

DALÍ, DE OEDIPALE NARCISSUS

*'Ziet! Zojuist werd Salvador Dalí geboren...
op zo 'n ochtend moeten de Grieken en Feniciërs
in de baaien van Rosas en Ampurias zijn geland,
om daar het bed van de beschaving en de schone
en theatrale lakens van mijn geboorte klaar te leggen.'*¹

Tijdens mijn opleiding, in het kader van het vak 'Mythologie, vroeger en nu',² maakte ik kennis met klassiek geïnspireerde kunstenaars door de eeuwen heen. Onder hen was ook Salvador Dalí, de excentrieke Catalaanse kunstenaar die in 2004 zijn honderdste verjaardag zou vieren. Een thesis rond deze Spaanse schilder waarbij de psychoanalytische en klassieke elementen in zijn werk geanalyseerd zouden worden, leek dan ook de ideale combinatie om zowel mijn Latijn-Griekse opleiding als mijn keuzevak Spaans in mijn eindwerk te integreren. 'De oedipale Narcissus' koos ik als titel om drie redenen. Ten eerste was Dalí in mijn ogen een Narcissus, zowel in zijn leven als werk. Ten tweede was hij als 'zoon van' ook enigzins een reïncarnatie van de antieke, tragische held Oedipus. Bovendien vormt het Oedipuscomplex het onderwerp van talrijke werken. Ten derde alludeert de titel ook op mijn belangrijkste thesis: vele werken van Dalí hebben in menig opzicht iets met de Klassieke Oudheid te maken. Deze drie stellingen zal ik in dit artikel argumenteren en illustreren. We starten echter met een korte biografie, die, zoals zal blijken, essentieel is om zijn werk te begrijpen.

Auri sacra fames³

Salvador Dalí is een van de meest belangrijke en controversiële kunstenaars van de twintigste eeuw geweest. Hij is een icoon voor de hedendaagse westerse cultuur waarbij hij een oeuvre en een personage heeft gecreëerd en deze zo goed onder de aandacht heeft weten te brengen dat geen enkele kunsthistoricus aan hem voorbij zou kunnen gaan. Wie kent nu niet het gezicht van *De grote masturbator* (*El gran masturbador*) (1929), de weke uurwerken in *De duurzaamheid van de herinnering* (*La persistencia de la memoria*) (1931) of de wereldberoemde en tegelijk angstaanjagende mieren die over zijn werken krioelen?

Wat Dalí eigenlijk altijd heeft willen zijn, is simpelweg 'Dalí-zijn'. In het begin van zijn leven ging het nog niet zo heel ver, maar hij heeft altijd al een

¹ Vertaling geciteerd in DESCHARNES, R. & NÉRET, G. 2001. *Salvador Dalí 1904-1989, Het geschilderde werk*. Keulen: Taschen, p. 16.

² Deze cursus werd gedoceerd door Prof. Dr. Freddy Decreus in het academiejaar 2004-2005 voor de eerste licentie Taal- en Letterkunde: Latijn en Grieks aan de Universiteit Gent.

³ I.e. een heilige hongre naar geld.

onbedwingbaar verlangen gekoesterd om in het middelpunt van de aandacht te staan. In 1958 schreef hij in zijn dagboek: *'El que quiere interesar a los demás tiene que provocarlos.'* (*'Diegene die de anderen wil inspireren, moet hen provoceren'*) Of hij nu geld moest weggeven om dit te bereiken, of zich op school van de trap moest laten vallen, of schreeuwen en stampvoeten naar zijn vader tot hij bijna stikte, de resultaten compenseerden altijd de eventuele gevaren van dit soort acties. Of er nu echt een wezenlijk verschil bestond tussen de mens en het masker en zo ja, welk, valt moeilijk te beoordelen. Vaak valt er in de secundaire literatuur te lezen dat hij zich Heraclitus' uitspraak over de natuur graag toeëigende, namelijk 'de natuur houdt ervan zich te verbergen'⁴. Misschien is deze oneliner wel de samenvatting van zijn leven. Toch kunnen we de lezer ook niet van een citaat onthouden van Dalí zelf omdat dit misschien wel een van de belangrijkste openbaringen is rond de persoon Dalí. Hij onthult er de tactiek die hij zijn hele leven heeft gebruikt (in eigen vertaling): 'Ik beschouwde de meeste mensen die ik ontmoette louter en alleen als schepsels die ik kon gebruiken als dragers op de reizen van mijn ambitie. Vrijwel al die dragers raakten vroeg of laat uitgeput... en stierven onderweg. Dan nam ik weer anderen. En om hen aan me te binden, beloofde ik hen dat ik hen zou brengen waar ik zelf ook naar toe ging, naar dat eindstadium van de roem.'⁵

Gala – de getrouwde vrouw waarop hij in 1929 smoorverliefd werd en waarmee hij in 1934 zelf zou trouwen – droeg niet zozeer bij aan de vorming van Dalí, als wel aan het stabiliseren van de massa ongebreidelde angsten waaruit hij bestond. Daarnaast was zij een uitstekende echtgenote, moeder (de zijne uiteraard), muze en manager. Zonder haar zou Dalí in 1930 zijn geëindigd in een psychiatrische inrichting. Zelf geeft hij dat ook graag toe en hij heeft zijn liefdesaffaire met Gala altijd besproken alsof zij een godin belichaamde wier verheven taak het was hem tegen zichzelf te beschermen.: 'Gala verdreef de krachten van de dood uit me', te beginnen met 'de obsederende aanwezigheid van Salvador, mijn oudere dode broertje; de Castor wiens Pollux ik was geweest en wiens schaduw ik aan het worden was. Ze bracht me via de liefde die ze me gaf, terug naar het licht. Ze heeft me genezen van mijn autodestructieve waanzin door zichzelf als een offergave te plaatsen op het altaar van mijn waanzinnige levensstijl. Ik ben nooit doorgedraaid omdat Gala mijn gekte op zich heeft genomen...maar een deel van mijn paranoia is intact gebleven en daarin schuilt mijn genialiteit.'⁶

Gala nam vervolgens ook de gedaante in van Gravidia, de heldin van een korte roman van Wilhelm Jensen (1837-1911) getiteld *Gravidia (Pompéi, le rêve sous les ruines)* (1903). In het boek wordt een jonge archeoloog verliefd op een

⁴ Fragment 208. Heraclitus (540-480 voor Christus) heeft een filosofisch traktaat geschreven over de natuur, maar helaas is het werk verloren gegaan. Wat we er met andere woorden van weten, hebben we te danken aan citaten (fragmenten) in het werk van anderen, zoals Diogenes.

⁵ DALÍ S. 1948. *50 Secrets of Magic Craftsmanship*. New York: Dial Press, p. 260.

⁶ MAS PEINADO, R. & ROJAS, C. 2004. *Het universum van Dalí Leven en werk van Salvador Dalí in 30 schetsen*. Rijswijk: Uitgeverij Elmar b.v., p. 73.

gipsen tors van een klassiek Grieks beeld, een prachtige vrouw. Hij wordt geobsedeerd door het beeld en gaat naar Pompeji, waar hij een jong meisje ontdekt dat griezelig veel lijkt op zijn ideaalbeeld. Het meisje beseft dat hij ziek is en bevrijdt hem van zijn misvormde opvatting over de realiteit. Freud gebruikte de roman als uitgangspunt voor essays die de surrealisten citeerden om hun overtuiging dat het artistieke symbool de vitale band is tussen de werkelijkheid en de onwerkelijkheid, kracht bij te zetten. Volgens Dalí ten slotte stond Gala, symbolisch gezien, tussen hem en zijn gekte in. 'Ze heeft me genezen van mijn autodestructieve waanzin door zichzelf als een offergave te plaatsen op het altaar van mijn waanzinnige levensstijl.' (in Mas Peinado en Rojas: 2004: 73)

In zijn odyssee naar zijn ware, surrealistische ik kwam hij logischerwijze bij het surrealisme terecht (1929). Het was een richting die in de eerste helft van de twintigste eeuw een enorme opgang maakte en in het middelpunt van de belangstelling stond. Natuurlijk mocht Dalí hier niet in ontbreken. Het exploiteren van de stroming bood hem enerzijds een springplank naar persoonlijke triomf en roem, maar anderzijds was hij ook wel echt een surrealist in hart en nieren. Immers, terwijl het grootste deel van het menselijk denken gebaseerd is op de logica van oorzaak en gevolg, was deze relatie voor Dalí verre van helder. Zijn sur-realistische denken had de vorm van nog nooit geziene beelden die vrij waren van iedere a-prioristische associatie.

Zo komen we bij zijn paranoïde-kritische methode waarmee hij, als nieuw lid (februari 1929), de surrealisten een uiterst belangrijke, nieuwe, actieve en systematische methode aanreikte. Het mag als bewezen beschouwd worden dat zowel zijn eigen ervaringen als het surrealisme zelf van invloed geweest zijn op het ontwikkelen van deze weldoordachte werkwijze, die hij definieerde als 'une méthode spontanée de connaissance irrationnelle basée sur l'objectivation critique et systématique des associations et interprétations délirantes'.⁷ Op basis van zijn overtuiging dat iedereen over een zekere paranoïsche aanleg beschikt en dat precies de paranoia een onuitputtelijke inspiratiebron voor de kunst vormt, ontwikkelt hij zijn mechanisme uit tot een middel om de realiteit omver te gooien en het onbewuste te veroveren. De realiteit van de buitenwereld staat bijgevolg in dienst van de realiteit van de geest. Ook het principe van dubbelbeelden – 'la représentation d'un objet qui, sans la moindre modification figurative ou anatomique, soit en même temps la représentation d'un autre objet absolument différent'⁸ – is hier onlosmakelijk mee verbonden. Bij deze beelden bestaat dé oplossing niet; er is met andere woorden geen garantie dat er een 'correcte' indruk opgedaan is. Dit concept van 'vrijheid' was binnen het surrealistische gedachtegoed voor Dalí van groot belang. Zijn interpretatie van

⁷ NADEAU, M. 1945. *Histoire du Surréalisme*, Parijs : Ed. du Seuil, p. 148.

⁸ DALÍ, S. 1931. *L'âne pourri, Le Surréalisme au service de la Révolution*. Paris. Déc. 1931 n°3, p. 10.

dit concept was echter zo vrij, dat hij uiteindelijk in 1939 definitief uit de beweging zou worden gezet.

In de chaotische tijd van de Tweede Wereldoorlog ontdekte Dalí zelf zijn uitzonderlijke bestemming om klassiek te worden. James Thrall Soby schreef dat Dalí's drie uitvoerige bezoeken aan Italië vlak voor de oorlog er de oorzaak van waren dat hij de grote Italiaanse traditie ging waarderen, met name het werk van Botticelli, Piero di Cosimo en Rafael⁹. Hoe meer de rest van de kunstwereld overhelde naar het abstractionisme, des te duidelijker zag Dalí mogelijkheden voor nog meer provocatie en mystificatie. Die nieuwe houding bracht hem echter wel in de merkwaardige positie een revolutionair te zijn omdat hij de traditionele waarden aanhing: een revolutionair tegen de revolutie als het ware, een paradox die in de eerste plaats Dalí gewaardeerd zou hebben.

Uit zijn autobiografie blijkt duidelijk dat hij, toen de oorlog begon, wanhopig was omdat hij zich genoodzaakt zag van stijl te veranderen en volkomen geobsedeerd was door de noodzaak een allesomvattende filosofie op te bouwen die, in de geest van da Vinci, 'the whole metaphysics, the whole philosophy and the whole science' (Dalí: 1948: 383) zou samensmeden tot één samenhangende visie. In politiek opzicht werd hij conservatief gezind¹⁰ en op religieus gebied werd hij een rooms-katholiek. Hij raakte geïnteresseerd in religie, bezocht de paus in 1948 en kondigde aan dat hij zich tot de katholieke idealen en de klassieke Renaissancekunst zou bekeren. Door sublimatie zou hij zijn innerlijke tegenstrijdigheden niet hoeven op te lossen; hij kon er boven staan, dacht hij. Een grote religieuze schilder worden beantwoordde aan nog andere emotionele behoeften: een nog grandiozere, geperfectioneerde Dalí. Hij zou zichzelf tot de verlosser zalven; zijn voornaam 'Salvador' zorgde natuurlijk voor het volmaakte voorwendsel.

De laatste jaren van Dalí's carrière en leven werden gekenmerkt door tragedie en schandaal. Gala, die tien jaar ouder was dan haar echtgenoot, stierf in 1982 op 89-jarige leeftijd, met daarbij de geruchten dat haar toewijding aan haar echtgenoot altijd veinzerij was geweest. Ze raakte op de avond van woensdag 9 juni in coma en stierf de volgende middag zonder opnieuw bij bewustzijn te zijn gekomen. De kunstenaar nam zijn intrek in het kasteel dat hij voor haar had gekocht. Zijn gezondheid ging zienderogen achteruit, zelfs zo erg dat er een pacemaker moest geïmplanteerd worden. Zijn verblijf in het kasteel duurde niet zo lang, want kort daarna nam hij zijn intrek in zijn appartement aan de Torre Galatea, recht tegenover het Teatro Museo. Twee jaar na de dood van zijn muze, in de vroege morgen van donderdag 30 augustus 1984, liep hij ernstige brandwonden op door een brand in zijn slaapkamer. Hij werd gered en naar het

⁹ SOBY, J.T. 1946. *Salvador Dalí*. New York: Museum of Modern Art, p. 26.

¹⁰ Dalí werd een aanhanger van generaal Franco, alhoewel het tot op de dag van vandaag nog altijd niet duidelijk is of dit gebeurde uit werkelijke overtuiging of niet. Als hij immers terug in Spanje wilde wonen, moest hij pro-Franco zijn of (!) die rol met overtuiging spelen.

ziekenhuis gebracht, waar men ontdekte dat hij ernstig ondervoed was en waar hij een huidtransplantatie onderging. Men stelde nogmaals vast dat hij leed aan de ziekte van Parkinson. Er werd beweerd dat hij door zijn eigen dood geobsedeerd was en bijgevolg nergens anders over sprak. Hij was bedlegerig en drukte, duidelijk geïrriteerd, om de paar minuten op een elektrische bel, terwijl vier verpleegsters hem vierentwintig uur per dag verzorgden. Aangezien hij weigerde te eten, werd hij via een intraveneus infuus gevoed, maar toch nam zijn gewicht nog zienderogen af. In december 1983 was dat gezakt tot 50 kilo. Enkele weken later, halverwege januari 1984, was het afgenomen tot 48 kilo en tegen de tijd van de brand bedroeg het nog slechts 45 kilo. Hij sliep weinig, moest bij het lopen ondersteund worden en ging niet meer naar buiten. Hij sprak nauwelijks, snikte voortdurend en bracht urenlang dierengeluiden voort. De schilder had voortdurend hallucinaties. Te midden van geruchten die beweerden dat hij het middelpunt was van een uitgebreid netwerk van schilderijenvervalsers, stierf hij uiteindelijk onder ellendige omstandigheden in de Torre Galatea op 23 januari 1989 ten gevolge van een hartaanval met ademhalingscomplicaties. Hij laat per testament zijn gehele vermogen en zijn werk na aan de Spaanse staat. Dalí ligt begraven onder de koepel van zijn Teatro Museo omdat hij wilde sterven als een kunstenaar uit de Ampurdán, niet als Gala's echtgenoot en zeker niet simpelweg als mens.

O dierbare Freud!

Een doorslaggevende, psychoanalytische invloed in dit turbulente leven en werk van Salvador Dalí kwam er nu van Sigmund Freud (1856-1939). Dalí had voor het eerst kennisgemaakt met Freuds theorieën toen hij in de Residencia – zijn 'studentenhome' in Barcelona – *Die Traumdeutung* las¹¹. 'This book presented itself to me as one of the capital discoveries in my life, and I was seized with a real vice of self-interpretation, not only of my dreams but of everything that happened to me, however accidental it might seem at first glance.' (Dalí: 1948: 167) 'One of the capital discoveries in my life'? Vanzelfsprekend zullen we hier dan enkele Freudiaanse paragrafen aan wijden...

Om te beginnen was Freud zich ten eerste bewust van de waarde van de surrealistische kunstenaars, die hemzelf als een soort beschermheilige hadden aangenomen. Hij was vooral onder de indruk van hun kennis van de menselijke geest. Deze kunstenaars hadden, volgens Freud, de aanleg om over een hele reeks dingen tussen hemel en aarde iets te weten waarvan onze filosofie ons nog niet eens heeft laten dromen. Hij meende dat zij veel verder stonden in hun kennis over de geest dan de gewone mensen omdat zij uit bronnen (het onbewuste) putten die men nog niet had geopend voor de wetenschap.

¹¹ *Die Traumdeutung*, oorspronkelijk gepubliceerd in het Duits in 1900, is in 1923 in het Spaans vertaald.

Bovendien zou de surrealist, wanneer de realiteit niet bevredigend was, zijn dromen en verlangens transformeren in een artistieke creatie waardoor het kunstwerk zowel een vlucht voor de realiteit zou worden als een manier om in het reine te komen met die realiteit.

Metamorfosis de Narciso



Het intussen wereldberoemde schilderij dat Dalí bij zijn ontmoeting met Freud op 19 juli 1938 had meegebracht om aan zijn Duitse vader voor te leggen en om er vervolgens zijn oordeel over te horen, heet *De Metamorfose van Narcissus* (*Metamorfosis de Narciso*) (1936-1937) dat het toppunt vormde van zijn 'dubbelbeeld-periode' en waarover nu een casestudy volgt. Eerst geef ik echter nog, bij wijze van opstapje, dit fragment uit zijn (Engelstalig) gedicht n.a.v. zijn schilderij:¹²

*Narcissus, you are so immobile
one would think you were asleep.
If it were question of Hercules rough and brown,
one would say: he sleeps like a bole
in the posture
of an herculean oak.
But you, Narcissus,
made of perfumed bloomings of transparent adolescence,
you sleep like a water flower.
Now the great mystery draws near,
the great metamorphosis is about to occur.*

¹² Dalí schreef het gedicht *Metamorphosis of Narcissus* in 1937, terwijl het schilderij tentoongesteld stond in de Julien Levy Gallery te New York.

*Narcissus, in his immobility, absorbed by his reflection with the digestive slowness of
carnivorous plants, becomes invisible.
There remains of him only
the hallucinatingly white oval of his head,
his head again more tender,
his head, chrysalis of hidden biological designs,
his head held up by the tips of the water's fingers,
at the tips of the fingers
of the insensate hand,
of the terrible hand,
of the excrement-eating hand,
of the mortal hand
of his own reflection.
When that head slits
when that head splits
when that head bursts,
it will be the flower,
the new Narcissus,
Gala -
my narcissus.*

Dit gedicht heeft niet zozeer als functie het schilderij te verklaren als wel zijn effect te versterken. Het is alsof Dalí dermate door creatieve impulsen werd bestookt, dat hij in het schilderen alléén niet alle ideeën kwijt kon, die vanuit zijn onderbewuste naar de oppervlakte kwamen.

Naast Dalí's passie voor het 'dubbele beeld' – de figuur Narcissus verandert in een uitgestoken hand met een ei waaruit een narcis ontspruit – getuigt het schilderij ook van de invloed die eerder gemaakte studiereizen naar Italië¹³ op Dalí's iconografie hebben gehad. Een goed voorbeeld is de scène van de dansende figuurtjes midden op de achtergrond die ons herinnert aan *La Primavera* of *Allegorie van de Lente* (1477-1478) van Botticelli. De scène toont ons hoe de verblindende eфеbe verleid en afgestoten wordt. Het vormt als het ware een tweede afbeelding van de mythe in miniatuur, hetgeen nogmaals herhaald wordt door de figuur op het voetstuk, rechts op de achtergrond. Het landschap op de voorgrond is dan weer, zoals in de meeste van zijn werken, overduidelijk dat van Kaap Creus, zijn geboortestreek. Hoewel, de achtergrond lijkt ook sterk op die van bijvoorbeeld da Vinci in zijn *Mona Lisa* (1506). Het doek is, zoals reeds vermeld, geschilderd op het toppunt van Dalí's 'dubbelbeeld-periode' en zoals het gedicht aangeeft, heeft het schilderij meer betekenissen dan alleen het dubbele beeld van de peinzende Narcissus en de versteende hand met het ei en de narcis. Dalí verklaart trouwens zijn 'keuze' voor een ei met de narcis door middel van een typerende conversatie tussen twee vissers uit Cadaqués:

¹³ Deze reizen naar Italië waren bedoeld om er de meesters van de renaissance te bestuderen (cfr supra).

'Eerste visser: "Waarom staat die jongen toch de hele dag naar zichzelf in de spiegel te kijken?"

Tweede visser: "Als je het dan per se wilt weten: er zit een ui in zijn hoofd." ¹⁴

Handig om hierbij te weten, is dat 'een ui in het hoofd hebben' in de Catalaanse beeldspraak 'een complex hebben' betekent. De barst in het ei/ui komt overeen met een haarplooi bij Narcissus en wordt, weliswaar subtiel, 'geëchtheid' in de bomen op de rotsen, in de linker- en rechterbovenhoek van het schilderij.

Narcissus' gezicht – de oorzaak van zijn ijdelheid – is niet zichtbaar; we krijgen enkel de bovenkant van zijn hoofd en zijn haarlijn te zien. Het feit dat zijn hoofd op zijn knie rust en we dus zijn gezicht niet te zien krijgen, doet ons vermoeden dat Narcissus zelf dood is, maar tegelijkertijd ook weer tot leven komt in de vorm van de bloem. Helemaal rechts in de verte zien we een besneeuwde Narcissus die aan het smelten is. Opnieuw beeldt dit het thema van zijn dood uit. Ook de mieren, een veel voorkomend thema in Dalí's schilderijen, kruipen omhoog en bedreigen zo het voortbestaan van de bloem.

Vervolgens zouden we dit schilderij ook kunnen zien als een zelfportret en dit om drie redenen. Dalí was ten eerste in het publieke leven een echte snob, een Narcissus die als geen ander de kunst van zelfpromotie verstond. Vervolgens verwees hij dikwijls naar zijn gespleten persoonlijkheid: een ordinaire en geniale kant. Misschien is dit hier uitgebeeld door de twee representaties van wat een Narcissus kan zijn. Aangezien hij ten slotte vaak zijn eigen geestesgezondheid in vraag stelde, zou dit hier de barst in zijn hoofd/ei kunnen voorstellen. Wie ten slotte kan de doelstelling en inhoud van dit schilderij beter uitleggen dan Dalí zelf?

Hier volgt als afsluiter, volgens ons, een stukje boeiende Daliaanse commentaar: 'Als je gedurende enige tijd, vanaf een zekere afstand, met een soort "verstrooid starre blik" de hypnotisch onbeweeglijke figuur van Narcissus bekijkt, dan verdwijnt ze geleidelijk tot ze geheel onzichtbaar wordt. De metamorfose van de mythe vindt op precies dat ogenblik plaats, want het beeld van Narcissus verandert plotseling in het beeld van een hand die opduikt uit haar eigen spiegelbeeld. Die hand houdt met haar vingertoppen een ei vast, een zaadje, de bloem waaruit de nieuwe Narcissus wordt geboren, de bloem. Daarnaast is de kalksculptuur van de hand te zien, de in het water versteende hand die de opbloeiende bloem vasthoudt. Voor het eerst bevatten een surrealistisch schilderij en een surrealistisch gedicht objectief de consequente interpretatie van een irrationeel thema. De paranoïde-kritische methode begint het onvernietigbare conglomeraat van "exacte details" te vormen dat Stendhal¹⁵ eiste voor de beschrijving van de Sint-Pieter in Rome en doet dat op het terrein van de sterkst paralyserende surrealistische poëzie. De lyriek van de poëtische schilderijen is alleen dan van filosofische betekenis wanneer ze in haar

¹⁴ Vertaling geciteerd in DESCHARNES, R. & NÉRET, G. 2001. *Salvador Dalí 1904-1989, Het geschilderde werk*. Keulen: Taschen, p. 299.

¹⁵ Stendhal (1783-1842), pseudoniem van Marie-Henri Beyle, is een van de grote klassieke Franse schrijvers uit de romantiek.

werkwijze naar dezelfde exactheid streeft als de wiskunde. Een dichter moet vooral en iedereen bewijzen wat hij zegt...'.¹⁶

Ziehier Oedali!

Aansluitend bij de paragrafen over Freud kunnen we er niet omheen er ook nog enkele te wijden aan het Oedipuscomplex, of misschien beter 'Dalícomplex'. Hierbij stellen we, met Dalí's leven in ons achterhoofd, vooral de Freudiaanse vadermoord centraal.

In *Der Familienroman der Neurotiker*¹⁷ (1909) beschrijft Freud de ontwikkelingsfase waarin het opgroeiende individu zich ontworstelt aan zijn ouders. Als jongeling vertrouwt je volledig op je ouders en op elke vraag die je stelt, hebben zij een antwoord klaar. Geleidelijk verdwijnt dat vertrouwen en stel je hun alwetende, superieure macht in vraag. Er doen zich gebeurtenissen voor waarbij het kind een andere mening heeft dan zijn ouders en kritiek begint te uiten. Het zijn vaak voorvallen waarbij het kind zich verwaarloosd voelt of waarbij het de aandacht van zijn ouders moet delen met anderen, bijvoorbeeld broertjes en/of zusjes. Dalí is hier het levende voorbeeld van: hij moest zijn ouders niet alleen delen met zijn zus Ana María, maar vooral met zijn dode broer – de eerste Salvador. 'I wanted to prove myself that I was not the dead brother, but the living one. By killing my brother, I have made myself immortal, as in the myth of Castor and Pollux.' (1948: 4) De invloed van het geslacht speelt een bepalende rol. Zo beweert Freud in zijn 'familieroman' dat jongens veel eerder gevoelens van vijandigheid en wraak koesteren tegenover hun vader dan tegenover hun moeder. Etherington-Smith beschrijft dit exemplarisch gedrag van Dalí jegens zijn vader: 'Dalí's moeder mocht dan zijn idool zijn, zijn vader werd zijn vijand, zijn rivaal, de man met wie hij zijn moeder moest delen, de oorzaak van haar verdriet. Al vanaf zeer jonge leeftijd begon hij veldslagen in koppigheid met zijn vader te voeren.'¹⁸ Dalí waterde tot zijn achtste jaar opzettelijk in bed en later ontdekte hij dat onoplettendheid en wangedrag op school zijn vader nog bozer maakten. De guerrillaoorlog tussen Dalí en zijn vader, die hem naar zijn gevoel tiranniseerde en domineerde, zou heel zijn leven voortduren.

Toch is er, volgens Freud, sprake van een zekere ambivalente houding: enerzijds ziet de jongen zijn vader als een rivaal voor de positie bij zijn moeder en wil hij hem uitschakelen, anderzijds koestert hij een zekere bewondering en tederheid voor 'zijn voorbeeld'. Zo beschrijft Parinaud dan ook de houding van Dalí bij de dood van zijn vader¹⁹ op 21 september 1950: 'Dalí had called him a

¹⁶ Vertaling geciteerd in DESCHARNES, R. & NÉRET, G. 2001. *Salvador Dalí 1904-1989, Het geschilderde werk*. Keulen: Taschen, p. 288-289.

¹⁷ FREUD, S. *Der Familienroman der Neurotiker*. in: FREUD, A. (ed.). 1999. *Gesammelte Werke. Band 7: Werke aus den Jahren 1906-1909*. Frankfurt am Main: Fischer, p. 225-231.

¹⁸ ETHERINGTON-SMITH, M. 1993. *Dalí: biografie*. Baarn: Uitgeverij Anthos, p. 28-29.

¹⁹ Hij overleed op achtenzeventigjarige leeftijd aan prostaatkanker en aderverkalking.

giant full of strength, fierceness, authority and imperious love. In the eyes of Dalí his father was at the same time Mozes and Jupiter.²⁰

Deze tweeslachtige gevoelens ten slotte komen duidelijk naar voor in *Portret van mijn vader (Retrato de mi padre)* (1925), waar zijn vader ook letterlijk als een imposante ‘reus’ wordt voorgesteld²¹. De verbittering en de boosaardigheid op het gezicht van de notaris zijn zo af te lezen. Bovendien heeft hij zijn vader in een driekwart pose afgebeeld, alsof hij ten opzichte van zijn briljante zoon een oogje in het zeil wil houden. In *Mijn leven als genie (Diary of a genius)* (1965) beschrijft Dalí zijn vader als de stier en zichzelf als de matador. Hij moet het dus opnemen tegen zijn vader, want volgens Dalí is een held diegene die in opstand komt tegen de vaderlijke autoriteit en haar overwint. Misschien valt het op het eerste gezicht niet zo direct op, maar de rechterhand van zijn vader – zoals zijn linkerhand vertoont die nog lichte kubistische invloeden van Picasso – ligt precies ter hoogte van zijn geslachtsdelen. Dit zorgde voor enige revolve in de familie, maar Dalí zelf vond het ‘de normaalste zaak van de wereld’ dat zijn vader zijn hand daar legt waar hij graag wil, ook al is dat ‘toevallig’ de plaats waar zijn geslachtsdelen zich bevinden. Perera Rodríguez beschouwt dit doek terecht als een ‘psychologisch portret’: ‘... after discovering the theories of Freud, he decided that if he really wanted to be Dalí, he had to immolate his father on the “psychoanalytical altar”. This was the only way to become a Freudian hero.’²²

Wilhelm Dalí

Met het ‘Wilhelm-Tellthema’ sneed Dalí vervolgens het veralgemenende thema van de Vader aan: Saturnus die zijn eigen zonen opat, Abraham die zijn zoon Isaak probeerde te offeren en God de Vader die zijn Zoon aan het kruis liet hangen. Wilhelm Tell was een Zwitsers patriot en beroemd boogschutter uit de veertiende eeuw die hevig weerstand bood tegen de Oostenrijkse usurpatie. Hij werd gevangen genomen en veroordeeld tot het schieten van een pijl door een appel die op het hoofd van zijn zoon werd geplaatst. Dalí interpreteerde de legende van Wilhelm Tell op de volgende wijze: bewust of onbewust wilde Tell niet de appel splijten, maar zijn zoon doden. De enige manier waarop zijn zoon (wiens naam nooit bekend is geworden) zijn leven kon redden, was door doodstil te blijven staan, en op die manier verleende hij zijn vader onsterfelijke roem. Toen Dalí namelijk in 1929 Gala leerde kennen – zijn nieuwe, ‘bezorgde’ moeder – ving de periode van zijn leven aan die hij beschouwde als de meest

²⁰ PARINAUD, André, *The Unspeakable Confessions of Salvador Dalí*, Londen, Quartet Books, 1977, p.23.

²¹ We zouden er toch wel even willen op wijzen dat Dalí nooit zijn moeder heeft geschilderd; de enige keer dat ze afgebeeld wordt, is op een tekening van de hele familie (circa 1920 of 1922).

²² PERERA RODRÍGUEZ, M. 2000. *Geniuses of Art – Dalí*. Madrid: Susaeta Ediciones S.A., p. 10.

romantische, maar ook de meest moeilijke. Hij ging terug naar Cadaqués, waar hij, in plaats van de zoon van Dalí de notaris, nu de met schande overladen zoon zou zijn, die door zijn familie was verstoten en samenleefde met een Russische vrouw met wie hij niet was getrouwd. In Cadaqués echter wilde, onder druk van zijn vader, niemand Dalí en die 'Russische hoer' onderdak verlenen. Hij kwam vervolgens nog feller in opstand tegen zijn vader omdat hij kost wat kost een huwelijk met de veel oudere en gescheiden Gala wilde doordrijven. *Wilhelm Tell* (*Guillermo Tell*) (1930) was dan ook bedoeld om de rekening te vereffenen met zijn vader die hem, net zoals Oedipus te vondeling werd gelegd (lees 'verstoten werd'), verdreven had uit het ouderlijk huis. Met deze thematiek begaat hij zijn eerste Freudiaanse vadermoord.²³ Laat ik hier dieper op ingaan:



In *Wilhelm Tell* (*Guillermo Tell*) zit de Zwitserse held, of beter gezegd Dalí's vader, op een kruk piano te spelen en te zingen, terwijl zijn hoofd verandert in dat van een leeuw. Iedereen in Figueras wist dat zijn vader aardig kon zingen en dat hij een grote platenverzameling had met muziek die uiteenliep van barokke werken tot Catalaanse sardanas²⁴. Het vliegende paard en de rottende ezel op de piano vormen dan weer een verwijzing naar het 'putrefacto-onderwerp' als symbool van Dalí's afkeer voor de bourgeoisie (en dus zijn vader). In het midden van het doek zien we een grijnzende man met ontblote borst en een duidelijk zichtbare penis. Hij ziet er woest uit en heeft boven een fontein een bloederige schaar in zijn hand, waarmee hij zojuist de doodsbange jongen heeft gecastreerd, zijn eigen vlees en bloed. Ze strekken hun wijsvingers naar elkaar

²³ Wanneer hij dan ook werkelijk beseft dat de breuk met zijn vader onherstelbaar is, scheert hij – als in een soort van reinigingsritueel – zijn 'geheiligde haarpracht' af en begraaft het in de grond.

²⁴ Sardanas zijn de karakteristieke Catalaanse dansen.

uit – maar de afstand wordt steeds groter, niet kleiner – en beelden daarmee het tegenovergestelde uit van de schildering in de Sixtijnse Kapel, waar we God en Adam zien op het moment van de Schepping. Bovendien is het wijzen naar elkaar een uiting van wederzijdse beschuldigingen. In tegenstelling tot andere schilderijen, zoals *Het duistere spel* (*El juego lúgubre*) (1929) en *De fontein* (*La fuente*) (1930), waar vader en zoon in een ‘innige ontmoeting’ staan afgebeeld, worden ze hier dus van elkaar gescheiden, wat nog versterkt wordt door de poot van de piano tussen hun vingers. Aan de voeten van Wilhelm Tell is een bas-reliëf te zien van Andromeda²⁵. Zij vormt een duidelijke verwijzing naar Gala, die hier weliswaar bedreigd wordt, maar niet deelneemt aan het conflict.

André Breton

Ook André Breton, Dalí's (vervang)vader en dé leider in de surrealistische beweging, kunnen we linken aan een bepaalde opvatting van Freud. Volgens zijn theorie in opnieuw *Der Familienroman der Neurotiker* (1909) gaat het kind op een bepaald moment zijn eigen ouders vervangen door personen die hij belangrijker acht. Let wel op: de eigenschappen die het kind aan zijn ‘nieuwe’, ‘belangrijkere’ ouders toekent, komen voort uit de herinneringen aan de biologische ouders. Bijgevolg elimineert het kind zijn echte ouders niet, maar hij verheft ze. Volgens Freud drukt het kind op deze wijze zijn verlangen uit naar de gelukkige tijd van voorheen, toen zijn vader nog zijn ideale voorbeeld was. Beantwoordt André Breton nu aan deze typering; met andere woorden leek hij in enig opzicht op Dalí's vader en zag Salvador hem ook als een ‘tweede vader’? Volgens ons wel, want een getuigenis van prins Jean-Louis Faucigny-Lucinge (1904-1992) over Breton deed mij om te beginnen onmiddellijk aan Dalí senior denken (eigen vertaling): ‘Hij sprak zich voortdurend tegen alles en iedereen uit, vermoedelijk alleen maar omdat hij zich niet in hun manier van leven kon vinden. Hij was zeer vermoeiend, zeer intelligent, zeer briljant, maar hij was het soort man dat altijd dingen moet verbieden.’²⁶

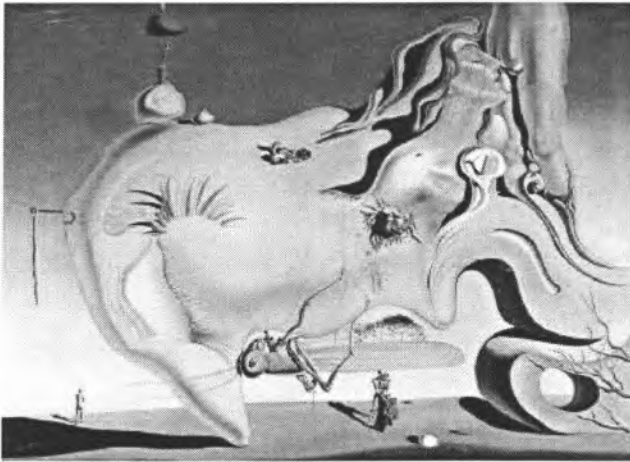
Vervolgens beschrijft Dalí Breton vaak als zijn nieuwe vader. Hij voelde enerzijds een grote genegenheid voor deze leider, maar anderzijds kreeg hij te maken met bepaalde opgelegde beperkingen die hem herinnerden aan zijn eigen familiekring. Van bij het begin was het er Dalí om te doen de nieuwe leider van het surrealisme te worden en dus Breton van de troon te stoten, wat uiteindelijk

²⁵ Andromeda is een personage uit de Griekse mythologie, meer bepaald een dochter van Cassiopea en de Ethiopische koning Cepheus. Toen Cassiopea pochte dat Andromeda's schoonheid die van de Nereïden overtrof, beklagden de zeenimfen zich bij de zeegod Poseidon. Die wraakte de belediging door te zorgen voor overstromingen en hij stuurde een zeemonster om Cepheus' rijk te verwoesten. Om de schade te beperken, offerde Cepheus Andromeda aan het monster en ketende hij haar vast aan een rots. Daar ontdekte Perseus haar toen hij op gevleugelde sandalen voorbijvloog met het hoofd van Medusa bij zich. Hij werd verliefd en kreeg toestemming met haar te trouwen, mits hij het monster versloeg. Hij gebruikte daarvoor Medusa's hoofd, dat levende wezens deed verstenen. Perseus en Andromeda vestigden zich in zijn koningsstad Tityns. (nl.wikipedia.org)

²⁶ RODRIGO, A. 1981. *Lorca-Dalí: Una Amistad Traicionada*. Madrid: Planeta, p. 29.

tot de uitsluiting van Dalí uit het surrealisme zou leiden (1939). Breton, die weliswaar een aan het onderbewuste gewijde esthetiek wilde, stelde namelijk grenzen en accepteerde noch het totale, ongecontroleerde avontuur, noch de negatieve of verdachte risico's ervan. Dalí daarentegen was van nature een totale, onbepaalde, grenzeloze surrealist. Het is dan ook begrijpelijk dat Breton hem uitsloot uit de beweging die hijzelf in het leven had geroepen. Dalí zag zichzelf immers als de zuiverste en de meest absolute surrealist en verwachtte bijgevolg door Breton zelf tot de ware leider van de beweging uitgeroepen te worden.

Dalí: el gran masturbator



Tot slot zouden we nog even willen wijzen op de voortdurende aanwezigheid van het gezicht van de masturbator, of beter, van Dalí. De masturbator ís namelijk Dalí. Al zijn oedipaal geladen werken uit 1929 – hét Freudiaanse jaar bij uitstek – zijn met andere woorden van de eerste tot de laatste autobiografisch te interpreteren. Ze vormen een uiting of een verwerking van al de angsten (castratie, seks en de vrouw) en dwanggedachten (de zoon als held tegenover de vader) die Dalí toen volledig in hun greep hadden. Zelfs zijn film *Un chien andalou* (1929) waarin het oog van een meisje met een scheermes wordt opengesneden, gaat over Dalí. Kortom, hij is waarlijk een ‘surrealistische Oedipus’. Bovendien beschikt men over een getuigenis van Dalí zelf waaruit blijkt dat *De grote masturbator* (*El gran masturbator*) wel degelijk een zelfportret is: ‘Voor de spiegel volbracht ik mijn eenzame offer en probeerde ik het zolang mogelijk uit te stellen, om me intussen elk afzonderlijk door mij opgeslagen portret te herinneren... Ten slotte trok ik met alle dierlijke kracht

van mijn verkrampde hand de uiterste lust uit me, vermengd met hete en brandende tranen.²⁷

Het klassieke Dalí-rium

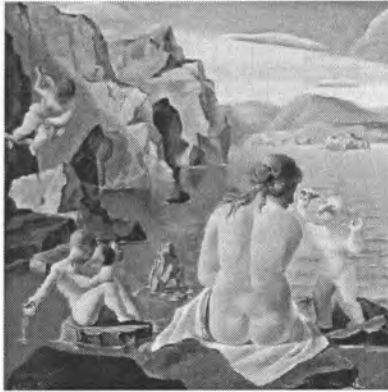
Dit laatste onderdeel van het artikel kadert in het opzet om de klassieke elementen in Dalí's oeuvre naar voren te brengen en tegelijkertijd ook kort te analyseren. Ik zal hierbij zeker niet alle schilderijen die in aanmerking komen, behandelen, maar toch voldoende om onze doelstellingen in te lossen. Doorheen zijn werk gebruikt Dalí een overvloed aan klassieke verwijzingen. Deze verwijzingen kunnen verschillende functies hebben. Ik geef een overzicht:

Venus-thema

De Venusfiguren dertelen vanaf het begin over de doeken van Dalí, evenzeer bij de (neo)kubistische (1925) – *Venus met cupido's* (*Venus y cupidillos*), *Venus en matroos* (*Venus y un marinero*) – als bij de presurrealistische (1926-29) en de classicistische (1941) Dalí. Steeds weer beeldt hij de godin van de liefde af – meestal haar achterzijde – tot ze bijna uitsluitend het uiterlijk van Gala krijgt. Met de komst van Gala in zijn leven kreeg Venus verschillende andere interpretaties, zoals in *Venus van Milo met laden* (*Venus de Milo con cajones*) (1936). Deze mythologische godin zou ten slotte tot in zijn laatste werken als een van zijn thema's aanwezig blijven, zoals we kunnen zien in *De Hallucinogene torero* (*El torero alucinógeno*) (1970) en *Dalí tilt de huid van de Middellandse zee op om Gala de geboorte van Venus te tonen* (*Dalí levantando la piel del mar Mediterráneo para enseñar a Gala el nacimiento de Venus*) (1977). Ik analyseer twee van deze werken:

Venus met cupido's (*Venus y cupidillos*) (1925)

²⁷ Vertaling geciteerd in DESCHARNES, R. & NÉRET, G. 2001. *Salvador Dalí 1904-1989, Het geschilderde werk*. Keulen: Taschen, p. 148.



Dit kleine meesterwerk (20,8 x 20,8 cm) is een van de eerste dubbelschilderijen van Dalí en is beïnvloed door Picasso's 'rechte vlakken met rondingen'. Het achterwerk van Venus – 'here the incarnation of the start of a teenage love'²⁸ – is precies zoals de voorkant waarbij de benen omhoog zijn gelicht boven een aangeduide schaamdriehoek. Naast zijn fascinatie voor *konten* is hier ook de vertrouwde achtergrond te bespeuren van het prachtige Kaap Creus waarvan hij dacht 'that the ancient Greeks had consecrated this place to the goddess Aphrodite.'²⁹

Venus van Milo met laden (Venus de Milo con cajones) (1936)

De oorspronkelijke *Venus van Milo* dateert uit de tweede eeuw vóór Christus en werd in 1820 door een boer gevonden in een veld op het Cycladeneiland Milos.³⁰ Deze marmeren Venus, waarvan de armen ontbreken, is lange tijd het beroemdste beeld geweest uit het Louvre in Parijs en is de belichaming van de Griekse klassieke schoonheid.

Bij Dalí krijgt de godin echter een compleet andere invulling. Marcel Duchamp, een goede vriend van hem, zorgde voor een gipsen kopie van de *Venus van Milo* en Dalí zelf voegde er laden aan toe, voorzien van donzige knoppen. Behalve een ironisch commentaar op de eeuwige schoonheid van het beeld – voor Dalí was ze het toppunt van erotiek doordat ze, naakt tot haar heup, de aanzet van haar zitvlak toonde – behelsde de ingreep ook een uitbeelding van de psychoanalytische theorieën van Freud. De laden stellen het onbewuste voor en door ze behoedzaam open te trekken zou men het innerlijk van Venus, de godin van de liefde, kunnen ontrafelen.

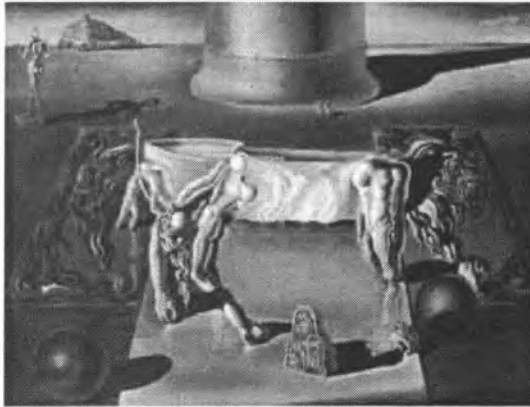
²⁸ PERERA RODRÍGUEZ, M. 2000. *Geniuses of Art – Dalí*. Madrid: Susaeta Ediciones S.A., p. 13.

²⁹ PERERA RODRÍGUEZ, M. 2000. *Geniuses of Art – Dalí*. Madrid: Susaeta Ediciones S.A., p. 12.

³⁰ Bron: www.statue.com.

De aanzet tot het concept zou een dubbele oorsprong hebben. Enerzijds gaat het donzige element terug op een novelle van Leopold von Sacher-Masoch (1836-1895), *Venus à la fourrure* (1870),³¹ en anderzijds zouden de laden, volgens Conroy Maddox, geïnspireerd zijn op een bezoek van Dalí aan Engeland.³² Daar zou hij bij het horen van ‘a chest of drawers’, het typisch Engelse meubelstuk, zich onmiddellijk een borst(kas) met laden hebben voorgesteld.

De onzichtbaren – slaapster, paard en leeuw (Durmiente, caballo, león invisibles) (1930)



De reden waarom we dit meesterwerk absoluut niet achterwege wilden laten, is het feit dat het hier om Dalí's eerste (geslaagde) experiment van een dubbelbeeld gaat³³ waarbij de klassieken herleid worden tot ‘proefkonijn’. Er bevinden zich namelijk drie ‘klassiek’ geïnspireerde bronnen in dit werk met slechts één doel: Dalí's dubbelbeelden de wereld insturen.³⁴

Om te beginnen kunnen we de reusachtige centrale pijler, waarvan alleen het voetstuk te zien is, gemakkelijk terugbrengen op *Het laatste avondmaal* (*La ultima cena*) (na 1581) van de renaissancistische schilder Paolo Veronese (1528-88) waar er een zuil op een gelijkaardige wijze prominent aanwezig is. Vervolgens verwijst de slaapster uit de titel enerzijds naar een wereldberoemd werk van Johann Heinrich Füssli (1741-1825): *The Nightmare* (1781). De horizontaal liggende vrouw is hier weliswaar nog neo-classicistisch

³¹ FINKELSTEIN H. 1998. *The Collected Writings of Salvador Dalí*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 408.

³² MADDOX C. 1990. *Salvador Dalí 1904-1989: Eccentric and Genius*. Köln: Taschen, p. 78.

³³ Cf. de inhoud van de paranoïde-kritische methode.

³⁴ ADES D. 2004. *Dalí – Die Jahrhundert-Retrospektive (Englische Originalausgabe)*, Figueres: Fundació Gala-Salvador Dalí, p. 130-133.

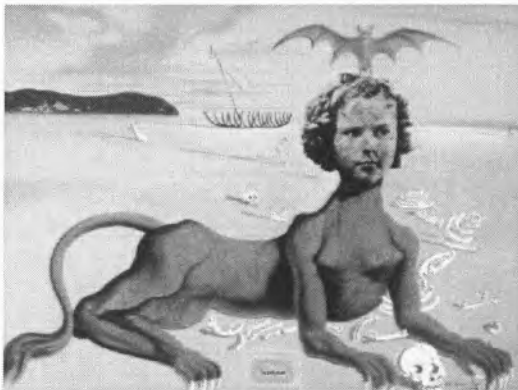
weergegeven, maar toch vormt het werk in zijn geheel reeds een voorloper op de romantiek doordat het gevoel de bovenhand heeft gekregen in de vorm van de nachtmerrie boven haar.³⁵ Het doek moet Dalí wel aangetrokken hebben, aangezien dromen (of nachtmerries) en de toestand van het onderbewuste zijn geliefkoosd onderzoeksterrein was. Anderzijds kunnen we de houding van de slapende vrouw ook linken aan het pathetische *Fight for the body of the dead Patroclus* (1540) van de zestiende-eeuwse schilder Giulio Romano (ca. 1499-1546) waar we Achilles met in zijn armen zijn gesneuvelde boezemvriend aanschouwen.³⁶

De gespierde linkerarm van de slaapster zou dan tevens het linkerbeen van een andere rechtopstaande figuur voorstellen wiens hoofd en schouder vervolgens worden weergegeven door de borsten van de vrouw. Bijgevolg kunnen we in Dalí's schilderij niet alleen de gesneuvelde Patroclus, maar ook de ontroostbare Achilles herkennen.

Allusies op de actualiteit

Heel vaak baseert Dalí zich ook op klassieke mythen of personages om te alluderen op of een vergelijking te maken met de moderne, twintigste-eeuwse wereld. Ook zijn persoonlijke humanistische en culturele observaties deelt hij ons ten slotte mee via een aantal werken, met andere woorden, de klassieken doen dienst als brug tussen verleden en heden.

Shirley Temple of de sfinx als 'femme fatale'



³⁵ DECREUS F. *Mythologie, vroeger en nu*. Niet gepubliceerde cursus voor de eerste licentie Latijn en Grieks aan de Universiteit Gent tijdens het academiejaar 2004-2005, dia 39.

³⁶ ADES D. 2004. *Dalí – Die Jahrhundert-Retrospektive (Englische Originalausgabe)*, Figueres: Fundació Gala-Salvador Dalí, p. 132.

In de vele afbeeldingen van dit mythologisch monster zijn vier belangrijke basistypen te onderscheiden: de Egyptische en Griekse sfinx, de sfinx als femme fatale en de mystieke sfinx. Deze typen en hun mengvormen laten zien hoe kunstenaars in een confrontatie met het dier steeds een andere (innerlijke) worsteling verbeeldden: de strijd tussen dierlijke instincten en het intellect, het eeuwige conflict tussen man en vrouw, of het zoeken naar de zin van ons bestaan.

De oorsprong van de vele sfinxverbeeldingen ligt in de klassieke Oudheid. De term 'sfinx' is naar alle waarschijnlijkheid afgeleid van het Egyptische 'shepesh ankh' ('levend beeld'). In de oud-Egyptische cultuur heeft het dier het lijf van een leeuw, met het gezicht meestal van een man. Het Griekse woord σφίγγειν, dat formeel aansluit bij de term, betekent dan weer 'vastsoeren', 'persen' (in de zin van 'wurg'). De Griekse sfinx is een gevleugeld, vrouwelijk monster, een brengster van onheil en dood. Belangrijk in deze materie is nu Darwins evolutietheorie (1859), die in de negentiende eeuw in gepopulariseerde versies uit zijn verband werd getrokken, waarbij de vrouw lager op de evolutieladder geplaatst werd dan de man. De vermeende 'dierlijke' aard van de vrouw werd door kunstenaars, zoals Moreau en Ingres, vaak letterlijk uitgebeeld in (mythologische) halfdierlijke gestalten, zoals de sfinx. Dit schepsel kreeg vervolgens in het symbolisme een erotische uitstraling en ontwikkelde zich tot een belichaming van de femme fatale. Deze evolutie verwijst enerzijds naar het tijdloze probleem van relaties en machtsverhoudingen tussen man en vrouw, en anderzijds naar de veranderende positie van de vrouw in de samenleving, die als bedreigend werd ervaren. De suggestie van vrouwelijke dominantie had voor de (mannelijke) kunstenaar een grote, ambivalente aantrekkingskracht. Een voorbeeld nu van de sfinx als femme fatale in de twintigste eeuw is te vinden in Dalí's *Shirley Temple, het jongste tot heilige verklaarde monster van de eigentijdse film* (*Shirely Temple, el monstruo sagrado más joven del cine*) (1939).

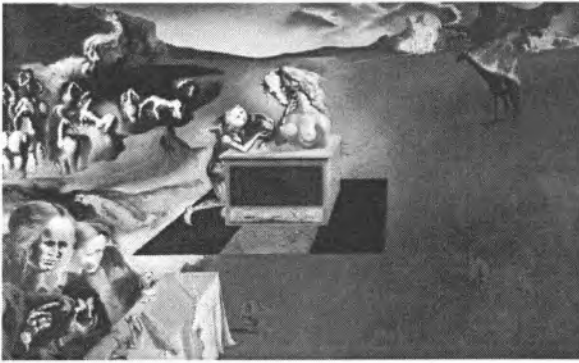
In een verlaten landschap met links Cadaqués op de achtergrond, ligt een rode, Egyptische sfinx met een heel beroemd gelaat. Het is het gezicht van Shirley Temple (°1928), de jongste kinderster van de jaren '30, die met haar blonde krullen, ondeugende ogen en kuiltjes in de wangen miljoenen Amerikanen vertederde.³⁷ Dalí geeft het jonge filmidool hier de gedaante van de sfinx als 'femme fatale'. Getuige daarvan is de grond die bezaaid ligt met botten, en tussen haar poten ligt zelfs een menselijke schedel. Terwijl de bioscoopbezoekers de films van Shirley 'verslonden', transformeerde Dalí haar dus in het mythologische monster dat mensen verslindt.

³⁷ Op haar zesde debuteert ze in de film *Stand up and cheer*; andere bekende films zijn *Little Miss Marker*, *Heidi* en *The Little Princess*. In de tweede helft van de jaren dertig is ze de grootste ster van Amerika, beroemder dan volwassen acteurs zoals Clark Gable en Bing Crosby. In 1939 echter vermindert haar populariteit en loopt haar carrière reeds ten einde.

Het hoofd van Shirley, ten slotte, knipte Dalí uit een tijdschrift en plakte het op het schilderij. Toen hij daar mee bezig was, dwaalden zijn gedachten af naar een voorval uit zijn jeugd.³⁸ Dalí had immers ooit eens een zieke vleermuis gevonden die werd aangevreten door mieren, en om hem uit zijn lijden te verlossen, had hij zijn kop eraf gebeten. De vleermuis op het doek verwijst naar deze bizarre gebeurtenis.

De Tweede Wereldoorlog

*De uitvinding van de monsters (La invención de los monstruos) (1937)*³⁹



‘According to Nostradamus the apparition of monsters presages the outbreak of war. This canvas was painted in the Semmering mountains near Vienna a few months before the Anschluss [de annexatie van Oostenrijk bij Nazi-Duitsland in maart 1938] and has a prophetic character. Horse women equal maternal river monsters. Flaming giraffe equals cosmic masculine apocalyptic monster. Cat angel equals metaphysical monster. Gala and Dalí equal sentimental monster. The little blue dog alone is not a true monster. Sincerely, Salvador Dalí.’⁴⁰

Deze beschrijving verschaft ons kostbare informatie voor wat de inhoud en betekenis van dit werk betreft. Ondanks zijn apolitieke houding gedurende de Spaanse Burgeroorlog (1936-39), die Dalí zag als een logisch natuurinstinct van de geschiedenis op zich, was hij niet immuun voor de (politieke) realiteit in het Europa van de tweede helft van de jaren dertig. Met zijn verwijzing naar de Franse astroloog Michel de Nostredame wil hij ons duidelijk maken dat ook zijn

³⁸ Informatie hierover vind je op www.boijmans.rotterdam.nl.

³⁹ De bron waarop deze analyse gebaseerd is, is ADES D. 2004. *Dalí – Die Jahrhundert-Retrospektive (Englische Originalausgabe)*, Figueres: Fundació Gala-Salvador Dalí, p. 247.

⁴⁰ Anoniem, *Dalí's Heterosexual Monster invades Chicago*, *The Art Digest*, vol. 18, no. 2, 15 oktober 1943, p. 13. Deze telegram was gericht aan ‘The Art Institute of Chicago’ toen het in 1943 *De uitvinding van de monsters* aankocht en waar het zich nu nog altijd in de archieven bevindt.

werk moet opgevat worden als een voorspelling, net zoals hij de Spaanse Burgeroorlog had 'voorvoeld' in *Weke constructie met gekookte bonen – Voorgevoel van de Burgeroorlog (Construcción blanda con judías hervidas – Premonición de la guerra civil)* (1936). Dalí geloofde dat de Tweede Wereldoorlog de ondergang zou betekenen voor de Europese traditie en cultuur, 'which perhaps explains the overt references to classical mythology and Christian iconography in the painting, all of which are threatened by the approaching apocalypse that takes the form of a burning giraffe in the far distance'.

Vooreerst worden we de zorgwekkende, asymmetrische compositie gewaar; alles is naar de linkerhelft verschoven. Michael R. Taylor vergelijkt de iconografie van het werk met de inhoud van een schip dat zich in een zware storm bevindt en waarbij alles naar een kant verschuift. Links vooraan houdt er iemand een vlinder en een zandloper in de hand als teken van het voortvluchtige leven waarbij het hoofd, net zoals alle andere, is samengesteld uit een profiel en een vooraanzicht. Op de tafel staat er, naast het fallische brood, een hand met een ei, die ons meteen doet herinneren aan *De metamorfose van Narcissus* (1936-7). De hond (het Dionysische) uit ditzelfde werk stond ook aanvankelijk hier rechts vooraan afgebeeld, maar de verf daarvan is mettertijd verdwenen. De (vrouwelijke) centauren hebben (net als de mens) een 'menselijke' en een 'beestachtige' helft. Aangezien Dalí hier nu sterke nadruk legt op het dierlijke achterwerk, mogen we concluderen dat hij ons op de barbaarse krachten wil wijzen die momenteel Europa in hun greep hebben. De 'cat angel' ten slotte in het midden lijkt in een discussie verzeild met een 'paardenvrouw' die op haar beurt ook geen menselijk (rationeel) gezicht (verstand) heeft. De scène stemt overeen met een werk van Angelika Kauffmann (1741-1807), namelijk *Cupido die de tranen van Psyche afveegt* (1807), en toont ons bijgevolg de liefde die in het Europa van de twintigste eeuw ter discussie staat.

*De apotheose van Homerus (Apoteosis de Homero) (1944-5)*⁴¹

Het is de titel van dit werk dat op 20 november 1945 op de voorpagina prijkt van de eerste editie van zijn eigen krant *Dalí News*: 'Dalí triumphs in "Apotheose of Homerus"'; met andere woorden: 'Dalí identifies himself with Homer, the great classic poet that now will be victoriously crowned.'

Om te beginnen heeft de hoofdfiguur links het hoofd van *De grote masturbator (El gran masturbador)* (1929). Deze welbekende figuur is hier echter oud, vermoeid en in een staat van ontbinding. Zijn hoofd moet ondersteund worden door een kruk die op zijn beurt versterkt wordt door een dikke bamboestok. Uit dit afgeleefd wezen komt nu Victoria tevoorschijn, de gevleugelde godin van de

⁴¹ Deze analyse is gebaseerd op PERERA RODRÍGUEZ, M. 2000. *Geniuses of Art – Dalí*. Madrid: Susaeta Ediciones S.A., p. 76.

overwinning die de masturbator – of beter gezegd Dalí – zal kronen. Helemaal rechts bemerken we Gala die ligt te dagdromen. De inhoud van haar dagdroom wordt boven haar afgebeeld. Centraal staan drie krachtige, galopperende paarden afgebeeld die door de negen muzen omringd of bewaakt worden. Perera Rodríguez verbindt deze scène met de titel van het schilderij en concludeert dat dit krachtige tafereel verwijst naar de overwinning van Odysseus' reis.

Vervolgens kunnen we *De apotheose van Homerus (Apoteosis de Homero)* ook in een ruimere en meer diepgaande analyse betrekken waarbij we ons baseren op het boek *Classical Mythology: Images and Insights*.⁴² De titel van het doek verwijst naar de goddelijke status die Homerus gedurende lange tijd in de Europese cultuur heeft genoten. Door nu het beeld van de afgetakelde masturbator te gebruiken, uit Dalí hier felle kritiek op het feit dat mythen – en dus Homerus of het humanisme in het algemeen – in een tegenwoordige wereld van atoombommen hun symbolisch belang verloren hebben. Dit gegeven wordt nog kracht bijgezet doordat de titel tegelijkertijd contrasteert met een gelijknamig werk van Ingres (1827). Op dit schilderij van Ingres wordt Homerus, terwijl een mensenmassa hem looft en geschenken geeft, nog vergoddelijkt en geniet hij nog de eer die hem toebehoort. Dalí daarentegen 'reduces Homer to a broken bit of statuary, a relic... This symbolism suggests that Homer's (and thus myth's) influence on European art, thinking and culture, while still existent, is a shadow of what it once was and still changes with time'.⁴³

Voorts moeten we in deze context ook het lijk dat uit de doodskest is gehaald (rechts), begrijpen. Het tentoongestelde, levenloze lichaam stelt met andere woorden opnieuw de vergane glorie van Homerus voor en wijst op de twintigste-eeuwse heiligschennis van de antieke mythologie.

Tot slot zijn ook de drie etherische verschijningen van Pegasus, volgens Platzner, een uiting van dit verval, aangezien de moderne mens niet meer in staat is om het mythologische paard te 'berijden'. Platzner besluit: 'It again signals myth's cessation as a legitimate method of contemplating humanity's existence and signals the changing state of not only art, but also thought and reasoning as well.'

Tot Slot...

We mogen concluderen dat, naast het Oedipus-thema, Dalí's relatie tot de klassieken gebaseerd is op pure noodzaak. Wat bedoelen we hiermee? Zoals al vermeld, probeerde Dalí doorheen zijn oeuvre als het ware zijn gevoel te laten

⁴² PLATZNER G. en HARRIS S.L. 2001. *Classical Mythology: Images and Insights*, California: Mayfield Publishing Company, Mountain View.

⁴³ PLATZNER G. en HARRIS S.L. 2001. *Classical Mythology: Images and Insights*, California: Mayfield Publishing Company, Mountain View, p. 993.

spreken. Sommige gevoelens zijn echter zo intens en zo moeilijk te uiten dat hij een beroep doet op klassieke bronnen. Zijn liefde voor Gala is bijvoorbeeld zo eindeloos dat hij wel moet teruggrijpen naar klassieke godinnen zoals om dit uit te drukken. Zijn angsten en teleurstelling in verband met de Tweede Wereldoorlog en de hedendaagse realiteit in het algemeen zijn zo diepgeworteld dat centauren, sfinxen, Medusa en Homerus zelf als het ware de enige uitweg vormen om dit op doek te zetten. Ook bij zijn oedipale angsten kunnen we dit zien gebeuren.

De derde en laatste tak van zijn relatie met het klassieke, herleidt de klassieken tot 'proefkonijnen'. *De onzichtbaren – Slaapster, paard en leeuw* en *De Metamorfose van Narcissus* zijn voorbeelden die deel uitmaken van zijn experimenten met dubbelbeelden.

Klassieke elementen bij Dalí worden in de secundaire literatuur meestal per schilderij even aangestipt, maar zeer zelden gaat men er dieper op in en probeert men de symbolische betekenis ervan te achterhalen. Hierin ligt nu precies het vernieuwende van dit onderzoek: er wordt niet alleen specifiek gewezen op 'het klassieke', we proberen er ook één of meerdere interpretaties aan te geven waarbij elk schilderij dan nog eens in een ruimere context wordt geplaatst: Oedipus, Wilhelm Tell, Venus, Tweede Wereldoorlog,... Hopelijk krijgt de lezer op deze manier een overzichtelijk beeld van de aanwezigheid van 'het klassieke' bij deze oedipale Narcissus.

Dalí is a discoverer and a discovery, without any doubt, one of the most authentic examples of Surrealism. He knew a lot about Freud and had the rebellion of having a notary as his father and having his mother dead since he was a child... Dalí appeared and everybody knew him.

Gertrude Stein, *Everybody's Autobiography* (1937)

In the field of artistic historiography, there has always been certain reserve regarding Dalí, for ideological reasons and due to his personal behaviour, although one cannot help wondering if many of his 'happenings' and many of his 'performances' are not also part of a certain way of understanding and living art.

**Daniel Giralt-Miracle, *Salvador Dalí, ilustrador de la realidad*
Catalogue *Dalí i els llibres* (1982)**