vandaag leven zij onder proletarische levensomstandigheden en beginnen zij te vermoeden dat er een band bestaat tussen hun slavernij en de macht van de bezitters. Zij beginnen te begrijpen dat hun belangen en de belangen van de uitbuitende grote burgerij niet verzoenbaar zijn. Maar die evolutie verloopt niet vlekkeloos. Veel intellectuelen klampen zich nog vast aan de illusie dat zij een aparte geprivilegieerde kaste zijn, die niets gemeenschappelijks heeft met het proletariaat. Ook al zijn de intellectuelen uit de middenlaag vandaag nog intern verdeeld en verscheurd, toch worden ze meer en meer in het kamp van de revolutie gedreven. Niemand twijfelt er aan dat zij nog meer dan eens van kamp zullen veranderen. Toch mogen we hen niet misprijzen en hun bondgenootschap afwijzen.

De verhoudingen tussen het proletariaat en de intellectuelen zijn evenmin homogeen. Het proletariaat haat de intellectuelen in de fabrieken omdat die hun bevelen en controleren en hun ritme bepalen. Ze haten de intellectuelen in het staatsapparaat, omdat ze rijkswachter¹⁶, politieagent of rechter zijn. Maar het proletariaat bewondert de intellectuelen ook voor hun intellectuele superioriteit, hun kennis, het gemak waarmee zij het woord voeren, hun 'goede' manieren. Het proletariaat veracht de intellectuelen omdat ze, dank zij hun kennis en vaardigheden, in staat zijn om het kapitalisme te verslaan, maar uit lafheid en ijdelheid afzien van de strijd.

De houding van de Communistische Internationale ten opzichte van de

intellectuelen is die van een 'volkstriebuun' die trouw en standvastig alle uitgebuite en onderdrukte lagen van de bevolking verdedigt tegen de grote burgerij. De Internationale erkent daarenboven het belang van de rol die de intellectuelen kunnen spelen als bondgenoten van het proletariaat in de strijd om de macht. Dat belang moeten we echter niet overschatten. Als we rekening houden met de psychologie en de klassepositie van de intellectuelen, dan weten we dat ze niet de kampioenen, de elitetroepen van de revolutie zullen zijn, zoals ze dat wel waren voor de burgerij. Zij zullen nooit de voorhoede vormen van werkende massa's. Toch moeten we het bondgenootschap met hen niet onderschatten. Zij kunnen ons van veel nut zijn. Niet alleen door hun aantal, maar ook door de grote invloed die zij hebben op grote niet-proletarische groepen, zoals de boeren, de stedelijke kleinburgerij, enz. Zij kunnen eveneens van belang zijn door de functies die zij bekleden in de productie en in het staatsapparaat. De grote massa van intellectuelen zal zich niet verbinden met ons in de strijd om de macht. Zij zullen zich evenmin massaal verbinden met contrarevolutionaire groepen zoals de Technische Nothilfe.¹⁷ Dat die grote massa ervan zou overtuigd worden dat de nederlaag van de burgerij, de machtsovername van het proletariaat en de instelling van de dictatuur voor hen een bevrijding zou betekenen, is uitgesloten. Toch kunnen de intellectuelen een belangrijke rol spelen bij de ontbinding van de kapitalistische staat.

Wij communisten moeten verder kijken dan de realiteit. Tussen de bondgenoten die ons vandaag steunen in de strijd voor de macht moeten we reeds de potentiële bondgenoten van morgen

weten te ontdekken. In de toekomst zal het van het allergrootste belang zijn voor het behoud en de ontwikkeling van de productie dat de wetenschappers en technici aan onze kant staan. Dat heeft de Russische revolutie ons geleerd. Maar er is nog een andere belangrijke factor. Wanneer we de macht veroverd hebben, zal het niet voldoende zijn dat we de huidige productie in stand houden. We zullen die productie moeten omvormen in de zin van het communisme. Maar hoe meer kapitalistische overblijfselen, hoe moeilijker die omvorming zal zijn. Die omvorming is slechts mogelijk in de mate dat diegenen die er verantwoordelijk voor zijn, doordrongen zijn van de communistische geest. De economie zal andere doelstellingen en een andere inhoud hebben, als zij niet langer gebaseerd is op de kapitalistische winst, maar op de bevrediging van de behoeften, in een communistische geest.

Communistische intellectuelen moeten nieuwe superstructuur actief vorm geven

Dit toont duidelijk het belang aan van de communistische ideeën. Die zijn beslissend, want alleen een communistische wereldopvatting garandeert een juiste basis voor de omvorming van de economie. Ook al zullen we misschien grote toegevingen moeten doen aan het kapitalisme, het belangrijkste blijft dat we het grote doel van het communisme voor ogen houden. In die optiek zullen de intellectuelen, die bereid zijn om het proletariaat te hel-

pen bij de opbouw en de omvorming tijdens de overgangsfase erg kostbaar zijn. Vooral in de landen die weinig natuurlijke rijkdommen bezitten, zoals Duitsland. Of ook in de landen die voornamelijk agrarisch zijn en die lijden onder de blokkade en de isolatie van hun kapitalistische burens.

Maar het probleem dat ons bezig houdt is nog veel belangrijker. Het communisme wil niet alleen een nieuwe manier van produceren creëren, maar het wil ook op basis daarvan een nieuwe ideologische bovenbouw ontwerpen. De verhoudingen tussen de mensen in de productie moeten veranderd worden, maar tegelijkertijd moeten ook de verhoudingen binnen de ideologische bovenbouw fundamenteel veranderd worden. Dit wil zeggen dat de mentaliteit en de menselijke relaties moeten omgevormd worden, dat de communistische geest zich in heel de ideologie moet weerspiegelen. Zo komen we terug op het probleem dat ik reeds eerder aanhaalde: de band tussen de fundamentele krachten van de nieuwe maatschappij in opbouw, de wisselwerking tussen de bovenbouw en de productieverhoudingen. Die bovenbouw kan slechts uitgewerkt worden in de mate dat hij kan steunen op een nieuwe, duidelijk uitgewerkte wereldopvatting.

Denken dat de overgang van een kapitalistische naar een communistische productiewijze automatisch een nieuwe wereldopvatting en een overeenstemmende ideologische bovenbouw zal meebrengen, heeft niets marxistisch. Er moet een wisselwerking zijn tussen de twee. De evolutie naar het communisme in de maatschappelijke bovenbouw en in het geheel van een communistische cultuur gebeurt

niet mechanisch: eerst de productie, dan de ideologie. Neen, er moet een voortdurende, levendige wisselwerking zijn tussen de productie en de wereld van de ideeën.

Het proletariaat dat strijdt onder de vlag van het communisme heeft dat begrepen. Het heeft er de juiste lessen uit getrokken voor de praktijk op het vlak van de organisatie van de staatsmacht en het recht, in de mate dat die terreinen een steun betekenen voor de productie. De meest theoretische en praktische uitwerking van die ideeën in de marxistische optiek waarover we vandaag beschikken, is de theorie over de staat van Lenin en het sovjetsysteem. Het historisch materialisme van Marx en Engels biedt ons een basis om de strijd voor de nieuwe wereldopvatting ook op andere terreinen aan te pakken. Tot nu toe zijn we daar nog niet in geslaagd. Het is nochtans van levensbelang. Niemand ontkent dat de ontbinding van de burgerlijke ideologie een uiting is van de ontbinding van de kapitalistische productiewijze. Niemand ontkent dat de nieuwe ideeën alleen op basis van een totaal andere productiewijze zullen ontwikkelen. Maar de ontbinding van de burgerlijke ideologie en de vervanging ervan door een communistische wereldopvatting kan alleen maar gebeuren op basis van de bestaande bovenbouw. En die nieuwe wereldopvatting zal slechts een beslissende opbouwende rol spelen in de ideologische bovenbouw, zij zal zich slechts ontwikkelen tot een heersende ideologie en de burgerlijke ideologie vervangen, in de mate dat ze een voortdurende strijd voert tegen deze laatste. Vandaar het grote belang dat we aan de ontwikkeling en de efficiëntie van de revolutionaire ideologie

moeten hechten, nadat we de macht veroverd hebben.

Communistische intellectuelen moeten groot debat met burgerlijke ideologie aangaan

De IIIe Internationale heeft op dat vlak een belangrijke opdracht te vervullen, die de IIe Internationale jammerlijk verwaarloosd heeft. De IIe Internationale weigerde inderdaad een groot ideologisch debat met de burgerlijke ideologie aan te gaan. Zij beschouwde grote delen van het culturele leven als neutraal. Zij weigerde een debat over de godsdienst, met het argument dat dat een privé-zaak was. Wat zijn de gevolgen van die houding. De IIe Internationale ging ervan uit dat de vernietiging van de kapitalistische productiewijze en de invoering van de communistische manier van produceren automatisch een volledig uitgewerkte communistische bovenbouw en ideologie zou voortbrengen. Zij geloofde dat de nieuwe cultuur en ideologie zomaar uit de hemel zouden vallen, als een rijpe vrucht. Zij verwaarloosde de bewustwording van diegenen die die vrucht moesten plukken. Zij heeft het historisch proces afgeremd door de ideologie niet te ontwikkelen. De gevolgen daarvan waren catastrofaal. De burgerlijke ideologie had heel veel invloed binnen de Internationale. Het bleef er de overheersende ideologie. Op die manier werden de meeste sociaal-democratische leden verhinderd om tot de theoretische kennis te komen die zich dan kon omvormen tot revolutionaire actie. De IIe Internationale maakte geen

gebruik van de aantrekkingskracht die ze kon hebben op de intellectuelen wiens professionele of intellectuele belangen botsten met de burgerlijke ideologie. Zij verhinderde dat het socialisme als wereld- en maatschappijopvatting een scheppende kracht vormde in het leven van de massa's, een maatschappelijke energie die "de wereld omvormt". De ineenstorting van de IIe Internationale aan het begin van de oorlog weerspiegelde duidelijk de capitulatie van de socialistische ideologie voor de burgerlijke ideologie. De latere geschiedenis van het reformisme bevestigde nogmaals dat de IIe Internationale naliet om de burgerlijke ideologie te overstijgen en te vervangen door de revolutionaire ideologie van het proletariaat.

Onder de intellectuele werkers de principes van het communisme verspreiden

De communistische Internationale heeft hier een belangrijke rol te spelen. Zij mag de crisis van het intellectuele leven en van de burgerlijke cultuur niet als een neutrale toeschouwer bekijken. Zij moet die crisis een positieve inhoud geven. Tegenover het anarchistische en blinde proces van vernietiging en verrotting van de burgerlijke cultuur, moeten we een bewuste en energieke strijd stellen om de revolutionaire opvatting van het proletariaat te verspreiden. Die opdracht maakt duidelijk hoe belangrijk het is om de intellectuelen als bondgenoot te hebben. Zij zijn van onschatbare waarde om de burgerlijke ideologie te overwinnen en te vervangen door de communistische ideeën. Daarom moeten wij grote

inspanningen doen om hen tot bondgenoot te maken in de strijd voor de proletarische revolutie. Maar om daartoe te komen, moeten we met de grootste energie hun burgerlijke ideologie bekampen.

Het is van levensbelang dat we er werk van maken om aan de intellectuele werkers de principes van het communisme uit te leggen. Dit wil zeggen: het communisme als globale wereldopvatting, zonder de minste toegeving aan de burgerlijke ideologie. Wij moeten de intellectuelen aantonen dat het communisme de ideologie is van de harde, onverzettelijke revolutionaire strijd van het proletariaat, met heel precieze doelstellingen, maar dat het ook een vernieuwende en constructieve ideologie is. Wij moeten hen aan het verstand brengen dat het communisme eerst moet vernietigen om te kunnen opbouwen. Wij moeten hen doen begrijpen dat alleen het communisme de belangen van de intellectuelen en de cultuur verdedigt, door de privé-eigendom van de productiemiddelen af te schaffen en door de klasseheerschappij van de burgerij uit te schakelen. Maar we moeten ook begrip tonen voor de moeilijkheden van de intellectuelen. Wij moeten hun eisen die in de zin van de historische evolutie gaan, leren begrijpen. Wij moeten hen ondubbelzinnig aantonen dat, in de huidige context van het conflict tussen de belangen van de intellectuelen en die van de grote burgerij, we geen grondige hervormingen voorzien die de huidige ellende verzachten, dat er binnen het kader van het kapitalisme geen uitweg is uit de cultuurcrisis. Maar tegelijk moeten wij elke corporatieve of elitaire politiek ten voordele van de intellectuelen grondig verwerpen (bijvoorbeeld uitsluiting van de vrouwen).

Een dergelijke politiek zou compleet strijdig zijn met de geest van het communisme, waarvan het doel is om alle kasten en klassen uit te schakelen.

Voor onze propaganda onder de intellectuelen moeten wij gebruik maken van alle maatschappelijke tegenstellingen die er bij hen bestaan. We moeten uitgaan van hun nationale houding en die uitdiepen. We moeten hen aantonen dat het revolutionaire proletariaat vandaag de enige klasse is die in staat is om een werkelijk nationale politiek te voeren. Wij moeten de intellectuelen geduldig uitleggen dat de nationale kwestie alleen kan geregeld worden binnen de context van de internationale revolutionaire klassenstrijd, als het proletariaat zich omvormt tot een natie door de macht te veroveren en de dictatuur in te stellen.

De rol van de intellectuelen en de rol van de communistische partij

De fundamentele houding van de communistische partijen ten overstaan van de intellectuelen als sociale laag is gebaseerd op die ideeën. De werking van de communisten onder de intellectuelen moet zich beperken tot het winnen van bondgenoten voor de grote politieke acties en eventueel bondgenoten voor een gezamenlijke actie. We moeten kost wat kost vermijden dat de partij door intellectuelen overspoeld worden. Maar een echt groot gevaar is dat niet. Een massale toevloed van intellectuelen in de communistische partijen zou het karakter ervan grondig veranderen. Het zou de burgerlijke en opportunistische tendensen bevorderen en versterken. Betekent dit dat onze partijen zich voor intellectuelen

moeten sluiten? Helemaal niet! Maar we mogen alleen diegenen die een proeve van bekwaamheid leveren, aanvaarden. Diegenen die de obstakels die hen in hun geest van het proletariaat scheiden, effectief opgeruimd hebben. Dat betekent niet alleen dat ze de huidige ellende van het proletariaat begrijpen en zelf aanvoelen, maar ook dat ze, in het historisch perspectief, het proletariaat als een held zien, als een revolutionair strijder, als de overwinnaar van de oude wereld en de bouwer aan een nieuwe wereld. In dat geval kunnen we er zeker van zijn dat ze zullen meevechten met het proletariaat en dat ze bij de onvermijdelijke nederlagen onwankelbaar trouw zullen blijven. Wij moeten de intellectuelen die lid worden van de partij niet bewieroken, wij moeten hen niet blindelings bewonderen, wij moeten hen ook niet met zachte hand aanpakken.¹⁸ Zo moet onze houding zijn voor we de macht overnemen, maar des te meer ook in de periode erna.

Tijdens de strijd om de macht zullen we dikwijls kunnen vaststellen dat de intellectuelen meestal weifelende, onstandvastige bondgenoten zijn. Sommigen zullen het contrarevolutionaire kamp versterken tot het proletariaat de beslissende overwinning zal behalen. Na de overwinning zullen er talrijke 'pragmatische communisten' en 'idealistische democraten' zijn die 'realistische willen blijven'. Hoelang zullen die bondgenoten ons trouw blijven? Dat is een andere vraag. We mogen ons er aan verwachten dat een aantal intellectuelen zullen deserteren wanneer de proletarische macht min of meer wankelt. Dat mag ons niet ontmoedigen. Tijdens de moeizame overgangperiode zullen er meer kleingeestige en belachelijke 'realpolitiker'

onder de intellectuelen opstaan dan echte helden. Toch mogen we de verdiensten van een aantal onder hen niet vergeten. In de strijd zal zich een trouwe en bewuste ploeg van intellectuelen vormen. Die zullen het proletariaat een onschatbare dienst bewijzen, niet alleen door samen met hen te strijden, ondanks alle gevaren en opofferingen, maar ook door als voorbeeld en gids te dienen voor de andere intellectuelen. In de periode voor de verovering van de macht, kunnen die laatsten misschien massaal lid worden van de partij. Maar dat is niet echt nodig. Diegenen die het proletariaat willen dienen kunnen lid worden van de sympathisantenverenigingen en daar een nuttige maatschappelijke activiteit ontplooiën (Arbeidershulp, Internationale Rode Hulp, Vrienden van het nieuwe Rusland, Informatiecentrum over Russische kunst en wetenschappen, Unie van proletarische schrijvers...)

De rol van de intellectuelen onder het socialisme

Er bestaan weinig historische preceden-ten over hoe de relaties tussen het revolutionaire proletariaat en de intellectuelen zich ontwikkelen na de verovering van de macht. Tijdens de Radenrepubliek in Munchen waren er in het begin veel intellectuelen die zich luidruchtig op de voorgrond wierpen en verwarring zaaiden. Toen de Radenrepubliek neergeslagen werd, verlieten de meesten onder hen het strijdtoneel of liepen zelfs over naar de vijand. Maar we mogen zeker de intellectuelen niet vergeten die enorme offers gebracht hebben, en die soms vandaag nog in kerkers verkommeren¹⁹, in ballingschap leven of in de

strijd sneuvelen. De sociaal-revolutionair Landauer en de bewuste communist Leviné hebben gevochten en zijn gestorven voor de Radenrepubliek van Munchen.

Tijdens de 131 dagen van de Hongaarse Radenrepubliek²⁰ kwamen alle varianten van een bondgenootschap met de intelligentsia aan bod. De crisis van de intelligentsia vond zijn belangrijkste oorsprong in het 'Dictaat' van de Entente²¹ dat Hongarije herleid had tot "zijn natuurlijke nationale grenzen" en de monarchie ernstig verminkt had. In het Hongarije van de Habsburgers beschouwde de landadel de staat als zijn persoonlijk terrein. De landadel had ervoor gezorgd dat zijn meest 'gecultiveerde' zonen er een plaatsje in hadden. Het aantal adellijke intellectuelen met een staatsambt was dan ook enorm. Die heren verwachtten van de nieuwe ingekrompen staat evenveel als van de oude. Daarbovenop kwamen dan nog het conflict tussen de adellijke en de burgerlijke intellectuelen. Die laatsten waren gelijktijdig met de opkomst van het kapitalisme in Hongarije opgedoken. Zij waren eveneens het slachtoffer van de economische crisis die met de dag erger werd. De Hongaarse intellectuelen zwoeren dat ze er alles zouden voor doen om het rijk van de Habsburgers te herstellen. Na de revolutie schaarden zij zich achter de republiek van Karolyi²² en na de instelling van de Radenrepubliek achter die laatste. Het nationalisme was daarin een drijvende factor. De intellectuelen hoopten dat het nieuwe regime Hongarije binnen zijn oude grenzen zou herstellen. Hoe langer de Radenrepubliek duurde, hoe meer intellectuelen er aansloten, zelfs onder de officieren. Maar na de val ervan, werden zij de aanklagers, de

rechters, de gemeenste en wreedste folteraars, de hardnekkigste agitatoren tegen het revolutionaire proletariaat. De leden van de vereniging 'Hongaren, ontwaakt!'²³ kwamen uit hun rangen. Maar het waren ook intellectuelen die aan het hoofd van de Radenrepubliek de vaandeldragers waren van de uitgebuite en verknechte arbeiders- en boerenmassa's. Zij vochten, leden honger, gaven hun leven en werden vermoord voor de Radenrepubliek. Anderen zijn vandaag nog altijd opgesloten of in ballingschap. Die intellectuelen, leiders van de Hongaarse Radenrepubliek, behoren tot beste en meest toegewijde verdedigers van de proletarische wereldrevolutie en de Communistische Internationale.

De houding van de intellectuelen onder de dictatuur van het proletariaat in de Sovjet-Unie is erg leerrijk. In Sovjet-Rusland heeft de dictatuur van het proletariaat een eerste beslissende slag toegebracht aan de gordiaanse knoop van het probleem van de intellectuelen. Het sovjetsysteem maakte de productiemiddelen tot gemeenschappelijke eigendom. Het bevrijde alle werkers, met inbegrip van de intellectuelen, van het juk van de eigenaars en kapitalisten, en zorgde voor economische onafhankelijkheid en vrijheid. De ketens die de intellectuelen en de intellectuele arbeid aan het burgerlijk systeem kluiserden, werden verbroken. Maar elke fundamentele verandering begint met een lange, moeilijke overgangperiode, vol ontberingen en offers. Ook voor de intellectuelen. Meestal haalt hun burgerlijke ideologie opnieuw de bovenhand. Zij hebben het moeilijk om goed te beseffen wat de dictatuur van het proletariaat hen heeft bijgebracht. Zij betreuren het dat hun geprivilegieerde

positie voorbij is, ook al was die voor de meeste onder hen eerder illusie dan realiteit.

In het oude Rusland kon een deel van de intelligentsia inderdaad genieten van een aantal privileges, door de toen heersende sociale en culturele omstandigheden. Die omstandigheden hingen nochtans samen met de beknotting van het openbare en culturele leven door het tsarisme. Censuur, gevangenisstraffen, verbanning naar Siberië... hingen nauw samen met het intellectuele leven. De meerderheid van de intellectuelen waren dan ook tegenstanders van het tsarisme. Dat had ook veel te maken met hun afkomst. Velen kwamen uit de kleinburgerij, uit de arme adel of de lagere geestelijkheid. Zij stonden aan het hoofd van de strijd tegen het tsarisme. Zij werden de hevigste voorvechters van het imperialisme en van de opkomende burgerij.

Maar het is ook uit hun rangen dat de leiders van de kleinburgerlijke democratie kwamen. Sommigen zagen verder dan de burgerlijke revolutie en ijverden voor een sociale revolutie. De sociaal-revolutionairen, mensjewieken... waren voorstanders van een sociale revolutie, tot op het moment dat het proletariaat, met steun van de arme boeren, de zaak stevig in handen nam en de revolutie doorvoerde. Die intellectuelen voegden zich op dat moment dan ook bij de krachten van de contrarevolutie, samen met de meerderheid van de burgerlijke intellectuelen. De meerderheid van de intellectuele werkers begon van dan af de werking van het sovjetsysteem overal te saboteren. Zij leverden de buitenlandse pers de meest verderfelijke laster en de gemeenste leugens over de bolsjewieken. In Rusland zelf en in de

kapitalistische landen traden zij op als agenten en spionnen van de contrarevolutie. De sovjetautoriteiten konden dan ook niet anders dan streng optreden. Zij lieten zich niet verblinden door de holle woorden over "vrijheid van de kunst en de wetenschap". Meer politieke vrijheid op dat vlak zou geleid hebben tot de vrijheid om misdaden te begaan. De sovjetautoriteiten waren in staat van wettige zelfverdediging en waren dan ook gedwongen om vastberaden op te treden.

De communistische partij moet proletarische intellectuelen vormen

Die vijandige houding van de intelligentsia na de verovering van de macht, heeft de houding van het proletariaat ten opzichte van hen grondig beïnvloed. Bij de arbeiders- en boerenmassa's leefden nog haatgevoelens ten opzichte van de 'mannen met propere handen'. Zij schakelden de intellectuelen gelijk met de grondbezitters en de burgerij. Die haatgevoelens werden nog aangewakkerd door de aarzelende of soms ronduit vijandige houding van de intellectuelen tijdens de revolutie. Het proletariaat was ook bang dat de intellectuelen zouden profiteren van hun intellectuele superioriteit om een nieuwe heersende kaste te vormen. Die angst was in Rusland erg reëel, aangezien het probleem van de intelligentsia er nauw verbonden was met dat van de bureaucratie. Het analfabetisme onder de arbeiders- en boerenmassa's was ook ontzettend hoog.

Het is dan ook begrijpelijk dat er bij het proletariaat een aantal standpunten opdoken die niet overeenstemden

met de juiste communistische lijn. Die standpunten gingen er van uit dat de intellectuelen een aparte categorie waren (inferieur en gevaarlijk) die geen recht had op opleiding en die moest uitgesloten worden uit het politieke leven. Intellectuelen werden verboden om hun beroep uit te oefenen, zij werden uit de partij gesloten en hun kinderen kregen geen toelating om aan de universiteit te studeren, alleen maar op basis van het feit dat ze intellectuelen waren. Natuurlijk waren dat geïsoleerde gevallen, maar ze waren wel kenmerkend voor een bepaalde tendens. Die houding is alleszins strijdig met de algemene politiek van de sovjetautoriteiten in verband met de intellectuelen. Die waren er geen voorstander van om de intellectuelen te isoleren, maar wilden hen integendeel inschakelen in de opbouw van de nieuwe maatschappij, op basis van hun capaciteiten en hun kennis.

Om te vermijden dat de intellectuelen een nieuwe leidende klasse zouden worden, deed de partij grote inspanningen om het intellectueel niveau van de massa's te verhogen. De partij moedigde de vorming van een proletarische intelligentsia aan door hen zoveel mogelijk kansen te geven op opleiding en tewerkstelling. Maar een dergelijke intelligentsia, die over een brede cultuur en over de nodige beroepskennis beschikt, wordt niet op één dag gevormd. Te intensieve studies in een te korte periode kunnen er onder de huidige levensomstandigheden en onder de hoge arbeidsdruk van de partij toe leiden dat die nieuwe intellectuelen overbelast worden. Op die manier riskeert men dat de kostbare intellectuele krachten van de jonge proletariërs voortijdig uitgeput en vernietigd worden. De sovjetregering probeert dit en

soortgelijke gevaren te vermijden door een actieve politiek van opvoeding.

De regering beseft heel goed dat de verdeeldheid tussen het proletariaat en de intellectuelen slecht is voor de communistische zaak. Het communisme wil geen nieuwe kasten en klassen creëren, het wil die juist afschaffen. De intellectuelen in een vernieuwd ghetto opsluiten, zou een grote politiek fout zijn. Zo zouden we aan de rand van de maatschappij een groep ontevreden saboteurs en vijanden scheppen.

Over loon en maatschappelijke waardering van arbeid

De inschakeling van de intellectuelen bij de opbouw van het communisme verloopt niet eenvoudig. Zo is er het probleem van het maatschappelijk aanzien en de bezoldiging van de intellectuele en manuele arbeid. Volgens de communistische opvatting moet elke arbeid die nuttig en noodzakelijk is voor de maatschappij, eenzelfde maatschappelijke honorering krijgen. In dat licht zou het evenwicht tussen het inkomen van de intellectuelen en dat van het proletariaat moeten bereikt worden door een snelle en aanzienlijke verhoging van de lonen voor manuele arbeid. Maar de overgangseconomie is een soberheidseconomie, die een aantal strikte beperkingen oplegt, zowel wat betreft de lonen van de arbeiders als die van de intellectuelen.

Bij de intellectuelen heerst daarover ontevredenheid. Zo zijn er een aantal intellectuele werkers die weigeren te profiteren van de NEP²⁴ en die minder verdienen dan een geschoolde arbeider. Volgens mij moet de politiek van

de sovjetstaat erop gericht zijn om aan alle werkers voldoende bestaanszekerheid te geven, opdat zij een minimumrendement kunnen opleveren in hun job. Tegelijkertijd mag de situatie van de intellectuelen niet zodanig evolueren dat ze een speciaal NEP-statuuut krijgen en het proletariaat gekwetst wordt in zijn gevoel voor gelijkheid en rechtvaardigheid.

Men moet aan de intellectuelen en het proletariaat uitleggen dat het loon voor hun arbeid onder de huidige omstandigheden niet overeenstemt met de werkelijke maatschappelijke waardering van hun arbeid. Een laag loon kan evengoed samengaan de hoogste maatschappelijke waardering. Er moet rekening gehouden worden met de huidige historische situatie, met haar grootse momenten en haar problemen. Het proletariaat en de intellectuelen moeten leren afstand te doen van de bevrediging van een aantal behoeften, niet alleen op het vlak van cultuur, maar ook op het vlak van behoeften van primair belang. Dat zal eenvoudiger zijn indien zij begrijpen dat het van hen afhangt of er snel en in voldoende mate materiële en culturele rijkdom geschapen wordt.

Door vol overgave en toewijding mee te werken aan de opbouw van het productieproces en het culturele leven, kunnen zij meester worden van hun eigen lot en zullen zij de kracht hebben om, uit liefde voor de toekomst, de problemen van vandaag met vreugde en fierheid te dragen.

Voorrang aan verhogen van algemene volkscultuur

Een probleem dat moet aangepakt worden, is dat van de prioriteiten. Moet

men eerst de algemene basisopleiding bevorderen, of de beroepsopleiding, of de kunst en de wetenschappen? Ik denk dat de politiek die de sovjetrepublieken voeren volledig juist is. Zij geven duidelijk voorrang aan het verhogen van de algemene volkscultuur. De vorming en de cultuur van de grote massa's vormt de fundamentele basis voor de beroepsopleiding. Dat vormt ook de garantie dat de selectie op het vlak van beroepsopleiding of van een wetenschappelijke of artistieke opleiding gebeurt op basis van geschiktheid en niet op basis van sociale afkomst of andere criteria. Zo worden de concepten 'ontwikkeld' en 'onontwikkeld', die de intellectuele werkers van de manuele werkers scheiden, afgeschaft.

Overstappen van het ene beroep naar het andere wordt op die manier ook gemakkelijker. Op die manier wordt ook de nodige basis gelegd voor de ontwikkeling van de kunst en de wetenschappen, zodat de grote massa's in staat zijn om ze te begrijpen en te waarderen, en later zelfs om actieve deelnemers te worden aan het schepingsproces.

Maar als we het geheel van de problemen van de volksopvoeding willen oplossen en een nieuwe superieure cultuur willen scheppen, moeten we oog hebben voor een essentieel element: de opvoeding door gemeenschappelijke arbeid. Daardoor zal de tegenstelling tussen intellectuelen en handarbeiders verdwijnen. Zij zullen begrijpen dat ze van elkaar afhankelijk zijn en dat ze zich moeten verbinden tot een onverbreekbare solidariteit. Zo kunnen zij van de ene activiteit overstappen naar de andere en zullen zij zich nauw verbonden voelen met het geheel van de maatschappij. Door de

gemeenschappelijke arbeid kan iedereen zijn vaardigheden harmonisch ontwikkelen en op alle terreinen uitoefenen. Jammer genoeg gaat dat niet zonder slag of stoot.

De opvoeding door gemeenschappelijke arbeid wordt algemeen aanvaard als een goed principe, maar er is een duidelijk gebrek aan middelen en materiaal en vooral aan bekwame kaders die in staat zijn om die opdracht tot een goed einde te brengen.

Marx: de nieuwe mens vormen

Die realiteit bevestigt nog maar eens hoezeer Marx gelijk had toen hij in zijn polemieken met Stirner²⁵ beweerde dat de verwezenlijking van het communisme tientallen jaren zou vergen. Het gaat er niet alleen om, stelde Marx, nieuwe sociale verhoudingen te creëren, maar er moet ook een nieuwe mens gevormd worden, die in staat is om vorm te geven aan die verhoudingen. Lenin heeft dat punt honderden keren benadrukt. Voor hem stond de verwezenlijking van het communisme gelijk met het actief en zelfstandig optreden van de georganiseerde massa's. Maar opdat die massa's op die manier zouden kunnen optreden, is er een bepaalde ontwikkeling nodig, een evolutie, een groei, een geplande opleiding op lange termijn, alsook de zelfopvoeding en de zelfdiscipline van de massa's.

Opdat de massa's zichzelf ter hand nemen, met het doel het communisme te verwezenlijken, is er een volledige, geplande samenwerking nodig tussen intellectuele en manuele werkers. Voor die samenwerking zijn er nieuwe

methodes nodig. Net zoals de nieuwe relaties en de nieuwe levensstijl, bestaan die methodes vandaag nog niet. Zij krijgen slechts langzaam vorm door de praktijk. Daarom moeten wij veel aandacht schenken aan vernieuwende ideeën op het vlak van levensstijl, sociale werkmethodes, onderwijs, menselijke relaties, enz. Daarom moeten wij er ook over waken dat de krachten die vrijgekomen zijn door de proletarische revolutie, zich ontwikkelen in de zin van het communisme. Het was de wens van Lenin dat intellectuele en manuele werkers daarmee belast werden. Zij hebben de nodige praktische kennis en theoretische vorming. Zij moeten zich met hart en ziel inzetten om de maatschappelijke evolutie te volgen en alle problemen grondig bestuderen.

De Centrale Controlecommissie is een eerste poging om een dergelijk organisme te creëren. De Arbeiders- en Boereninspectie moet in dezelfde zin werken.

Socialisme geeft intelligentsia levensdoel

De samenwerking tussen de communistische intellectuelen en het communistische proletariaat zal in de Sovjet-Unie na de proletarische revolutie sneller verwezenlijkt worden dan in andere landen. De crisis van de intelligentsia zal er op betrekkelijk korte tijd overwonnen worden. Wij stellen nu al vast dat een groot aantal intellectuelen op een vastberaden en loyale manier het sovjetsysteem steunen en bereid zijn om samen te werken met de regering.

Dat heeft een welbepaalde, specifieke oorzaak. De burgerlijke ideologie is

nooit diep geworteld in het oude Rusland. Zij heeft er nooit dezelfde belangrijke verzoenende rol gespeeld als in de andere landen van West-Europa en in de Verenigde Staten. Daarom had het verzet van de intellectuelen in Rusland dan ook een duidelijk sociaal karakter, hetgeen zich weerspiegelde in de Russische literatuur. Die literatuur bekleedt dan ook terecht een specifieke ereplaats in de wereldliteratuur.

Waarin ligt de originaliteit van de realistische en naturalistische maatschappijkritiek van de Russische literatuur? Het maatschappelijk denken dat erin weerspiegeld wordt en de aandacht voor de sociale aspecten gaven de werken van de Russische intellectuelen onder het tsarisme een revolutionaire kracht, met een grote mobiliserende invloed. In de werken van Tolstoj vinden we, ondanks alle reactionaire aspecten, de hoogste artistieke uitdrukking van de maatschappelijke en revolutionaire ideeën uit de Russische vooroorlogse literatuur. Het is mogelijk dat de sociale traditie van de intellectuelen opnieuw tot bloei komt en dat met hun hulp de opbouw vooruitgaat en de crisis van de intelligentsia kan overwonnen worden. Moet men, wanneer men geconfronteerd wordt met de uiterste complexiteit van de problemen, de nadruk leggen op de noodzaak en de beslissende rol van een specifiek proletarische wetenschap, cultuur en kunst? Ik kan dat probleem onmogelijk uitgebreid aanpakken. Maar in navolging van Lenin en Trotski antwoord ik: neen. Kunst en cultuur zijn geen kunstmatige producten die door de estheta in proefbuisjes gemaakt worden volgens een aantal ingewikkelde en geleerde formules.

De sovjetregering geeft ons een duidelijk bewijs van hetgeen er onder de

dictatuur van het proletariaat kan gerealiseerd worden tegen de crisis van het intellectuele leven en de cultuur, ondanks grote economische moeilijkheden. Als we de vergelijking maken tussen de verhouding van het budget voor onderwijs en de beschikbare middelen in de USSR en in de kapitalistische landen, dan zien we dat er geen enkel land is dat ook maar van ver evenveel toewijding betoont voor de cultuur dan de socialistische sovjetrepublieken. Dit toont duidelijk aan dat onder de dictatuur van het proletariaat wetenschap, kunst en cultuur maatschappelijke doelen geworden zijn, doelen op zich. Zij dienen niet meer om de winsthonger van de kapitalisten te stillen. Dat vormt meteen ook een verklaring voor al de maatregelen die getroffen worden om een nieuwe ideologische bovenbouw op te bouwen: financiering van studiereizen en wetenschappelijk onderzoek, bevordering van de verschillende wetenschappelijke disciplines en de kunst, verbetering van de volksgezondheid en het recht...

Socialisme realiseert organische synthese tussen arbeid, wetenschap en kunst

De Unie van de Socialistische Sovjetrepublieken (USSR) betaalt een hoge prijs voor de eer om in de voorhoede te staan van het revolutionaire wereldproletariaat. De werkende massa's zijn vol enthousiasme om een nieuwe maatschappij op te bouwen, onder leiding van de communistische partij. Er rust een enorme druk op hun schouders. Zorgen, ontberingen en opofferingen zijn hun deel. Het grote communistische ideaal geeft hen de nodige

kracht. Hun enthousiasme wordt kennis, vertrouwen, inzet en brengt een enorme sociale energie op gang voor de verdediging en de opbouw van de sovjetstaat.

In Rusland is men begonnen met datgene dat de burgerlijke cultuur en maatschappij nooit voor mekaar kregen: de organische synthese tussen arbeid, wetenschap en kunst in een levendig en samenhangend maatschappelijk proces. Een proces waar iedereen zich voor iedereen verantwoordelijk voelt, waar iedereen werkt om aan de behoeften en het welzijn van iedere individu te voldoen, waar iedereen tegelijkertijd werkt aan de bevrediging en het geluk van iedereen. Die snelle ontwikkeling zal verwezenlijken wat Richard Wagner kenmerkte als het doel van de historische evolutie: "Het doel van de geschiedenis is de sterke en mooie mens. Laat de revolutie hem de kracht, de kunst, de schoonheid geven!"²⁶

Die nieuwe mens van de toekomst zal weldra geboren worden. De mens die niet langer het brandmerk draagt van de intellectueel of de proletariër. De mens die geen enkel ander onderscheid draagt dan een volledig ontwikkelde en opengebloede menselijkheid, zowel op fysisch als op intellectueel vlak. Laat ons de geboorte van die nieuwe mens versnellen! Door te realiseren hetgeen bij Richard Wagner slechts de inspiratie van dat moment was: dat de kracht van de revolutie de schoonheid van de kunst voorafgaat en er de weg voor vrijmaakt. De crisis van de intelligentsia en de intellectuele arbeid moeten we dan ook in dat licht bekijken.

Door de zware ontreddering die er onder de intellectuelen heerst, worden zij ertoe aangespoord om een bondgenootschap aan te gaan met het

revolutionaire proletariaat dat roept: "Het is nodig." Aarzelend en met tegenzin herhalen zij ook: "Het is nodig!" Wij communisten begrijpen de zin van de historische ontwikkeling. Wij begrijpen dat alleen de communistische maatschappij ons de vrijheid kan geven. Wij willen wat nodig is. Daarom roepen wij niet aarzelend en onzeker "Het is nodig", maar roepen wij uit volle borst, blij en vastberaden "Wij willen het".

Noten

¹ Rapport dat voorgesteld werd op het Vijfde Wereldcongres van de Communistische Internationale op 7 juli 1924. Congresnotulen, p.946-982.

² Marx en Engels, *Het communistisch manifest*, Frans Masereel Fonds, 1972, p.33.

³ Duitsland is op dat moment het land waar de wetenschap en techniek - vooral de chemische nijverheid en de elektriciteitsnijverheid - een enorme vooruitgang maken en onmiddellijk in de industrie gebruikt worden.

⁴ Over de opvatting van productieve arbeid bij Adam Smith, zie Karl Marx, *Theories sur la plus-value*, deel 1, p.161 en volgende, Ed. Sociales, 1974.

⁵ De kathedersocialisten waren een aantal professoren politieke economie die voorstander waren van een aantal maatschappelijke hervormingen om de sociaal-democratische partij de wind uit de zeilen te nemen. Belangrijkste vertegenwoordigers waren Gustav Schmoller, Lujo Brentano en Werner Sombart.

⁶ Engelse socialistische vereniging, in 1883 in Londen opgericht door Edward Pease. Leden waren vooral intellectuelen, onder wie Bernard Shaw en Wells. Zij sloten in 1906 een bondgenootschap met het trade-unionisme en stichtten de travaillistische partij.

⁷ Semi-kolonies zijn landen zoals Turkije voor 1914, die theoretisch onafhankelijk waren, maar in feite afhankelijk waren van een of andere grootmacht.

⁸ Clara Zetkin denkt daarbij ongetwijfeld aan het Duitsland onder Wilhelm II. In die tijd waren er veel intellectuelen (professoren, journalisten, enz.) die lid waren van pan-Germanistische verenigingen, de Koloniale Maatschappij, de Vereniging voor de uitbreiding van de oorlogsvloot, enz.

⁹ Deze ideeën werden verder uitgewerkt in een apart hoofdstuk over het fascisme.

¹⁰ Naar analogie met een jobstudent, gaat het hier over een professor die cursus geeft, zonder betaling, en die zijn brood verdient door een andere job uit te oefenen.

¹¹ Clara Zetkin heeft het ongetwijfeld over Dr. Pierre Janet, een leerling van Charcot, die werkte als neuroloog en psycholoog.

¹² Claude Berthollet (1748-1822).

¹³ Alphonse Aulard (1849-1928), historicus, gespecialiseerd in de Franse revolutie. Hij publiceerde in 1901 *De Geschiedenis van de Franse Revolutie*. Achille Luchaire (1846-1908), historicus, gespecialiseerd in de middeleeuwen.

¹⁴ Waarschijnlijk allusie op de leef- en werkgemeenschap die een aantal Duitse schilders en schrijvers (onder wie A. Vogeler en Friedrich Wolf) voor de oorlog opgericht hadden in Worpswede, in de buurt van Bremen.

¹⁵ Die opmerking moet genuanceerd worden. Het futurisme en het expressionisme hebben dikwijls nieuwe vormen uitgevonden.

¹⁶ Door dit voorbeeld merken we dat Clara Zetkin het begrip intellectueel uitbreidt tot alle staatsfunctionarissen.

¹⁷ Antistakingsorganisatie opgericht in 1919 in Duitsland. Leden werden vooral gerekruteerd onder jonge ingenieurs en technici. Zij moesten indien nodig zorgen voor de verdere werking van de openbare sleutelsectoren: water, elektriciteit, telefoon, communicatie, enz. De organisatie werd in 1945 door de bezetter officieel ontbonden.

¹⁸ Met andere woorden, geen ouvrierisme.

¹⁹ Dat was onder meer het geval met Ernst Toller, veroordeeld tot vijf jaar gevangenis.

²⁰ De Hongaarse Radenrepubliek werd op 2 april 1919 uitgeroepen door Bela Kun. Zij werd op 1 augustus omvergeworpen door de contra-revolutionaire troepen van admiraal Horty.

²¹ Door het Triananon-verdrag van 4 juni 1920 verloor Hongarije 13 miljoen inwoners. Het land werd van 320.000 km² herleidt tot 90.000 km² (van 20.855.000 ha tot 7.615.000 ha).

²² Mihaly Karolyi werd in 1919 na de val van de monarchie tot president van de Republiek Hongarije benoemd. Zijn regering werd daarna vervangen door de Radenrepubliek.

²³ Eén van de talrijke fascistische organisaties die in Hongarije opgericht werden in het begin van de jaren 20. Het ordewoord van Hitler klonk bijna hetzelfde: "Duitsland, ontwaakt".

²⁴ Nieuwe Economische Politiek. In 1921 door Lenin ingesteld om de overgang van de oorlogseconomie naar een socialistische economie te vergemakkelijken. Tot in zeker mate werden kleine privé-ondernemingen en de vrijheid van ondernemen getolereerd. Diegenen met een NEP-statuuut profiteerden van die liberalisering om zich snel, min of meer wettelijk, te verrijken.

²⁵ Max Stirner (1806-1856). Leerling van Hegel en Feuerbach. Libertair filosoof wiens stellingen door Marx en Engels in De Duitse ideologie fel werden bekritiseerd.

²⁶ Richard Wagner, Kunst en revolutie. (Deze tekst van Clara Zetkin dateert van 1924. Daarom is het nuttig eraan te herinneren dat Hitler de muziek van Wagner misbruikte voor zijn politiek en dat de familie van de toondichter daaraan heeft meegewerkt.)



"Het is onvermijdelijk dat de toneelkunst, in de mate dat ze verheven onderwerpen behandelt, steeds nauwere betrekkingen onderhoudt met de wetenschap."

Bertolt Brecht,

De aankoop van het koper

Brecht, of het recht van de zwakkere

Jacques Delcuvellerie



Bertolt Brecht

Brecht heeft steeds verdeeld.

Naar mijn mening is het noch dogmatisch, noch overdreven, te stellen dat het hierbij om een opdeling in klassen gaat.

Tijdens de jaren dertig waren de nazi's zijn belangrijkste vijanden. De inzet was duidelijk: deportatie of gewoon de dood als de troepen van Hitler zijn ballingsoorden sneller innamen dan hij kon vluchten. Na de oorlog neemt het Amerikaanse imperialisme de fakkel over. Brecht vlucht opnieuw na zijn verschijning voor de Commissie voor Anti-Amerikaanse Activiteiten van Mac Carthy. Gedurende twintig jaar was de burgerij er niet in gelukt hem te fusilleren of op te sluiten; ze moest tenslotte wel besluiten hem te kritiseren. De burgerij mobiliseerde haar intellectuele waakhonden tegen de groeiende belangstelling van revolutionairen en progressieven voor zijn werk. Wie denkt dat Brecht in Europa werd ontvangen als een openbaring gezien het enthousiasme van enkele befaamde personaliteiten als Adamov of Barthes doen er goed aan eens de vakbladen en de grote kranten van die tijd opnieuw door te lezen. Een voorbeeld geplukt uit duizenden: in 1960 bestempelde *Le Figaro* de voorstellingen van *De Moeder* als "avondlessen voor achterlijken"...

In de jaren zestig met hun antikoloniale strijd en felle contestatiebeweging in de VSA en Europa was het moeilijker om Brecht openlijk te kritiseren. Maar het corrumperende klimaat van de jaren tachtig leidt opnieuw tot pogingen om definitief een oeuvre te liquideren waarvan de invloed en het prestige onverdraaglijk blijven. Het sprak voor zich dat een maatje van de "nieuwe filosofen" dit zou ondernemen. Guy Scarpetta fabriceert een haatdragend en gedachteloos boek: *Brecht of de dode soldaat*. Alles wordt erin afgeleid uit een jammer genoeg welbekende vergelijking: Brecht = communisme, communisme = Stalin, Stalin = misdaad; daaruit volgt: Brecht = misdaad. Hierachter scoorde het algemene offensief tegen zijn politiek denken punten en de ineenstorting van het zieke en ontaalde socialisme in het Oosten heeft deze tendens versterkt. Over het algemeen hebben de "erkende" artiesten en denkers die Brecht "nog" verdedigden tijdens de voorbije jaren het politieke terrein verlaten en ze verwijzen enkel nog naar de culturele, poëtische, "menselijke" waarde van zijn werk. Zij dachten dat ze zo een onaanvechtbare, zekere positie innamen. Maar dan kenden zij slecht de burgerij. Eens de politieke verdediging ingebeukt, neemt men de auteur zelf onder handen. De recentste Amerikaanse biografie die kan rekenen op massale publiciteit, probeert te bewijzen - zonder zich ook maar te bekommeren om de waarheid - dat Brecht nooit meer is geweest dan een pleger van plagiaat, een vervalser, een dief van ideeën en teksten, en dat het essentiële van zijn werk voornamelijk te danken is aan zijn mishandelde maitresses... Deze pennenvrucht is zo overdreven

dat sommige burgerlijke kranten meenden enkele reserves te moeten meegeven: ze beseffen dat een deel van hun lezers geloofwaardige aanvallen verkiezen. Toch was dit boek het meest terug te vinden in de boekenwinkels van theaters waar men de jongste tijd Brecht opvoerde.

Dit is een verhelderend proces. Men moet erop terugkomen wanneer men vandaag over Brecht spreekt. Wie van zijn werk houdt, moeten eerst op het politieke terrein de waarheid herstellen. En precies daarvan moet wie hem niet of slecht kent, worden geïnformeerd.

Brecht heeft er nooit aan getwijfeld dat het socialisme de enig mogelijke toekomst van de mensheid is

Wat me vooral is opgevallen terwijl ik me verdiepte in het werk van Brecht, de laatste jaren, is dat hij er nooit aan getwijfeld heeft dat het socialisme de enig mogelijke toekomst van de mensheid is.

Niet dat Brecht een blind geloof in die voorbestemming had, daarvoor was hij voldoende materialistisch en dialectisch ingesteld, metafysische of religieuze neigingen had hij ook niet. Bij hem geen "fataliteit" van het socialisme, waarin je zelf geen enkele verantwoordelijkheid draagt vermits "het" noodzakelijkerwijs zal komen. Je kan immers niet uitsluiten dat het ergste — een kernoorlog, de chaos, de barbarij — toch gebeurt; dat verhinderen rechtvaardigt een vastberaden inzet. Anderzijds kan de weg naar het socialisme langer zijn en kronkelend en bloedig al

naar gelang men al dan niet zijn taken opneemt om hem zo kort en pijnloos mogelijk te maken voor de volkeren. Brecht geloofde dus nooit in een soort historische "transcendentie" in de zin van een gelukkige voorbestemming die de mensheid onherroepelijk naar het aards paradijs voert. Dat waarin hij tot aan zijn dood is blijven geloven, op politiek vlak, mag dan al eerder bescheiden lijken, het is daarom niet minder belangrijk en in elk geval nuttig om er vandaag op terug te komen, nu het arrogante liberalisme zich opwerpt als "de laatste horizon van het denken". Ik wil dat hier in drie punten samenvatten.

1. Het kapitalistisch en imperialistisch systeem is verouderd; alleen daar is de bron te zoeken van alle kwalen die de mensheid vandaag treft: oorlog, fascisme, uitbuiting van de mens door de mens, een misdadige minderheid die zich alle wetenschappen en cultuur toeigent.

2. De enige samenlevingsvorm die de mens vandaag kan bevrijden is het socialisme. De "grote orde" noemde Brecht dat. Voor hem was het kapitalisme anarchie, verspilling, vernietiging van mens en natuur; terwijl alleen het socialisme - dat werkt in het belang van de grootste meerderheid en voor zover het systeem inderdaad toelaat dat de grootse meerderheid beslist over zijn toekomst - de natuur, de dingen, de kennis en de menselijke verhoudingen op een wetenschappelijke en "geordende" manier kan beheren.

3. De motor van deze revolutie, dat zijn de "verworpenen der aarde", de uitgebuite massa, met de arbeiders op de eerste rij. Natuurlijk kunnen zij het alleen en vanuit hun huidige situatie, niet bolwerken. Zij moeten zich

omvormen, niet alleen doorheen de strijd maar door het verwerven van kennis, vooral de wetten van de historische evolutie. Ze moeten ook een groot aantal mensen achter zich weten te scharen die, zoals Brecht hen omschreef, "geen vrede nemen met de wereld zoals hij nu is".

Dat wil niet zeggen dat Brecht nooit onderhevig was aan twijfels. Hoewel hij het socialistische kamp altijd is blijven verdedigen, drukte hij soms ook ernstige twijfels uit of bewaarde hij afstand ten overstaan van bepaalde politieke standpunten. Maar op deze drie punten veranderde Brecht niet van mening, evenmin als over het feit dat de Sovjet-Unie en de communistische partijen op dit ogenblik de lange weg naar deze bevrijding belichaamden.

Brecht werkt concreet op de essentie van het marxisme: het dialectisch materialisme

Tijdens de jaren 1980-90 heeft het "kapitalistische eenheidsdenken", de invloed van de pseudo-nieuwe filosofen, de val van de Berlijnse muur en de restanten van het socialisme in het Oosten, de hysterische anticommunistische campagnes rond Tien An Men of Roemenië bij de vroegere "contesterende" intellectuelen en artiesten een ideeënstroming geschapen van defaitisme, ontmoediging, stilzwijgen of "minimalistische" strijd. Het werk en denken van Brecht toonde zich één van de zeldzame terreinen van weerstand op vlak van de kunst en de filosofie. Vandaar ook de hardnekkigheid die sommigen aan de dag leggen op deze weergaloze erfenis te misbruiken of door het slijk te halen.

Men moet zich afvragen waarom men dit werk zonder onderbreking is blijven spelen, polemieken is blijven uitlokken, zovele hersenen van toeschouwers en artiesten heeft doen werken over de hele wereld sinds de periode van het socialisme en de heftige antikoloniale strijd van de jaren vijftig tot op vandaag... Zoveel grote revolutionaire artiesten worden niet meer gelezen of bezocht ondanks hun onmiskenbare genialiteit (zoals Majakovski bijvoorbeeld), maar Brecht is niet meegesleurd geworden door de storm. Waarom?

In een poging op heel beknopt op deze vraag te antwoorden, wil ik toch eerst het volgende preciseren want ik wil niet verkeerd begrepen worden. Een artiest die trouw is aan het communisme of dicht bij de partij staat, kan verschillende wegen inslagen. Er bestaan ook verschillende soorten taken en noden volgens de ogenblikken en volgens de bekwaamheden van ieder in deze immense voortgezette oorlog. Wanneer ik naar voor breng wat volgens mij Brecht blijvend maakt bij een zeer ruim en verscheiden publiek over de hele wereld, beweer ik niet dat de werken die niet passen in dezelfde criteria daarom slecht of zelfs zwakker zouden zijn. Ik probeer alleen aan te geven wat maakt dat zijn werk blijft aanspreken wanneer anderen verdwenen zijn of alleen nog terug te vinden zijn in musea.

Brecht werkt op concrete wijze op de essentie van het marxistische denken. Met de essentie bedoel ik het dialectisch materialisme. De wereld kent geen transcendent principe of oorzaak buiten zichzelf. Niet blijft stabiel of eeuwig bestaan en hij verandert door de strijd van de tegengestelde delen. Men kan de wetten van deze strijd

begrijpen en met dat bewustzijn zijn de mensen in staat te handelen om de werkelijkheid te veranderen en zichzelf om te vormen doorheen dit proces.

Van het nazisme toont het marxisme niet alleen of in de eerste plaats de brutaliteit, de misdaden, maar vooral dat het niet uit het niets is verschenen en dat het dus bijgevolg door bepaalde factoren is veroorzaakt, en het ook opnieuw kan verdwijnen. Het marxisme heeft het niet in de eerste plaats over de tragedie van de armoede of over de slechtheid van de rijken, maar het legt uit dat deze twee polen bestaan, verbonden met elkaar, en dat zij niet door goedheid maar evenmin door opstand kunnen worden afgeschaft; hiervoor is een veel radicalere en meer diepgaande verandering nodig. Wanneer Brecht de grote verwezenlijkingen van het socialisme ophemelt dan legt hij niet in de eerste plaats de nadruk op de heldhaftigheid van de werkers, maar op de politieke voorwaarden die toelaten dat de mensen uiteindelijk deze verifieerbare overtuiging kunnen hebben in een wereld te werken die hen toebehoort. Enz.

Daarin ligt volgens mij één van de redenen van zijn blijven. Het "geëngageerd" toneel klaagt aan, ondersteunt en analyseert soms precieze situaties. Eens de oorzaken verdwenen zijn, verliest het werk meestal zijn belang. Op een ruimer politiek vlak blijven de beste kunstwerken die de Sovjet-Unie of de antifascistische weerstand ophemelen, ontroeren, en vormen zij een vorm van symbolische geheugen van de arbeidersbeweging. Maar op enkele opmerkelijke uitzonderingen na, bieden zij ons eerder morele aanmoediging dan een werkinstrument, een methode, voor onze strijd vandaag.

Als men de roman *De Moeder* van Gorki en ook de sovjetfilm van Poedovkin die er zich op heeft geïnspireerd, vergelijkt met het stuk dat Brecht rond hetzelfde onderwerp heeft gebouwd, is dat allemaal vanzelfsprekend. De roman en de film zijn allebei bewonderenswaardige, pakkende werken en sommige lessen ervan zijn ook nu nog geldig. Maar alhoewel het stuk van Brecht de jaren 1904-1917 als kader hebben, spreekt hij ons over vandaag van bij het begin tot op het einde, en voor lange tijd. Elke scène heeft haar eigen doel en elke scène stelt evenveel fundamentele noodzakelijkheden van de revolutionaire strijd voor: het nut maar ook de beperking van de syndicale strijd, het verwerven van kennis en wat ermee te doen, de solidariteit, het internationalisme, de natuur van de staat, de rol van ideologische drugs als nationalisme en godsdienst, de concrete analyse van concrete toestanden en ook hoe men in elke kleine taak kan onderscheiden wie men moet bevechten, wie men moet isoleren, wie men moet overtuigen, enz.

Brecht had een diep vertrouwen in de wetenschappelijke activiteit, hij betoonde het grootste respect voor de rationele praktijk van denken en gedrag. Hij zag daarin niets droog of een verlaging, maar in tegendeel de meest voltooide realisatie van de mens tot op heden. In het kapitalistische systeem zag hij juist een rem op de ontwikkeling en een pervers misbruik van de wetenschappelijke ontdekkingen. Hij keek met het grootste wantrouwen naar de ophemeling zonder inzicht van "grote gevoelens". Hij had in 1914-18 en in de jaren dertig kunnen ervaren tot welke bloedige monsterachtigheid dit fanatisme kan leiden wanneer de

burgerij de gevoelens orchestreert. Hij werd geen aanhanger van het marxisme omdat het onbaatzuchtig was, maar omdat het hem waar leek; een kennistheorie gebouwd op het onderzoek van de realiteit en die toelaat om deze te veranderen en juist daardoor verplicht onophoudelijk te evolueren. Vandaar ook de bewondering die op het eind van zijn leven toonde voor Mao Zedong. Een revolutionair leider betrokken in een erg harde volksoorlog en die ook tijd besteed had aan filosofische essays (Brecht had *Over de tegenstelling* gelezen), die er ook lessen uit getrokken had voor zijn partij en actie en die bovendien ook gedichten schreef (Brecht heeft sommigen ervan bewerkt), dat stemde uitzonderlijk overeen met zijn opvatting van de mens "uit de wetenschappelijke tijd", zoals hij graag onze tijd en de toekomst noemde. Wanneer Brecht aan het theater de functie toewijst van "vermaakt" voor de mens van "het wetenschappelijke tijdperk", dan kunnen deze termen niet op de gewone manier worden begrepen.

Uit dat alles vloeit voort dat hij hardnekkige vijanden had in het burgerlijke kamp, vooral critici en kunstenaars die de kunst buiten de klassenstrijd plaatsten, maar hij had ook tegenstanders in het communistische kamp want zijn opvattingen en zijn werk stemden niet overeen met de voorschriften van het "socialistisch realisme" - met de overheersende definitie op dat ogenblik - en nog minder met het "revolutionair romantisme". Een gedeelte van deze meningsverschillen vertolkt basisproblemen, een ander deel is vooral te wijten aan het feit dat het denken van Brecht natuurlijk geëvolueerd is tijdens heel zijn leven en dat men al te dikwijls

voorbarige conclusies heeft getrokken uit één of ander geïsoleerd fragment of uit een oppervlakkig lektuur, ook vanwege zijn aanhangers.

De dingen werden veel duidelijker toen het democratische volksregime van Oost-Duitsland hem enorme menselijke en materiële middelen ter beschikking stelde. Dat liet hem toe eindelijk te werken volgens zijn methodes en zijn opvattingen onverholen te ontwikkelen. De geniale enceneringen die hij dan maakte met het Berliner Ensemble veroorzaakten een wereldwijde schok. Zij zouden definitief de kritieken van "koelheid", "abstractie", "dogmatisme", en nog anderen die hem bleven achtervolgen, hebben moeten begraven. Deze levendige vertoningen van een schitterende schoonheid alhoewel de esthetiek compleet verschilt van deze in de grote burgerlijke theaters, het perfecte maar ook echt sobere spel van de acteurs, het virtuoos gebruik van alle toneelelementen met een van elke demagogie ontdane elegantie, de emotie, de humor, het plezier dat eruit sprak, zorgde voor een briljante weerlegging van al diegenen die hadden beweerd dat de theorieën van Brecht vruchteloos en niet toepasbaar waren.

Een actieve en dialectische houding stimuleren

Dat brengt me tot het tweede punt: Brecht werkt op concrete wijze op de essentie van het marxisme, hij maakt het concreet zichtbaar.

Ik wil daarmee niet alleen zeggen dat het alles wat we komen te zeggen heeft "geïllustreerd" met verhalen of gedichten. Hij is in het schrijven en de mise en scène

voortdurend blijven zoeken naar vormen die zelf dialectische producten zijn.

Het gaat dus om werken die de lezer en de toeschouwer aansporen zelf een actieve, dialectische houding aan te nemen en niet aanzetten tot emotionele, zelfs enthousiasmerende consumptie. Men heeft gezegd dat zijn toneel de toeschouwer wou aanzetten tot nadenken, maar dat is niet voldoende. Het gaat er eerder om hem de wereld te laten ontdekken, van zich te verwonderen over zijn realiteit in verhouding tot de heersende manier van zien en voorstellen, en van in die verwondering alternatieven te onderzoeken en dus stelling in te nemen. Het gaat er niet om hem "de wereld te verklaren" - om de woorden van Marx te gebruiken - maar om hem in staat te stellen de wereld te zien als een realiteit die men absoluut hoort te "veranderen".

Brecht achtte het daarom onmogelijk om gewoon de vormen van burgerlijke realisme en romantisme over te nemen en op te vullen met proletarische verhalen. Hij dacht dat de vormen nagelaten door de grote auteurs van deze stromingen de lezer of de toeschouwer automatisch in een passieve positie plaatste, zelf als ze emotioneel intens werd beleefd.¹

In de meest opmerkelijke werken van Brecht en vooral in zijn toneelstukken is de dialectiek concreet aan het werk. Niet alleen in de opbouw van het verhaal maar ook door de interne relaties van alle elementen van het stuk en door de complexe band van aantrekkende en tegenstelling dat het geheel met het publiek onderhoudt.

Het spreekt vanzelf dat dit alles nutteloos zou zijn indien het "verhaal" en zijn personages geen interesse zouden

opwekken of ons niet zouden raken. Dat is een ander zeer concreet aspect van het genie van Brecht volgens eigen doelstellingen leven te hebben aan zeer oude thema's die de mensen steeds hebben aangegrepen: moederschap bijvoorbeeld, in talrijke stukken. Of nog door uiterst doeltreffende modellen te hebben overgenomen uit het klassieke theater zoals de koppel meester-knecht in Puntilla en zijn knecht Matti. De keuze van deze thema's en de overname van deze structuren lieten toe een breed publiek mee te slepen en tegelijkertijd bracht de bijzondere bewerking ervan het publiek ertoe zich die vragen te stellen die Brecht voor ogen had.

Natuurlijk komt niets hiervan over als het hele spektakel dat niet kan bieden. Daarom besteedde Brecht een uiterste zorg aan alle praktische aspecten van de vertoning: van de lichamelijke en vocale vorming van de acteurs tot het opzoeken van de beste handwerkers voor rekvisieten en kostuums. Vandaar ook zijn eigen manier van werken: iedereen present vanaf de eerste repetitie, van de kleinste machnister tot de hoofdacteur over de toneelmeester en de toondichter; het onmiddellijk uitproberen van wat men voorstelt op de scène; de leiding van het geheel stevig in zijn handen maar ondertussen in kleine ploegjes voortdurend uit het uittesten, initiatieven aamoedigend, kritieken aanvaardend tot en met het herschrijven van de tekst, het wijzigen van het decor, de muziek, enz. Zo streefde hij naar een esthetiek waardig voor het "wetenschappelijke tijdperk", en dus ook voor het proletariaat en zijn toekomst. Het soort schoonheid dat hij realiseerde geleek op niets wat er voordien bestaan heeft alhoewel zij toch

talrijke - omgewerkte - elementen van het verleden bevatte.

Deze elementen die ik "concreet" noem, het dialectisch materialisme aan het werk in de opbouw en de voorstelling zelf van het werk, blijven het verstand en het gevoel van de toeschouwer op een unieke manier aanspreken en zij vormen samen - als men ze wil bekijken als onscheidbaar - een andere diepliggende reden voor het blijvend belang voor het werk van Brecht.

Brecht in het museum van de klassieken onderbrengen?

Ik zeg hiermee niet iets echt nieuw. Ik heb sterk het gevoel waarheden te herhalen die waren vergeten of werden bekampt door de meerderheid van hen die vandaag het werk van Brecht aanvallen (hoe langer hoe meer letterlijk). Men kan het denken en de methodes van Brecht om ze op toneel te brengen naast zich neerleggen en hem dus bejegenen zoals men de andere auteurs behandelt waarom men zich beroept om het eigen ik te laten schitteren. Maar er bestaat een meer subtiele manier om de subversieve kracht van zijn werk te vernietigen. Die manier bestaat erin zijn werk met de grootste achtung onder te brengen in het museum van de klassieken en dus verklaart men dat om een echte volgeling van Brecht te zijn, men hem moet benaderen zoals hijzelf met Goethe, Shakespeare of Sofocles omsprong; met een vastberaden kritische instelling, hem eventueel binnenste buiten keren als een handschoen... Die houding is vandaag wijd verspreid.

Ik heb hierbij twee bedenkingen. Vooreerst leven we nog steeds in

dezelfde fundamentele periode als Brecht: het tijdperk van de imperialistische overheersing en de strijd van de arbeidersklasse voor de omverwerping ervan en voor de ontwikkeling van het socialisme. De "mondialisering van de economie" startte reeds in het begin van deze eeuw en de "autosnelwegen van de informatie" veranderen niets aan de antagonistische tegenstelling tussen de ontwikkeling van de productiekrachten en productieverhoudingen. Het hele werk van Brecht komt voort uit die tegenstelling en werkt er bewust op verder. Zijn werk is dus helemaal niet "voorbijgestreefd" of "klassiek" in de historische betekenis van het woord. Zijn werk stamt niet uit de oudheid, de feodaliteit en zelfs niet uit de periode van de industriële revolutie; zijn werk hoort thuis in onze tijd, zijn lessen en zijn voorbeeld blijven perfect actueel. Ik geloof dat Brecht, zeker nog gedeeltelijk, zijn aantrekkingskracht zal behouden, zelfs als deze tegenstelling zal zijn veranderd, zoals de "klassieken" ons ook vandaag nog aanspreken. Maar vandaag stellen dat hij een auteur is uit een ander tijdperk, dat verdraagt, bewust of halfbewust, een politiek doel. Men kan dan ook zonder verrassing vaststellen dat alle pogingen om Brecht "kritisch te herlezen" in dezelfde richting gaan als de "marxistische" herziening van Marx. In plaats van sommige elementen van de oorspronkelijke theorie te wijzigingen zoals Lenin het deed en de theorie ontwikkelde door haar aan te passen aan de nieuwe realiteiten met dezelfde instrumenten en met hetzelfde doel voor ogen. Maar de "herlezers" hebben een ander doel: Brecht volledig ontdoen van zijn revolutionaire inhoud. Daarom is het pijnlijk vast te stellen dat de

"kritische herzieners" Brecht steeds bezielde zijn met de wil om de zijn werk los te maken van de organische verbinding met het marxistisch gedachtegoed en de communisme.²

Ten tweede. Deze vernietiging is niet alleen in het nadeel van Brecht maar schaadt ook dikwijls diegenen die ze ondernemen. Om alle reeds opgesomde redenen zijn het inderdaad niet alleen de onderwerpen maar de substantie zelf van het werk van Brecht die doordrongen zijn van de marxistische opvatting. Wanneer men Brecht het tegendeel wil laten zeggen van wat hij is, dan vervliegen meestal de humor, het gevoel en de subtiële intelligentie. Het is niet zo uitzonderlijk dat toeschouwers stomverbaasd de zaal verlaten en zich afvragen wat de vorige generatie dan wel zo geniaal vond bij Brecht, want zij hebben zich twee uur stom verveeld. Om dat risico te vermijden doen de regisseurs aan opbod met gags of impressionerende podiumeffecten. Zo komen deze "critici" terecht bij wat Brecht het meest tegenstak: goedkope verleiding en theater dat hij "culinair" noemde.

De vervloekten van de wereld treden voor het voetlicht

Eén aspect uit het werk van Brecht grijpt mij erg aan. De grote afwezige in alle toneelstukken van de laatste tweehonderd jaar is de industriearbeider. Terwijl de opkomst en groei van het proletariaat in die twee eeuwen toch echt in het oog springt als hét verschijnsel bij uitstek. Vanuit de mijnen, scheepswerven, metaal-, textiel-, chemie-, wapen- en automobielfabrieken

hebben zij heel het geografisch, economisch en politiek landschap gewijzigd, eerst hier in het Westen, dan overal ter wereld. De titanenstrijd van de kapitalistische productie deed een ontzaglijk leger van proletariërs ontstaan en daarmee gepaard gaand de vakbonden, socialistische en later communistische partijen, vrouwen in de productie en dus in het openbaar leven, grondige wijzigingen in de gezinsstructuur, sociaal recht, algemeen stemrecht, volksfronten, revoluties, enz. Op een handvol toneelstukken na, die meestal nog in de vergeethoek raakten, komt het proletariaat nooit voor het voetlicht. Bijna heel het repertoire van de laatste tweehonderd jaar brengt alleen prinses en edellieden, de burgerij en de notabelen, de kleinburger (in heel grote mate) en de marginalen op de scène. Niet dat deze personages hun plaats niet hebben maar de quasi totale afwezigheid van de arbeider in het theater is ontegensprekelijk een van de schreeuwende uitingen van de ideologische overheersing van de regerende klasse. En als hij dan toch ten tonele verschijnt, wordt hij stevast afgeschilderd in een aangeboren onhandigheid of anders als een heilige held. Het is in mijn ogen dus geen kleine verdienste van Brecht als hij de arbeider een opmerkelijke rol toebedeelt, zonder idealistisch geslijm maar vol echte proletarische waardigheid.

Ten andere, de overgrote meerderheid van zijn personages zijn volksmensen: arbeiders, boeren, soldaten, meiden, loopjongens, winkeliers en kleine ambtenaren. Hoge piëten kom je zelden tegen, zo is dat immers ook in het dagelijks leven. Veelbetekenend is het hoe Brecht in *De Moeder*, in tegenstelling tot tal van toneelstukken,

romans en films over het Rusland van voor de revolutie, het niet heeft over de tsaar of Stolypin of Raspoetin of Kerenski of zelfs Lenin. Een hogere in graad dan de politiecommissaris kom je in heel het stuk niet tegen. Hoewel ik dit kenmerk van zijn werk nu niet meteen als verplicht beschouw voor revolutionair theater, versterkt dit mijn overtuiging dat Brecht de noodzaak en de mogelijkheid van het socialisme zichtbaar wilde maken. Een auteur die een lied schrijft, een prachtig lied, dat gewone huisvrouwen en werklozen oproept zich klaar te maken om "de wereld te leiden", kan natuurlijk niet anders dan hen in zijn stukken de plaats te geven die hij hen in de maatschappij toebedenkt.

Duidelijk maken dat de wereld van boven tot onder moet veranderen

Om te besluiten kunnen opnieuw vertrekken van de banale vaststelling dat de wereld inderdaad veel veranderd is sinds Brecht. Zo zijn de armen bijvoorbeeld veel armer geworden en de rijken nog veel rijker. De rijkdom van de 350 grootste fortuinen in de wereld stemt overeen met het inkomen van 40% van de armste bevolkingsgroepen op onze planeet. 350 "families" bezitten meer dan verschillende miljarden mensen. Brecht heeft een dergelijke concentratie van kapitaal nooit gekend. Onder de vele andere fenomenen die verschillen van zijn tijd, is het belangrijkste ongetwijfeld het revisionistische verraad in de Sovjet-Unie en elders, tot en met het herstel van het kapitalisme met al zijn misdadige gevolgen die men kent of liever moeilijk kan verbergen: etnische

oorlogen, industriële verwoesting, grootscheeps banditisme, werkloosheid; ineenstorting van het levensniveau, vernietiging van het gezondheidssysteem, enz. Tussen 1989 en 1994 zijn 75 miljoen mensen in Centraal en Oost-Europa in de armoede terechtgekomen. In dezelfde periode noteerde men alleen al in Rusland 1.700.000 "overtollige" sterfgevallen. Een kleine, "onzichtbare" volkerenmoord op het altaar van de markeconomie.

Juist omdat de wereld verschillend is, maar dat in hetzelfde algemene kader dezelfde tegenstellingen blijven bestaan, moeten van Brecht leren hoe wij op onze beurt deze wereld kunnen voorstellen en daarin duidelijk maken dat hij met dwingend noodzaak van onder tot boven moet worden veranderd.

Kunst: een effectieve rol in de revolutionaire strijd

Brecht is nooit geweken voor het waanzinnig verwijt dat geëngageerde artiesten dikwijls naar het hoofd geslingerd krijgen: "Het is niet met een lied of een toneelstuk dat jullie de wereld gaan veranderen." Natuurlijk niet. Dat is trouwens ook niet het geval met een staking of zelfs een opstand, en zelfs niet met de boeken van Marx. Niets van dat alles, als je het apart beschouwt. Waanzin toch, dat sarcasme over de onmacht van de kunst van zodra het een geëngageerd stuk betreft terwijl er natuurlijk miljoenen werken zijn die met de grootste doeltreffendheid bijdragen tot het in stand houden van de burgerlijke wereldvisie bij alle bevolkingslagen. Ja, kunst is waardevol en doeltreffend in de revolutionaire

strijd. Veertig jaar na zijn dood noopt Brecht nog altijd tal van mensen om zich, willens nillens, die vragen te stellen die anderen ten allen prijze trachten te omzeilen.

Zowel de theorie als de historische ervaring wijzen uit dat revoluties niet ontstaan omdat de wereld slecht is en het lijden ondraaglijk: wat de volkeren al tientallen jaren lang ondergaan is onvoorstelbaar. Revoluties ontstaan ook niet wanneer de machtigen ernstige problemen krijgen om hun systeem in de hand te houden: ze hebben immers nog een hele ideologische truckendoos, met aan het eind de oorlog. Er komt geen revolutie zolang een aanzienlijk deel van het volk niet gelooft dat een andere wereld mogelijk is.

Dat is een taak waar kunstenaars een rol in kunnen spelen. Of ze nu willen of niet, en ze mogen nog zo abstract zijn, hun kunstwerken kaderen altijd in een bepaalde voorstelling van de wereld. De vraag is: dewelke? In zijn bekendste gedicht ("Aan wie na ons komt") schrijft Brecht:

Welke tijden zijn dit, waar
over bomen spreken haast
een misdaad is
en zo zwijgt over zoveel kwaad.³

Misschien moet men vandaar vertrekken. Elke dag sterven veertigduizend kinderen door de onderontwikkeling, één miljoen tweehonderdduizend per maand, veertien miljoen per jaar. De oorlog om olie tegen Irak heeft 676 miljard dollar gekost, dat is veel meer dan wat nodig is om tien jaar lang alle grote Unicef-projecten te financieren. Sinds die oorlog heeft het embargo al meer dan zeshonderdduizend Iraakse kinderen de dood ingejaagd. Bijvoorbeeld.

Veel kunstenaars lijken, in tegenstelling tot Brecht, nauwelijks te merken dat ze "in zeer sombere tijden" leven of althans niet weten wat ze met dat gevoel aanmoeten. Hoe dan ook, ze houden het liever bij "bomen" om hun gevoelens over te brengen. De geëngageerde kunstenaar van vandaag leest *Le Monde Diplomatique*, tekent petitjes en betoogt (soms) voor "humanitaire" doeleinden (vaak zonder veel inzicht). Hij schrijft over zijn onbegrepen liefde, zijn kindertijd, de schoonheid van Haïtiaanse ritens of de nostalgie naar gewaagde, veelzijdige kennis zoals tijdens de Renaissance... Als hij geld nodig heeft, herschrijft hij de biografie van een beroemd personage, in een "nieuw daglicht"...

Maar wie, net als Brecht, zijn intelligentie, zijn kennis en zijn creatieve gevoelens wil kaderen in de strijd voor de omvorming van de wereld, moet talloze obstakels overwinnen. Ze zijn niet met veel, ze kennen elkaar niet, ze leven meestal ver van de conflicten, er is geen debat meer, de kritische evaluatie van alle theoretische en praktische bijdragen terzake van de laatste honderdvijftig jaar blijft een braak liggend terrein. Enzovoort. Om een voorbeeld te nemen dat wat dichterbij ligt: ik tracht al een jaar een drama op touw te zetten over de volkerenmoord in Rwanda maar alle probeersels belanden in de prullenmand omdat alle vormen het onderwerp onrecht aandoen.

We zijn vandaag wellicht slechts met een handvol die wroeten op de behandeling van "deze sombere tijden". En wat dan nog? Er zit niets anders op dat eraan te beginnen, te herbeginnen, en wel meteen. In die zin biedt het werk van Brecht op dit moment zeker de meest gepaste en stimulerende ruimte

om progressieve kunstenaars samen te brengen, die "geen vrede nemen" met de wereld zoals hij is.

N.B. Sommigen zouden kunnen menen dat ik de "bomen" al te lichtzinnig behandel en dat het vraagstuk van de kunst, zelfs de "geëngageerde", niet wordt benaderd in haar specificiteit. Voor hen zal ik voor de "bomen" een feit vermelden en voor de kunst een citaat aanhalen.

Het is een feit dat het kapitalisme niet alleen de mensen en de bomen behandelt als koopwaren, maar ook hun verhoudingen. De consumptie kenmerkt in de hoogste mate de relaties van de westerse mens met de natuur, van de Club Méditerranée tot Parijs-Dakar, van vakanties in een meute tot een verdovende jogging met walkman. Groupov, het collectief waarvan ik artistiek directeur ben, organiseert al enkele jaren een werkstuk in het bos met als titel *Clairière* en we experimenteren een andere benadering. Ik durf dat helemaal geen marxisme noemen en ik stel me vele vragen over de noodzaak op deze pogingen voor te zetten. Dat voor wat betreft de "bomen".

Voor de kunst en haar specificiteit vindt men hieronder een citaat. Maar eerst toch dit woordje vooraf: de man die deze regels schreef, heeft ook duizenden bladzijden gewijd aan de "ouden", van Aeschylus tot de Opera van Peking, en aan de "modernnen", en ook aan schilderkunst, poëzie, muziek, film, enz. Maar lezen we vandaag misschien eerst dit: "Diegenen die de wereld tonen op zo'n manier dat de mens hel kan beheersen doen er goed aan niet te beginnen spreken over

kunst. (...) Wanneer ze beginnen met af te zien van te spreken over kunst, zich te plooiën naar de wetten van de kunst en proberen een kunstwerk af te leveren, zullen ze zonder omkijken hun zaak kunnen vooruit stuwē. Daarbij worden ze niet verplicht volledig af te zien van de diensten van de kunst. Om hun doel te bereiken kunnen zij vrij gebruik maken (maar alleen na ze eerst zorgvuldig te hebben onderzocht) van alle soorten experimenten, technische kennis, kunstinstellingen. Door alleen een beroep te doen op de kunst in de mate dat zij noodzakelijk is voor de realisatie van hun intenties, zullen zij een kunstwerk voortbrengen. Want het zal ongetwijfeld een kunst zijn de wereld op zo'n manier voor te stellen dat de mens hem kan beheersen." (Brecht)

Noten

¹ Het vraagstuk van de kritiek van op de belangrijkste burgerlijke vormen (romans zoals Tolstoj en Balzac ze schreven, opera volgens Verdi of Wagner) kan hier natuurlijk niet ontwikkeld worden. Voor wie niet vertrouwd is met het onderwerp, signaleer ik dat dit één van de grote meningsverschillen is tussen Brecht en de toenmalige sovjet-school.

² *Brecht na de val*, een recent boek van L'Arche, bundelt teksten van kunstenaars en intellectuelen die willen nagaan wat pertinent blijft in zijn werk sinds de Duitse hereniging. Het valt op dat in dit boek - dat Brecht eerder positief wil benaderen - slechts twee meningen terug te vinden zijn. In het ene geval stelt men dat Brecht nooit echt een communist is geweest en dat zijn werk dus niet zo grondig is aangetast door deze voorbijgestreefde ideologie. Zijn werk bevat hoe dan ook vele andere, interessante aspecten.

De tweede reeks erkent de eerlijkheid en het feit van zijn communistische overtuiging, maar men moet eerder zoeken naar de universaliteit van Brecht, dat is wat men onder het daglicht moet brengen. Dat schetst de sfeer bij de vroegere volgelingen van Brecht... De meest subtiele versie: Brecht was eerder een communist, het communisme maakte deel uit van het leven van de mensheid met zijn goede en slechte kanten. Men moet dat niet verbergen maar werken aan een tegensprekelijke voorstelling van het historische moment dat zijn werk vormt. Men heeft natuurlijk onmiddellijk zin om te vragen vanuit welk standpunt men het "goede" en het "slechte" gaat beoordelen. Vanuit de burgerlijke democratie van het slag Kohl-Mitterrand? (Brecht zou erop gespuwd hebben!) Of vanaf de planeet Mars?

³ *Aan diegenen die na ons zullen komen*, Gedichten, L'Arche.

De Moeder

Theaterwerkstuk

**Sprekers: Jacques Delcuvellerie, Anne Marie Loop
en Benoit Vreux.**

Interview : Laurence Gay en Benoit Vreux



Jacques Delcuvellerie. Het verlangen om te spreken over het eigenlijke artistiek aspect van *De Moeder*, over de mise-en-scène ervan en de invloed van Brecht op ons werk, komt eigenlijk voort uit één gebeurtenis: het bekijken van de film van de mise-en-scène van *De Moeder* door het Berliner Ensemble. Die film gaf mij een echte schok. De eerste woorden die me te binnen schieten wanneer ik er aan terugdenk zijn: een lichtende schok. Het kwam op mij over als een manier van theater maken die uiterst verbijsterend en verwarrend was, waarvan ik slechts heel geleidelijk de complexiteit, de subtiliteit en de intelligentie snapte. Het stuk droeg zeker niet dadelijk mijn goedkeuring weg. Natuurlijk vond ik het globaal gezien wel goed, ik voelde aan dat dat inderdaad de manier was waarop we moesten werken, maar tegelijkertijd voelde ik mij geschokt. In tegenstelling tot velen die Brecht vandaag bekritisieren, heb ik veel van hem gelezen. Al zijn geschriften, zijn werkagenda, de films, de muziek, een hele hoop verschillende versies, interpretaties van zijn gedichten, ik heb talrijke bekende en onbekende opvoeringen gezien... maar toch was ik er niet op voorbereid om de mise-en-scène van Brecht zelf te zien. Dat heeft mij helemaal verrast en het blijft voor mij verbazingwekkend toneel.

Benoit Vreux. Was die schok er voor de wil om het stuk te monteren?

Jacques Delcuvellerie. Neen, helemaal niet, die schok kwam er pas veel later. Het idee van het drieluik ontstond veel eerder. Wij hebben ons jaren voorbereid op *De Moeder* door te

werken op andere semi-epische auteurs, zoals Dorst. Ik heb ook *De Maatregel* gemonteerd als opleiding, in drie verschillende versies, volgens de aanbevelingen van Brecht, door het koor van rechters en het koor van agitators tot drie maal toe te wijzigen. We hebben een aantal vergaderingen gehad met de hele ploeg, zes maanden voor de eerste repetitie, met de toneeladviseur, de assistenten, Geneviève Focroulle voor de muziek, de decorontwerper, de belangrijkste actrice, enz. Een deel van de ploeg is op onderzoek gegaan naar Berlijn, in de archieven van Brecht en Eisler, in de Schaubühne, enz. En pas veel later hebben we de film gezien.

Benoit Vreux. En ondanks het voorbereidende werk was de schok volledig?

Anne Marie Loop. Ja en neen. Jacques heeft het over een lichtende schok. Ik zou eerder zeggen: terughoudendheid, loutering als een zuivere, eenvoudige, kalme lijn. Ik herinner mij nog een gesprek dat we helemaal in het begin hadden. Jacques zei: Het zal een harde opdracht worden voor de acteurs, want dikwijls willen zij (met de edelste motieven) echte 'figuren'. Zij houden er liever van om helden te spelen, tragische helden. Met een zekere expressiviteit, waarin de acteur plots in zich iets intiems gaat zoeken, met zijn waarheid, zijn verhouding tot de wereld, om dat dan op het toneel te brengen. En je zei toen: met dit stuk zijn het helden die mollenwerk leveren, of eerder anonieme helden die deze weg kiezen...

Jacques Delcuvellerie. ...maar die nooit een standbeeld zullen krijgen. In feite geen enkele held, noch een

Richard III, noch een Macbeth, noch een Tartuffe, stelt iets voor... Zoals Brecht het duidelijk uitlegt in zijn gedicht aan de arbeiders-acteurs van New York. In het theater van Brecht zit iets waardoor de acteur spontaan geen gemakkelijke weg heeft, omdat er inderdaad geen helden zijn. Er is geen belangrijk personage. Zelfs de moeder, die in elke scène optreedt (wat waarschijnlijk uniek is in een toneelstuk), die dus de belangrijkste rol heeft, is in de eerste plaats een personage dat handelt. Zij trekt het stuk niet. En het is een heel onbeduidende Vrouw.

Maar het feit dat ik een schok kreeg, toont aan dat we datgene wat we gelezen hadden en dat we zelf zegden, niet ernstig namen (natuurlijk moeten we rekening houden met het feit dat het om een film gaat - wat geeft een film juist weer, zelfs als hij goed gemaakt is? - vooral wanneer het gaat over een toneelfilm die gemaakt werd na de dood van Brecht, ook al gaat het over zijn misen-scène). Het ging over verschillende zaken die ik heel goed kende en waarvan ik mij nooit de echte uitdaging had kunnen indenken. In de eerste plaats is er de trouw aan het verhaal. Met andere woorden: eerst het verhaal. Het gaat erom dat verhaal te vertellen, dat voorbeeldig verhaal, dat in feite geen echt realistisch verhaal is. Het is eerder zoals een mysteriespel uit de middeleeuwen, als een fabel, een verhaal met een moraal, een didactisch stuk. Het gaat er om trouw te blijven aan dat verhaal. Dat verhaal moet je in de eerste plaats vertellen, als personage. Niemand kan zich als acteur of persoon of medewerker aan het spektakel op

het voorplan stellen. Het is het verhaal dat telt. Maar dat is eerder uitzonderlijk.

Ik zal een concreet voorbeeld geven dat iedere acteur zal aanspreken: in de film merkt men dat er geweigerd is om systematische gebruik te maken van alle mogelijkheden die de rol biedt. Als men het stuk leest dan merkt men dat het heel rijk is, heel intelligent, ontroerend, grappig en tegelijkertijd soms ook onverbiddelijk en onderwijzend. Men merkt dat er een aantal scènes, een aantal personages zijn waarmee de acteur er een echt klein theaterfeest kan van maken, indien hij alle mogelijkheden van de tekst wil uitbuiten. Maar als men naar de misen-scène van het Berliner kijkt, dan merkt men gek genoeg dat ze nog niet de helft van die mogelijkheden uitbuiten. En nochtans waren ze zich daar heel goed van bewust. Zij maakten een keuze over wat ze wilden benadrukken. Ongetwijfeld ligt het verschil met een andere regisseur in die keuze. Maar in ieder geval is er beslist om niet elk element grondig uit te buiten. Men begrijpt heel goed wat de mogelijkheden zijn van het stuk en daarna kiest men er het essentiële uit. Dat is het eerste punt.

Een tweede punt was dat alle personages *geloofwaardig* waren. Alle personages werden door grote acteurs gespeeld. Terwijl de manier van spelen, hetgeen gezegd wordt, niet echt volledig realistisch is. De 1-mei-scène bijvoorbeeld wordt gebracht als een verslag: "Zeg ik", "Zegt hij", enz. Die afstandelijkheid creëert een bijkomend emotioneel effect. Maar binnen dat geheel, dat niet realistisch is, de enscenering die dat evenmin is, de

muziek die een tegengewicht vormt, is er nochtans een concentratie van de realiteit, in ieder personage, die erg indrukwekkend is.

Benoit Vreux. Wat gebeurde er verder nog na die eerste schok?

Jacques Delcuvellerie. Er was de schok *achteraf*. Door de film te bekijken, ontstond er een zekere teleurstelling. De regisseur Brecht buit niet alles uit wat het stuk van de auteur Brecht toelaat. Ja, er was een zeker teleurstelling. Pas nadat we opnieuw van start gingen, uitgaande van de film, maar ook van het geschreven materiaal, foto's, artikelen, de Theaterarbeit, van alle nota's van Brecht, persconferenties, enz., pas nadat we het hele traject opnieuw aflegden, met de video als gids, beseften we de grote complexiteit van de opbouw en de vanzelfsprekendheid van de gemaakte keuzes. Neem bijvoorbeeld de scène van de slager. Als je die leest, vind je die kleurrijk, grappig, emotioneel, overdreven theatraal. Wanneer je die scène in de film bekijkt, dan vind je dat die aansleept, dat ze lang duurt. Waarom? Wel, tot dan speelt alles zich af in een tempo zonder toegevingen. Er wordt nergens echt halt gehouden. En dan plotseling is er de scène met de slager. Dan krijg je de indruk dat het tempo stil valt, en daarmee ook aan grappigheid verliest. Dan probeer je die scène zelf na te spelen. Je gaat ervan uit dat je zelf niet slimmer bent dan Brecht en je probeert na te gaan wat er gebeurt. Dan merk je vanzelfsprekend de belangrijke inzet van die scène. De slager moet beslissen of hij al dan niet zijn werk opgeeft, of hij al dan

niet opnieuw van start gaat met zijn vrouw, zijn kinderen en zijn ploeg, in een onzekere wereld. Hij moet een belangrijke gewetensbeslissing nemen. En dan begrijp je dat hij dat niet zomaar in vijf minuten kan. Dan merk je in werkelijkheid, vanaf dat moment, iets uiterst subtiel. Door de houding van Pélagie Vlassova (zij komt op en zegt twee, drie replieken, dat is alles) en in haar ogen, is hij bezig zelf te bevallen, van heel het proces. Het proces waar zij jaren over gedaan heeft. De slager doet in één scène wat Pélagie overkomt in heel het stuk. Het is een gereduceerd model binnen het stuk... Je kunt die scène dus vanzelfsprekend niet 'versnellen'. Wij spelen die scène vandaag erg verschillend van de aanpak van het Berliner Ensemble. Maar we hebben de essentiële inzet ervan begrepen, omdat wij een 'onvolkomenheid' ("dat sleept aan") in vraag stelden. Zo zijn we te werk gegaan voor elk probleem.

En dan werden we bang: "Zelfs wij, die dat allemaal wisten, waren een beetje teleurgesteld. Wat gaan de anderen vinden van ons werk?" (*Gelach*) Dat is ook zo voor de liederen, die erg moeilijk zijn. Maar als ze op een juiste manier gebracht worden, zijn het net 'kleine marsen'.

Anne Marie Loop. Ik herinner mij ook de grote rust die die enscenering uitstraalt. Dat is geen trucje ('rustig spelen'). Het heeft te maken met de verhouding die de acteurs en Brecht zelf met het stuk hadden. Zij creëerden het stuk. Zij schreven het in een welbepaalde historische periode. Zij werden gecensureerd. Zij trokken weg uit de grote theaters om te gaan werken onder de arbeiders, met

koren, met amateurs, enz. Zij gingen naar het buitenland. Zij kwamen terug naar Berlijn. Wanneer de film in 1958 opgenomen wordt, hebben zij heel dat proces achter de rug. Een aantal acteurs maakten het nazisme mee, de Sovjet-Unie, de Spaanse burgeroorlog, enz. Als zij spreken hebben zij natuurlijk de realiteit voor ogen. Zij kunnen daar rustig over spreken, zij hebben het allemaal echt beleefd. Wij kunnen die realiteit vandaag bestuderen, maar wij leven niet in die werkelijkheid, dat is helaas onmogelijk.

Jacques Delcuvellerie. Juist, dat is wat ik bedoelde met de geloofwaardigheid. Die is trouwens onverbreekbaar verbonden met de grote rust die ons getroffen heeft in deze mise-en-scène. De uiterste rust van alle acteurs, van het spel zelf, zelfs in gespannen situaties, en ook in de uitvoering van de liederen.

Die rust is heel essentieel en trouwens volledig *historisch*. Die rust heeft een historische betekenis en stelt de acteurs vandaag voor een groot probleem. Die rust is uiterst noodzakelijk, omdat het een politiek en militant stuk is. Zelfs al bevat het stuk een aantal mythologische aspecten. Zelfs al is het ook een stuk over moederliefde, gezien vanuit een materialistisch en dialectisch standpunt, zoals Barthes het heel duidelijk analyseerde. Zelfs met al die secundaire dimensies, blijft het een militant en politiek stuk. Daarom is het nodig dat het stuk met de nodige rust gebracht wordt, door overtuigende mensen. En niet door opgewonden acteurs, die ons willen doen geloven in de realiteit waarvan er sprake is (en die ons die realiteit nooit zullen doen geloven). Die rust heeft dus een

politieke inhoud. Die politiek inhoud geeft aan dat het over iemand gaat voor wie het allemaal ernst is, de praktijk van elke dag. En die daarover spreekt zoals tegen een vriend. Misschien tegen een verre vriend. Misschien tegen een tijdelijke vriend. Maar wel met de wil om hem uit te leggen wat hij zo diep gelooft, zonder enige vorm van agressie. En opgewondenheid betekent reeds agressie. Op de scène komt zo iets over als een gebrek aan zekerheid.

Het tweede filosofische element in die rust is, dat het een voorspelling is van de toekomst. Het stuk schildert niet alleen een kleine groep militanten die verschillende periodes van repressie meemaken en uiteindelijk ook de periode van de oorlog tot de revolutie van 1917. Door de verhouding tussen die mensen en de manier waarop zij zich gedragen, geeft het stuk ook al een blik op de toekomstige, ideale, ingebeelde, onduidelijke maatschappij waarvoor zij vechten. In de manier waarop zij met mekaar omgaan, zit reeds iets van datgene dat ze later hopen te verwezenlijken. En we merken dat het, zoals Brecht zou zeggen, om een *vriendschappelijke* omgang gaat, zonder toegevingen. In de kleine militante bijeenkomsten in het begin van het stuk, wanneer iemand iets wil zeggen, geeft hij de andere een duwtje, niet echt brutaal, maar als het ware om te zeggen: "Het is aan mij, ik spreek". Iedereen is vriendelijk, maar zonder blabla, zonder overdreven beleefdheid. Als mensen die uitsluitend bijeenkomen in functie van een doel. En die bijeenkomst maakt hen beter. Want het doel is vanzelfsprekend belangrijker dan hun persoonlijke zorgen.

Bij de acteurs die deze personages moeten spelen, moet er eveneens sprake zijn van die rust. Opdat datgene waarover het gaat via deze voorstelling reeds een tastbare realistische vorm krijgt.

Ik wil nog even terugkomen op wat Anne Marie zei. Op het moment dat de film gerealiseerd werd, geloven acteurs zoals Busch en Weigel werkelijk dat al hun beproevingen (er zullen er natuurlijk nog andere volgen) zin hadden. Zij krijgen hun theater, waaruit de nazi's hen verjaagd hadden, terug. De oorlog is gewonnen, voornamelijk door de communisten en de Sovjet-Unie. Zij spreken over iets dat aan het gebeuren is. Zij doen dat zonder enige vorm van triomfalisme, maar toch met een diep zelfvertrouwen. Voor ons is de situatie helemaal anders. Het probleem van de rust is dus in alle opzichten ook een probleem van historische 'afstand'. Wij hebben veel tijd besteed om strijd te voeren tegen het opgewonden ongeduld en de gebruikelijke overacting van onze acteurs. Wij hebben eveneens strijd gevoerd tegen de pseudo-rust 'op zijn Duits'. In Duitsland hebben ze veel te danken aan Brecht, ook al weigeren ze dat vandaag nog te erkennen. Toch is Brecht er nog overweldigend aanwezig in de scholen en overal. Maar meestal is het een 'stijl' geworden, verveling, onverschilligheid, een manier om niet betrokken te raken, enz. Maar in de film was het net alles behalve een stijl, juist door de betrokkenheid en de achtergrond van de mensen die het stuk speelden.

Benoit Vreux. Hoe is het dan mogelijk om zo te werken, terwijl de historische situatie niet meer dezelfde is?

Jacques Delcuvellerie. Wij kunnen natuurlijk niet dezelfde rust hebben en we kunnen die rust dan ook niet volledig trachten te bereiken, tenzij we onverantwoord te werk gaan.

Wij moeten voor ogen houden dat het dat was wat Brecht wou bereiken, reeds bij het schrijven van het stuk, en later ook als regisseur bij de opvoering, en in de film die wij gezien hebben. Wij zouden gek zijn indien we die rust vandaag volledig zouden willen weergeven. Wij leven niet in dezelfde historische situatie. En vooral de toeschouwer leeft niet in dezelfde historische situatie. Wij kunnen dat niet meer volledig oproepen, maar we moeten beseffen dat het essentieel is. We moeten daar rekening mee houden.

Anne Marie Loop. Er zijn dingen die men zich kan inbeelden. Jij hebt ons bijvoorbeeld veel verteld over onvermoeibaar volhouden, gedurende een lange periode. Als wij ons tijdens een opvoering opwinden, dan geven wij de indruk van ongeduldige mensen die dadelijk resultaat willen bekomen. Wij maken een planning van maximum vijf à tien jaar. Maar diegenen die we spelen, vechten voor een doel dat 30, 40 of 100 jaar verder ligt.

Jacques Delcuvellerie. Zij dachten dat de revolutie voor hun kleinkinderen zou zijn.

Anne Marie Loop. Zij zouden het zelf niet meer beleven, en dat was niet erg. Na mijn leven gaat het verder... Stel je een verlangen voor, een innerlijke kracht die dag na dag iets passioneel wil, en helemaal niet ontmoedigd geraakt door het feit dat het pas binnen een aantal generaties zal verwezenlijkt worden. Dat verandert veel... Een ander belangrijk element

is je proberen het leven voor te stellen, niet van een syndicalist, niet van een denker, niet van een opstandeling, niet van een militant, maar van een beroepsrevolutionair. Iemand voor wie het vanzelfsprekend is dat de staat moet vernietigd worden. Iemand voor wie het vanzelfsprekend is dat de staatsmacht moet veroverd worden. En die alles doet, rustig, met dat doel voor ogen.

Jacques Delcuvellerie. Hoe moet men gestalte geven (wilskracht, handigheid, humor, angst) aan mensen die onder een regime van politieterrorisme leven? Het tsaristische Rusland was het achterlijkste land van Europa op het vlak van industrie en landbouw. Maar dat land had het meest geperfectioneerd politiestelsel ter wereld. Hoe moet men gestalte geven aan dergelijke mensen, die binnen dat systeem ijveren om de staatsmacht omver te werpen en te vernietigen? Mensen die dat *ernstig* aanpakken en voor wie de tijd weinig belang heeft... Wij hebben een aantal documentaires bekeken waar dat soort mensen in voorkomen, overal ter wereld. Ook al lijkt dat nog weinig met het stuk te maken te hebben. We bekeken onder andere een erg mooie documentaire over dertig jaar volksoorlog in Eritrea, tot aan de machtsovername. Het eerste wat ons allemaal trof, als we zagen hoe mensen die drie, vier kinderen in de oorlog verloren hadden hun verhaal vertelden, was de rust die zij uitstraalden, hun vastberadenheid. De eenvoudige manier waarop zij hun overtuiging uitdrukten, een overtuiging die complex was en die zijn wortels had in diepe menselijke gevoelens. Wij vonden daarin terug wat de encenering

van het Berliner Ensemble uitdrukt. Wij hebben nog ander documentaires bekeken, over Latijns-Amerika, over Azië, enz.

Anne Marie Loop. Wat ook opviel in de films, was de humor, een soort rust, maar met humor.

Jacques Delcuvellerie. Ja, soms met humor, maar ook met veel emoties. Er waren mensen die huilden, maar zonder enig zelfbeklag. Alle documentaires over gewelddadige stakingen of langdurige bevrijdingsoorlogen toonden mensen met heel veel waardigheid.

Anne Marie Loop. Daarom moeten we ook de *stijl* van Brecht spelen, en niet kost wat kost hem een "natuurlijke" gesproken vorm willen geven. Dat is ook waardigheid.

Jacques Delcuvellerie. Diegenen die het woord voeren, de personages, moeten uiterst beknopt, uiterst concreet zijn. Maar wanneer men probeert om hen een 'realistische' conversatie op een 'authentieke' manier te laten spelen, dan zakt het al snel in mekaar. Men voelt aan dat men bezig is het publiek te verleiden, dat men het niet heeft over datgene waarvan er sprake is. En dat men zich verwijderd van de voorstelling waarover we het net hadden: die van 'een andere wereld', waar de verhoudingen niet competitief en gehaast zijn. De structuur van de stijl respecteren en trouw blijven aan het verhaal, dat is essentieel. Maar dat sluit niet uit dat we een beknoptheid moeten nastreven in de verhoudingen en in de woorden van de personages.

Maar als dramatisch verhaal is het stuk daarentegen erg goed opgebouwd. Het bevat allerlei plezierige

momenten, die een acteur nodig heeft om op de scène te staan. Er is geen enkele rol die geen lied heeft. Elke rol bevat ten minste één *echt* moment, ook al is het soms slechts een repliek of een opkomst, dat zin heeft en 'effect scoort'. Er zijn een aantal 'onverwachte wendingen', in de ware betekenis van die term. Bijvoorbeeld na de scène die het best de liefdevolle en begripvolle betrekkingen tussen de moeder en haar zoon weergeeft: wanneer Pavel terugkeert uit Siberië. Na de hartelijkheid van het weerzien en het gezamenlijke werk, net daarna, volgt de volgende scène, ongehoord brutaal. Pélagie verneemt dat haar zoon dood is, gefusilleerd... Heel de tijd spelen de oude wetten van de dramatische opbouw mee, maar in een andere dramaturgie. Zij lijken dan ook versluierd.

De talrijke mensen die schreven dat het didactische stukken waren, "avondcursussen voor achterlijken" (*Le Figaro*), enz., hebben dat natuurlijk niet opgemerkt, zozeer waren zij tegen alles wat het stuk vertelt. De liederen vertonen bijvoorbeeld een erg grote verscheidenheid: grafrede, strijdmars, protestlied, wiegeliëdje, gesproken vertelling, koorzang, fuga... Men moet begrijpen hoe elk genre gekozen is in functie van de bedoeling van elke scène. Als men die opbouw begrijpt, dan is men al goed op weg.

Benoit Vreux. Kan men die samenhang in de encensering van Brecht ook vertalen naar de meer formele aspecten, de decors, kostuums, muziek, enz.? Willen jullie de encensering ook op dat vlak nabootsen?

Jacques Delcuvellerie. Neen, wij willen dat niet nabootsen. Er is wel de wil om alle voorstellen die ons zijn nagelaten, ook te bekijken op het vlak van muziek, decors, spel, enz. Als een aanwijzing van waar we moeten uitgaan. Als iets dat we niet a priori verwerpen, maar dat we moeten aanvaarden. Wij hebben in het werkproces vastgesteld dat, telkens als we daarvan niet uitgingen, we op de verkeerde weg zaten, dat we minder interessante dingen vonden. Daarentegen, door in de eerste plaats uit te gaan van die erfenis, creëren wij noodzakelijkerwijs een nieuwe interpretatie, aangezien wij in een andere tijd leven, aangezien wij niet dezelfde dingen meemaakten, aangezien de acteurs een ander fysiek hebben, aangezien zij niet hetzelfde verleden hebben, enz. Door in alle nederigheid uit te gaan van al die voorstellen, vonden wij geleidelijk aan andere elementen, ik zeg daarom niet betere, maar in elk geval verschillend, die ons juister leken voor onze voorstelling. Zo zitten er in onze decors verschillende dingen die naar Brecht verwijzen. Toch zijn onze decors niet dezelfde. Er zijn scènes die zich afspelen op dezelfde plaats, en andere dan weer niet. Men zou zo kunnen gaan geloven dat wij een ziekelijk fixatie hebben op Brecht. Maar dat is niet zo, wij hebben talrijke andere opvoeringen gezien. Nathalie is naar de encensering van Sobel gaan zien (en zij is niet de enige). Wij hebben de film bekeken over de encensering van Stein in 1970 in de Schaubühne, met Theresa Ghiese, een echt monument. Maar als we het bilan opmaakten, bleek duidelijk de encensering van Brecht de meest

juiste. Volgens mij was de encenering van Stein *op dat moment* in Duitsland een juiste, erg interessante encenering, maar ook een provocatie. Wij hebben niet dezelfde oplossingen gekozen. Ik denk dat het interessant is, dat is nog een nevenaspect van de encenering, om Brecht vandaag opnieuw uitdrukkelijk te bevestigen. Het gaat trouwens goed met Brecht. Er zijn nog nooit zoveel boeken verschenen tegen hem. Gedurende tien jaar werden al zijn stukken voor de jeugd en zijn grote fabels opgevoerd, kortom alle stukken die niet al te politiek waren. Maar niemand wil hem bevestigen als een revolutionair auteur. Niemand van al diegenen die schreven over *Brecht na de val* (L'Arche) neemt dat op zich. Men zou een buitengewone anthologie kunnen maken van alle boeken en artikels om te zeggen dat hij goed is, *ondanks* hetgeen hij dacht. Wij hebben die houding niet aangenomen, wij nemen hem integraal, met al hetgeen hij dacht. En wanneer er een mogelijke tegenstelling zit in zijn geschriften of zijn daden, dan gaan wij niet uit van de hypothese dat hij een sluwe hypocriete vos was, maar dan zoeken wij naar de fundamentele eenheid onder die tegenstelling. Op die manier gaan wij te werk.

Benoit Vreux. Is die wil om dat als uitgangspunt te nemen niet de hang naar het oude, of is het eerder een teruggrijpen naar de oorspronkelijke vragen?

Jacques Delcuvellerie. Het betekent: uitgaan van de vragen en niet van al diegenen die de erfenis plunderden *zonder* de vragen. Want Brecht is overal. We vinden hem terug op alle scènes. Alle technieken die hij gewijzigd

of uitgevonden heeft, zijn vandaag overal gemeengoed en worden door iedereen gebruikt. Door hem zijn er allerlei nieuwe opvattingen over decoropbouw ontstaan. Dat begon al heel vroeg, met Strehler, en dan verder van school naar school, van meester naar leerling, van invloed naar invloed. Brecht vindt je overal terug, behalve zijn vragen waarop dat allemaal geconcentreerd is.

Anne Marie Loop. Hetzelfde gebeurde in het stuk van Claudel. Indien we Claudel zouden gespeeld hebben om een negatief beeld te geven over de christelijke geest, dan zouden we geen historische vraag gesteld hebben. Het idee achter het 'Vérité'-project is juist die vraag opnieuw stellen. Als wij het stuk brengen dan negeren wij de periode na 1917 niet. Maar de personages gaan tot 1917, zij staan daar met de wapens, organiseren een algemene staking in de munitiefabrieken, nemen de macht over. Wij gaan samen met hen tot daar, wij staan aan hun zijde.

Jacques Delcuvellerie. Door de kostuums wordt een bepaald beeld opgeroepen, bijvoorbeeld de tijd dat breedbeeldfilm en kleurenfilm nog niet bestonden. Dat situeert het stuk ver terug in de tijd. Die verwijdering houdt verband met de manier waarop men onderscheidt op welk punt het stuk naar vragen van vandaag verwijst. In de kostuums is er een verwijzing naar de tijd, want het leek mij tamelijk absurd om de mensen allerlei dingen te laten zeggen in een andere context dan die van het begin van de eeuw. Maar wij nemen het kostuum van de tsaristische officieren en politieagenten niet helemaal over, zoals Brecht dat deed. Wij

nemen niet alle historische referenties over. Zodat het verhaal zich 'gisteren' afspeelt, maar niet in een welbepaald verleden. Net zoals het stuk van Brecht zich ook in een minder duidelijk bepaalde context afspeelt als de roman van Gorki. Gorki is op en top Russisch en situeert zich helemaal in die welbepaalde tijd. Het stuk heeft een veel bredere universele dimensie.

Benoit Vreux. Hoe kan men vandaag, terwijl de cinema zich bezighoudt met het realistische aspect, in een stuk de geconcentreerde realiteit weergeven zonder beroep te doen op het realisme? In hoeverre is er een epische weg mogelijk?

Anne Marie Loop. Neem bijvoorbeeld de voorbereiding van de beginmonoloog die we maakten in januari. Bij de eerste improvisatie had ik een heleboel accessoires meegebracht. Ik had mij allerlei voorstellingen gemaakt, en ik wilde de realiteit benaderen. Ik wilde een echte warme soep met echte rapen, kool, enz. En geleidelijk aan, naargelang we er werk van maakten, kwam dan de zuivering, vooral op het vlak van de lichaamsdynamiek. Ik ging op zoek naar het realisme in de taal. In hetgeen je legt achter de articulatie, de toon van je stem, de manier van spreken, de frase-ring. Mijn lichaam bleef daarbij bijna onbeweeglijk. In je verbeelding aan de innerlijke kracht van het personage werken, terwijl het personage niet beweegt en het lichaam bijna stil valt... dat is vreselijk moeilijk! Je hebt niet de indruk dat je aan het spelen bent. Ik heb het nu over technische aspecten. Je middenrif moet veel meer bewegen, je ademhaling. Voor

mij komt het epische uit het lichaam, dat tegelijk onbeweeglijk en verruimd is.

Jacques Delcuvellerie. Het is enigszins misleidend de dingen zo voor te stellen. Men zou kunnen geloven dat die manier een cliché geworden is: zo sober spelen, zo onbeweeglijk, de voorkeur geven aan de tekst zonder te interpreteren... Dat is niet wat wij doen. Ik begrijp heel goed wat Anne Marie zegt. Maar het zou kunnen geïnterpreteerd worden als een stijl, dicht bij de eigenlijke tekst die gebracht wordt op de scène, maar niet echt gespeeld. Die manier van werken is erg in vandaag. Maar dat is het niet. Integendeel, aan alles wat te maken heeft met de fysieke, sociale, onbewuste *gestus* (in de volledige betekenis van die term), en dat nog altijd maatschappelijk bepaald is, maatschappelijk zinvol is, is hard gewerkt. De *gestus* van verschillende arbeiders van verschillende niveaus, de *gestus* van de onderwijzer, dat alles werd als zodanig bewerkt. We staan daar niet zomaar in een bepaalde houding om tekst op te zeggen. Over het spreken zelf, hebben we veel onderzoek gedaan. Op welke manier moeten we die tekst zeggen, zonder dat het lijkt op de 'toneeltaal' van acteurs; zonder dat men dadelijk het woordgebruik hoort dat typisch is voor professionele acteurs; zonder accenten om 'volks' over te komen; zonder demagogie om de taal van vandaag te kopiëren, enz.

Maar daarmee heb ik niet geantwoord op je vraag, die eigenlijk een andere versie is van de vraag over de vervreemding.

Mijn standpunt daarover - nog voor ik de film van Brecht of die van Stein gezien had - was dat het probleem

geen zin meer heeft als het gaat over de opvoering van een stuk zoals *De Moeder*. Om te beginnen heeft het complete toneel - met inbegrip van het toneel dat het meest naturalistisch wil zijn - helemaal niet meer het effect van naturalisme of van realisme dat Brecht in zijn tijd bekritiseerde. Het is onmogelijk om dat vandaag nog weer te geven. Vandaag worden we overspoeld door cinema, televisie en allerlei ander kunstuitingen die het realisme onmiddellijk weergeven. Wie zich vandaag opsluit in een theaterzaal ziet daar theater, en niets anders. Bovendien is *De Moeder* geschreven door de man die die theorie naar voor gebracht heeft, die geperfectioneerd heeft, tot de zijne gemaakt en een fundamenteel statuut gegeven heeft. Terwijl hij het stuk schreef, dacht hij aan de manier waarop het moest opgevoerd worden. Hij was tegelijk schrijver en regisseur. De 'vervreemding' ligt reeds in het stuk zelf. Het is onmogelijk om het op te voeren zonder zich over te geven aan het romantische of expressionistische theater, behalve wanneer men datgene wat het uitdrukt en dat het mooi, grappig en aangrijpend maakt, volledig kapot maakt.

Dus, in tegenstelling tot datgene wat we al eerder vertelden over het feit dat we bezig zijn met een effect van historische verwijdering in verhouding tot de revolutie (indien al niet in verhouding tot de noodzaak ervan, dan toch in verhouding tot diegene die er plaats greep en diegene die er nog zal komen), moet onze inspanning helemaal niet gericht zijn op de vraag: op welke manier kan men een stuk dat geschreven werd

door de uitvinder van de vervreemding, vervreemden. Onze inspanning moet integraal gericht zijn op: hoe hem stevigheid en realiteit geven. Door zo te werken, juist omdat het stuk zo ver lijkt te staan van het heden, en dat lijkt niet alleen zo, dat is in feite ook zo, de verwijdering is er, daarom heeft het stuk het heel sterk en heel brutaal over het heden. Het is waarschijnlijk hetzelfde effect dat we ook hadden bij Claudel. We zijn niet begonnen met alle zinnen waar Claudel, in een stuk dat hij in de middeleeuwen situeert, allerlei weinig vleierende woorden zegt over de joden, er uit te halen. Wij hebben de scherpe kanten ervan niet afgerond. Wij hebben het stuk genomen zoals het was. Met het geloof, de lofredde op de martelaar, de opoffering, met het feit dat het leven op aarde niet fundamenteel is, met al de aspecten die vandaag met de heersende moraal botsen. En net omdat wij ons konden inleven, kwam het stuk uiterst vervreemdend over en creëerde het een effect van emotie en bespiegeling. Na de vertoning van Claudel kwamen er talrijke toeschouwers ons zeggen: "Ik was van het begin tot het einde helemaal niet akkoord met datgene wat het stuk vertelt, ik heb geweend, ik heb gelachen, ik was er dol op, maar ik blijf er tegen zijn". Wij hebben hen die mogelijkheid niet afgenomen. Terwijl, indien we de ideologische aspecten van het stuk door allerlei kunstgrepen zouden gereduceerd hebben en indien we zouden gepoogd hebben om de mensen op een andere manier te verleiden, dan zouden ze op geen enkele manier gewaarschuwd zijn voor de ideologische verleiding van de godsdienst. Dan zouden ze evenmin

een groot dichter bezig gehoord hebben.

In verband met Brecht gaat het over iets dat nog veel meer verankerd is in de realiteit van vandaag. Maar of we nu al dan niet met hem akkoord gaan, we hebben er geen enkel belang bij, voor niemand, om hem voor te stellen en zelf afstand van hem te nemen. De afstand ten overstaan van hemzelf is trouwens reeds behoorlijk groot binnen zijn oeuvre.

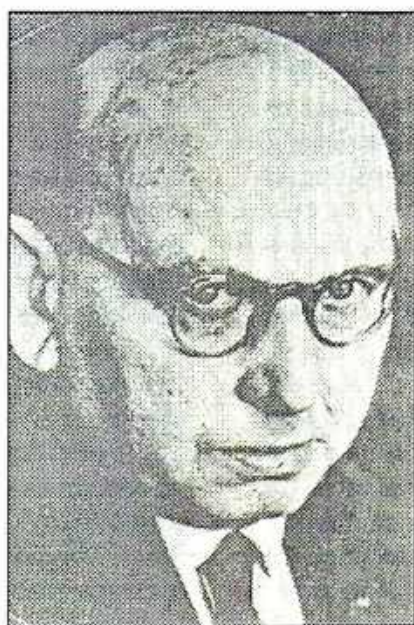
Benoit Vreux. In verband met de verhouding tot de muziek, Eisler-Brecht, het werk dat er gebeurde doorheen de verschillende mogelijke versies, waarom zijn jullie tot die vorm gekomen?

Jacques Delcuvellerie. Volgens ons moet de voorbeeldige samenwerking tussen Eisler en Brecht integraal deel uitmaken van het spektakel. *De Moeder* opvoeren zonder muziek, betekent dat men het werk helemaal ontdoet van een poëtische en kritische dimensie. We beslisten om de versie van 1932 te nemen, met slechts vier musici. We deden dat helemaal niet om economische redenen - in het begin wilden we de laatste versie met acht musici nemen - maar juist omdat we vonden dat het stuk soberder brengen, met minder luister, belangrijk was opdat het zonder agressie zou overkomen, zonder te opvallende verleiding. We hebben ook dezelfde houding aangenomen als voor het geheel van het stuk, namelijk om *a priori* vertrouwen te hebben in de traditie die ons is overgeleverd. En daarna in de praktijk te zien of het ons beviel of niet. Geneviève Focroulle verzorgde de muzikale leiding in die zin. En de acteurs werkten iedere dag, meer dan zeven

weken, met Dirk Vondran uit Leipzig, een specialist in Brecht-Eisler liederen. Dat heeft ons enorm veel bijgebracht wat betreft de lichtheid, de helderheid waarmee dat alles moet geïnterpreteerd worden. De muziek van Eisler is als het ware een sleutel om heel het stuk te kunnen interpreteren. Naast het verhaal dat moet opgebroken worden, verteld worden, aangevoeld en overdacht worden, moet heel de vertolking een poëtische dimensie bereiken. Heel *De Moeder*, het verhaal, de gestus, de individuen en de koren, alles moet uiteindelijk muziek worden.

Hanns Eisler, de Karl Marx van de muziek

Lieve Franssen



Hanns Eisler

"Ik had graag dat er een paar bladzijden muziek overbleven waarmee de Duitse arbeiders iets kunnen doen. Zodat ze kunnen zeggen: die kerel kennen wij, hij heeft iets afgeleverd. Ik ben de bode die buiten adem komt aanlopen en nog iets af te leveren heeft. Meer was ik niet van plan. Roem is bijzaak, die kan ik in mijn situatie helemaal niet behalen. Geloof mij, de idee van het afleveren, van de bode die komt aanlopen en nog een boodschap heeft over te brengen is voor mij sinds mijn jeugd eigenlijk de grootste idee die ik van de arbeidersbeweging geleerd heb. Iets moeten afleveren. Iets maken wat nuttig is en dat men kan afleveren." (Hanns Eisler, 1961)

Een typische uitspraak van een ongewone en bijzonder nederige componist.

Hanns Eisler was een van de eerste componisten die de muziek benaderde vanuit een historisch en dialectisch materialistisch standpunt, de man die de muziek een nieuwe functie gaf en nieuwe doelstellingen.

Zijn hele leven bleef hij op zoek naar manieren waarop de kunst een bijdrage kon leveren tot de strijd van de arbeidersklasse voor de omverwerping van het kapitalisme en de opbouw van het socialisme en hoe de muziek zelf door deze ontwikkelingen in een hoger stadium kon komen. De jarenlange, intense samenwerking met Bertolt Brecht betekende voor beiden een wederzijds inspireren, een elkaar stimuleren en een vriendschappelijk maar daarom niet minder grondig kritiseren van elkaars werk.

Een kleine biografie

Op 6 juli 1898 wordt Hanns Eisler geboren. Zijn vader is een vooraanstaand Oostenrijks filosoof, zijn moeder komt uit een eenvoudig arbeidersgezin.

In 1901 verhuist de familie naar Wenen. Eisler begint al vroeg met compositorische probeersels. Hij volgt les aan het gymnasium en sluit daar aan bij de socialistische jongerenbeweging. In 1914 begint de Eerste Wereldoorlog; Eisler schreef een schoolblad tegen de oorlog en een compositie *Gegen den Krieg* (Tegen de oorlog). Drie weken later werd hij door de staatspolitie ondervraagd, zijn papieren en partituren werden in beslag genomen.

In mei 1916 moet hij dienst nemen in het leger. De ervaringen daar zouden van doorslaggevend belang worden voor zijn verdere politieke ontwikkeling. Zo werd Eisler na enkele maanden bij de

bataljonscommandant geroepen: "Gij stinkende socialist, als gij uw stinkend socialisme wilt propageren bij mijn jongens schiet ik u neer!" en hij legde uitdagend zijn pistool voor Eisler op tafel.

Eisler blijft twee jaren in de loopgraven, "een zware verwonding" zo noemt hij het.

Na de oorlog begint hij te studeren bij Arnold Schönberg, een buitengewoon streng maar uitmuntend leraar. Eisler was ijverig en muzikaal zeer begaafd. Schönberg beschouwde Eisler, samen met Alban Berg en Anton Webern tot zijn beste studenten.

Maar er begint onrust over Eisler te komen. Het publiek waarvoor hij componeert staat hem niet aan. In 1922 vraagt hij zich af: 'Voor wie maak ik eigenlijk muziek?', een vraag die hem de rest van zijn leven zou bezighouden.

Tijdens deze studies leidt Eisler al verschillende arbeiderskoren. Hij componeert allerlei soorten muziek waarvan sommige ook door de burgerlijke milieus goed onthaald worden. Maar met zijn *Opus 11 Zeitungsausschnitte* (krantenknipsel) geeft hij in een bijtende kritiek de uitzichtloosheid van de wereld van de kleinburgers weer. Het komt tot zware conflicten met zijn leermeester Schönberg die de betrokkenheid van Eisler met de arbeidersbeweging een grote vergissing vindt. Maar ondanks deze onenigheid blijft Eisler zijn leven lang met eerbied en dankbaarheid spreken over Schönberg.

In 1924 verhuist Eisler naar Berlijn. Als journalist wordt hij bekend om zijn scherpe kritieken op het burgerlijke concertleven. Daar zal hij in muzikaal opzicht ook de beslissende stap zetten, die politiek tot zijn aansluiting bij de KPD (Communistische Partij van Duitsland) zal leiden. Vanaf 1927 verschijnen

er regelmatig bijdragen van Eisler in het partijblad *Rote Fahne* (De Rode Vaan). Hij houdt lezingen aan de Marxistische Arbeidersschool (MASch). Brecht is daar een aandachtig toehoorder. Hij componeert o.a. voor de agit-propgroep *Das rote Sprachrohr*.

Zijn muzikale talenten gaat hij vanaf dan immers uitsluitend ten dienste stellen van de arbeidersklasse.

Binnen enkele jaren ontstaan talloze liederen, koorwerken, film- en toneelmuziek. Hij slaagt erin een zeer hoog compositorisch niveau te verbinden met een bij de tradities van het arbeiderslied aansluitende, nieuwe muzikale taal.

Met de muziek voor de film *Kuhle Wampe* en voor het toneelstuk *De Moeder* bereikt Eisler zijn eerste muzikale hoogtepunten.

Voor de muziek van dit laatste is al het ware al een kristallisatiepunt waar veel experimenteren aan voorafging. In deze muziek is duidelijk waar het verschil ligt tussen bv. Kurt Weill en Hanns Eisler: Weill werkt in een analoge poging om een eenvoudige, populaire muziek te schrijven zijn songstijl uit. Eisler, die marxistisch geschoold is, neemt van Brecht het begrip *gestus* over te begrijpen als basisuitdrukking, als het essentiële dat van een bepaalde tekst of situatie moet overgebracht worden. Zonder dat begrip is de muziek van bijvoorbeeld *Lof van de dialectiek* niet goed te begrijpen. Eisler zegt hierover: "De verleiding is groot om bij die tekst heroïsche, triomfante muziek te schrijven. Mijn muziek is licht en vrolijk van karakter, gevoed door de rustige zekerheid: 'de verliezers van vandaag zijn de winnaars van morgen'."

Eisler maakt kennis met Erich Wehnert, één van de vooraanstaande

schrijvers van de communistische arbeidersbeweging, die hem veel teksten zal leveren voor zijn *Kampflieder* (strijdliederen). Deze liederen hebben een ongeziene politieke invloed, zij worden op korte tijd bezit van de arbeidersklasse en dat niet alleen in Duitsland.

In 1929 maakt Eisler, samen met Brecht, het leerstuk *De Maatregel*, een productie die gedurende jaren de woede en de boycot van de burgerij zal moeten trotseren. De nazi's verboden een opvoering en, veel later, zal ook de Commissie voor on-Amerikaanse Activiteiten, na de oorlog, dit stuk als basis nemen om Eisler én Brecht aan te vallen. In dit stuk wordt ook een totaal nieuwe kunstvorm gehanteerd waarin woord en muziek in een geheel andere relatie staan dan voorheen in oratoria of in toneelstukken. De muziek krijgt hier een nieuwe, gericht agitatorische functie.

In 1933, na de fascistische machts-overname, ziet Hanns Eisler zich, samen met vele anderen, verplicht om te emigreren. Hij reist eerst naar Moskou waar hij werkt in het Internationaal Muziek Bureau. Tretjakow bewonderde Eisler zeer en noemde hem, in vergelijking met Heartfield, een "muzikale affichetekenaar".

Brecht verblijft dan in Denemarken en Eisler reist zoveel als mogelijk naar daar om samen te werken met Brecht.

In 1936 reist Eisler naar de Internationale Brigades in Spanje. Hij componeert een aantal liederen die door Ernst Busch gezongen worden en zeer veel weerklank vinden bij de verdedigers van de Spaanse Republiek.

In december 1937 krijgt Eisler een lesopdracht in New York. Het duurt tot in 1940 voor hij een visum krijgt. Van de Rockefeller Foundation krijgt hij een

beurs en hij werkt samen met Theodor Adorno aan een boek over film en muziek: *Komposition für den Film*.

De jaren in de Verenigde Staten worden jaren van intense samenwerking met Bertolt Brecht. Vele gedichten van Brecht worden op muziek gezet; er komen liederen bij het toneelstuk *Schweyk* en bij *Galileo Galilei*. Hier ontstaat ook zijn grootste compositie *Deutsche Sinfonie*. In dit stuk verzamelt Eisler min of meer wat hij in zijn leven al geschreven heeft, hij gebruik motieven of liederen uit vroegere composities om er één groot samenhangend antifascistisch stuk van te maken. Toch is vele muziek uit de ballingschapsperiode niet louter politiek, in de vroegere betekenis: hij componeert nu eenvoudige kinderliederen, en de verzameling *Hollywood Songbook* is gekomponeed in een modernistische stijl. Eisler gebruikt hier zowel klassieke teksten van Hölderlin en Mörike als teksten van Brecht. Hij weet hierin een knappe balans te vinden, het hele werk straalt een bijzondere frisheid uit maar is muzikaal moeilijker toegankelijk dan de vroegere werken.

Het verblijf in de USA begint ook te wegen op Eisler en Brecht. Eisler zei over deze periode: "We hadden geen vooruitzichten, alleen het inzicht in de manier waarop de tijden zouden veranderen."

Eisler bewerkt ook vele vroegere werken, een fenomeen dat zeer typisch is: naargelang de omstandigheden, de politieke actualiteit, of door nieuwe inzichten, verandert hij voortdurend wat hij voorheen maakte.

In september 1947, tijdens de heksenjacht van Mc Carthy, wordt Eisler voor de Commissie van on-Amerikaanse Activiteiten gedaagd. Hij wordt daar de Karl Marx van de muziek genoemd. Op de zitting houdt hij een vlammend pleidooi voor vrije meningsuiting en voor het communisme. De Commissieleden kunnen het niet aanhoren en leggen de zitting stil.

Onder invloed van een indrukwekkende internationale protestbeweging, gesteund door Charlie Chaplin, Pablo Picasso, Igor Strawinsky en vele anderen wordt Eisler vrijgelaten.

Hij keert terug naar Duitsland en vestigt zich in Oost-Berlijn. Hij wordt leraar aan de Hogeschool voor Muziek, bestudeert hoe de muziekcultuur moet uitgebouwd worden in het socialistische Duitsland en blijft verder componeren. Er ontstaat nieuwe filmmuziek, toneelmuziek en allerlei liederen. Kort voor zijn dood componeert hij nog *Ernste Gesänge* waarin hij terugkeert naar de stijl die hij leerde bij Arnold Schönberg.

Hanns Eisler sterft in Berlijn op 6 september 1962.

Bertolt Brecht over Hanns Eisler

"Ik heb vaak gemerkt dat het zingen of het beluisteren van muziek van Eisler minder mimische reacties teweegbrengt dan wel zeer specifieke houdingen. Dat is zeer belangrijk.

De algemene houding is revolutionair in de hoogste vorm. Deze muziek ontwikkelt bij uitvoerders en toehoorders de krachtige impulsen en inzichten in het tijdperk, waarin elke productiviteit een bron is van genoeg en moraliteit. Zij verwekt nieuwe zachtheid en kracht, uithoudingsvermogen en soepelheid, ongeduld en omzichtigheid, veeleisendheid en zelfopoffering.

Eisler musiceert even naïef en constructief als andere grote componisten uit de 18e en 19e eeuw wiens werk hij voortzet. Zijn maatschappelijk verantwoordelijkheidsgevoel is lustvol in de hoogste mate.

Hij zet zijn teksten niet enkel op muziek, hij behandelt ze en geeft ze iets 'Eislers'. Maar zo eigenzinnig, onvoorspelbaar, verrassend hij zijn kan, hij is geen 'Einzelgänger'. Als je in zijn werk binnentreedt, geef je dan over aan de uitdaging en het beeld van een nieuwe wereld die zich nu aan het vormen is."

Over de functie van muziek

Waarom dient muziek?

Een vraag waarop in de loop van de geschiedenis wisselende antwoorden gegeven werden. Eisler heeft geprobeerd om de muziekpraktijk vanuit de historische context te verklaren om ook te kunnen begrijpen hoe het vandaag met het muzikale leven gesteld is.

Zo beschrijft hij hoe de muziek in de feodaliteit verschillende vormen aannam: muziek aan de hoven als privilege voor de heersende klasse, muziek in de kerk als opvoedings- en leermiddel voor de overheersende klasse, muziek in het arbeidsproces en in het dagelijkse leven... Deze verschillende vormen stonden niet los van elkaar maar beïnvloedden elkaar. De kerkmuziek nam bijvoorbeeld volksliederen over, de muziek aan de hoven werd ook sterk beïnvloed door de kerkmuziek, enz.

Voor de geprivilegieerde bovenlaag betekende muziek genot en amusement, voor de onderdrukte bevolkingsgroepen had muziek een disciplinerende functie.

De kerkvaders gaven muziek alleen maar bestaansrecht als ze bevorderlijk was voor de liturgie: "De muziek is door God aan de mensen geschonken om het leren van psalmen gemakkelijker te maken."

Maar men kon de zinnelijke bekoering die van muziek uitging niet uitschakelen, daarom werd muziek tot de status van dienstmaagd 'verheven'. Deze muziek was ook bedoeld om de kerkgemeenschap te intimideren en een ingesteldheid van boetvaardig berouw op te roepen.

In het kapitalisme veranderen de zaken. Het 'waren-begrip' doet zijn intrede en heeft ook invloed op het muziekleven. De concertvorm betekent de invoering van de warenverhoudingen in de muziek. Het kopen van kaartjes voor concerten, de verkoop van partituren, het ontstaan van de 'muziekkenner' zijn hier tekenen van.

"De concertmuziek van de burgerlijke klassieken richt zich op de afnemers van de muzikale waar en probeert hen te vermaken. Het is duidelijk dat in een maatschappij die als noodzakelijke

vooronderstelling de vrijheid van het individu, dat wil zeggen de vrijheid van de ondernemer, het vrije spel van de krachten in de economie, verkondigt, een muziek als de feodale geen natuurlijke functie meer heeft. Maar deze concertvorm die schijnbaar in schrille tegenstelling staat tot het feodale privilege op amusementsmuziek, blijkt bij nader inzien slechts een democratisering van het bezitsprivilege te zijn. Want kon iedere feodale toevoerder zonder meer een kerkconcert beluisteren, aan de burgerlijke concertvorm wordt daarentegen een specifieke voorwaarde verbonden wil men van de muziek kunnen genieten."

"Dat is het begrip culturele ontwikkeling en muzikale vooropleiding. Want ook de burgerlijke muziek is geen algemene muziek, maar eveneens de kunst van een heersende klasse. Hoe groter de tegenstelling tussen bourgeoisie en proletariaat, des te groter wordt ook een specifieke tegenstelling in de muziek, die we in zijn volledige ontplooiing alleen in het kapitalisme aantreffen. Deze tegenstelling wordt vulgair getypeerd als de tegenstelling tussen lichte en zware muziek."¹

"Van alle kunsten staat muziek het verst af van de wereld van praktische dingen. En zo leent ze zich het gemakkelijkst als rookgordijn, als verdovend middel. Men zegt van haar dat ze gevoels opwekt. Hoe dat gebeurt is nooit helemaal duidelijk geweest. Ze verschijnt in ieder geval als abstracte oppositie tegen dodelijke verveling en monotonie van alledag. Hoe groter de vervlakking, hoe sterker de monotonie, des te zoeter wordt de muziek", zegt Eisler in 1927.

"Daarbij mag men de maatschappelijke, economische basis van de muziek-

beoefening onder het kapitalisme niet vergeten: de scherpe tegenstelling tussen arbeid en ontspanning verdeelt alle geestelijke activiteiten in die welke dienen voor de arbeid en die welke dienen voor de ontspanning. Ontspanning is echter een systeem ter reproductie van de arbeidskracht. De ontspanning mag niet bevatten wat de arbeid bevat. De ontspanning is in het belang van de productie gewijd aan het niet-produceren."

Hanns Eisler zei dit laatste in een toespraak in 1931. De tegenstellingen die hij hier schetst zijn in onze tijd alleen maar scherper geworden. Alleen wordt deze 'ontspanning' nu enkel nog geleverd als er voor betaald wordt!

Over moderne muziek

"De moderne muziek lijdt meer dan welke andere kunst ook, een schijnbestaan dat alleen nog kunstmatig in stand gehouden kan worden. De desintegratie van de burgerlijke cultuur komt het sterkst van alle kunsten in de muziek tot uitdrukking. Ondanks alle technische finesses wordt ze overbodig, want ze heeft geen ideeën en geen bevolkingsgroep waar ze bijhoort. Een kunst die haar sociaal verband verliest, verliest zichzelf. Zelfs als het proletariaat de ervaring en de kunstmiddelen van de bourgeoisie bezit, zal ze een nieuwe muziek nog van de grond af aan moeten opbouwen."²

En wat dan met de muziek in een socialistische samenleving?

Eisler schreef in 1935 voor de sovjet-componisten een artikel in de *Pravda*:

"In tegenstelling met het kapitalisme kan in het socialisme het genot, de vreugde, de ontspanning in de kunst niet meer gescheiden worden van haar politieke functie. De burgerij scheidt het leven van de kunst, wij verbinden ze met elkaar. Ook moeten wij ons goed realiseren dat de socialistische muziekcultuur vooral gekenmerkt wordt door een hoog muzikaal niveau op massale schaal.

Daaruit volgen enkele praktische gedragsregels.

1. De systematische tegenstelling tussen 'lichte' en 'serieuze' muziek moet verdwijnen. De zogenaamde lichte muziek moet een kwalitatief hoger niveau bereiken zonder haar begrijpelijkheid en gemakkelijke verstaanbaarheid op te geven. De zogenaamde serieuze muziek daarentegen moet haar abstractheid overwinnen, ze moet realistisch worden door nauw aan te sluiten bij bepaalde fasen van de opbouw van het socialisme.

De componisten mogen daarbij echter niet uit het oog verliezen dat bepaalde compositiemethoden door de technische ontwikkeling verouderen en dat er een nieuw type luisteraar ontstaat. Ze moeten dus de nieuwe middelen van de techniek, geluidsfilm, radio en dergelijke niet alleen mechanisch gebruiken, maar ze moeten er ook bij hun productie rekening mee houden, want door deze middelen ontstaan nieuwe vorm- en instrumentatieproblemen.

2. Het analfabetisme in de muziek moet uitgeroeid worden. Dit kan bereikt worden door nieuwe pedagogische methoden te gebruiken. De muzikale opvoeding van de jeugd mag niet meer, zoals in het kapitalisme, als een bijzaak ter hand genomen worden

door slecht opgeleide en slecht betaalde leerkrachten. Het is de hooggekwalificeerde componist, de ervaren musicus die tegelijkertijd pedagoog voor de muzikale opvoeding van de kinderen moet zijn.

3. De houding van de sovjetcomponisten opzichte van de linkse moderne westerse muziek: er wordt soms over gebrek aan contact geklaagd, er zijn ook componisten die de linkse West-Europese muziek en bloc afwijzen. Dit is zeer te betreuren. Want een dergelijke mechanische afwijzing vormt voor de jongere generatie een hinderpaal om zich bepaalde technische ontwikkelingen kritisch toe te eigenen. Hegel zegt hierover: 'In bepaalde fasen van het kunstbewustzijn en de vormgeving is het verlaten en vervormen van dingen in de natuur niet een ongewild gebrek aan technische vaardigheid of onhandigheid, maar een opzettelijk veranderen dat van de inhoud uitgaat en door haar vereist wordt. Zo bestaat er in dit opzicht onvolmaakte kunst, die in technisch opzicht en ook andere opzichten, op haar eigen gebied volmaakt kan zijn, maar ten opzichte van het begrip kunst er zelf gebrekkig uitziet.' Wanneer men deze geniale bewering van Hegel als het ware weer met de voeten op de grond zet dan zal men misschien een meer vruchtbare instelling tegenover de eigenzinnige en zeker ook gevaarlijke persoonlijkheden van de West-Europese linkerzijde vinden (Schönberg, Bartok...)

We hebben productieve kritiek nodig, maar niet een schematische afwijzing.

4. De ontwikkeling van de zelfstandige beweging van de amateurmuziek zal in de opbouw van de socialistische cultuur een grote rol spelen. De vorming van zang- en muziekgroepen in de

bedrijven en de kolchozen, scholen en universiteiten, ja zelfs in de wijkcomité's zal de organisatorische basis van deze nieuwe muziekcultuur zijn."

Toen Eisler en Brecht in 1935 in New York samen waren, heeft Eisler eens

een tabel gemaakt waarin hij onderscheid maakt in verschillende muzikale vormen tussen de burgerlijke en de 'nieuwe' muziek. Het geeft een concreet beeld van wat Eisler voor ogen had en welke functieveranderingen hij zag:

- dominantie van instrumentale muziek: kleine muzikale vormen als een reflectie van het gevoelsleven van de componist

- grote muzikale vormen: expressie van religieus of psychologisch drama

- plaats: concertzaal
film: als illustratie

- lied:
door een specialist uitgevoerd voor passieve luisteraars
- ballade:
sentimentele of heroïsche inhoud

- theatermuziek:
sfeermuziek, versterking van de illusie, geen onafhankelijkheid

- dominantie van vocale muziek: kleine muzikale vormen als een kans om materiaal uit te proberen en als een oefening voor muzikaal en logisch denken

- grote muzikale vormen: leerstukken-muziek, filmmuziek, bruikbaar voor politieke meetings...

- plaats: concertzaal
film: als muzikale commentaar

- strijdlid, massazang:
gezongen op straten, in bedrijven, of in meetings, gezongen door het volk zelf
- ballade:
sociale kritiek, soms met een ironische referentie naar conventionele muziek

- theatermuziek:
onafhankelijk, muzikale commentaar

Over de domheid in de muziek

Hanns Eisler heeft in verschillende gesprekken en artikels uitgehaald naar de 'domheid' in de muziek. Bekend is deze uitspraak van hem: "Ik heb geen zin kunst te bedrijven als ik mijn verstand moet afgeven in de garderobe!"

Eisler. Domheid in de muziek kan in tonen tot uitdrukking komen.

Toonverbindingen kunnen dom genoemd worden. Maar ook de algemene menselijke domheid kan in de muziek verbreid zijn. Bij vocale werken is het de verhouding van de muziek tot de tekst. Een voorbeeld: een componist componeerde het gedicht van Goethe *Ich ging im Walde so für mich hin* polyfoon en in de vorm van een motet. Hij heeft niet begrepen dat de volkspoëzie van Goethe in haar subjectiviteit een

voortgang betekende. Dat was geen herdersgedicht meer, geen hoofs liefdesgedicht, maar Goethe heeft hier het innerlijk van het subject uitgebeeld. Dit nu door de manier van componeren in de barok terugtrekken, vind ik dom. Dat soort gedichten zou men nu niet moeten componeren. Er bestaan heerlijke toonzettingen van Schubert, Schumann en minder grote meesters en dat is voldoende. Maar bepaalde componisten trachten een abstract 'collectief gevoel' dat ze menen te bespeuren, of zoals het vaag heet: de gemeenschapsbeleving in de barok te vinden. Waarbij eindelijk maar eens moet worden vastgesteld dat er niets vervelenders en geestlozers is dan tweede- of derderangs barokmuziek. Nu barokstijl gebruiken is vluchten in de muziekgeschiedenis. Componisten in deze stijl menen dat ze daarmee de verfijnde, maar ook oververhitte subjectiviteit van de vroegere avant-garde overwonnen hebben en zich sociaal gedragen. Ik vind dat dom, omdat ze de werkelijkheid, die veel gecompliceerder is en die men niet weg kan toveren, met baroksequensen proberen weg te moffelen.

U vindt dus zowel de hele houding van de componist als ook de eigenlijke compositiemethode dom?

Eisler. Ja. Ze produceren elkaar, zonder enige tegenspraak.

Zou u ook de zogenaamde Spielmusikbeweging dom noemen?

Eisler. Ja. Want wanneer men van "gemeenschapsvormende vreugde in het spelen" spreekt, word ik wantrouwig en denk meteen, wat voor

een gemeenschap zal daar dan gevormd worden en waarom zouden deze muziekstukken, die meestal barokkiseren, plezier in het spelen produceren? Het is slechte muziek.

Is slechte muziek niet altijd dom?

Eisler. Nee. Slechte muziek kan aan lager wal geraakt zijn, maar ze moet een geringe zeggingskracht hebben om te kunnen bestaan.

Verstaat u onder slechte muziek de zogenaamde banale dans- en amusementsmuziek?

Eisler. Ja. Hoe meer ze vercommercialiseerd wordt, hoe gevaarlijker ze is.

En die muziek vindt u niet dom?

Eisler. Gevaarlijke dingen zijn jammer genoeg meestal niet dom. Overigens zou ik mijzelf nu willen tegenspreken en u iets te denken geven, dat ik 'lof der slechte muziek' zou willen noemen. De volgende zinnen kunt u vinden in het jeugdwerk *Vroege vreugden* van de Franse schrijver Marcel Proust: "Vervloek de slechte muziek, maar minacht haar niet! Hoe meer men slechte muziek speelt of zingt (en zelfs hartstochtelijker dan goede muziek), hoe meer zij vervuld wordt met de dromen en tranen der mensen. Haar plaats is zeer laag in de geschiedenis van de kunst, hoog echter in de geschiedenis van de gevoelens binnen de menselijke gemeenschap. De achting (ik zeg niet liefde) voor minderwaardige muziek is niet alleen een vorm van naastenliefde, meer nog is het een inzicht in de sociale rol van de muziek. De volkeren hebben altijd dezelfde brievenbestellers en rouwdragers bij groot

ongeluk en momenten van groot geluk: dat zijn de slechte musici. Neem dit afschuwelijke refrein, dat ieder kunstzinnig aangelegd en goed ontwikkeld gehoor meteen zal afwijzen, het bergt het geheim van ontelbare levensgeschiedenissen, voor wie het bloeiende inspiratie bereid heeft en immer vertroosting gereed had. Een schrift met slechte melodieën, versleten door het vele gebruik, zou ons moeten ontroeren als een graf of een stad. Wat doet het ertoe dat de huizen geen stijl hebben, dat de graven onder domme inscripties of banale ornamenten verdwijnen."

Wanneer heeft Proust dat geschreven?

Eisler. In de laatste jaren van de 19e eeuw. De jonge Proust heeft de ontzettende bloei van de commerciële amusementsmuziek nog niet mee kunnen maken.

Kunnen we de slechte muziek uit de weg ruimen en wanneer?

Eisler. Wanneer de volkeren deze brieven- en rouwdragers niet meer nodig zullen hebben. Dus in een bloeiend socialisme en communisme, wanneer ook de basis van slechte muziek wordt opgeheven, namelijk het muziekanalfabetisme dat door de maatschappelijke verhoudingen geproduceerd wordt.

Moet de strijd tegen het muziekanalfabetisme niet met de bestrijding van de decadentie verbonden worden?

Eisler. Als marxist moet ik, geloof ik, een onderscheid maken tussen twee vormen van decadentie: die ver afstaat en die dichtbij haar staat. Verschillende van mijn vrienden menen

dat de decadentie die ver van het volk afstaat de gevaarlijkste is. Ik vind de decadentie die dicht bij het volk staat gevaarlijker. Dit soort decadente muziek, commerciële jazz, en epigonale amusementsmuziek, is de dagelijkse verdomming van de oren en gevoelswereld van de luisteraars. Ze wordt van vroeg in de ochtend tot laat in de avond door de gemechaniseerde reproductiemiddelen geproduceerd. Ze drukt een leugenachtig optimisme uit dat absoluut niet op zijn plaats is, een banale pseudo-humaniteit zoals bijvoorbeeld: "Mensen, mensen zijn we allemaal", een maffe, spitsburgerlijke erotiek - niet om aan te horen. Gevoel wordt vervangen door sentimentaliteit, uitdrukingskracht door bombast, humor door iets wat ik treiteren zou willen noemen. Ze is dom in de hoogste graad.³

Ronden we af met een korte beschouwing van Hanns Eisler uit 1947: "In het merkwaardige boek van de filosoof Me-Ti, een tijdgenoot van Confucius, *De veroordeling van de muziek* staat: 'Muziek bedrijven heeft vier nadelen: de hongerigen worden niet verzadigd, degenen die het koud hebben worden niet verwarmd, de daklozen blijven dakloos, de wanhopigen worden niet getroost'. Mogen de zinnen van Me-Ti ons, moderne componisten die zo graag speculeren, construeren, experimenteren, eraan herinneren dat muziek door mensen voor mensen gemaakt wordt."

Noten

¹ *Hanns Eisler, muziek en politiek*, samenstellers Boehmer Konrad en Jacq Firmin Vogelaar, SUN, Nijmegen 1972, p.19.

² *Hanns Eisler, muziek en politiek*, samenstellers Boehmer Konrad en Jacq Firmin Vogelaar, SUN, Nijmegen 1972, p.42-43. Artikel over "Moderne muziek" uit de *Rote Fahne* van 15 oktober 1927.

³ Uit een gesprek met Hans Bunge, gepubliceerd in het tijdschrift *Sinn und Form*, H. 3, 4, 5, 6, -1958. De fragmenten die hierna volgen zijn eveneens afkomstig uit gesprekken die Hans Bunge had met Hanns Eisler en in boekvorm werden uitgegeven: *Hans Bunge, Fragen Sie mehr über Brecht, Hanns Eisler im Gespräch*, München, 1970. Overgenomen uit *Hanns Eisler, muziek en politiek*, samenstellers Konrad Boehmer en Jacq Firmin Vogelaar, SUN, Nijmegen 1972, p.79-80.

Bronnen

Hanns Eisler, muziek en politiek, samengesteld door Konrad Boehmer en Jacq Firmin Vogelaar, SUN, Nijmegen, 1972.

Hanns Eisler, Fragen sie mehr über Brecht - Gespräche mit Hans Bunge, Sammlung Luchterhand, december 1986.

John Willet, *Brecht in context - Comparison Approaches*, London en New York, 1984.

Hanns Eisler Documente, Musik und Gespräche von und mit Hanns Eisler, 4 CD's uitgegeven door Berlin Classics, 1995, 0090582BC.

Handwritten text, possibly a date or reference number, located in the top left corner of the page.

Voor het realisme

Bedenkingen van een schilder

Roger Somville



Roger Somville (1923) schreef dit Manifest voor het realisme in 1970. Na de meidagen '68 organiseerde hij de "Mouvement réaliste" (Realistische Beweging). Sinds 1950 was hij lid van de Communistische Partij van België. In 1954 werd hij een van de bezielers van de beweging "Art et réalité" (Kunst en Werkelijkheid).

Bericht aan de mensen met goede smaak

En als we de stoom deden keren.

En als we de problemen anders stelden.

En als we de betekenis van de woorden zouden herzien.

En als we om een bepaalde fraseologie lachten.

En als we de laden met scholen opentrokken.

En als we de gevangenen uit denkbeeldige musea bevrijdden.

En als we het gouden isolement doorbraken.

En als we de kunst die voortspruit uit de cultuur dooreen schudden.

En als we het eens zouden hebben

over mensen
over volkeren

En als we het zouden hebben over het nieuwe

en daarbij vertrekken van
de zin van de geschiedenis en de veranderingen in de wereld.

En als we het zouden hebben over onze tegenstellingen.

En als we het zouden hebben

uiteindelijk
over schilderkunst?

**Tweede manifest
voor het realisme**

1966-1968

Wij willen niemand uitsluiten
van de schilderkunst,
behalve zij die zichzelf uitsluiten door haar
toekomst te ontkennen.

"Het is onze taak de ervaringen te
verzamelen en samen te vatten
van de vorige tijdperken en van
deze die zich nu afspelen... zon-
der ook maar één ogenblik te ver-
geten dat de ideologische diepte
van het thema en van de materie
de werkelijke basis is en dat altijd

zal blijven van de esthetiek, wat
zijn volle waarde verleent aan het
toepassen van technische nieu-
wigheden; de meest geperfectio-
neerde uitdrukkingsmiddelen
dienen enkel om de meest verhe-
ven vormen van het denken te
belichamen..."

Serge Einstein
Réflexions d'un cinéaste
Ed. en langues étrangères,
Moskou-1958

Tweede bericht aan de mensen met goede smaak en aan de estheten van alle musea voor schone kunsten nu en in de toekomst

Het nieuwe is altijd moeilijk.

Dus, zien we net als vroeger trouwens, de gemakkelijke kunst triomferen, overal, dagelijks.

Wij zijn **tegen**.

Wie stelt zich borg?

De estheten die zich wentelen in het geronk van de esthetische systemen.

Wij zijn **tegen**.

Nu de non-figuratieve kunst is ineengestort, gedoemd door zijn gratuite karakter, geven de wereldse estheten zich een libertaire air door de Pop te verslinden, "het milieu", de Op, de bewegende beelden, de minimal-art, het nieuwe naturalisme, of de monstertjes van dienst.

De universele esthetiek is teruggekeerd vanwaar het kwam: de pompierstijl.

Wij zijn **tegen**
tegen
tegen.

Wij zijn voor de moeilijke kunst, voor uitdrukkingen die voorrang geven aan de mens in wording; sommigen zullen hierbij beginnen roepen en tieren.

Wij zijn voor het revolutionair realisme.

Voor een objectief begrip van de huidige esthetische theorieën, om klaar de betekenis te vatten van de huidige ideeënstrijd, om de natuur van de conflicten tussen botsende belangen te ontwarren, om de nieuwe verhoudingen bloot te leggen die ontstaan zijn tussen de kunst en het sociaal leven, opdat er geen enkele dubbelzinnigheid zou ontstaan bij het lezen van het geheel van de teksten die volgen, is het noodzakelijk begrippen te verklaren die handig dooreen gemixt worden. Zoniet leiden ze tot sectaire en haastige interpretaties die slechts in het voordeel uitdraaien van de middelmatigheid, van de bedriegers en van het affairisme. Om de juiste draagwijdte te vatten van de ijdele strijd die zich

afspeelt tussen de non-figuratie en de figuratie, moet men enerzijds de evolutie en de geest zelf van de non-figuratie onderzoeken, en anderzijds de betekenis van de woorden "figuratie", "non-figuratie", "abstract", "realisme", enz...

Ontstaan en evolutie van de non-figuratie (kort overzicht)

In verzet tegen een maatschappij die niet beantwoordde aan hun artistieke en politieke verzuchtingen, walgend van een kunst die bleef trappelen in de herhaling of in de simplistische interpretatie van Cézanne, zijn eerlijke kunstenaars op zoek naar zuiverheid

tot een visie gekomen die zich bevrijdde van de lege vormen die in dienst stonden van de platvloersheid van de burgerij. Hun revolte was een gezonde en noodzakelijke reactie. Maar de vraag was: welke zou de vorm en de inhoud zijn van deze revolte tegen de bestaande sociale structuren?

Veel kunstenaars gleden weg naar het anticonformisme als dusdanig. Een bepaalde elite vond daarin het antwoord op hun verlangen naar formele vrijheid, om niet te zeggen, een pure vlucht voor de realiteit van de sociale structuren die ze contesteerden. Dit anticonformisme eidge tot een van de eerste fundamentele fouten. Het doel en de middelen werden met elkaar verward, men beschouwde de vorm op zich, de materie op zich: men dacht dat ze in staat waren de totaliteit van de wereld uit te drukken - dat is ten andere een fundamentele vereiste voor elke schepper ten aanzien van de middelen die hij gebruikt. Deze vereiste siert de pioniers van de beweging: ze is onvermijdelijk om tot een synthese te komen. Maar het was een illusie om onmiddellijk een abstractie te willen bereiken die enkel door de praktijk in een werk dat gedomineerd wordt door onderzoek, kan worden gebracht. En nog: een ethiek, een maatschappij in opgang zou de scheppende kunstenaar een stevig en dynamische bron van inspiratie moeten meegeven, zodat hij een ruimte ontdekt, een plastische expansie en, die het veelzijdig en uitbundig leven doet opborrelen, zodat hij zich ophijst van de ruwe materie tot de uitzuivering die deze opperste volmaaktheid die de abstractie is, doet ontstaan.

Nochtans betekent deze uitzuivering geen leegte. Als dit streven naar het volmaakte niet gevoed wordt door een

substantiële en complexe inhoud, plooiën de scheppende kunstenaars onvermijdelijk terug op zichzelf. Zij sacraliseren de kunst: ze zullen formalistisch worden en schijnbaar pasklare antwoorden geven op hun kwellingen, evenals op de vaak reële kennis die ze hadden betreffende de kwaliteiten die een kunstwerk moeten voeden om te overleven. De echte emoties die bepaald worden door de verrijkende tegenstellingen van het bestaan hebben ze vervangen door vrijblijvende intellectuele spelletjes. Door zich af te scheiden van de oorspronkelijke bron die voedsel geeft aan de steeds wisselende verhoudingen, steeds nieuw, tussen de mensen, tussen de sociale klassen, gingen ze creëren met de cultuur als uitgangspunt. De avant-garde verloor haar betekenis in de mate dat het nieuwe dogmatisme haar een conventioneel gelaat modelleerde van het ongebruikelijke en het bizarre. Avant-garde is echter geen dogma. Zij heeft geen onbegrensd uitzicht. En zelfs als ze alle uiterlijke kenmerken aanneemt van de mode die ze creëert of die ze volgt, wat ook haar huidige vorm en karakter moge zijn, zij draagt van de vrijheid slechts het masker: bijgevolg wordt ze een gevaar voor de vrijheid zelf. Gisteren werd de avant-garde bekampt - die van Van Gogh, Cézanne en James Ensor. Vandaag bedient men zich van haar voorbijgestreefde betekenis om ze onschadelijk te maken. Men herleidt ze tot een modieus non-conformisme. Zo vermijdt de heersende klasse het gevaar dat de avant-garde betekent als ze zich verbindt met de reële strijd van de mensen voor hun bevrijding.

De kunsthandel steunt en blijft steunen op een dergelijke realiteit. Wanneer

men zijn strategieën en tactieken wil blootleggen om twijfelachtige handelswaar op te dringen die de intellectuele eerlijkheid van sommige kunstenaars in diskrediet brengen, is het noodzakelijk om enkele termen te verduidelijken.

Realisme

Het realisme is een methode en een houding.

Het is een methode van actie en onderzoek die toelaat om een vorm van kennis en een overbrengen van de fenomenen uit het reële leven te bereiken dank zij zijn immense kracht tot suggestie. Het is een houding ten opzichte van de sociale realiteit.

Het realisme is geen school, geen stijl, geen systeem, geen veronderstelling, geen procédé. Het kan tegelijk klassiek zijn en romantisch, lyrisch, kritisch of intimistisch.

Het heeft geen welbepaald gezicht voor eens en altijd. Zijn vormen zijn verscheiden en zijn onderzoeksterrein ongelimiteerd.

Het realisme rust op ononderbroken ervaring. Het is altijd experimenteel in de mate men aan dit woord zijn reële betekenis geeft: ervaring die uitgaat van een inhoud die ernaar streeft een menselijke totaliteit uit te drukken, en niet een geestesgesteldheid die de ervaring meesleurt in formalisme, esthetiek en vrijblijvendheid.

Het realisme ontplooit zich dank zij diegenen, die met het hart, de geest, het instinct, pogen, een organische eenheid te concipiëren, niet schematisch, een totaliteit, een synthese, en een kunst te ontwikkelen die direct voeling heeft met het echte leven. Het gaat om het plastisch overbrengen van

de nieuwe verhoudingen die zich ontwikkelen tussen de mensen, doorheen de economische en sociale veranderingen. Deze nieuwe verhoudingen zijn van materiële en morele orde.

Realist zijn wil niet zeggen de gebeurtenissen nabootsen of het object verheffen tot kunst. Het is deelnemen aan de activiteit van het reële; het is deelnemen, door het scheppen, aan de realisatie van een nieuwe wereld en zijn diepe ritmes ontdekken in het voorbijgaande.

Een echt realistisch werk is altijd geladen met sociale en esthetische intuïtie.

Een kunstenaar bereikt het realisme als hij een katalysator wordt, een verzamelaar van ideeën, feiten, strijd, tegenstellingen en de bekommernissen van zijn tijd, als in de geest van zijn werk de overeenkomsten, de onrust of de weigering van een gemeenschap, een volk en een beschaving kunnen teruggevonden worden.

Dit realisme moet doorheen een objectieve en aanwezige realiteit, rekening houden met het historisch perspectief van het socialisme. Het is daarom dat men het realisme van onze tijd "socialistisch realisme"¹ noemt. Indien vandaag op deze term neergekeken wordt, moet men daarin meer het effect zien van een verkeerd gebruik dan van een achteruitgang van het realisme. Realisme, dat ik voor mijn part "revolutionair realisme" zou noemen. Vandaag is de filosofische basis van het realisme het historisch en dialectisch materialisme, en het is daarom dat de realistische scheppende kunstenaar, drager van een ideaal, de idealistische filosofie bekampt.

Een realistisch werk moet aan een aantal kwaliteiten voldoen: de kwaliteiten van het hart - wat men gevoeligheid,

emotie noemt -, de kwaliteiten van de geest - een zekere artistieke logica -, de kwaliteiten van het instinct - de schepende kracht, de verbeelding, de zin voor het picturale, de zin voor vorm en grootsheid.

Het realisme is altijd de meest juiste, de meest ontroerende, de meest begrijpelijke uitdrukking voor het gehele volk of de opkomende klasse in de maatschappij. Het is altijd de uitdrukking van de meest progressieve sociale kracht, van degene die, op een gegeven ogenblik in de geschiedenis, de meeste middelen heeft, zoniet reëel, toch minstens virtueel, om de wereld te doen vooruitgaan, om de samenleving te verbeteren, om de dromen van rechtvaardigheid en ontplooiing van de mensen waar te maken.

Het realisme bouwt op en contesteert tegelijkertijd. Het probeert altijd de menselijke totaliteit uit te drukken. Het verzamelt en vernietigt, maar draagt in zich zijn eigen dialectische kracht tot vernieuwing.

Om al deze redenen, moeten we het probleem van het realisme met grootste bescheidenheid benaderen. We kunnen zeggen: "We proberen tot een synthese te komen langs de wegen die de realistische houding ontdekt of voorstelt; wij neigen naar het realisme; wij zijn er aanhangers van." Maar we moeten er ons natuurlijk voor hoeden om te beweren dat we "realisten" zijn, en op die wijze op ons eigen talent vooruit te lopen.

Uit wat voorafgaat blijkt dat de realistische houding diametraal tegengesteld is aan het naturalisme, aan de kunst van het imiteren.

Naturalisme²

De naturalisten zijn onherroepelijke tegenstanders van het realisme. Zij interesseren zich enkel voor de pseudo-sociologische, de pseudo-wetenschappelijke of de pseudo-psychologische realiteit en niet aan de fenomenen van de realiteit. Zij zien slechts een illusoire en steeds middelmatige kopie van een starre en conformistische realiteit, aan een min of meer slaafse inpalming van de sociale feiten en objecten.

Het plastisch overbrengen en de geest van synthese vervangen ze door het zoeken naar het illusoire, anti-organische en oppervlakkige van een metafysische realiteit, die zogenaamd "objectief" is. Ze verwarren versteende traditie met levende traditie. Ze nemen hun toevlucht tot de middelen van het verleden - voor dewelke wij de grootste bewondering hebben, maar waarvan het hergebruik (dat overigens slechts artisaanaal kan zijn) uitgesloten is, omdat de oorzaken van hun ontstaan verdwenen zijn -, terwijl de traditie in zijn voortdurende ontwikkeling logischerwijze leidt tot nieuwe uitdrukkingsmiddelen, tot een nieuwe woordenschat, parallel en in overeenstemming met de sociale realiteit waardoor zij wordt bepaald, tot een synthese en tot de ontdekking van het constante in het voorbijgaande.

De naturalisten verwarren traditie en conventie, classicisme en academisme, vakkennis en formele herhaling.

Het naturalisme heeft vele gezichten, vele maskers. Het naturalisme uit het verleden vergenoegde zich met valse objectiviteit. Vandaag krijgt het door de non-figuratie en het zogenaamde nieuwe realisme een masker waarvan enkel het uiterlijk nieuw is.

Het naturalisme is dus meestal een illustratie van de meest reactionaire dagelijkse realiteit.

Vandaag verdedigen heren als Pierre Restany wat zij een "nieuw realisme" noemen, wat in feite slechts een nieuw naturalisme is, vergelijkbaar met het Frans naturalisme van 1860. "Nieuw realisme" dat nooit een revolutionair realisme zal zijn. Door het welwillend gebruik dat het maakt van de mode (-psychedelisme, erotisme, "moderne kunst", enz.) wordt het onmiddellijk gerecupereerd, zo al niet opgewekt door de burgerlijke ideologie en de consumptiemaatschappij,

Figuratie

"Figuratief" is een benaming. De term duidt eenvoudigweg een kunst aan die gekende of ingebeelde objecten afbeeldt.

De term "figuratie" impliceert natuurlijk niet de kwaliteit. En de huidige zogezegde "figuratieve" reactie slaat nergens op. Zij is zonder betekenis en haar belang is miniem, omdat ze niet tot doel heeft de sociale veranderingen in de wereld plastisch over te brengen, maar meestal, een eenvoudige formele en vrijblijvende transformatie van een versteende werkelijkheid nastreeft.

Bijgevolg kan zij naïef worden aangehaald als voorbeeld van een gezonde reactie. Ondertussen probeert zij niet om de traditie verder te zetten, maar conventies en een type van academisme dat fel bestreden werd door de grote kunstenaars van de XIXe eeuw. Zelfs als diegenen die op simplistische wijze de non-figuratie veroordelen van oordeel zijn dat deze beweging geen enkel

werkelijk belangrijk werk heeft voortgebracht, moet men klaar en duidelijk stellen dat in de non-figuratie echte gevoelsgeladen werken bestaan waarvan de dimensie en de zorgen niet lichtvaardig mogen verworpen worden.

Deze figuratie, gedomineerd door het naturalisme, of door de talrijke formalistische houdingen, verwacht respect voor een levende traditie met academisme en conventie, naturalisme met realisme, tics met expressiviteit en, vastgeroest in het verleden of een of andere hedendaagse mode, blijft zij een van de belangrijkste oorzaken van de formele impasse waarin de westerse kunst zich bevindt.

Non-figuratie

"Non-figuratie" betekent eenvoudigweg een expressievorm die niet voorstelt, die geen bekende voorwerpen overzet, die blijkbaar naar geen enkele waarneembare realiteit verwijst, maar die probeert door vormen en kleuren een geestestoestand te suggereren, een gevoel dat al dan niet door de realiteit kan geïnspireerd zijn.

De non-figuratie is bijna altijd het resultaat van het verwerpen of de onmacht om de essentie van het reële leven te vatten, de eenheid en tegenstellingen ervan uit te drukken. Zij mondt bijgevolg niet uit in abstractie, maar in een zeker intellectualiserend simplisme. "Non-figuratief" is een benaming en geen kwaliteitscriterium.

Door het vermengen van de termen "abstractie" en "non-figuratie", verlenen de aanhangers van de "non-figuratie", de kunstcritici, de kunsthandelaars en de geïnteresseerde collectioneers, à priori, het label van kwaliteit en zij houden de

verwarring in stand door dit volkomen arbitrair en misleidend etiket.

Abstractie

"Abstract" is geen benaming, maar een kwaliteit. De abstractie is het in bezit nemen van de wereld, op het hoogste niveau. Het vergt het overwinnen van moeilijk te overkomen hindernissen zodat slechts weinig kunstenaars het bereiken.

De macht om te abstraheren, is de macht om het essentiële te kiezen uit de complexiteit van de realiteit, het is het bijkomstige, de toevalligheden, de bijkomstigheden opzij schuiven voor het duurzame en het blijvende.

Het is het actieveld van de schilderkunst: openen, het is het aanpakken van moeilijk op te lossen problemen en transpositie van het leven anders voorstellen dan door een schema, een schets zonder weergave van de complexe en vitale tegenstellingen - bronnen van rijkdom en dynamisme. Dit betekent dat, als de geschiedenis de titel van abstracten moet toekennen aan sommige non-figuratieven of figuratieven er zeker weinig uitverkorenen zullen zijn. De abstractie werd veroverd door Breugel, Piero della Francesca, Grünewald, Tintoret, Velasquez, Rembrandt, Rubens, Goya, Cézanne, Van Gogh, Picasso, enz. Zij zijn de grootste realisten uit de geschiedenis.

"De abstractie" geboren uit de synthese van inhoud-vorm, geboren uit samenvoeging en verzadiging, en niet uit kunstmatige aftrekkingen, bereikt slechts een emotioneel bestaan door de kracht van een bruisende individualiteit, die in de humus van de menselijke tegenstellingen het fundamentele kiest.

"De abstractie" is het zoeken naar de verschillende elementen die noodzakelijk zijn voor het evenwicht tussen de vele op te lossen problemen, de werkelijke elementen van het kunstwerk.

"De abstractie" bij Tintoret, Rembrandt, Rubens of Velasquez is het resultaat van een niet-academisch, niet-conventioneel vakmanschap dat de intelligentie van de traditie onophoudelijk vernieuwt, van een uitzonderlijke wetenschap, van een persoonlijke visie op de wereld, van het zich eigen maken van de realiteit in beweging, van een capaciteit het essentiële te abstraheren, het uit te drukken, het mee te delen.

"De abstractie" wordt slechts bereikt als deze persoonlijke visie op de wereld zijn materiële realisatie vindt doorheen het labyrint van de complexe picturale wetenschap, vrij en nieuw, door de kennis, door een bemiddelende overeenkomst tussen de inhoud en de ontdekte middelen om die te vertalen.

Vertrekkend van de algemene geest van een bepaalde maatschappij, is de abstractie ontmanteling, soberheid veroverd op de obstakels en de inherente tegenstellingen aan het menselijk bestaan. Zij mondt uit in een artistieke equivalentie van de stijgende evolutie van het menselijk bewustzijn.

Formalisme

Het conformistisch formalisme - de niet-realistische figuratie - en het anti-conformistisch formalisme - de non-figuratie of het voorgewende "nieuwe realisme" bijvoorbeeld - voegen zich uiteindelijk samen in een gemeenschappelijke wil om de fenomenen uit het reële te ontvluchten.

Het westers formalisme vindt haar oorsprong in de natuur van een maatschappij die het egocentrisme opwekt, enkel het eigenbelang vooropstelt en die de scheppende kunstenaar onvermijdelijk meetrekt naar een scherpe vorm van individualisme. Dat leidt zonder uitzondering tot armzalige formules, een simplistische, anachronistische of vals archaische techniek, tot een kunst die verschrompelt door een zeker cynisme, dat moeizaam wordt verborgen door een anarchistische houding, tot de angst waaruit maniërisme wordt geboren.

Dat mondt bijgevolg uit in het overwicht van formele vondsten inzake de organische en levende synthese van de realiteit; tot een formeel opbod dat op niets uitloopt en dat doorheen dit ziekelijk individualisme, een eindeloze reeks maniertjes en tics voortbrengt, die gekoesterd worden door de esthetiek van gecastreerde ingewijden, maar die geen leven en emoties bevatten.

Het formeel vocabularium is relatief beperkt. Daardoor zijn ze ook vlug uitgepraat, wat weer ander opbod oproept dat al even bloedeloos is.

Elk tijdperk kent zijn formalisme. Het formalisme, het naturalisme en het academisme zijn geen nieuwe houdingen. Wel in tegendeel, zij zijn zo oud als de mensheid.

Het resultaat van de verwarring

Aanhangers van de figuratie, de non-figuratie of het zogeheten "nieuw realisme" hebben allen door een oppervlakkige analyse bijgedragen tot de verwarring tussen realisme en naturalisme. Dit formalisme is onder andere

ontstaan door een tijdelijke kwantitatieve terugval van het realisme en door zijn vervanging door een zwak en slaafs naturalisme in de burgerlijke samenleving.

De formalisten en de estheten stellen realisme en classicisme gelijk met academisme, zij stellen een overeenkomsten vast tussen realisme en figuratie, tussen realisme en naturalisme.

Zij houden een misverstand in het leven dat reeds lang werd opgeklaard door de grootste kunsthistorici, meer in het bijzonder door Eli Faure. Door het naturalisme en het realisme op een hoop te gooien, versterken de estheten de positie van het academisme, de conventie, het formalisme.

Deze verwarring vormt een van de redenen voor de omvorming van een belangrijk deel van de westerse kunst in een esthetiek die gedomineerd wordt door modes en gecreëerd door intellectualisme dat het bereiken van "een staat van leegte" beschouwt als een superieure verovering, als de abstractie zelve of wat er onvermijdelijk toe leidt.

Het verraad van de klerken blijft duren.

In plaats van met hun kunst in de vuurlijn te staan van de maatschappij die ze in de grond van hun hart veroordelen, in plaats van de nodige rijkdom voor hun kunst te halen uit hun engagement in de geschiedenis, hebben deze klerken ervoor gekozen zich van politiek te onthouden en zich niet te engageren. Zo menen zij de zuiverheid te bereiken, zichzelf en hun kunst boven het gewoel te plaatsen! Deze houding is altijd een vlucht vooruit, het engagement zich te verbranden, dient, onbewust misschien, een andere zaak.

Dit tot het uiterste gedreven individualisme leidt ook tot het laten vallen van de door te geven en noodzakelijke kwaliteiten van een traditie. Delacroix deinsde er niet voor terug om de picturale kennis van Pieter Paul Rubens, die 222 jaar voor hem geboren was, te bestuderen. Hij kopieerde, interpreteerde, maakte gebruik van het levend gebleven deel van een picturale traditie die hij verder zette. Er zijn gelijkaardige voorbeelden legio: of het nu Breugel is ten opzichte van Bosch, de la Pasture ten opzichte van Van Eyck, Goya ten opzichte van de laatste Venetianen, El Greco ten opzichte van Tintoret, Rembrandt ten opzichte van de Caravaggio, Picasso ten opzichte van Goya of Velasquez.

Deze valse debatten en kunstmatige standpunten verbergen een andere strijd die nooit opgehouden is: deze van de kunstenaars die zich inspanden om zichzelf te definiëren, een synthese te creëren, vanuit de complexe problemen die het realisme stelt. Een grondige kennis van deze problemen zou de meeste kunstenaars terugvoeren naar een kunst die substantiëler, warmer is, die minder gedomineerd wordt door het intellectualisme en de esthetiek: twee keuzes die steeds tegengesteld zijn aan het vatten van de werkelijkheid, aan de fenomenen van het leven en aan een zekere artistieke logica.

“Van binnenuit de uiterlijke vormen uitstraling geven”

Het is een gewoonte geworden de mogelijke evolutie van de picturale wetenschap te horen ontkennen, te beginnen met het realisme. Het is een gewoonte gemeenplaatsen te horen

herhalen als: “Op dit terrein is alles al gedaan.” Zo verwacht men emotie met kennis, herhaling met gelijkwaardigheid en overdracht. We moeten toegeven dat de problemen waarop de antwoorden gemeen goed schijnen te zijn, schijnbaar opgelost door de gigantische informatie, vandaag nog steeds een elementaire verklaring behoeven. Vijfduizend jaar geschiedenis zouden nochtans moeten toelaten de bronnen van misverstanden aan te duiden!

Volgens sommigen is de grootste verovering van de hedendaagse kunst - en bijgevolg, haar superioriteit tegenover de kunst van gisteren - de kunst zelf. De kunst die eindelijk de kunst heeft gevonden, die zich heeft losgemaakt van de geschiedenis, die zijn eigen bestemming volgt, zijn eigen essentie uitdrukt, die de mens overstijgt als uiterlijke vorm, om zich te wijden aan het beschouwen van zijn eigen onderliggende ritmes, zijn innerlijke intuïtie, zich in zekere zin eerder wijdend aan de eigen ontwikkeling dan aan geschiedenis van de mens. In de ogen van een “gecultiveerd” publiek - en van sommige kunstenaars die een revolutionaire ideologie aanhangen - is een dergelijke kunst zeer contesterend, zelfs revolutionair.

Ziet men voldoende wat de gevolgen zijn van deze verwarring inzake miskenning van de plastische syntheses en van het klassieke realisme uit het verleden? Naast het feit dat ze neerkomt een ridicule en simplistisch opvatting van het dialectisch en historisch materialisme, probeert ze ons te doen geloven dat we een definitieve nieuwe visie bereikt hebben die alle banden met het verleden breekt; een visie die de verschijningsvormen loslaat die we zien in de natuur, en meer bepaald die van de

mens, ten voordele van een meer innerlijke interpretatie waarvan de leer van Freud de deuren opent. Zij willen dus de hypothese bevestigen die zegt dat de "waarneembare" vormen die door de schilder gebruikt worden, het resultaat zijn van een zeer oppervlakkige benadering van het leven. De hypothese die zegt dat de scheppende kunstenaars uit het verleden, die allen aan die zogenaamde uiterlijke vormen onderworpen waren, zelfs nooit aangeraakt zouden hebben wat voor het eerst in de geschiedenis, dank zij de wetenschap en de psychoanalyse, de kunstenaars van onze tijd aan plastische diepte en "vrijheid" ten toon spreiden. Het huidige naturalisme en formalisme teren nog steeds voort op deze vooroordelen. Wie zou durven ontkennen dat de grootheid van Rembrandt, bijvoorbeeld, zich precies laat meten aan zijn capaciteit om een complexe realiteit te tonen, met gebruik van uiterlijke vormen. Zijn kunst, die vandaag aanvaard wordt, werd door de bourgeoisie van "de gouden eeuw" verworpen. Hij heeft een oeuvre gecreëerd waarin hij, doorheen tragische emotie, zijn vermogen om de uiterlijke vormen van binnen uit een uitstraling te geven, ten volle ontwikkelde. De naturalistische schilders, tijdgenoten van Rembrandt toonden aan de opgetogen Hollandse bourgeoisie een schilderkunst die artisaan "verzorgder", "verfijnder" was, gedomineerd juist door een uiterlijke reproductie van de dingen, maar verstoken van de diepe ritmes en innerlijke intuïtie waarvan Rembrandt het geheim had, en die niet behoren tot het domein van de reproductie, maar tot het domein van de transpositie. En zo is het met alle plastische transposities, met alle plastische visies die door

emotie bewogen worden, van Lascaux tot op vandaag.

De simplistische opvatting dat de ouderen de realiteit reproduceerden, imiteerden, terwijl de kunstenaar van de XXe eeuw een wereld is binnengetreden die eindelijk geschikt is voor de introspecties van de psychoanalyse, eindelijk geschikt voor de verbreding van het picturaal klavier, onthult een onthutsende naïviteit en mondt uit in de miskennis van de exacte betekenis van het realisme en het naturalisme.

De kunstenaar voor zijn tijd

De kunstenaar is zijn tijd niet voor. De legende van de scheppende kunstenaar die buiten de tijd staat of zijn tijd vooruit is, moeten we bekampen. De kunstenaar is van zijn tijd en loopt er zelfs lichtjes achteraan.

Van zijn tijd vat hij ten volle, wat anderen op een verwarde manier voelen en waarnemen. De echte scheppende kunstenaar is diegene die laat zien wat zijn tijd inhoudt door middel van de plastische overzetting. Die transpositie laat toe om het blijvende te scheiden van het voorbijgaande. De mindere of grotere kracht hiervan bepaalt de mindere of grotere kwaliteit van het sociale en esthetische aanvoelen van het kunstwerk en dat zal door de geschiedenis geverifieerd worden.

De idealistische filosofie cultiveert langs de omweg van de kunstkritiek, de legende van de kunstenaar die zich terugtrekt in zijn ivoren toren. En als een kermisattractie - een soort van buitengewone helderziende -, wordt de kunstenaar "die-verder-ziet-dan-zijn-tijd" ten tonele gevoerd. Deze operatie laat toe de kunst te scheiden van de tijd

die haar voortbrengt. Zij laat toe om meteen de kunstenaar te scheiden van het sociale leven, hem te isoleren, hem op te sluiten in een irrealistische en ondefinieerbare wereld. Hij is bijgevolg afgesloten van de ideologische en politieke strijd die het lot van de mens bepaalt. Deze dubbele scheiding laat toe het esthetisch geknutsel in de plaats te stellen van het complexe vakmanschap en de plastische transpositie te vervangen door een nieuw naturalisme, dat aangepast is aan de tijdelijke middelen die de mode oplegt.

In de kunst: een hiërarchie

De wederzijdse beïnvloeding van alle verschillende kunstvormen is geen nieuw feit. Maar een oppervlakkig onderzoek beschouwt haar als een belangrijke artistieke verovering. Maar, in feite hebben we minder vaak te maken met een vruchtbare wederzijdse beïnvloeding dan wel met een klinkklare verwarring. De verwarring, die in stand gehouden wordt, tussen verschillende geestesproducten en bestemmingen hebben meegewerkt aan het vervalsen van de orde der dingen: in de kunst bestaat er een duidelijk blijvende hiërarchie

Een meubel uit de XVIIe eeuw, hoe mooi ook, op hetzelfde niveau plaatsen als *De Nachtwacht*, is natuurlijk een dwaasheid, maar het is ook een diletantische capriool. Deze werken zijn van een verschillende orde. Hun onderwerp en hun geest zijn verschillend. Een meubel kan van alle meubelen uit de XVIIe eeuw, op de meest harmonieuze wijze beantwoorden aan zijn bestemming, van een subtiele vormgeving en intelligentie zijn waarvan zich

de emotie van vakman afleest, drager van een authentieke gevoeligheid; dat doet niets af van het feit dat *De Nachtwacht* een macht heeft, een dynamiek die zich op een hoger niveau situeert in de intellectuele, morele en filosofische orde. Deze verwarring van genres dient op het huidig ogenblik het klimaat van esthetisch opbod en stippelt voor de picturale creatie de weg uit naar de zelfvernietiging dat door het superintellectualisme - naïef of geslepen - gevoed wordt met de loftrompetten, die de geboorte aankondigen van een nieuwe hersenschim.

Het vraagstuk van het modernisme

Een deel van deze problemen heeft te maken met de kwestie van het modernisme.

Het verwerpen van het esthetisme en het formalisme moet samengaan met het preciseren van de basiselementen van een echte moderne plastische synthese en, bijgevolg diegenen het gras voor de voeten wegmaaien die proberen een parallel te trekken tussen het realisme en wat voorbijgestreefd is.

Het realisme bestaat slechts door zich te vereenzelvigen met het modernisme, door in direct contact te blijven met de sociale, economische, politieke en psychologische fenomenen. Het modernisme verzet zich tegen de formalistische modes. Het modernisme wordt meer bepaald door de sociale verhoudingen dan door de esthetiek of de cultuur.

Zich vergenoegen met de vormgeving die de mode voorschrijft betekent zoveel als zich afsnijden van het geheel van fenomenen en tegenstellingen van

het werkelijke leven, de enigen die leven brengen. Het is proberen een modern voorkomen in de plaats te stellen van een synthese van de traditie die op een intelligente wijze begrepen wordt en de wil om te antwoorden op de veelvuldige problemen die de picturale creatie vandaag stelt. De formele kunstenaar, figuratief of niet, gebruikt een enkele formule die hij gemakkelijk verwart met stijl en waarvan de monotone herhaling hem persoonlijkheid moet geven. Het is deze herhaling die de kunstmarkt uitbuit, want ze moeten maar één keer publiciteit voor hun handel maken.

Het is precies het onvermoeibaar herhalen van de formule, hoe actueel ze ook moge zijn, die het meest voorbijgestreefd is in die mate zelfs dat ze onmachtig is om een moment uit de levende geschiedenis over te brengen en er door een intiem grafisme zijn innerlijk betekenis aan te geven. Het formalisme ontstaat altijd uit een concept waarbij de vernieuwing van de kunst via de vorm gebeurt, terwijl het eigenlijk uit de inhoud is dat de vernieuwing voornamelijk ontstaat. De esthetica en het formalisme worden steeds slecht oud: de beste voorbeelden daarvan zijn te vinden in de kunst van de laatste dagen van het Romeinse Rijk, de kunst van het antieke Alexandrië of, nog beter, bij de romanisten waaronder Breugel, de antiformalist, die daar vandaag zo moeiteloos bovenuit steekt.

Vandaag, na de informele herhalingen en de impasse van het tachisme, is er de terugkeer naar een "andere" figuratie, die een generatie schijnt te veroordelen tot het enkel nog schilderen van monsters. En deze monsters zijn eerder het product van een engage-

ment op het een of ander formeel gebied, dan een teken van revolutie tegen de vervreemdingen van een gecontesteerd sociaal systeem. Dit vrijblijvend concept van een wereld die enkel bevolkt wordt door monsters hoort bij een morbide geestesgesteldheid die bepaald wordt door het klimaat dat heerst in bepaalde zenuwzieke milieus.

De kunstmatige classificaties

Reeds vooruitlopend op het verdict van de geschiedenis, bestaat de strategie van een deel van de critici - financieel onderhouden door de internationale kunstmarkt - erin om bepaalde hedendaagse producties gelijk te stellen met deze waarvoor de menselijke ervaring borg staat en die de geschiedenis heeft geïntegreerd in ons cultureel erfgoed. Bovendien, maken zij het mogelijk dat de onophoudelijke, subtiele en vrijblijvende va-et-vien van scholen en bewegingen zich verder zet. Zij hebben niet eens de tijd om te rijpen - aangezien ze gebaseerd zijn op het succes van een seizoen - maar worden het volgende seizoen reeds op een kunstmatige wijze historisch, en bijgevolg als "voorbijgestreefd" beschouwd door de enkele honderden ingewijden die het grote spel van de kunstmarkt organiseren.³ Ondertussen promoten deze ingewijden enkele voormannen waarop ze hoog hebben ingezet en waarvan de ster niet mag verbleken voordat de operatie een financieel succes geworden is. De kunstenaars die aanhangers geworden zijn van deze scholen en bewegingen zijn werkelijk voorbijgestreefd. Misleid door het formalisme en de mode, wordt de geest van hun kunst enkel gestimuleerd door artificiële

excitatie: ze kunnen geen echte scheppende kunstenaars zijn.

Men vergeet maar al te graag dat een echt kunstenaar nooit voorbijgestreefd is, zelfs als de oorzaken van zijn kunst verdwenen zijn. Rembrandt, Van Gogh, anderen, zullen nooit voorbijgestreefd zijn. Maar de handel en de goede smaak hebben een logica die de schepping vreemd is.

De bewust in stand gehouden vergissing over het bestaan van "waardevolle kunstenaars" in alle scholen spruit voort uit deze strategie. Het is enkel als documentatie of omwille van hun artisanale kwaliteiten, dat de geschiedenis de kunstenaars heeft onthouden de verschillende naturalistische en formalistische scholen, die elkaar opvolgden sinds het einde van de Middeleeuwen; ze hebben een illustratieve waarde. Dat geldt voor de "romanisten" en Frans Floris ten opzichte van Breugel, van de vaklui van de Hollandse schilderkunst ten opzichte van Rembrandt, van Meissonier ten opzichte van Courbet, van Bouguereau en Cabanel ten opzichte van Manet. Sommige bewegingen worden dus enkel vermeld omwille van de historische objectiviteit. Hun absolute waarde is mager, zelfs als ze succesvol waren.

De kwalitatieve continuïteit

Een ander sofisme bestaat erin te geloven in de notie van kwalitatieve continuïteit. In de geschiedenis van de kunst zijn er stiltes, niet door gebrek aan gevoelige kunstenaars (er zijn er altijd geweest) maar omdat deze gevoeligheid, soms, niet werd voortgestuwd door een vitaal element dat als motor fungeert.

Onze provincies geven daarvan een merkwaardig voorbeeld. Land van schilders in de XIVe, XVe, XVIe en XVIIe eeuw, heeft het in de XVIIIe eeuw slechts één naam nagelaten in de picturale kunst, deze van de goede Luikse schilder Léonard Defrance.⁴ De economische ineenstorting, de verpaupering, de sociale achteruitgang hebben een bepalende rol gespeeld in deze breuk.

In de XIXe eeuw zien we een stevige kunst heropbloeien, in overeenstemming met de opkomende mechanisering, de industrie en het kapitalisme. En als we het primordiaal belang erkennen van de verhoudingen tussen de economische basis en de superstructuur, dan is dat geen simplificerend determinisme, dan vervallen we niet in een mechanistisch materialisme want de materialistische opvatting van de geschiedenis kan niet herleid worden tot deze vaststellingen. Het historisch en dialectisch materialisme erkent de relatieve onafhankelijkheid van de schepping en de invloed die zij op haar beurt heeft op de sociale problemen.

De metamorfose

De achteruitgang van de non-figuratie heeft een reeks houdingen meegebracht waaraan we veel aandacht moeten besteden

Het is symptomatisch dat diegenen die vandaag het pluralisme voorstaan, (het naast elkaar bestaan van verschillende tendensen), gisteren de hardnekkigste en principieelste verdedigers waren van de non-figuratie. Op het moment van zijn grootste glorie beweerden zij hoogdraven dat de

doodsklok luidde voor elke figuratie: de non-figuratie was de enig mogelijke oplossing, het enige valabele artistieke credo dat de finaliteit van de kunst in zich droeg. In het absolute hebben ze gelijk want er bestaat niet zoiets als een enige waarheid. Maar als men wat dieper graaft dan stelt men vast dat deze houding eerder een tactiek is die moet redden wat er nog te redden valt van de toch zo mooie, ineengezakte stelling van de non-figuratie. Er is geen wil om de problemen uit te diepen en uit te komen bij het vraagstuk van het realisme. Het subtiel inbrengen van figuratieve vormen in werken, waarvan de makers nog niet zo lang geleden wilden dat ze non-figuratief waren, - gesterkt door de finale zekerheid die hen door hun theoretisch credo werd verleend - is natuurlijk te wijten aan hun beïnvloedbaarheid en een zekere intellectuele oneerlijkheid.

Een scheppend kunstenaar moet evolueren. Maar wat deze plotse metamorfose verdacht en dubbelzinnig maakt, is het feit dat ze plaats heeft precies op het ogenblik dat de materiële situatie van de non-figuratie verslecht.

De commerciële inmenging

De kwaliteit van het debat wordt vertroebeld en haar richting wordt afgeleid, door de commerciële inmenging. De gebruikte commerciële methodes zijn wel bekend in de kunstwereld. Zij passen veralgemeende praktijken toe, en het commercieel succes is natuurlijk nooit een criterium voor kwaliteit. Maar een maatschappij die de actieve band tussen de kunst en het sociale leven vreest, het is te zeggen een engagement dat vertrekt van de mogelijkheden om

deze maatschappij te veranderen, heeft er alle belang bij, en haar denkers weten het, het formalisme te bevorderen. De aandacht voor en de publicitaire agitatie die rond een kunst wordt gemaakt, figuratief of niet, tijdelijk schandaleus in haar vorm, maar, omdat haar middelen zeer klein en willekeurig beperkt worden, stil voor wat haar inhoud betreft, laten aan deze kunst moeilijk toe opinies of subversieve gevoelens uit te drukken.

Het is betekenisvol dat die bewegingen die gepoogd hebben om een synthese te realiseren tussen vorm en inhoud, zoals de beweging van de Mexicaanse schilders, nooit het minste commercieel succes hebben gekend in het westen. Nochtans waren ze noch onbekend, noch miskend.

De wereld van de kunst bestrijdt of miskent de subversie die ze niet kan integreren, maar schenkt haar volle vertrouwen aan de voorbijgestreefde picturale revoluties. Als we de achteruitgang van de non-figuratie moeten beoordelen ten opzichte van de modecycli, moeten we dat ook doen op het vlak van de intrinsieke waarde van het kunstwerk. Maar daarvoor moeten we afstappen van simplistische standpunten. Het huidige succes van de "figuratieve" kunst of van het zogenaamde "nieuw realisme" daarentegen is het logisch gevolg van de achteruitgang van de non-figuratie en heeft weinig verband met de werkelijke problemen die zich stellen voor de schilderkunst.

De valse integratie

Door een deel van de intellectuele elite de rug toegekeerd, vindt de non-figuratie een tijdelijk onderkomen in een

extreem conventionele architectuur: het utilitarisme slaagt er niet meer in de middelmatigheid te verbergen van een architectuur die niet wordt gedreven door een ethiek die overeenstemt met een ideaal dat, bewust of niet, wordt geëist door de massa's in beweging. Ze beantwoordt enkel aan vulgair materialisme, aan belanghebbende en pragmatische standpunten en wordt bijgevolg academisch.

De hedendaagse architectuur verdort: zij zinkt weg in een verzoenende sociale situatie waarvoor het zompige idealisme borg staat van de sociaal-democratie, die door haar natuur zelf onweerstaanbaar gedreven wordt naar capitulatie. Om de uitgebreide problemen van de integratie en de synthese van de plastische kunst te beantwoorden, doet ze dus beroep op kunstenaars en werken die in dezelfde geest werken. (vb. de Op-Art).

De meerderheid van de architecten hebben niet alleen geen idee van picturale en murale concepten, maar kennen bovendien de tegengestelde relaties niet die de integratie en de synthese van de plastische kunsten beheersen

Diegenen onder hen die met deze problemen schijnen bezig te zijn, verwarren meestal eenheid en uniformiteit. Ze vervangen eenvoud door simplisme dat in de mode is. Ze denken dat ze het probleem van de integratie oplossen door aan hun architectuur werken toe te voegen waarvan de vorm en de geest van a tot z overeenstemt, terwijl integratie eerder het resultaat is van het evenwicht is tussen ongelijke verhoudingen. De grote syntheses uit het verleden worden door een enkele geest beziel, maar de uiteindelijke esthetische schok komt voort uit de

noodzakelijke en gezonde tegenstellingen van een eenheid die verkregen wordt door het samenbrengen van werken van verschillende orde.

"De technocraten van de cultuur en de culturele technocratie"

Van de optische kunst tot de bewegende kunst hebben de scheppende kunstenaars zich steeds de verdedigers getoond, in pseudo-sociale en pseudo-wetenschappelijke teksten, van een esthetiek die zogenaamd "materialistisch" is. Het verspreiden van menig cultureel gadget wordt verward met democratisering van de kunst. Het doel van deze operatie is natuurlijk de robotisering en de steeds hernieuwde poging om de menselijke figuur uit te bannen, wat een permanente wanorde veroorzaakt.

Deze robotisering kan echter slechts gerealiseerd worden door de mechanische transpositie van "scheppingen" die geen enkele subjectiviteit bezitten. Om aan de massacultuur te beantwoorden, zou men volgens deze theorieën, de verbeelding moeten uniformiseren, een visuele ongevoeligheid moetendoorvoeren. De "expressieve kracht" die in pejoratieve zin wordt verward met het picturale, kan voor hen slechts een burgerlijke natuur hebben. Men zou de massa's cultureel moeten "informereren" en "vormen" door werken die kunnen vermenigvuldigd worden dank zij een herstructurering van het schildersdoek. Deze werken die teruggebracht worden tot een binair systeem zouden "geschikt zijn om opgeslagen te worden in een computer, aangezien het binarisme de taal zelf is van de cybernetica". (Michel Thévoz)

Zo maakt men een allegaartje van de creatieve kracht van de massa's, die dank zij de moderne technieken kan vertienvoudigd worden, en een technocratisch systeem dat "van boven af" "praktische producten" verspreid die voor hen bedoeld zijn.

De non-figuratie had de eerste etappe gerealiseerd van deze technocratische onderneming door het picturaal actieveld te beperken. Op het mandarينية van de non-figuratieve estheteen volgt dat van de pseudo-wetenschap die leidt tot technocratie. Niet in staat tot transposities op het niveau van de veranderingen die zich voordoen, ontstaat de "kinetica" als resultaat van een ontoereikend het scheppend vermogen en van een wil om de plastische taal in te perken. Nochtans zijn er in de kinetische kunst en in sommige realisaties van Vasarely, decoratieve middelen die een antwoord zijn op architecturale problemen. Maar, in het beste geval, kunnen ze slechts een aanvulling zijn bij de architectuur van beton en staal zoals de "Grieken" dat waren voor het Parthenon. Deze middelen kunnen niet exclusief zijn, niet hete alleenrecht opeisen. Ze kunnen in geen enkel geval het intieme grafisme van een werk van monumentale orde vervangen.

Deze theorieën schijnen gevoeligheid en emotie te verwarren met "kunstenaarsschrift". Vandaar dat het onvermogen om een nieuwe realistische transpositie te creëren van de sociale verhoudingen onvermijdelijk leidt tot deze kunst van "exacte en anonieme vormen" en een nieuw academisch harnas te worden. De complexe en contradictorische problemen van de bemiddelende band tussen de kunst en het sociale leven wordt uit de weg gegaan, omdat men niet in staat is om ze op te lossen.

Parallel aan de politieke houding van de technocratie die kiest om "de wanorde" te regelen die ontstaat uit de sociale botsingen en probeert de opmars naar het democratisch socialisme te vermijden, fabriceert de "culturele technocraat" "zuivere structuren" om de "wanorde" te vermijden van een kunst van vlees en bloed, van tegenstellingen, confrontaties, van werken die hoe langer hoe meer collectief zijn, van moeilijke transposities, van leven zelf.

Het Amerikanisme

Het publiek, dat slecht geïnformeerd is of misleid en in elk geval weinig betrokken, bekijkt de evolutie van de heden daagse kunst met een zekere ontsteltenis. Het is trouwens te begrijpen dat het herhaald fabriceren van het bizarre, van het ongebruikelijke en het barnumachtige, zijn nieuwsgierigheid heeft getemperd.

Sinds Cézanne zijn de problemen van de creatie meer en meer versplinterd. Men vermijdt kost wat kost een synthese tussen inhoud en vorm. Er wordt esthetisch gespeeld - en soms met talent - met een miniem deel van het complexe picturaal klavier: de kunstenaar degradeert zichzelf en zijn kunst verwordt tot een decoratieve arabeske van het laagste allooi. Deze vrijwillige verarming bereidde, hoe kon het anders, de verpletterende terugkeer voor niet van een realisme, maar van een naturalisme waarvan de Amerikaanse "pop-art" en het zogenaamde "nieuw realisme" de meest directe illustraties zijn. Deze nieuwe figuratie is het resultaat van een vrije lange overheersing van de theorieën die de



scheppende kunstenaar, à priori, afsneden van de levensbronnen van de creatie. Zij maken zich vandaag meester van de term "realisme", die ze nog niet zo lang geleden met de grootste minachting verworpen, om er de betekenis van te vervormen en om met een beroemd, populair en slecht gedefinieerd woord hun oefeningen in handig gebricoleer en hun grollen in te kleden. Vaak missen ze zelfs de artisanale kwaliteiten die nog een zekere charme verlenen aan minderwaardige werken uit het verleden.

Vandaag, na de algemene achteruitgang van de non-figuratie (maar de USA hebben de fakkel overgenomen, ze doen aan opbod en vermenigvuldigen, door de kwantiteit en het formaat, wat het westen uitdrukte met een intelligentie die verondersteld werd cartesiaans te zijn), menen we de eerste tekenen waar te nemen van een nieuw academisme. Op het niveau van de naturalistische geest vertoont het enige analogie met het socialistisch naturalisme, op dit verschil na, en het is essentieel, dat ze haar toevlucht neemt tot een "esthetische-etalage" voorstelling, rechtstreeks geïnspireerd door de consumptiemaatschappij en er zodanig van doordrongen, dat zelfs de "gerevolteerde" niet kan weerstaan aan die "rommelmarkt" van de "anti-schilderkunst" zonder uitgestoten te worden door de estheten en de kunstmarkt.

Nochtans zijn deze nieuwe tendensen een van de contestatievormen van de consumptiemaatschappij waardoor sommigen het gehele sociale systeem dat niet beantwoordt aan hun verlangens, veroordelen. Maar parallel met deze contestatie geven de kunstenaars van de pop-art delicate seintjes aan de

elite waarvan ze de culturele fantasmen na-apen en tegelijk voeden: super-intellectualistische spektakels, verdachte fabricaties, exhibitionistische hersenspinsels.

De lamelligheid die deze maatschappij voortbrengt en de culturele maskerades die ze organiseert, beantwoorden aan haar behoefte om zich onder te dompelen in een zenuwzieke agitatie op de maat van haar angsten; ze vinden hun oorsprong in het ideologisch en moreel onevenwicht, in de sociale ineenstorting.

Meestal herinnert de fameuze naturalistische objectiviteit van de pop-art en van het "nieuw realisme" aan het formalisme van de "pompijstijl" uit de XIXe eeuw die toen werd bestreden door Courbet, Manet en Cézanne. De pompijers uit de XIXe eeuw, zowel als de elegante estheten van vandaag, worden in stilte geleid door de kunsthandelaars, en bereiden zich met misprijzen van de echte scheppende kunstenaars voor om zich luidruchtig in de strijd te werpen, om hun tijdgenoten te steunen.

Als de Amerikaanse kunstenaar meent dat hij, om zijn wereld uit te drukken, moet afzien van de picturale middelen die in het Westen worden gebruikt, is dat zijn volste recht. Waarom zou hij, bij gebrek aan picturale traditie, de onze overnemen? Maar moeten wij hem volgen in zijn keuze? Is het "Amerikanisme" zo positief, dat we er ons zouden moeten aan onderwerpen en dat we slechts tot ontplooiing kunnen wanneer we het overnemen?

De Amerikaanse maatschappij is sociaal en politiek reactionair en imperialistisch en zij gaat de tragische weg op van het racisme en het fascisme. Maar met het oog op de binnenlandse

en buitenlandse drama's, met het oog op de bewustwording van het meest progressieve deel van de Amerikaanse bevolking en de onderontwikkelde volkeren, met het oog op de algemene opstand die de afhankelijkheid onvermijdelijk zal ontketenen, zullen de Amerikaanse kunstenaars zeker de uitdrukkingsmiddelen en de strijdvormen vinden die zullen helpen om het systeem omver te werpen. Het kapitalistisch conservatisme ervan verhindert de sociale en culturele ontwikkeling van een groot volk.

De realistische beweging

De realistische beweging heeft altijd bestaan en is altijd met dezelfde hardnekkigheid bestreden geweest. De burgerij die als opkomende klasse nog haar lofzangers had, vreest het realisme sinds het ogenblik dat zij aan de macht kwam. Toen kwam haar hatefulijkste kant tot uiting. Van dan af aan werd ze veroordeeld door schrijvers, schilders en filosofen. Want zoals er een strijdfront bestaat op het economisch, politiek en sociaal vlak, bestaat er ook een cultureel front. De huidige maatschappij probeert zich in stand te houden en bestrijdt op het vlak van de scheppende kunst wat de bewegingen voor economische, politieke en sociale bevrijding steunt. De klaarziende filosofen en schrijvers zijn de eerste slachtoffers van de intellectuele en politieke repressie. De schilders waarvan het uitdrukkingsmiddel voorlopig minder contact heeft met het publiek en die dezelfde weg volgen, ondergaan dezelfde beproevingen.

Het realisme bestaat als beweging, maar is niet georganiseerd op de inter-

nationale kunstmarkt. Bovendien is haar roeping het bereiken van een breed publiek. Maar dit publiek is door vele objectieve en subjectieve redenen weinig geïnteresseerd. Verward door de estheten met een figuratieve kunst zonder betekenis, wordt de evolutie van het realisme door de handelaars en de collectioneurs vaag gevolgd. Maar als de werken die ze voorstellen een te duidelijke band hebben met de sociale problemen, worden ze gemeden. Men probeert ze dan te verstikken in een complot van stilte wat vergemakkelijkt wordt door zijn materiële zwakte. Het realisme maakt dus weinig ophef. Zoals in de tijd van de rabiante en glorieuze pompiers (Bouguereau, Cormon en Meissonier, waar Salvador Dali van hield, en die er zelf ook een is), laat het het toneel aan het huidige naturalisme dat de plastische transpositie van de fenomenen uit het echte leven vangt door een objectieve uitstalling van het leven zoals het is, niet getransformeerd. Maar in een klimaat van esthetische ontworteling dat men soms verwacht, onder invloed van de gadget, met de hedendaagse uitdrukking van een complete en levende kunst.

Terwijl de kwibussen nog de lof zongen van de non-figuratie en het nog het stempel gaven van eeuwigheid, zakte de mooie citadel stilletjes in elkaar, als een enorme slagroomtaart. Nadat ze zich ten volle overgaven aan de onverwoestbare glorie van de non-figuratie, ziet men vandaag de internationale estheten - hevige verdedigers van het artistiek-commercieel kosmopolitisme zoals men weet - verschillende tendensen en bewegingen onder hun hoede nemen, die de benaming realisme overnemen, ongetwijfeld om het beter te bestrijden. Deze bewegingen proberen en slagen er



soms ook in te misleiden door het object en zijn afbeelding weer in het centrum van de aandacht te plaatsen in een zogezegd "nieuw realisme".

Het moderne naturalisme, of het nu gaat om pop of vals nieuw realisme, bewijst, ondanks alles de kunst in het algemeen en het realisme meer in het bijzonder, niet te verwaarlozen diensten. Vooreerst helpt het mee om de non-figuratie omver te werpen. Zij was een academisch gevaar dat de wegen naar de vrijheid afsloot, terwijl ze meende er de enige behoeder van te zijn. Het helpt ook het realisme een betere houding aan te nemen die direct vat heeft op het reële leven. Precies zoals overigens de non-figuratie sinds een halve eeuw experimenteert met middelen waar het realisme op haar beurt gebruik kan van maken. Want de ervaring is niet het alleenrecht van de zogenaamde experimentele, en bijna altijd formalistische scholen. Realisme is synoniem van ervaring. Het is experimenteel van aard, omdat het probeert, op elk moment van de geschiedenis, het fantastisch menselijk avontuur over te brengen en uit te drukken. Het zet dus de eigen experimenten door maar bedient zich ook van deze die parallel met hem lopen of zelfs diametraal tegengesteld zijn: het is gebaseerd op de synthese, op het bijeenbrengen van waarden, op het meest volledige klavier van feiten, ontdekkingen, emoties, kortom, op de totaliteit van de mens. De realistische houding draagt geen oogkleppen. Zij moet er zich voor hoeden om zonder onderscheid alles te verwerpen, wat zij niet zelf is.

Het is zo dat wij gevoelig moeten blijven voor de polsslagen van de wereld zonder daarom te bezwijken voor het gedepersonaliseerd kosmopolitisme.

Internationalisme hoeft niet te betekenen nivellering. Vandaag staan wij tegenover het Amerikanisme, zoals gisteren tegenover de non-figuratie, en de tendens die socialistisch realisme en socialistisch naturalisme door elkaar haspelde en terecht kwam bij academisme en het conventionele. Het is te hopen dat theoretici morgen niet zullen proberen ons uit te leggen dat we voortaan, op straf van voorbijgestreefd te zijn, de Chinese kunst moeten navolgen, hoe passionant die ook moge zijn!

Het socialistisch naturalisme

In de USSR worden de theorieën van het realisme geïllustreerd met werken die de som verenigen van de noodzakelijke kwaliteiten die een kunstwerk moet hebben, op het terrein van de film, de literatuur en de muziek. De schilderkunst en de beeldhouwkunst, domeinen waar de Russische traditie werd gebroken door de politiek van de tsaren, was sinds lang (ondanks de "ambulanten" van de XIXe eeuw) slechts een afspiegeling van de westerse kunst. De theorieën van het socialistisch realisme werden omgevormd tot socialistisch naturalisme. De breuk met de levende traditie, het sektarisme, het toepassen van de theorie naar de letter en niet naar de geest, het jdanovisme, het ontkennen dat elke plastische uitwerking een transpositie veronderstelt, lieten de weg vrij voor dit naturalisme, waarvan het groot publiek, zowel in het Oosten als in Westen, van links of van rechts, nog de gemakkelijke en conventionele beelden accepteert.

De moeilijkheden van het picturaal realisme in de Sovjet-Unie en in de

socialistische wereld zijn waarschijnlijk maar tijdelijk. Zij zijn te wijten aan de revolutie zelf, aan de aanpassing aan de macht van de laatste klasse van de maatschappij die oprijst aan de horizon van de geschiedenis en de plaats inneemt die haar toekomt. Maar deze klasse had in het algemeen nog niet deelgenomen aan de culturele ontwikkeling. Sommige overblijfselen van het burgerlijk denken - het gebrek aan reële democratie - tezamen met een achterstand in de waardering, precies ontstaan door die breuk op het terrein van de plastische kunsten in het oude Rusland, zijn de voor de hand liggende oorzaken van de huidige overheersing van het picturaal naturalisme. Het Westen, van zijn kant, uit zijn evenwicht gebracht door de crisissen van het kapitalisme en door het ten top gedreven intellectualisme, maakt de tegengestelde fout door de vorm te laten primeren op de inhoud. Dat loopt uit op vrijblijvende spelletjes die intelligentie verwarren met creatieve emotie.

De smalle deur

De moeilijkheden die de realistische beweging bij ons kent zijn van een radicaal andere orde dan deze die zich in de USSR voordoen. Zij zijn te wijten aan de consumptiemaatschappij die de kunst tot handelswaar maakt, tot een schandalige materiële en morele uitbuiting: Het spreekt vanzelf dat deze situatie slechts zal verdwijnen als het kapitalisme zelf verdwijnt.

De kleinburgerlijke "intelligentsia" - waarvan we een onderdeel zijn of we dat nu willen of niet, zelfs als we weigeren haar credo te onderschrijven -

neemt graag een houding aan, die door haar eigen denkers omschreven wordt als "in staat van leegheid brengen", in de plaats van de werkelijke realisatie die gevoed wordt door het leven en geeft het woord aan de profeten van de wanhoop. Het kleinburgerlijk denken behoudt op het cultureel front zijn ideologische en politieke standpunten, depolitiseert de kunst maximaal, snijdt de kunstenaar af van zijn levensbronnen en moedigt hem aan om in die "staat van leegheid" te verkeren. De esthetische kennis, het gebruik van een reeks middelen die de schijn wekken van plastische kwaliteit, leiden de Westerse kunst naar een formalisme dat vergelijkbaar is met de opeenvolgende formalismen en academismen die als een leidraad doorheen de kunstgeschiedenis lopen.

Tegenover deze degradatie moeten we proberen de Westerse kunst een nieuw ritme in te blazen maar daarbij moeten we rekening houden met onze eigen kenmerken. Wij schijnen inderdaad onze persoonlijkheid verloren te hebben tegenover de bevestiging van de nieuwe polen. Wij schijnen ons aanpassingsvermogen aan de nieuwe ideologische stromingen, die in de zin van de geschiedenis gaan, te verliezen: wij stappen af van het politiek realisme voor verwarde stellingen, waarover eindeloos wordt gediscussieerd en die totaal onwerkbaar zijn. De progressieve intellectuelen zijn verplicht om tactische toegevingen te doen aan een wankelende maatschappij die op het cultureel vlak een illustratie is van het "in staat van leegheid brengen". Maar, als het compromis al onvermijdelijk is, dan moet het beperkt zijn en voorlopig. Het mag natuurlijk niet zo ver gaan dat het esthetisme, dat gesteund door een

radicale commercialisering en een krachtige aantrekkingskracht uitoefent, wordt aangemoedigd. Aan de kunstenaars werd gevraagd te antwoorden met levende werken volgens de theorieën van het socialistisch realisme en, door de geest van die werken, deel te nemen aan de strijd van de volkeren voor hun bevrijding. Het afstappen van de stellingen van het socialistisch realisme gebeurde natuurlijk toen de scheppende kunstenaars de transpositie vervingen door conventies.

Op het XIIe congres van de Communistische Partij van Frankrijk (april 1950) verklaarde Maurice Thorez: "Aan de kunstenaars vragen we enkel dat ze zouden heraanknopen met de grote tradities die triomfeerden in de periodes van literaire en artistieke bloei. De grote meesters zijn groot door de inhoud van hun werk. Voor die inhoud hebben ze altijd de gepaste vorm gevonden. De sociale inhoud van onze tijd die vraagt om tot uitdrukking gebracht te worden, is de grote opgang van de volkskrachten, de strijd tussen het oude en het nieuwe, van het oude dat overal in de wereld achteruit wijkt voor de opkomst van de krachten van het nieuwe leven."

Maar de stap van de theorie naar de praktijk is moeilijk; en de deur is smal. De oorzaken van de begane fouten lagen in autoritaire standpunten, sektarisme en opportunisme. De fout bestond erin, om met totale miskenning van de dialectische beweging van de geschiedenis - terwijl ze zich er wel op beriepen -, een conventioneel beeld op te dringen aan het socialistisch realisme, dat er terecht werd van beschuldigd op het niveau te staan van heiligenprentjes.

Geloven dat de plastische taal rechtstreeks en onmiddellijk begrijpelijk moet zijn, leidt tot demagogie: kunstenaars verlieten de weg van hun nationale tradities niet ten voordele van een levend socialistisch prerealisme, maar van een naturalistische geest die men verwarde met het realisme zelf.

Tegelijkertijd met de rectificatie van de begane fouten, moet er een zeer ernstige ommezwaai plaats grijpen in het Westers marxistisch denken betreffende schilderkunst. Er moet evenwel vermeden worden te vervallen in de meest versleten euvels van het formalisme en de burgerlijke "moderne kunst", zoals dat vaak voorkomt in de linkse intellectuele milieus onder het voorwendsel van verbreding en vrijheid.

"We moeten mensen samenbrengen"

De realistische houding moet tot doel hebben om de chaos te ontwarren die moedwillig georganiseerd wordt en alleen in het voordeel speelt van een mentaliteit die geen perspectief biedt voor werkelijke creaties. Het realisme moet proberen te vatten wat daarbuiten kan helpen onze eigen kwaliteiten te consolideren en doorheen dit omvangrijk brouwsel van intenties en diverse visies, zin te geven aan de plastische kunst.

Het realisme bestrijdt elke notie van finaliteit en is voorstander van de pluraliteit. Het baseert zich op de wil tot kennis van de fenomenen van de natuur en op de studie van de sociale verhoudingen. Het moet dus de verschillende persoonlijkheden respecteren die kunnen bijdragen om het

essentiële te doen "vooruitgaan" en te veroveren. Het is om die reden dat het realisme geen school is, maar een ingesteldheid ten opzichte van de problemen die het reële leven stelt, een exploratiemiddel, een middel om de realiteit in bezit te nemen. Het is ook om die reden dat de realistische beweging geen benoemd schoolhoofd of denker kan hebben. Het is veelvoudig en antidogmatisch, het kan geen vaste theoretische lijn trekken, noch een definitie die haar onderwerp beperkt. Door gebruik te maken van het historisch en dialectisch materialisme en de kennismiddelen die het voorstelt, kunnen zijn aanhangers slechts verschillende benaderingswegen aanduiden van de plastische uitdrukking van het menselijk bestaan.

De strijd die moet gevoerd worden om te begrijpen wat aan het realisme zijn dynamisme zal verzekeren, zijn kracht, zijn waarheid, zijn organische eenheid en zijn grootheid, maakt een poging tot synthese noodzakelijk, een verzameling van de waarden uitgedund door de geschiedenis, de praktijk en de ervaring. De steunpunten vinden we natuurlijk terug doorheen de ganse kunstgeschiedenis die fundamenteel de geschiedenis van het realisme is, van Lascaux tot de Romaanse fresco's, van Claus Sluter tot Constantin Meunier, van Breugel tot Rubens, van Rembrandt tot Géricault, van Goya tot Courbet.

Een van zijn steunpunten situeert zich rond het onderzoek van het "impressionisme". Ik heb het niet over de negatieve elementen van het impressionisme⁵ (symptomen van decadentie, fragmentatie van de wereld, sceptisch individualisme en dromerij), maar over zijn revolutionaire elementen en zijn

picturale gezondheid waar we alle schittering en kracht moeten uit putten.⁶ Steunpunt in het impressionisme, omdat het ontstaan is in de smeltkroes van de hedendaagse wereld en omdat enkel de realisten uit die beweging overbleven.

Steunpunten vooral bij het geniale vermogen van Cézanne, Gauguin, Van Gogh. Steunpunten doorheen de positieve elementen van de vluchtige en schematische scholen door de kunstcritiek genaamd: "kubistisch", "futuristisch", "dadaïstisch", "fauvistisch", "expressionistisch", "abstract", "surrealistisch", enz. Steunpunten in Renoir, Degas, Seurat, Lautrec, James Ensor, Rik Wouters, Bonnard, Picasso, Roger de La Fresnaye, Permeke, Nolde, Kokoschka, Kees Van Dongen, Grosz, Diego Rivera, Orozco, Siqueiros, Lorjou, Ben Shahn, Guttuso, enz.⁷

Steunpunten dus in de positieve aspecten van alle scholen, want zelfs het formalisme draagt elementen in zich waarmee het realisme kan gevoed worden. En als we de non-figuratie al als doel op zich bestrijden, is het ons onmogelijk om vorderingen te maken zonder van haar te lenen wat de gevoeligheid van zijn beste aanhangers, en soms hun aangeboren zin voor schilderkunst, behoudt, zelfs doorheen een zeer formele optiek, op een emotioneel niveau waarmee rekening dient gehouden te worden. Als we de non-figuratie als einddoel bestrijden, dan heeft ze toch buiten haar conformisme een terrein bereid dat gunstig is voor de liquidatie van de academische en conventionele figuratie.

Steunpunten ook nog in de wetenschappelijke veroveringen die ons nieuwe noties geven van picturale ruimte. Steunpunten tenslotte in de

ontwikkeling van het realisme op wereldvlak, vooral in het Westen, en in de positieve elementen in de internationale kunst, in de mate dat hetgeen van verre landen komt de evolutie niet tegenwerkt en zich niet op kunstmatige wijze tussen de kunstenaar en zijn nationale tradities stelt. Wij moeten ons die rijkdom eigen maken die, morgen de noodzakelijke culturele band zullen zijn voor het proletarisch internationalisme.

Wij moeten mensen samenbrengen.

Dat betekent: de verspreide uitdrukingskrachten verenigen met het oog op het creëren van een nieuwe eenheid, die een directe band heeft met en de sociale fenomenen en de natuur weerkaatst en er actief aan deelneemt. Het publiek wordt uitgenodigd om deel te nemen aan de beweging van het kunstwerk, aan zijn interne dynamiek - het werk van de schilder te beleven.

Het verzamelen van vele waarden, geladen met de drama's, het leed en de vreugde van de mensen, die middelen die de realistische methode kiest of verworpt om vooruit te komen, naargelang zij in mindere of meerdere mate geschikt zijn om beter het karakter van de huidige wereld uit te drukken of bloot te leggen, kunnen de voorwaarden scheppen om tot een synthese te komen. De menselijke aanwezigheid die bepaald wordt door de evolutie van de sociale verhoudingen - en wat de schilder er wil van weerhouden -, de vrijheid op het plastische niveau, laten toe om beter de beweging uit te drukken en de deelname van de kijker op te wekken aan het open beeld dat de kunstenaar hem voorstelt. Dat zijn de fundamentele elementen van de langzame en moeilijke constructie van het realisme van onze tijd. Deze elementen worden

door de persoonlijkheden gedifferentieerd, levend gemaakt en boven de principes verheven. Zij moeten uitmonden in een eenheid, in een organische structuur, en zich met de nieuwe inhoud identificeren.

Het classicisme van onze tijd - "het revolutionair realisme" - zal geboren worden uit deze strijd die de smeltkroes van het sociale leven oplegt en bepaalt.

De Renaissance heeft het individu bevrijd vanuit een humanisme dat overeenkwam met een bewustwording en met een bepaalde economische en sociale situatie. Het socialistisch humanisme probeert aan allen de middelen te geven om zich te ontplooien. Het zet deze bevrijdingsstrijd voort doorheen voorlopig vermoedelijk gewelddadige tegenstellingen, maar waarvan handig gebruik gemaakt wordt door zijn tegenstanders om de essentie zelf ervan te veroordelen.

De kunst kan niet anders zijn dan de steeds vrijere expressie van individualiteiten geïntegreerd in een gemeenschap.

Alle pogingen om in tegengestelde richting te doen marcheren, in de pas te doen lopen - en er zullen er nog tragische volgen - zijn gedoemd te mislukken op het vlak van de kwaliteit; zij leggen noodzakelijkerwijze het academisme op en dat vormt een barrière voor het realisme dat probeert met onconventionele middelen de veroveringen van een evenwichtiger leven vorm te geven.

"We moeten de onzekerheid van het esthetisch vocabularium vaststellen. Bewijs van het lage stadium waarin de esthetica zich nog bevond als wetenschap... Deze onzekere en abstracte woordenschat die gedeeltelijk ontleend is aan de filosofie, zal slechts preciezer kunnen worden in de loop van de ontwikkeling van de algemene theorie van de kunst."

Henri Lefèbvre
Contribution à l'esthétique
Ed. Sociales - 1953

"... er grijpt een gigantische vervalsing van woorden, ideeën, betekenissen, doelstellingen en middelen plaats."

Hélène Parmelin
L'art et les anartistes
Ed. Christian Bourgois - 1969

"De valstrikken van de geschiedenis zijn van die aard, dat men vandaag dezelfde fouten lijkt te begaan door de traditie aan het wankelen te brengen, die men vroeger beging door ze te eerbiedigen."

Jean Clair
La grande misère de l'art contemporain en France
Ed. Gallimard

"De nieuwe cultuur ontstaat door de assimilatie van de oude cultuur, als resultaat van de evolutie van de mensheid in haar geheel."

Lenin

"Het marxisme is, op het vlak van de cultuur, tegelijk breuk en kritische assimilatie, dat wil zeggen revolutie. (...) Wij, wij vinden onze vreugde in het zoeken in de werken van vroeger naar de kiemen van de toekomst."

Roland Leroy,
Toespraak bij de inhuldiging van het Theater Gérard Philipe in Saint-Denis

"Er is nooit absolute creatie noch een radicale revolutie op het gebied van de artistieke techniek."

Jean en Brigitte Massir
Ludwig van Beethoven
Ed. Club Français du livre, 1967

"Zijn boodschap wordt steeds dringender, en zijn voorbeeld wordt ingeroepen om aan onze schilders de grote les te geven die voor hen onontbeerlijk is. Ze zullen ernaar luisteren op de dag dat ze zich zullen afkeren van de valse schijn van het kosmopolitisme, dan zullen ze begrijpen dat niets kan groeien dat niet opschiet uit de volksgrond, dat niets een universele betekenis kan hebben dat niet is geboren uit een nationale en particuliere visie."

Bob Claessens
Aimer Bruegel
Ed. Cercle d'éducation populaire, 1963

"Men heeft overigens opgemerkt dat een realisme altijd revolutionair is, en dat het vaak, door de voorkeur dat het vertoont voor de werktuigen, de attributen, de kostuums, het gedrag van de volksmensen, botst met de vooroordelen van



het publiek dat kiest voor geprivilegieerde en aristocratische motieven waartoe de kunst zich volgens de wellevendheid moet beperken."

Jean Cassou
Art et contestation
Ed. La connaissance
S.A. Bruxelles - 1968

"Gedurende lange tijd werd aangenomen dat een echte schilder dom moest zijn. Is dat waar? Noemt de oude wijsheid van de naties de kunstenaars niet "de elite van de natie"? Moeten degenen die de elite van de natie vormen zich enkel beperken tot het cultiveren van hun gevoelens, en, voor de rest, imbecielen zijn zonder bewustzijn en zonder kennis? Als dat waar is, dan hebben de kunstenaars gelijk te denken dat ze revolutionair zijn als ze zich tevreden stellen met schilderen het hele jaar door, hopende op een betere toekomst. Maar mijn mening is dat ze niet het recht hebben zo te zijn, dat een kunstenaar precies voortdurend zijn bewustzijn en zijn kennis moet verbreden, zelfs als hij daarbij het risico loopt niet meer goed te beminnen, maar goed te haten."

George Grosz
L'art et la société

Notes

¹ Of "socialistisch prerealisme" of presocialistisch realisme" of "revolutionair realisme".

² Dit is niet het naturalisme uit de literatuur waarvan de doelstellingen, de methodes en het karakter van een andere orde zijn.

³ "De huidige tendens... volgens dewelke men zich inspant om de evolutie van de hedendaagse kunst eindeloos te fragmenteren, er stromingen en tegenstromingen in te herkennen, groepen en ondergroepen, lijkt mij totaal antihistorisch.

Zij stelt de kroniek in de plaats van de geschiedenis, doet geloven dat de werken het product zijn van tegengestelde theorieën en door groepen geïncarneerd worden...

Het is ondenkbaar dat een eeuw een groot aantal waardevolle bewegingen voortbrengt waaruit zich een soort panorama van de kunsten aftekent, een soort gemiddelde van de te sterk benadrukte tendensen. De kunst is per definitie beginselvast en het aantal echt positieve oplossingen is noodzakelijkerwijze zeer beperkt."

Pierre Francastel, *Peinture et société*, Uitgeverij Gallimard, Collection Idées/Arts, 1965.

⁴ Léonard DeFrance is voor de XVIIIe eeuw een voorbeeld van de nauwe band van de kunst met het sociale leven. Het spreekt vanzelf dat, wanneer hij overleefde dat is omdat gelijklopend met zijn talent, met een werkelijke esthetische synthese uitgedrukt door middel van nieuwe picturale middelen, hij vrijwel de enige schilder was in onze provincies die de sociale verhoudingen, ontstaan tijdens de Franse revolutie, wist over te brengen. Als rivaal van Louis David, weerspiegelt hij de overwinning van de burgerij. Wanneer de manufactuur wordt vervangen door de fabriek en de mechanisering en de industriële revolutie de productiewijzen en de productieverhoudingen omvormen, begint ook de kapitalistische uitbuiting. Hij is een van de eersten die de fabrieksarbeiders schildert en men kan in zijn werk reeds een sociale aanklacht lezen.

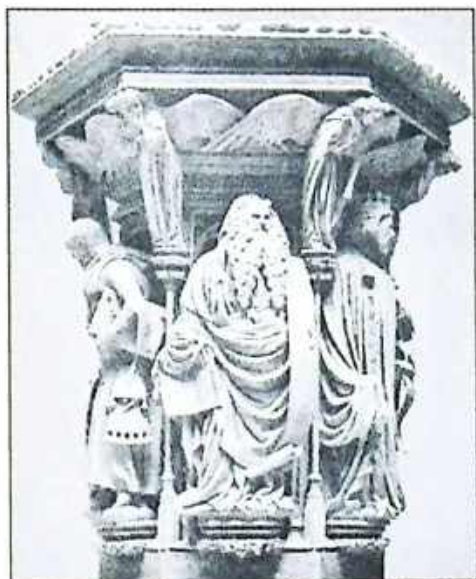
5 "Impressionisme", woord dat door de kunstcritiek wordt opgespeld. Ze vervangen de moeilijkheid van een ernstige analyse steeds door handige etiketten, bepaald de formele schijn en de opbrengst.

6 Ver van het impressionisme te beschouwen als een "beweging" van korte duur, zie ik er het uitgangspunt in van een onderzoek dat doorheen het grillige spel van de mode en de noodzakelijke compromissen met de traditie, zich nog onder onze ogen voortzet...

Het langzame werk van de uitwerking van een nieuwe plastische taal, dat zich verder zet, daarvan ben ik absoluut overtuigd, onder onze ogen, ontstaat uit het impressio-

nisme, of juister gezegd sommige aspecten van de kunst van de impressionisten... De werkelijke vernieuwingsbeweging, waarvan sommige impressionisten de eerste aanzet hebben gegeven, is vandaag nog veraf van de bewustwording van zijn werkelijke doelstellingen en zijn definitieve middelen."

Pierre Francastel, *Peinture et société*, Uitgeverij Gallimard, Collection Idées/Arts, 1965.
7 Ook: Modigliani, Matisse, Derain, Léger, Soutine, Rouault, Max Beckmann, Otto Dix, Charles Counhaye, Gromaire, Frans Mase-reel, Jean Lurçat, Francis Gruber, Nicolas de Staël, Candido Portinari, Pignon, Yvonne Mottet, enz. en nog meer recente kunstenaars.



Claus Sluter, *De Mozesput* in Dijon, ± 1400.



Piero Della Francesca, *Gevecht tussen Heraclius en Kosro* (detail), ± 1450.





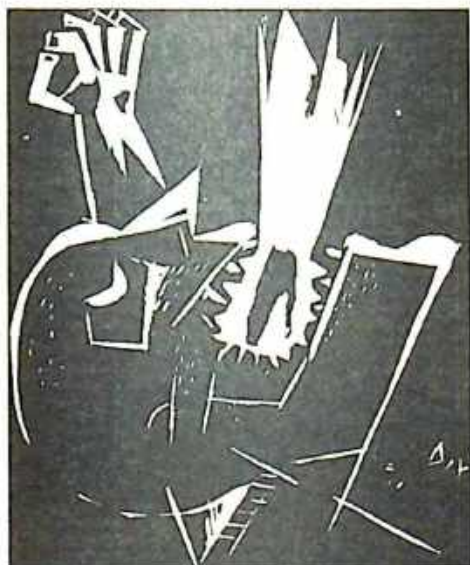
Pieter Bruegel, *Vechtende boeren* (detail).



Pieter Paul Rubens, *Dronken boeren* (detail).



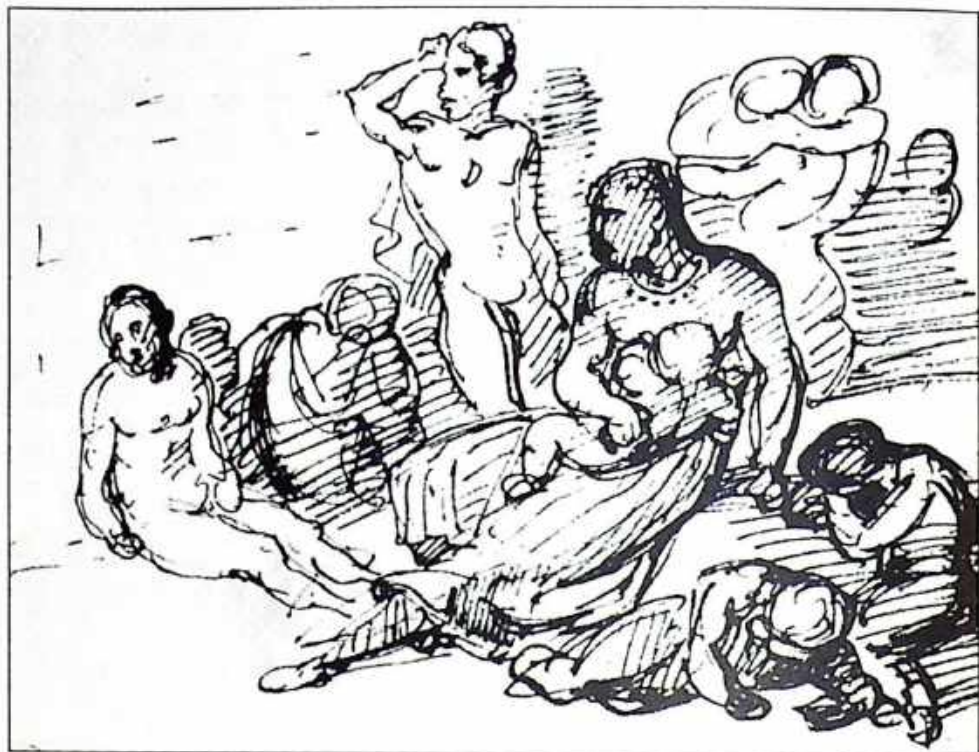
Pieter Breugel, *Gevecht tussen de spaarpotten en de brandkasten*, ± 1560.



Otto Dix, *De schreeuw*, 1919.



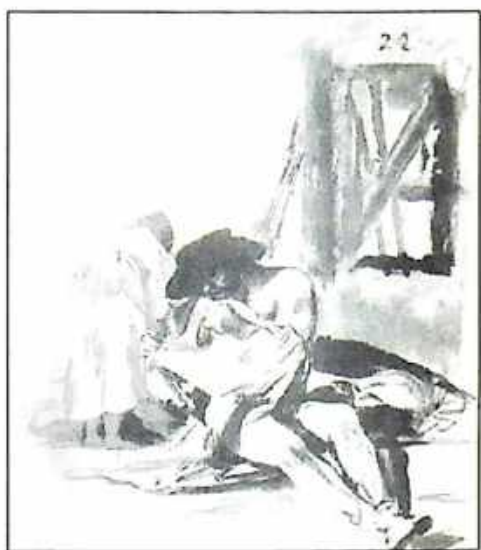
Frans Masereel, *Oprukkende dood*, 1917.



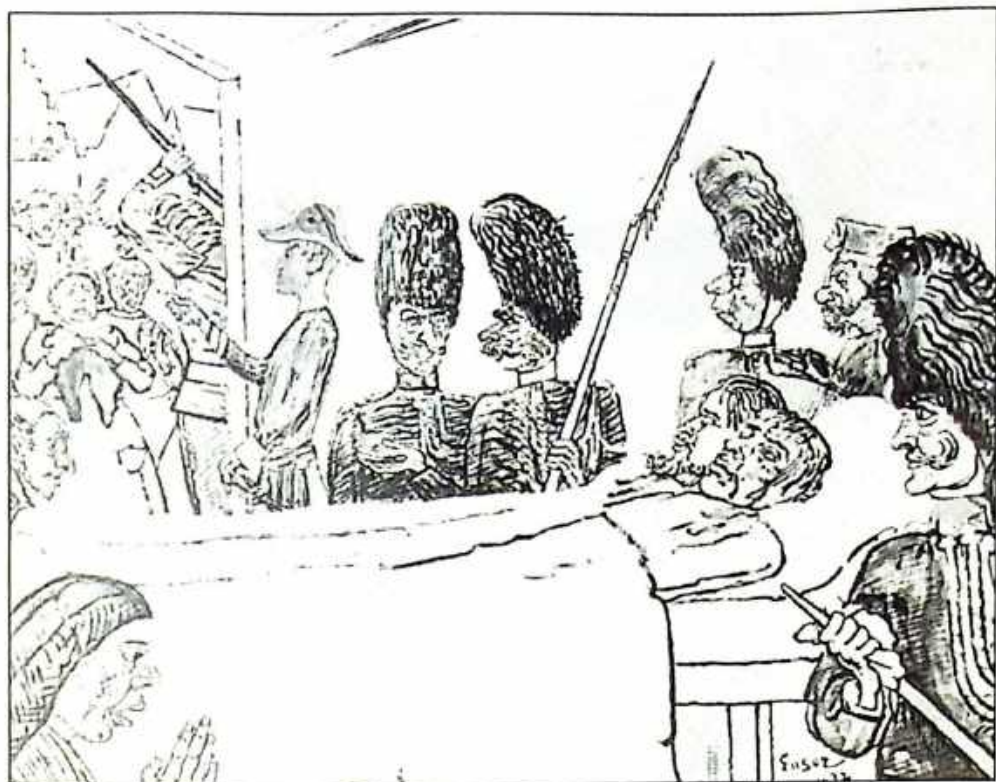
Géricault, *De handel in zwarten*, 1823.



Vincent Van Gogh, *Spittende boer*, 1889.



Francisco de Goya, *Armoede*, ± 1820.



James Ensor, *De gendarmen*, 1892.



Oskar Kokoschka, *Het gevecht*, 1916.



Fernand Léger, *De veldkeuken*, 1915.



Pieter Paul Rubens, *Venus beweent de dood van Adonis* (detail).



Pablo Picasso, *Myrrha en Kinesias*.



Roger Somville, *Hommage aan Pieter Paul Rubens*, 1973.

José Martí, de poëet van de Cubaanse revolutie

Michel van Loo



In Cuba is de herinnering aan José Martí alomtegenwoordig. Hij is één van de ideologen van de castristische revolutie alhoewel hij bijna zestig jaar voor de revolutie van de *barbudos* is gestorven.

Toen José Martí in 1853 werd geboren, oefenden de Spanjaarden een verschrikkelijke terreur uit tegen de "antikolonialen", de opstandige creolen en zwarte slaven.

In Madrid sloegen ondertussen de discussies slechts op de verzuchtingen van de blanke bevolking en vooral dan van de slavenhouders.

Al op heel jonge leeftijd gooide Martí zich in de strijd. Hij was 16 toen hij *La Patria Libre*, een resoluut naar onafhankelijkheid strevende krant oprichtte. Op 17-jarige leeftijd wordt hij aangehouden en veroordeeld tot zes jaar dwangarbeid. Zijn straf wordt omgezet en Martí vertrekt naar Spanje waar hij verblijft met Cubaanse migranten en ondertussen rechten en literatuur studeert. Ontgoocheld door de passiviteit van de Spaanse linkerkant verlaat hij Spanje en doorkruist hij Europa.

In 1875 vestigt hij zich in Mexico en schrijft voor het theater. Hij krijgt amnestie in 1877 en keert terug naar Cuba waar hij onmiddellijk opkomt voor afscheiding. Hij wordt opnieuw aangehouden en gedeporteerd naar Spanje in 1887. In 1880 installeert hij zich in New-York. Hij neemt er deel aan de werkzaamheden van het Revolutionair Cubaans Comité en hij verdedigt vol vuur "een oprechte edelmoedige bevrijdingsoorlog, gevoerd door alle Cubanen zonder onderscheid van sociale afkomst en ras". Hij werkt als journalist voor Venezolaanse, Argentijnse en Amerikaanse bladen. Hij werkt de grondslagen uit voor de oprichting van een revolutionaire partij en richt het tijdschrift *Patria* op waarin hij de onafhankelijkheid van Cuba en Porto Rico verkondigt. Hij legt talrijke contacten met San Domingo, Jamaica en Haïti.

Hij keert terug naar Cuba in april 1895, voegt zich bij het verzet en wordt tijdens een gevecht tegen de Spanjaarden gedood op 19 mei 1895.

"Met allen voor het welzijn van allen"

Martí leefde in een Latijns-Amerika in volle omwenteling. Het Spaanse koloniale systeem stortte in. Latijns-Amerika bevrijdt zich tussen 1808 en 1824. Maar de Spanjaarden willen hun greep op Cuba behoudens wegens zijn economisch dynamisme en zijn strategische positie. De meeste intellectuelen en de welstellende klassen willen wel veranderingen, maar stilletjes. De reformistische ideeën overwegen.

Een ander deel van de burgerij droomt van een aanhechting bij de Verenigde Staten. De economische macht van de Noord-Amerikaanse reus brengt het hoofd op hol van de aanhangers van deze stroming.

In Madrid wordt in 1865 een commissie opgericht om na te denken en voorstellen uit te werken voor specifieke wetten voor Cuba. Het is die commissie die voorstelde om de slavernij af te schaffen "want minder rendabel voor de eigenaars dan gekleurde en ongehinderd af te danken werkkrachten".¹

De toename van belastingen treft alle maatschappelijke klassen en in het bijzonder de stedelijke burgerij. Het is deze reformistische en nationalistische burgerij die de Tienjarige Oorlog ontketend.

De ambachtslui, zwarten en mulatten, en boeren sluiten zich bij hen aan. De slaven sluiten eveneens aan bij de opstand. Vooral dankzij hun vastberadenheid zal het verzet tegen het

koloniale leger en de repressie gedurende tien jaar kunnen doorgaan.

In die sfeer groeide Martí op en maakt hij op 17-jarige leeftijd kennis met de gevangenis.

In 1878 tekenen de opstandelingen en de koloniatoren een pact. De toestand lijkt zich te normaliseren. Nochtans hebben blanken, zwarten en mulatten voor het eerst samen gestreden voor de oprichting van een Vrij Cuba.

Na de ondertekening van het pact breekt een verschrikkelijke economische crisis uit. De suikerprijs stort in elkaar. De concentratie van de suiker- en tabaksindustrie in de handen van enkele Cubaanse families en het Yankee-protectionisme brengen Cuba aan de rand van de afgrond.

Martí probeert de revolutie te organiseren door het verenigen van de uitgeweken werkers en de nationalistische burgerij in Florida en het anti-Spaanse verzet in de provincie Oriente. Zijn slagzin: "Con todos y para el bien de todos". ("Met allen voor het welzijn van allen")²

De poëet, als militant in dienst van de strijd voor een nieuwe wereld

Martí richt in 1892 de Revolutionaire Cubaanse Partij (RCP) op om de verschillende krachten te coördineren die willen strijden voor de bevrijding van Cuba.

Hij stopt dan alle literaire activiteit en wijdt zich aan de uitbouw van de RCP waarvan de leiding bestaat uit mannen uit alle lagen van het volk. De partij werkt volgens een systeem van democratisch centralisme waarin Martí en zijn makers een bron van doeltreffendheid zien.

De laatste drie jaren van het leven van Martí zijn gewijd aan politiek werk. Hij brengt geen literair werk meer voort.

De kunstenaar wil zijn dromen concretiseren. Het literaire en intellectuele engagement moet zijn vervulling vinden in de "zuiverheid en de rechtlijnigheid" van een partij die garant staat voor een compromisloze revolutie.

Martí trekt zijn engagement consequent door en zijn dood in het gevecht zal een laatste strafstelling zijn voor diegenen die de draak staken met de "salonrevolutionair".

In Latijns-Amerika wordt Martí eerst bekend als de held van de Cubaanse onafhankelijkheid, als de organisator van de antikoloniale oorlog, als diegenen die het gevaar van het Yankee-imperialisme had voorvoeld.

Julio Antonia Mella, de stichter van de Cubaanse Communistische Partij schreef in 1927: "Martí begreep volkomen de rol van de republiek wanneer hij aan zijn strijdmakers vertelde... 'De revolutie? De revolutie is niet diegene die we voeren in de jungle, maar diegenen die we tot een goed einde zullen brengen in de republiek'."

Martí wilde dat de "mensen konden leven in vreedzaam, natuurlijk en onvermijdelijk genieten van de vrijheid, zoals zij leven en genieten van het licht en de lucht. Een volk is ten dode opgeschreven wanneer het niet tegelijk met het verlangen naar rijkdom en kennis, de zachtheid, de noden en het plezier dat het leven biedt, ontwikkelt.

Martí heeft op meerdere vlakken strijd gevoerd. Die terreinen zijn bij hem met elkaar verbonden en van elkaar afhankelijk: politiek, kunst, opvoeding. Stilaan ontdekte de kritiek het literaire werk van Martí: de poëet, de romanschrijver, de

toneelauteur, de journalist, de verteller en de pedagoog. Marti is als dichter even belangrijk als Rimbaud of Baudelaire. "De poëzie moet, voor hem, zijn wortels vinden in de wereld en de realiteit."

De gedichten van Marti bieden volgens Miguel de Unamuro "Het meest vrije, het meest gevarieerde, het meest afwisselende ritme in de Spaanse taal."

Marti beoefende alle literaire genres maar een groot thema spreekt doorheen heel zijn werk: Amerika en zijn politieke, economische en culturele vrijheid.

Ik ben een eerlijk man
waaruit de palmboom groeit
en alvorens te sterven,
wil ik vanuit mijn ziel,
mijn gedichten laten spreken
(*Versos Sencillos*)

Deze versregels zijn de woorden van het bekende lied *Guantanamera*.

Verzen die evenvele aanklachten zijn tegen alle vormen van vervreemding.

Ik heb de gekwetste arend
zien vliegen in de stille lucht
en de giftige slang zien sterven
in haar schuilplaats.
En ik weet dat, wanneer de wereld,
bleek toegeeft aan de rust
de kalme beek klatert
in de diepe stilte.
En ik heb mijn hand
gelegd op de uitgedoofde ster
die voor mijn deur neervalt,
onbevreesd voor verschrikking
en kille blijdschap.
Ik verberg in mijn moedige borst
het leed dat men me deed.
En een zoon van het slavenvolk,
leeft in haar, zwijgt en sterft.
(*Versos Sencillos*)

Voor Marti laat de poëzie toe de wereld in zijn globaliteit te begrijpen.

Ik ben een harp
Ik ben een boek
Waarin de wereld weerklinkt:
Ik kom van de zon en ga naar de zon
Ik ben liefde: ik ben een gedicht.
(*Poesia de amor*)

Door de beelden die hij oproept, wil Marti de dromen van de Latijns-Amerikaanse volkeren vertolken.

"Nadat de verovering het natuurlijke en majestueuse werk van de Amerikaanse beschaving had onderbroken, zag men met de komst van de Europeanen een vreemd, on-Spaans volk ontstaan, want het nieuwe levenssapijoot het oude lichaam uit. Het was ook geen inheems volk want het moest de inmenging ondergaan van een verwoestende beschaving, twee woorden die in hun antagonisme een beschuldiging vormen. Er ontstond een gemengd volk dat met de herovering van zijn vrijheid, zijn oorspronkelijke ziel terugvindt en ontwikkelt."³

Literaire arbeid en politiek werk gaan samen. Allebei moeten ze bijdragen tot de bewustwording en de mogelijkheid die iedereen gegeven wordt om het woord te nemen, een actieve burger te zijn. "De vrijheid is voor elke man het recht om eervol te leven, zonder schijnheiligheid te denken en te spreken."⁴

Allen moeten over die rechten kunnen beschikken: blanken, zwarten, halfbloeden, volwassenen, jongeren en kinderen.

Marti luidt ook een actieve vorm van opvoeding in. In "Drie helden", een artikel voor het tijdschrift *De gouden eeuw*, een blad dat hij oprichtte voor

kinderen in 1889, schrijft hij: "Vanaf het ogenblik dat een kind kan nadenken, moet het nadenken over alles wat het ziet: het moet mee lijden voor allen die geen fatsoenlijk leven kunnen leiden en het moet zichzelf als mens gedragen. Een kind dat niet nadenkt over wat er zich rond hem afspeelt en zich tevreden stelt te leven, zonder zich af te vragen of het fatsoenlijk leeft, is zoals de mens die leeft van de streken van een bandiet; hij is gehaast zelf bandiet te worden."

Literatuur kan het kind helpen de wereld waarin het leeft te begrijpen. "Diegenen die strijden voor de vrijheid van de volkeren of diegenen die lijden in armoede en ongenade om een grote waarheid te verdedigen, zijn echte helden. Diegenen die vechten uit ambitie, om andere volkeren tot slavernij te brengen, om machtiger te worden, om een ander volk zijn grond af te pakken, dat zijn geen helden, maar misdadigers."⁵

De taal van Martí is concreet en universeel; zij staat in dienst van de strijd voor een nieuwe wereld. "De taal is slechts een rookgordijn wanneer ze niet dient om edelmoedige gevoelens en eeuwige ideeën in te kleden."

De poëzie laat ook toe om misplaatste en ongezonde ambities aan te klagen.

Ik weet dat de imbeciel zich laat
begraven
met grote luxe en veel geweest
en dat er geen vruchten zitten
in grond van een kerkhof.

Martí beschouwt de "mensheid als een collectief wezen dat in staat is tot vooruitgang".⁶ Dat collectief wezen is samengesteld uit mensen, kostbare en onschatbare schepsels, bekwaam om "de wereld te begrijpen waarin elk

licht wordt opgesloten". (Uit: *Les anciens hommes de l'Amérique*)

Ik kom van overal
en overal ga ik naar toe
Ik ben Kunst tussen de Kunsten
Berg tussen de bergen
Ik ken de vreemde namen
van kruiden en bloemen
en van dodelijke fouten
en van verheven verdriet.
(*Versos Sencillos*)

Deze complete mens moet "zich toeleggen op het scheppen van de wereld."⁷

Ik zwijg en ik luister en ik laat
het vertoon van de rijmelaar
Aan een verdorde boom hang ik
mijn docterstoga.
(*Versos Sencillos*)

Zo zal Martí op zekere dag aansluiten bij het Cubaans verzet en kort voor zijn dood zal hij verkozen worden tot Opperbevelhebber van het Bevrijdingsleger.

Mijn ruiter
Iedere ochtend
wekte mijn allerkleinste
me met een dikke kus.
Met de benen gespreid
zat hij op mijn borst
Hij smeedde teugels
met mijn haren.
Hij had dolle pret
Ik was vol van vreugde

Mijn ruiter
spoorde me aan.
Hoe zachtjes zijn de sporen
van twee frisse voetjes!
En hoe lachte



mijn kleine jockey
als ik zijn voetjes kuste.
Twee voeten die
één zoen vasthouden.
(Versos Sencillos)

"Hou je van mij, mijn liefste, hou je van mij?"
Hoe zalig is het voor de uitgeputte vagebond om te worden omhelsd en bemind

en om zijn kloppend hoofd te kunnen beschermen op je borst." (*La vi Ayer: La vi Hoy*)

Voor Che Guevara is de dichter Marti met al zijn aspecten, het type voorbeeld van de revolutionair. "De echte revolutionair wordt gedreven door grote gevoelens van liefde. Men kan zich onmogelijk een echte revolutionair inbeelden zonder deze eigenschap."⁸



Het bestuur van de Revolutionaire Cubaanse Partij van José Martí verenigde mannen uit alle lagen van de samenleving, blanken zowel als zwarten en mulatten.

Noten

¹ Lamore J., *La guerre à Cuba et le destin de l'Amérique Latine* (De oorlog in Cuba en het lot van Latijns-Amerika, Ed. Aubier Montaigne).

² Martí José, *Discours de Tampa* (Toespraak van Tampa).

³ Martí José, *Obras completas*, (Volledig Werk), Deel 6.

⁴ Martí José, *Obras completas*, (Volledig Werk), Deel 4.

⁵ *De Gouden Eeuw*, "Drie helden", 1889.

⁶ Vitier Cintio, *Martí et notre Amérique*.

⁷ Martí José, *Obras completas*, (Volledig Werk), Deel 5.

⁸ Che Guevara, *El Socialismo y el hombre en Cuba*.

1900
1901
1902
1903
1904
1905
1906
1907
1908
1909
1910
1911
1912
1913
1914
1915
1916
1917
1918
1919
1920
1921
1922
1923
1924
1925
1926
1927
1928
1929
1930
1931
1932
1933
1934
1935
1936
1937
1938
1939
1940
1941
1942
1943
1944
1945
1946
1947
1948
1949
1950
1951
1952
1953
1954
1955
1956
1957
1958
1959
1960
1961
1962
1963
1964
1965
1966
1967
1968
1969
1970
1971
1972
1973
1974
1975
1976
1977
1978
1979
1980
1981
1982
1983
1984
1985
1986
1987
1988
1989
1990
1991
1992
1993
1994
1995
1996
1997
1998
1999
2000
2001
2002
2003
2004
2005
2006
2007
2008
2009
2010
2011
2012
2013
2014
2015
2016
2017
2018
2019
2020
2021
2022
2023
2024
2025

Med Hondo, filmmaker en rebel

Een kort verblijf van Med Hondo in België in april 1996 gaf ons de gelegenheid hem te interviewen. Hij was in Leuven in het kader van de campagne *Vierkant voor Afrika* en voor het filmfestival *Focus op het Zuiden* in Turnhout. Daar werden twee van zijn films *Lumière noire* (*Het zwarte licht*) en *Sarraounia* geprojecteerd. Het Internationaal Centrum in Brussel organiseerde naar aanleiding van de voorstelling van de film *Lumière noire* een ontmoeting met deze Afrikaanse cineast.

Med Hondo, een cineast uit Afrika

Med Hondo werd geboren als Mohammed Abid Hondo op 4 mei 1936 in M'raa, een klein dorpje in volle woestijn in het noorden van Mauritanië. Hij heeft een grootvader uit Mali, zijn vader is Senegalees en zijn moeder is Mauritaanse.

Hij volgt vier jaar beroepsschool in Rabat (Marokko). Hij komt in 1959 in Frankrijk aan en werkt, net als de Senegalese cineast Sembene Ousmane, een tijdje als dokwerker. Nadien wordt hij kok.

Ondertussen ontdekt hij het theater en volgt cursussen bij Françoise Rosay. Als acteur speelt hij in stukken van Shakespeare, Tsjekov, Kateb Yacine, Césaire, Brecht, enz. Hij sticht in 1966 zijn eigen gezelschap 'Griotshango'.



Naast het theater initieert hij zichzelf in de film en draait twee kortfilms *Balade aux sources* (Wandeling naar de bron) en *Partout ou peut-être nulle part* (Overal en misschien nergens).

Hij speelt ook in een film van Costa-Gravas *Un homme de trop* (Een man teveel, 1966) en in *A Walk with Love*

and *Death* (Wandeling met de liefde en de dood, 1969) van John Huston.

In 1965 schrijft hij het scenario van *Soleil O* (Zon O). Zijn eerste langspeelfilm wordt met heel beperkte middelen gedraaid en de acteurs zijn vrijwilligers. De film raakt pas afgewerkt in 1969.

De auteur definieert zijn eerste film als "10 jaar gaullisme, gezien door de ogen van een Afrikaan in Parijs".

De film sleept diverse prijzen in de wacht.

Nadien in 1973 volgde *Les Bicots Nègres vos voisins* (Uw burens, de negermakakken, bicots is een scheldnaam voor Noord-Afrikaanse migranten). Ook deze film behandelt het thema van het leven van de migranten en het racisme in Frankrijk.

In 1977 draait hij een film over het verzet van het Polisariofront *Nous aurons toute la mort pour dormir* (We hebben de hele dood om te slapen).

Hij sluit terug aan bij zijn eerste thema in 1979 met *West Indies, les nègres marrons de la liberté*, (West-Indië, de zwarte vrijheidsstrijders). Een verhaal over de slaven en het kolonialisme in de Caraïben. Hondo noemt zélf de film een "tragi-komische musical".

Met *Sarraounia* (1986) haalt Hondo de grote prijs van het Fespaco-festival in Burkina Faso en de prijs van de beste film op het festival in Londen.

Pas 8 jaar later, in 1994, komt zijn tot dusver laatste film *Lumière noire* in roulatie.

Lumière noire, een film naar de novelle van Didier Daeninckx

Didier Daeninckx werd geboren in 1949 in Saint-Denis, een voorstad ten noorden van Parijs.

Hij schreef een 25-tal boeken, waarvan de bekendste *Meurtres pour mémoire* (Moorden ter herinnering, over de moord op een 200-tal Algerijnen in Parijs), *Métropole*, *Le bourreau et son double* (De beul en zijn dubbelganger) en *Lumière noire* (Het zwarte licht).

Reeds een vijftal boeken werden verfilmd. Zijn werken werden in 12 talen vertaald, maar zover ons bekend niet in het Nederlands.

Het verhaal: Een politiepatrouille schiet op een wagen in de luchthaven Roissy-Charles-de-Gaulle en doodt de chauffeur.

Het gaat manifest om een misser van de politie als gevolg van een angstpsychose die heerst over Parijs na een reeks van terroristische aanslagen. Deze psychose leidt tot politierepressie die het niet altijd nauw neemt met de wetten van het land.

In naam van het "hogere staatsbelang" proberen de politiediensten de waarheid te verdoezelen. De politie produceert een eigen versie van de feiten en probeert die door te drukken. Yves Guyot, de medepassagier, wenst echter dat de waarheid wordt verteld. Daarvoor gaat hij zelfs tot in Bamako, op zoek naar de enige andere getuige van de politieaanslag. Deze getuige wachtte daar met een honderdtal andere vluchtelingen in een hotel van de luchthaven, juist voor hun deportatie per charter naar Mali.

Lumière Noire, Didier Daeninckx, Parijs, Gallimard (Folio-reeks) 1987, 183 blz.

Med Hondo, Un cinéaste rebelle

Een boek om Med Hondo beter te leren kennen

Ibrahima Signaté, Editions Présence Africaine, 1994.

Ibrahima Signaté leerde Med Hondo bijna 30 jaar geleden kennen als een man met ontzettend rijke ideeën en zo ontsproot het idee van een uitvoerig gesprek. Het boek is een groot vraaggesprek over Afrika, over integrisme ("deze nieuwe vorm van fascisme"), over de belangrijke rol van de vrouw in de Afrikaanse samenleving, over het onderhuids racisme bij antropologen, over de passieve rol van de intellectuelen, het tribalisme dat de samenleving ondermijnt, en natuurlijk over Afrikaanse film.

Hondo vertelt uitgebreid over zijn liefde voor Afrikaanse marxisten als Amilcar Cabral (Guinee Bissau) en Samora Machel (Mozambique).

"Men zou kunnen zeggen dat Med Hondo een tirannieke liefde en tegelijk een grote tederheid heeft voor Afrika. Hij droomt als poeet en artiest voor Afrika een toekomst vol levenssappen, een ideale toekomst. Film is voor hem meer dan een levenskunst, het gaat om een middel om Afrika een plaats in de wereld te bezorgen door de bevestiging en ophemeling van haar persoonlijkheid." (Pagina 6)

Inleiding tot de Afrikaanse film Comité van Afrikaanse Cineasten (CAC)

Vanaf zijn ontstaan, eind 19e eeuw - begin 20e eeuw, is de film in Afrika doorgedrongen. Als het ware in het kielzog van het kolonialisme. Het is geen toeval dat de Afrikaanse films, opgevat en gemaakt door Afrikanen en met onze eigen specifieke werkelijkheid als thema, slechts na onze "onafhankelijkheid" het licht zagen. Er kan evenwel amper over onze films gesproken worden zonder niet eerst te oordelen over al wat in Afrika tijdens het kolonialisme werd gedraaid.

Afrika werd letterlijk vergeten, het diende als kader voor buitenlandse verhalen, waarin de Afrikaan de slechte rol speelde. De koloniale film bestond gedurende 60 jaar uit het voortdurend vervormen van het beeld over Afrika. Famoro, le tyran

(Famoro de tiran), Mali Koko, Roi Nègre (Mali Koko de negerkoning), Prisonnier des cannibales (De gevangene van de kannibalen), Au pays des chasseurs de têtes (In het land van de koppensnellers), Chez les anthropophages (Bij de menseneters) zijn filmtitels die goed het beeld van het Westen weergeven over Afrika en de Afrikanen.

Onwetendheid en onverschilligheid, onmenselijkheid: de koloniale film weerspiegelde de koloniale mentaliteit, die er één was van vervalsing en ver sluiering. Een wapen om door het racisme, het exotisme en het paternalisme de Afrikaan te negeren en er een verdraaid beeld van op te hangen.

Vanaf het einde van de Tweede Wereldoorlog heeft de etnografische

cinema, dat andere paternalistische genre, zich in Afrika ingeplant. Die film, die wij vandaag "de cinema van de terugkeer naar de natuur" noemen, is een koortsachtige zoektocht naar de "eeuwige" neger, de "oer neger". Nochtans kwamen in die films onze volkeren plots tot leven; maar in deze filmen overheerst het zoeken naar het primitieve, de voorliefde voor het verleden. Het heden heeft er weinig of geen plaats in. Pas in 1963 (3 jaar na onze onafhankelijkheid) maakte Sembene Ousmane *Borrom Sarret*. Andere auteurs volgden. Ze maakten zich van de camera meester en onthulden het neokoloniale Afrika en de concrete werkelijkheid van de Afrikaanse massa's, die een moeilijk leven leidden, in een wereld met volop veranderende waarden.

De opkomst van de Afrikaanse film brak met de koloniale cinema en met zijn etnografisch surrogaat. Nieuwe thema's en een nieuwe inhoud, anders dan die van de strijd van de goede missionaris tegen de slechte negertovenaars, breken door. Onze regisseurs getuigen van de Afrikaanse werkelijkheid door haar veelvuldige aspecten correct weer te geven, zonder hen een gedaanteverwisseling te willen laten ondergaan.

Ondanks de verschillende bekommernissen van de cineasten, kunnen we vaststellen dat de Afrikaanse film de problemen van de Afrikanen en hun continent goed in kaart heeft gebracht: de thema's van de ellende, zowel in de steden als op het platteland, het agressieve moderne leven, het statuut van de

vrouw, de klassenstrijd en de geschiedenis van de Afrikaanse immigratie in Europa domineren het beeld. De oude gebreken, zoals de bruidsschat, het maraboetisme, de polygamie, het gedwongen huwelijk, het bijgeloof, het tribalisme, het parasiteren en het pronken van de heersende klasse worden aangeklaagd: dat onthult het klare bewustzijn dat de cineasten hebben van de problemen waarvoor Afrika staat. Bij sommigen houdt dit een zich afzetten in van de dominerende cinema en een keuze voor een andere en verschillende verhaalwijze.

Afrika maakt vandaag meer dan ooit deel uit van de kapitalistische wereldmarkt. De Noord-Zuidverhoudingen zijn ongelijk en de film, ondanks zijn specifiek karakter, ontsnapt niet aan die krachtsverhouding. De Afrikaanse film wordt tegenwoordig in Afrika zelf gemarginaliseerd en verdrukt, omdat de verspreidingsstructuren er niet de onze zijn.

De buitenlandse films blijven de Afrikaanse markt overheersen. De Afrikaanse filmschermen, doorgaans gevoed met een drievoudige programmering, zijn oververzadigd van Z-films en jaarlijks vloeien meer dan 5.000 miljard franken (CFA) terug naar het Noorden, zonder te worden geherinvesteerd in productie of distributie. De praktische gevolgen voor het maken en het verspreiden van de Afrikaanse film zijn gemakkelijk te raden.

Vandaar onze gemeenschappelijke wil om een 'Comité Africain de

Cinéastes' (CAC) te stichten, dat via alle audiovisuele middelen op vastberaden wijze de culturele belangen van onze Afrikaanse volkeren wil verdedigen. Het poogt een normale projectie van de Afrikaanse films te bewerkstelligen. Het doel is onder de cineasten zelf een betere samenwerking inzake de verschillende aspecten bij het produceren van hun films mogelijk te maken en ook de Afrikaanse staten en de nationale en internationale instellingen de noodzaak te doen inzien al het mogelijke te doen voor de distributie en de productie van de Afrikaanse film.

Ondanks alle economische beperkingen voeren de Afrikanen die strijd voor het overleven van onze bijdrage op cultureel, artistiek, geïnformeerd, kortom op cinematografisch vlak, en leveren zij doorheen de wisselvalligheid van de jaren goed gemaakte films af, die hun realiteit en hun geschiedenis weerspiegelen.

Med Hondo maakt deel uit van het Comité van Afrikaanse Cineasten

(CAC). Dit Comité groepeert en coördineert in en buiten Afrika, de Afrikaanse cineasten die samen willen nadneken als scheppers maar ook elkaar willen ondersteunen en de solidariteit onder filmmakers organiseren.

Maken deel uit van het CAC:

Zuidelijk Afrika: Pedro Pimenta;
Zuid-Afrika: Lionel N'Gafakane;
Algerije: Saïd Ould Khelifa; Benin: Thomas Akodjinou; Burkina Faso: Drissa Aouba, Djim Kola Mamadou, Paul Zoumbara; CIDC Ouagadougou: Yves Badara Diagne, Messan Sodatonou; Kameroen: Dikongue Pipa; Congo: Jean-Michel Tchissoukou; Ivoorkust: Timité Bassori; Egypte: Youssef Chahine; Ethiopië: Hailé Gerima; Guinee: Moussa Kemoko Diakite; Madagascar: Benoît Ramampy; Mauritanië: Med Hondo, Abdoul War; Niger: Mustapha Diop, Djingaray Maiga; Senegal: Paulin Vieyra; Sembene Ousmane; Tunesië: Ferid Boughedir, Tahar Cheria.

Er bestaan geen individuele oplossingen voor collectieve problemen

Interview met Med Hondo over zijn filmen *Het zwarte licht* en *Sarraounia* en het maken van Afrikaanse filmen vandaag

Françoise Thirionet

Is *Het zwarte licht* gebaseerd op een reëel feit of is het fictie?

Med Hondo. Het is een verhaal dat heel eenvoudig begon. Een vriend uit Ivoorkust vertelde me: "Ik heb zopas een klein boekje gelezen, heel interessant." Ik heb het ook gelezen en het interesseerde me inderdaad onmiddellijk. De auteur is Didier Daeninckx, die ik kende van een van zijn vorige boeken over de oorlog in Algerije (*Meurtres pour mémoire*) en een ander over het verzet. Het is een auteur die voor zijn romans steeds vertrekt van een echt gebeurd feit. Ik heb dit boek gekozen, in grote mate voor de manier waarop het is geschreven. Het vertrekt niet alleen van waar gebeurde feiten maar het is tegelijk een demystificering van de politieroman. In de politieroman zijn meestal alle intriges die de auteur de lezer voorstelt, geregeld op een heel geniale, ideale manier,... door een held die meestal een heroïsche politiemans is, of een held-schurk, of een heroïsche journalist. Naar het einde toe worden de dingen steeds opgelost met een

onthutsend gemak. Het is een manier, een standpunt dat eigenlijk de lezer in het ootje neemt. Zeggen dat de intriges, de politiek van een staat kunnen opgelost worden door een enkele man, is de mensen voor de aap houden. Daeninckx demystificeert dit allemaal. Hij zegt dat er geen individuele oplossing bestaat voor collectieve problemen.

Ik heb ook zijn houding geapprecieerd. Ze is niet eng nationalistisch. Dit wil zeggen dat hij Fransman is maar kijkt naar wat er zich afspeelt rond hem en een fenomeen behandelt dat met de dag erger wordt: het systematisch uit het land zetten van Afrikanen. Men valt op een ongelooflijke manier de armen en de werklozen lastig. Het kapitalisme verstoot al deze mensen doorheen al zijn poriën. Europa in het algemeen en Frankrijk in het bijzonder wenst de Afrikanen uit te drijven met charters, met de trein, met de boot. En het grootste deel van het Franse volk en de meerderheid van de linkse partijen zwijgen.

Waarom zwijgen ze? De communistische partij (PCF) is verzwakt door haar binding met de socialistische partij en door historische feiten die u zeer goed kent. Zij speelt haar rol als internationalistische partij niet meer alhoewel de algemeen secretaris is opgekomen voor de rechten van de sans-papiers. Over de migranten, zeggen de linkse partijen niets sinds 28 % van de bevolking instemt met de ideeën van het Nationaal Front (van Le Pen) en 46 % het eens is met de ideeën van de rechtse partijen. Zij zijn bang om zich uit te spreken over een heel gevoelig punt dat hen stemmen kan doen verliezen. Dit is jammer want tot nog toe was de PCF de enige partij die aan de kant stond van de geïmmigreerde arbeidersklasse. De romanschrijver heeft ook rekening gehouden met deze situatie van uitstoting van het geheel van de Afrikaanse arbeiders.

Hij toont duidelijk aan wat een individu kan doen tegenover een staat, of hij nu blank of zwart is. Hij overstijgt het nationalisme en de kleur van de huid, aangezien we in dit verhaal een overheersende staat, Frankrijk, zien en een overheerste staat, Mali. In de twee gevallen reageren de staten op dezelfde manier, want ze zijn van dezelfde aard. Zij doden de twee individuen die de waarheid proberen te vinden. De film eindigt voor de kijker met een vraag. Men lost individueel geen problemen op die de gemeenschap moet oplossen. Men stelt eenvoudig de vraag: wat te doen?

We moeten niet proberen een oplossing te zoeken op het niveau van de film of door een mythische held in een verfilmde fictie.

Een andere reden die me bekoord heeft, is het feit dat Didier Daeninckx een bekend auteur is, een actief burger in de sociale en politieke strijd in Frankrijk. En het is interessant om me met hem te verbinden om de belangrijke problemen op te lossen die opduiken bij de realisatie van zo'n film. In het algemeen werden alle films die ik heb gemaakt op een of andere manier gecensureerd. Ik heb steeds enorme problemen gehad en ik zei bij mezelf, deze keer zal ik misschien een televisiezender vinden die wat geld in de film wil investeren. Temeer omdat het maar een politiefilm is, zelfs al is hij wat bijzonder.

Het werd vrij snel duidelijk dat geen enkele zender er geld wou insteken. Uiteindelijk heeft Chanel 4 geld in de productie gestoken. De Franse producenten en verdelers wilden niets investeren in de film. Ik werd zelfs geconfronteerd met het verbod om te filmen op de luchthaven van Roissy, ook in de hotels, de kelders, de garages,... waar een groot deel van de film zich afspeelt. Want ik filmde een smerige geschiedenis.

Ik was heel naïef om te geloven dat de Franse democratie me zou laten begaan. Ik wou de reconstructie van de moord op een getuige filmen. In vele films ziet men bloed, mitrailleurs, veel geweld zonder dat dit problemen stelt. Hier ging het om een propere moord en ik begreep het verbod niet.

Ook Daeninckx was fel geschokt. En na een hele reeks van stappen te hebben ondernomen, hebben we uiteindelijk de toelating gekregen om te filmen. Maar de voorwaarden waren hoegenaamd niet ideaal : helicopters



permanent boven onze hoofden, om de 5 minuten identiteitscontrole, enz.

Voor de verdeling van de film kennen we dezelfde problemen. Ik heb mezelf in de schulden moeten steken om de film persoonlijk in drie zalen in distributie te brengen, en dan nog bij de gratie van een onafhankelijke die van de film hield.

En zelfs toen de film goed liep (hij deed de derde beste ontvangst in die zaal) hebben ze hem van de affiche gehaald omdat de verdelers van Amerikaanse films zo sterk zijn dat zij hun films laten voorgaan.

Ik wens wel te verduidelijken dat sinds de film twee jaar geleden uitkwam, we veel werden gevraagd door linkse gemeentebesturen, antifascistische verenigingen zoals Ras-le-Front, enz. En de debatten over de film zijn telkens heel vruchtbaar.

Hoe produceert u uw films?

Med Hondo. Ik ben verplicht ze zelf te produceren, ik heb geen andere keuze. Ik stel mijn films steeds voor aan de producenten die mogelijkerwijze geïnteresseerd zouden kunnen zijn. Maar het antwoord is bijna altijd negatief. Lumière Noire heeft 10 miljoen FF gekost en ik heb er 7 jaar over gedaan om, links en rechts, die som te verzamelen. Ik heb ook persoonlijke schulden gemaakt.

In het CNC (Centre National de Cinématographie - Frankrijk) is er een fonds voor de Afrikaanse film. In de hiërarchie ben ik nummer 7, de laatste heeft nummer 9. Maar je moet weten dat als Frankrijk de Afrikaanse film steunt, het eigenlijk zichzelf steunt. Door een eenvoudige berekening. Alle Franstalige Afrikaanse films worden gemaakt in Frankrijk

en de laboratoria zijn Frans. Alle technische structuren zijn dus Frans en de 3 frank die ze u geven keren via technische structuren, filmpellicule, sociale lasten,... naar Frankrijk.

Als mijn land bv. mijn films na mijn dood wenst te recupereren, zal het moeten betalen want de film is eigendom van Frankrijk. Maar ik spuw niet in de soep, zelfs als ze wat bitter is. Ik hou niet van het woord "hulp", ik verkies "solidariteit".

Is er een vorm van organisatie van Afrikaanse cineasten?

Med Hondo. Er is een Pan-Afrikaanse federatie van cineasten die de politieke en sociale situatie van het continent weerspiegelt.

Film is in geen geval iets dat je doet buiten de samenleving, buiten de structuren om. En deze structuren zijn gedesorgeriseerd en beheerd door huurlingenstaten, die door de Wereldbank en het Internationaal Muntfonds worden afgeschuimd. Vroeger had je tenminste de koloniaal voor u, je kon een steen nemen, een geweer, een machete om er tegen aan te gaan, er tegen te vechten. Nu zijn het de uwen die voor je staan, ze hebben een zwarte huid en doden ons met Europese wapens, gestuurd door de G-7. Het zijn huurlingen die het wereldkapitalisme beheren. Niets wordt beheerd door de volkeren, film noch iets anders trouwens. En de volkeren strijden en verzetten zich zoals ze dat vroeger gedaan hebben maar de krachtsverhoudingen zijn heel sterk.

De cineasten zijn dus de uitdrukking van dit soort wanbeheer. Er bestaat ook het Fespaco, het Pan-Afrikaans Festival, maar dat wordt

beheerd als een kruidenierszaak. Volgens mij doet het niets en kunnen ze ook niets doen voor de Afrikaanse film. Er kan Europese hulp verkregen worden, maar het is zeer ingewikkeld, een echt bureaucratisch doolhof. Film maak je niet zoals een stuwdam of een autostrade. Het is veel complexer en het vraagt dus meer soepelheid.

In de praktijk is er dus vooral een afwachtende houding en plantrekkerij. Iedereen moddert wat aan om enkele beelden te kunnen maken. En meer en meer moeten deze beelden hen behagen die ze financieren. Je moet je geldschietters gehoorzaam zijn.

Indien je, als kunstenaar, klaarziend wil blijven en een bijdrage wil leveren om aan te geven wat er verkeerd loopt, en je niet met de kijkers wenst te spotten, wordt je de rekening gepresenteerd, want de vrijheid is duur.

Gedurende jaren hebben we gevochten voor een laboratorium in Algerije dat zowel voor Noord-Afrika als voor West-Afrika zou werken. We hebben dezelfde strijd geleverd om hetzelfde te bekomen in Zimbabwe. Maar al die projecten worden opgegeven.

Dat is de logica van de zaken, zoals die er nu voorstaan.

Tegelijk worden en meer en meer films in Afrika gedraaid. Maar dat is een vorm van delokalisatie zoals die zich voordoet in andere sectoren. Franse productiehuzen draaien in Zuid-Afrika, bv., want alles is er heel goedkoop: de arbeidskrachten, de hotels, de figuranten.

Hoe is de evolutie van de Afrikaanse film de laatste 15 jaar?

Med Hondo. De evolutie is negatief. Er worden ongetwijfeld meer films gemaakt, maar deze films geven niets weer van de huidige strijd van de volkeren en van wat zich op dit moment afspeelt op het continent.

Je hebt ook de "dorpsfilmen", dat zijn films over hutten, met mama's met hangende borsten die de gierst pletten.

Dit is zeer mooi en zeer poëtisch. Het is goed om zo'n film te maken, maar ze moeten niet allemaal zo zijn. Een ellendig Afrika dat weent, of één dat blij, naïef en vriendelijk is, dat toont men ons meer en meer.

Of men toont de geschiedenis en men manipuleert ze. Zoals de film *Le grand blanc de Lambaréné* (van de Kameroener Bassek ba Kobhio over het leven van dr. Schweitzer, begin deze eeuw), waarin men iedereen verraadt. Zij die houden van dr. Schweitzer en zij die er tegen zijn. In deze film zie je zijn ideologie niet, noch de politieke context, en je ziet ook niet wat hij echt gedaan heeft. Dus krijg je een resultaat dat vis noch vlees is.

Is het omdat de cineast, die zijn onderwerp zeer goed kent, schrik had om te mishagen en bang was voor de financiering van zijn volgende film? Is het zelfcensuur? Soms is het zelfs pure censuur. Als men bv. eist sommige scènes weg te snijden, omdat ze niet beantwoorden aan het beeld dat men van Afrika wil geven.

Hoe gebeurt de distributie in Afrika?

Med Hondo. Ik kan daar niet over praten, want er is geen Afrikaanse film die verdeeld wordt in Afrika.

De enige oplossing is het zelf organiseren. Naar een land gaan en er

drie weken verblijven, met de kopie onder de arm, en er de boer mee opgaan. En oppassen dat je het weinige dat je ermee verdiend hebt, je ook niet wordt ontstolen. En erop toezien dat diegenen die je film projecteren je filmkopie, die ongeveer 40.000 FF (250.000 BF) kost, niet om zeep helpen. De risico's bestaan.

De cacao-industrie is goed georganiseerd, omdat het veel geld opbrengt. Maar de cinema is op drift. Het enige land dat perfect het belang van film en cultuur begreep als middel tot vorming en informatie,... was Mozambique. Het was het enige land, ten tijde van Samora Machel, dat alle Afrikaanse films vertoonde. Het kocht ze aan dezelfde prijs als de Amerikaanse films. Het wou een filminstituut stichten. Maar alles werd weggebrand door de Zuid-Afrikanen. Al de documenten die gedurende de laatste 20 jaar in Mozambique werden geproduceerd over de gewapende strijd, de Zuid-Afrikaanse huurlingen betaald door de Amerikanen, enz., heel dit Afrikaanse geheugen ging in de vlammen op.

Het verzet in Afrika werd steeds in het bloed gesmoord. Elk land dat zijn hoofd opricht om zich te bevrijden wordt, tot bewijs van het tegendeel, op de knieën gedwongen...

Was er in Afrika een debat over uw film *Sarraounia*?

Med Hondo. *Sarraounia* is een echt gebeurd verhaal over een populaire koningin, een koningin die het minst gekend was in de historische archieven geschreven door de kolonialisten en Afrikaanse onderzoekers, maar die niettemin bestaan heeft. Zij pleegde verzet tegen de Franse kolonialisten,

die vanuit Kayes (Mali) naar Tsjaad trokken en van Congo naar Algiers, en die moesten samenkomen om een koning te arresteren. Deze koningin verzette zich met succes tegen de koloniale legers. Dit is zeer in het kort, het verhaal. Men heeft het bos waar ze zich verschool in brand gestoken, maar ze ontsnapte en keerde terug naar haar koninkrijk.

De film moest in Niger opgenomen worden. Alles was klaar, maar anderhalve maand voor het draaien zegt de staat: "Nee, we maken deze film niet". Ik had al 1,5 miljoen FF geïnvesteerd in het project, ik had de contracten getekend, ik had over het hele land 4.000 km afgelegd om er de archieven te lezen, interviews af te nemen van de ouderen; het collectieve geheugen, de paarden, de kostuums, enz. De weigering ging zonder enige uitleg gepaard. Niemand heeft ons ooit gezegd waarom. Op dat moment komt in Burkina Faso Sankara aan de macht, en die geeft me de toestemming om in zijn land te draaien.

Als de film klaar is, had ik voor de eerste keer een Franse verdeler, die over 700 zalen beschikt in het Westen van het land. De film werd door TFI aangekocht. Alles verliep dus wonderwel, de film ging uitkomen. En dan greep een radicale censuur plaats. Ondanks een petitie getekend door een zestigtal Franse, Afrikaanse en Europese cineasten. Er was niets aan te doen: de censuur werd in stand gehouden.

Toen de film uitkwam in Burkina, was er een volkstoeloop. Er waren mensen die 60 km te voet aflegden om de film te zien. In Kameroen kreeg hij de prijs van de vrouwenorganisatie.

In Congo, in Niger: een zelfde succes. In het algemeen kan men stellen dat het Afrikaanse publiek echt hunkert naar beelden die hen betreffen.

En verder botst men, door met Afrikanen te praten over deze film, op de verborgen geschiedenis die de mensen graag in de cinema verhaald willen zien. Zelfs in de Verenigde Staten heeft de film een honger naar betere kennis van de geschiedenis van Afrika doen ontstaan, en ook naar het maken van andere films over deze of gene bladzijde van de geschiedenis van het Afrikaanse volk.

Dat toont de huidige frustratie van de mensen, die in het bestaande filmcircuit niet hun eigen beeld of interessante beelden over andere volkeren terugvinden.

Dus zal je me vragen waarom ik, onder de huidige moeilijke omstandigheden, verder blijf filmen. Het antwoord is heel eenvoudig: ik kan niets anders.

Waarom zijn er zo weinig films over de bevrijdingsstrijd?

Med Hondo. De staten die wij Burkinabees of Mauritaans noemen zijn een fictie. Je moet de waarheid onder ogen durven zien. In deze politieke realiteit kun je geen historische film maken die de strijd van de mensen, hun waardigheid en eergevoelen verheerlijkt. Dat is niet mogelijk. Je wordt in een staat van onderwerpenheid gedwongen, net zoals de Afrikaanse staten dat op dit moment zijn.

Het is voor mij nu onmogelijk een van mijn projecten over Toussaint Louverture te realiseren. Het gaat over de eerste zwarte republiek, waarbij de leider een slaaf was die het

leger van Napoleon, het Spaanse en het Engelse leger versloeg. Dat was in 1804 niet niets in de geschiedenis. Geen enkele staat is bereid mijn project te steunen en uiteraard is Haïti zélf dat ook niet.

Wees niet verwonderd dat er geen films zijn over onze geschiedenis. Vooreerst wordt onze geschiedenis niet verteld met beelden en het werd ook nooit behandeld in onze geschiedenis.

Er zijn enkele zeldzame uitzonderingen, zoals Sembene Ousmane deed in zijn film *Emitaï* (1971), een film over het verzet van de Diolas van 1937 tot 1940 in Senegal.

Zolang het de Europese staten zijn die de Afrikaanse films financieren, kunnen wij dit soort films niet maken. Gewoon omdat deze staten andere motivaties en doelstellingen hebben dan de onze.

Soms zegt men mij dat ik zo moeilijk geld vind omdat mijn films "te politiek" zijn. Maar voor mij zijn alle films politiek. Zelfs de meest komische, die je doet lachen als een aap, is een politieke film. Het is een politiek om er geld aan te verdienen. Er is geen enkele film die ontsnapt aan de politiek. Ik verkies films te maken die anderen niet maken. Ik hinder daarmee de andere cineasten niet. Er zijn er niet zoveel als wij, we laten hen al de rest, maar laat ons a.u.b. onze films maken, met onze visie op de wereld. Maar nee, zelfs dat gunnen ze ons niet. Je moet in het gareel lopen van hen die zich slaafs onderwerpen.

Maar terzelfder tijd is deze politiek van censuur dom, want we weten heel goed dat geen enkele film ooit een regering heeft doen vallen of een

revolutie heeft ontketend. Anders zou het schitterend zijn, we hoefden er maar een 50-tal te maken... en hop, alles zou veranderen...

Er bestaan geen films die een regering verhinderen te regeren of een staat te zijn wat ze is. Volgens mij is de enige verklaring dus pure domheid.

Het boek *Lumière Noire* werd zonder probleem verspreid en gelezen, maar uw verfilming niet. Betekent dit dat men dingen kan schrijven, maar niet in beelden mag omzetten ?

Med Hondo. Heel juist, de impact is niet dezelfde. Het gaat om de relatie tussen individu en gemeenschap. Een film zie je met velen tegelijk, en je kan er over praten. Een boek lees je alleen. Dit gezegd zijnde werden 18 exemplaren van het boek van Daeninckx door de Franse inlichtingendiensten aangekocht. Het werd me verteld door de uitgever Gallimard. Het is een manier om Daeninckx duidelijk te maken dat ze hem in het oog houden.

De auteurs

Clara Zetkin

(1857-1933) Clara Zetkin is een Duitse socialistische militante van het eerste uur. Zij is een vurige voorvechtster van de vrouwenemancipatie. Verkozen als internationaal secretaris door de socialistische vrouwen-afgevaardigden van 15 landen, stelt zij in 1910 voor om elk jaar in maart een internationale vrouwenweek te organiseren.

Na het verraad van de socialisten in de Eerste Wereldoorlog en tijdens de Spartacusopstand sluit Clara Zetkin in 1919 aan bij de KPD (Communistische Partij van Duitsland). Zij is een voor- aanstaande figuur van de Ille Internationale en goed bevriend met Lenin en Rosa Luxemburg. Zij is lid van het Uitvoerend Comité van de Komintern tot aan haar dood in 1933.

Jacques Delcuvellerie

Hij is sinds 1976 aan de slag in de theaterwereld. Hij werkte eveneens voor radio en tv en was de realisator van talrijke satirische programma's en uitzendingen gewijd aan volkscultuur bij de RTBF ("Il y a folklore et folklore", "Autour des usines", enz.).

In 1980 richtte hij Groupov op. Vanaf dan slurpt deze theatergroep al zijn energie op. In het kader van het "Projet Vérité" realiseert hij toneelstukken als *L'annonce faite à Marie*, *Trash* en *De Moeder* van Brecht. Groupov verdeelt vandaag zijn aandacht over experimenteel onderzoek en de uitwerking van een hedendaags, actueel politiek repertorium.

Als regisseur heeft Jacques Delcuvellerie eveneens gewerkt voor de Koninklijke Muntchouwburg, het Théâtre de

la Place, het Kunstenfestival des Arts, enz.

Daarnaast is hij ook leraar aan het Insas (een Franstalige toneelschool) en richtte hij met Nathalie Mauger en Pietro Varasso de "Studio" op in de schoot van het Conservatorium van Luik. In dit atelier gaat grote aandacht naar pedagogie en experimenten.

Michel Van Loo

Michel Van Loo ligt aan de basis van het Collectief Brecht 96-98. Hij is animator bij het Waalse Centrum voor Dramatische Kunst voor Kinderen en Jongeren en de oprichter van het Théâtre de la Guimbarde. Michel Van Loo beschouwt het theater als een "instrument" om het uitdrukkingsvermogen, het nadenken en de verbeelding bij jongeren en kinderen te ontwikkelen.

Die optie leidde hem vanzelfsprekend naar Brecht met de *De uitzondering en de regel* in 1990, een spektakel over rechtvaardigheid in een maatschappij waarin de wet van de sterkste geldt, en in 1994 met *De grote angst en armoede van het Derde Rijk* over de verovering van de macht door het nazisme in Duitsland in de jaren dertig.

Michel Van Loo heeft in het verleden regelmatig stages gevolgd in het vroegere Oost-Duitsland (in het Theater van de Vriendschap), voor de val van de Muur. Hij trad op in Cuba en organiseerde voorstellingen voor Cubaanse groepen in Europa. Uit *L'Age d'Or* van José Martí vertaalde hij een fabel naar het Frans. Jean-Claude Berutti bewerkte dit verhaal voor het toneel en registreerde het stuk in het Theater de la Guimbarde onder de titel *Bébé en Señor Don Pomposo*.

Lieve Franssen

Lieve Franssen is lerares en ook één van de initiatiefneemsters van het Collectief Brecht 96-98. Zij leidt het Brussels Brecht-Eislerkoor.

Enkele schrijvers, musici en acteurs verenigen zich in 1977 om te discussiëren over de rol van de kunstenaar in de maatschappij. Daaruit groeit in 1978 de oprichting van drie koren in Antwerpen, Gent en Brussel. Zij brengen de cantate van *De Moeder*. Brecht en Eisler zijn voor hen onuitputbare bronnen van progressieve en kwaliteitsvolle muziek en liederen die bovendien antwoorden bevatten op vele vragen die zij zich stellen...

Al 20 jaar lang blijft dit een uiterst levendig repertorium en lokt het vele discussies uit. De tijden zijn ondertussen veranderd. Velen die vroeger zonder problemen solidariteitsliederen zongen, stellen zich vandaag vragen. "Ieder zijn waarheid", lijkt in de mode en liefst hakt men geen knopen door. Voor Lieve Franssen blijven Brecht en Eisler, twee gevoelige en intelligente mensen die met veel realiteitszin nadachten over de wereld, een waardevolle referentie in nog steeds actuele vraagstukken: welke organisatievorm voor de maatschappij en welke rol voor de kunstenaar?

Anne Marie Loop

Anne Marie Loop is actrice, lerares aan het Insas en het Conservatorium van Luik; zij werkt heel regelmatig in kindertheaters.

Zij trad op in vele stukken van Karl Valentin, Paul Emond, Marguerite Dumas, Kafka, Kleist en Brecht (waarin ze op prachtige wijze de rol van de moeder vertolkt in regie van Jacques

Delcuvellerie). Volgens haar vertelt het theater "het samen leven van mensen" zoals Brecht zei, en ze onderstreept: "Als ik het niet aanvoel, kan ik niet spelen. De acteur is een dienaar van het toneel." Als actrice is haar opstandigheid niet uitgedoofd en zij verkiest zich te steunen op de mensen, eerder dan op een profetische God: "Bij Hem zijn de oplossingen steeds elders te zoeken. Neen! De antwoorden zijn hier te vinden en men moet eraan werken." (*Le Soir*, 28 oktober 1996)

Françoise Thirionet

Françoise Thirionet is actrice-anima-trice bij de Compagnie du Brocoli, een theater-actie-gezelschap. Zij is verantwoordelijk voor de culturele sector van de Partij van de Arbeid van België.

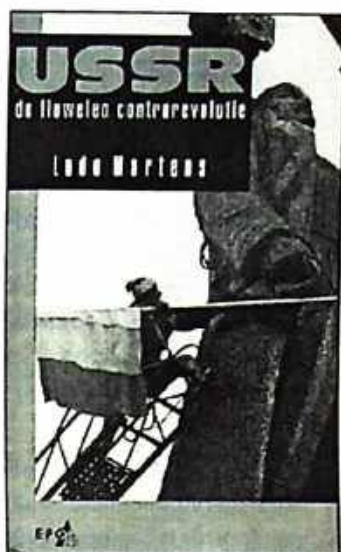
De Sovjet-Unie en de fluwelen contrarevolutie

Ludo Martens

In een eerste deel handelt dit boek over socialistische landen in Oost-Europa. Na de overwinning op het nazisme en Hitler hebben de werkers er zware slagen toegebracht aan het kapitalisme. Daarna steekt in die landen de "herziening" van het marxisme-leninisme de kop op en keert men er terug naar het liberalisme. Het boek analyseert de gebeurtenissen van 1956 in Boedapest en de Praagse Lente; daarna de klassenstrijd in Roemenië onder Ceaucescu.

Het tweede deel schetst de politieke ontarding van de Sovjet-Unie. Het marxisme was er reeds verminkt en gedegeneerd. In de fluwelen revoluties zag men niet de nederlaag van het marxisme-leninisme, want dat was niet aanwezig in het gevecht.

Dit werk toont hoe het revisionisme van Gorbatsjov zijn oorsprong vindt in de politiek van Chroesjtsjov en hoe het antistalinisme slechts diende om het anticommunisme in te kleden.



"Dit boek stelt de overheersende modieuze ideeën in het Westen in vraag. Het onthult de verbijsterende werkelijkheid achter het neoliberale gedoe in de Sovjet-Unie. Het werk analyseert de veranderingen in het Oosten als een contrarevolutie voortkomend uit een langdurig proces waarin interne en externe oorzaken op elkaar inwerkten." (Jean-Philippe Peemans, professor economie, UCL, België)

"Een belangrijke bijdrage om klaarheid te brengen in sommige problemen van de revolutionaire beweging, juist nu vele progressieven in verwarring zijn gebracht." (José Maria Sison, professor en schrijver, Filippijnen)

Het boek is vertaald in het Engels en het Spaans. Van het eerste deel bestaat er eveneens een Arabische uitgave.

EPO 1991, 280 p., 750 BF, 40 NLG. (Verzendingskosten 50 BF)
Bestellen bij Internationale Boekhandel, M. Lemonnierlaan 171, 1000 Brussel.
Tel.: 32 2 513 69 07. Fax: 32 2 513 98 31

Naam en voornaam:

Adres:

Telefoon en fax:

Verruim uw blik: lees Solidair

U leest Marxistische Studies. Dat is prima. Het is het enige communistische maandblad van België. U treft er achtergrondartikelen aan en onmisbare analyses die uw inzet in de klassenstrijd onderbouwen. Maar een maandblad kan onmogelijk de actualiteit op de voet volgen. Elke dag is er strijd in bedrijven en in scholen, komt men op straat; ook in de derde wereld, in de steden en op het platte land dat door het herstel van het kapitalisme wordt verwoest in de vroegere landen van het Oostblok.

Solidair volgt deze strijd. Het weekblad van de Partij van de Arbeid van België besteedt elk nummer twee bladzijden aan een *Brandpunt* dat de redactieploeg de belangrijkste gebeurtenis vindt: racistische pesterijen en vervolgingen, staking in de openbare diensten in Frankrijk, aanvallen tegen de sociale zekerheid. Elk *Brandpunt* brengt getuigenissen, analyses en concrete feiten aan. Elke week analyseert Solidair de markantste feiten in het Belgische politieke leven. Het editoriaal legt de nadruk op doorslaggevende elementen voor de strijd.

Met Solidair beleef je mee de strijd op het terrein, dankzij onze correspondenten in alle provincies en in de bedrijven. Solidair is het enige Belgische weekblad dat de strijd van binnenuit volgt en getuigenissen brengt van de acteurs op het terrein zelf. Partijleden en medewerkers, studenten van de Marxist-leninistische Beweging, beschikken over unieke informatie waar geen enkele beroepsjournalist toegang tot heeft.

solidair
Weekblad van de Partij van de Arbeid van België - 1982

**STOP
operatie
doofpot**
van
**rijkswacht
& gerecht**

Algemene mobilisatie



Door exclusieve contacten in de progressieve bewegingen in de landen van de derde wereld, is Solidair het enige Belgische blad dat de beslissende strijd die er zich afspeelt kan onthullen, terwijl de pers bij ons meestal doet alsof de bevolking van die landen gedemoraliseerd is, ongeorganiseerd, mak.

Solidair ondersteunt grote anti-racistische en anti-fascistische campagnes zoals Objectief 479.917. Deze steun heeft bijgedragen tot het inzamelen van meer dan één miljoen handtekeningen tegen het racisme en de grootste petitie-actie ooit tot een overweldigend succes gemaakt.

Solidair richt de schijnwerpers op progressieve en revolutionaire culturele bewegingen. Schrijvers, artiesten, cineasten, dichters die weigeren zich neer te leggen met de burgerlijke ideologie en bewust kiezen voor de verdediging van de onderdrukten, nemen in Solidair het woord.

Een abonnement op Solidair verruimt uw blik. De informatie die Solidair brengt, vindt u niet in de traditionele media. Met Solidair krijgt u een extra troef om de wereld te veranderen doordat men kan putten uit de strijd die zich over de hele wereld ontwikkelt. Juist deze dynamiek van de revolutionaire beweging verbergen de media van de heersende klassen.

solidair

7-3
Wie wil de PVDA
melkerven?



Abonnementstarieven (in BF)	1 jaar	6 maanden	3 maanden
België	1.600	850	425
Student, werkloze, + 60 jaar*	1.200	650	325
Steunabonnement	3.000	1.500	750
Europa	1.950	1.000	550
Onder omslag	+200	+100	+50
Andere landen	2.750	1.400	750

België: bankrekening 001-0786748-57

Buitenland: postchequerekening 000-1666958-13

In België is ook een abonnement mogelijk met bankdomiciliëring: 150 F per maand of 110 F*
Solidair-Promotie, M. Lemonnierlaan 171, 1000 Brussel.

* Kopie van studentenkaart, stempelkaart of identiteitskaart bijvoegen

Naam:

Adres:

Postnummer: Gemeente:

Tel.: / Geboren op:

Beroep/Bedrijf/School:

Stuur me volledig gratis 5 nummers van Solidair, zonder enige verplichting

Ik neem een abonnement op Solidair.

Ik abonneer me voor het eerst op Solidair en heb recht op een geschenk.

Bezorg me de nodige formulieren.

Ik betaal de som van

contant, geld bijgevoegd

met cheque hierbij

per overschrijving

met domiciliëring (bezorg me de nodige formulieren)

met kredietkaart

VISA

MasterCard

American Express

Kaart nr. | | | | | - | | | | | - | | | | | - | | | | |

Vervaldatum | | | / | | | / | | | Handtekening :

Marxistische Studies - Etudes Marxistes

Inhoud van vroegere nummers - nog steeds beschikbaar

Let wel: de nummers 1 tot 25 bestaan enkel in het Frans

Marxistische Studies 33/1996 200 BF

De strategie van de belangrijkste centra van het imperialisme

Bijdragen tot het Internationaal Seminarie van Brussel op 2, 3 en 4 mei 1996

- De Nieuwe Wereldorde werd reeds uitgetekend tijdens de Golfoorlog tegen Irak

- De wereldstrategie van Duitsland

- Herrezen Duitse imperialisme bedreigt stabiliteit en vrede in Europa

- Met de annexatie van DDR plaatst

Duitsland opnieuw oorlog op de agenda

- De strategie van het Franse imperialisme

- De grondslagen van de strategie van het Franse imperialisme

- De wereldstrategie van het Japans imperialisme

- De bijzondere aard van het kapitalistische Rusland van vandaag en zijn buitenlandse politiek

Marxistische Studies 32/1996 200 BF

De Sovjet-Unie van 1991 tot 1996

- 1991: De Sovjet-Unie spat uiteen, Bush leidt de dans

- 1993: Een hallucinante catastrofe

- 1996: Verkiezingsklucht in een verwoest land: het Westen laat een lijk verkiezen

1. Hoe het staatsmonopoliekapitalisme in Rusland is tot stand gekomen

2. Het kapitalisme in Rusland veroorzaakt volkerenmoord en zaait vernieling

3. Hoe een dictator 'democratisch' laten verkiezen

4. Victor Tjoelkin en Nina Andrejeva over Zjoeganov

5. Navo bereidt oorlog tegen Rusland voor

6. Oorlog in Tsjetsjenië: een confrontatie tussen twee contrarevoluties

Marxistische Studies 31/1996 200 BF

Het sociaal-economisch programma van het Vlaams Blok is een ramp voor de werkers

Democratie tegen totalitarisme

Manifest voor een revolutionaire poëzie

Nazim Hikmet over poëzie

Interview

Februari, een roman over de Amsterdamse februaristaking van 1941

Marxistische Studies 30/1996 200 BF

De Eerste Wereldoorlog, de Oktoberrevolutie en de Belgische socialisten

De fascistische partijen, de sociaal-democratie en de communisten na de verkiezingen van 1994 in de Duitse Bondsrepubliek

Verein zur Förderung des Studiums der Arbeiterbewegung

Eigen huis?

Een oplossing voor het woningvraagstuk of een politiek om de klassenstrijd te verlammen

De fotomontages van John Heartfield: kunst als politiek projectiel

Binnenlandse Veiligheidsdienst

bespioneerde jarenlang de

Communistische Partij van Nederland

Marxistische Studies 29/1996 200 BF

Dossier Belgische Werklieden Partij

De lessen uit de Commune van Parijs

De socialistische partij was al reformistisch van bij haar oprichting

Staat en revolutie, herzien en gecorrigeerd door Vandervelde

Omtrent enkele aspecten van de strijd tegen het revisionisme en de eenheid van de internationale communistische beweging

L.P. Boon, socialistisch realisme en arbeiderskunstenaars

Discussie over de Grondslagen van de kapitalistische economie van Jacques Gouverneur

Marxistische Studies 28/1996 200 BF

Welk eisenprogramma in de strijd tegen herstructurerings?

Sluiting van grenzen en fascisering van Europese staten

Taken van een revolutionaire

vrouwenorganisatie

Thesen van het Derde Congres van de Derde Internationale, 1921

Vijf moeilijkheden om de waarheid te schrijven

Protest tegen de fraudeleuze Memoires van Mao's Lijfarts

Marxistische Studies 27/1995 200 BF

Dossier sociale zekerheid

De sociale zekerheid is geen verovering van de sociaal-democratie

De sociale zekerheid redden met het geld van de rijken

Stellingen over Joegoslavië

Marxistische Studies

Verkoop los nummer: 200 BF, 12NLG, 10 DM, 7 USD, 35 FRF, 5 £.

	Abonnementsprijzen		MS indien reeds geabonneerd op Solidair
	Marxistische Studies 10 nrs	Combinatie MS en Solidair	
Gewoon abonnement in België	1500	3000	1400
*Studenten, CJP, werklozen . -18j. + 60j	1100	2200	1000
Steunabonnement in België	3000	6000	3000
Abonnement Europa	1950 BF 115 NLG 340 FRF 95 DM 70 USD 50 £	3800 BF 225 NLG 670 FRF 185 DM 135 USD 95 £	1850 BF 110 NLG 330 FRF 90 DM 65 USD 45 £
Abonnement buiten Europa	2200 BF 130 NLG 395 FRF 110 DM 75 USD 55 £	4850 BF 290 NLG 875 FRF 240 DM 170 USD 120 £	2100 BF 125 NLG 380 FRF 105 DM 70USD 50 £

* Alleen in België: steeds een copie van de studentenkaart, identiteitskaart, CJP of werklozenkaart bijvoegen.

Stort de nodige som op volgende rekening:

België: 001-1660379-09, IMAST vzw, Kazernestraat 68, 1000 Brussel.

Andere landen: Internationaal postmandaat voor 000-1666958-13, Solidair,

M. Lemonnierlaan 171, BE-1000 Brussel, België.

Vermeld abonnement vanaf nummer:..... of wenst volgende nummers:.....

Naam :

Adres :

Postcode : Gemeente :

Land :

Tel. : Fax :

- Wil nummer van Marxistische Studies ontvangen en betaalt 200 fr
 - Wens een gratis proefnummer van Marxistische Studies te ontvangen
 - Neemt een abonnement (tarieven hierboven) vanaf nr.....
 - voor 10 nrs
 - is reeds geabonneerd op Solidair
 - Ik neem een abonnement op Marxistische Studies + Solidair (tarieven hierboven)
 - Is reeds geabonneerd op Solidair met domiciliëring : voeg het abonnementsgeld erbij
- Betaling: per nr per 3 nrs per 10 nrs

Datum Handtekening :

Wijze van betaling : Ik betaal de som van.....

- contant, geld bijgevoegd
- met cheque hierbij
- per overschrijving
- met domiciliëring (bezorg me de nodige formulieren)
- met kredietkaart
- VISA
- MasterCard
- American Express

Kaart nr. |_|_|_|_| - |_|_|_|_| - |_|_|_|_| - |_|_|_|_|

Vervaldatum |_|_| / |_|_| / |_|_| Handtekening :

Terugsturen naar IMAST vzw, Kazernestraat 68, BE-1000 Brussel, België.

Tel.: 32 2 513 66 26 Fax: 32 2 513 98 31 E-mail: Solidaire@gn.apc.org

Hoe kan je 10 keer per jaar Marxistische Studies realiseren?

Marxistische Studies rekent hiervoor op tientallen vrijwillige medewerkers die in staan voor vertaling, eindredactie, correctie en tikken van teksten.

En hiervoor komen we nog steeds handen tekort.

Een theoretisch marxistisch tijdschrift kan alleen bestaan indien we deze medewerkers vinden.

Neem gerust contact op met ons of stuur de bon terug. Ook als je in het buitenland woont, is medewerking snel en efficiënt te regelen met behulp van moderne computertechnologie.

Ik wil mijn bijdrage leveren door

- het tikken van teksten
- eindredactie op artikels
- nalezen en corrigeren van teksten
- vertaalwerk
 - van Nederlands naar Frans
 - van Frans naar Nederlands
 - van Engels naar Nederlands
 - van Engels naar Frans
 - van Spaans naar Nederlands
 - van Spaans naar Frans
 - van Duits naar Nederlands
 - van Duits naar Frans

andere talen :.....

het lezen en speuren naar interessante bijdragen in buitenlandse tijdschriften

Naam en voornaam:.....

Adres:.....

Tel.:.....

Fax:.....

E-mail:.....

Terugsturen naar of bezorgen aan verkoper:

Marxistische Studies

IMAST vzw, Kazernestraat 68, BE-1000 Brussel, België.

Tel.: 32 2 513 76 73

Fax: 32 2 513 98 31

E-mail: Solidaire@gn.apc.org

