

het woord

GUILLAUME APOLLINAIRE

scriptie Eric Muis

als beeld

Scriptie Eric Muis, juni 2003.

theoretisch gedeelte afstudeertraject
AKI, academie voor beeldende kunst
en vormgeving, Enschede, 2003.

scriptie begeleiding: Karin Feenstra

het woord als beeld:
GUILLAUME APOLLINAIRE

INHOUD

p.4	INLEIDING
p.5	ONDERZOEK TRAJECT
p.6	HET WOORD ALS BEELD: GUILLAUME APOLLINAIRE
p.7	– Klassieke gescheidenheid
p.7	– Mallarmé
p.8	– Parijs en de avantgarde
p.8	– Het leven van Apollinaire
p.10	– Woorden in het kubisme
p.11	– Het futurisme
p.11	– Alcools en Calligrammes
p.13	– Het calligram als ideogram
p.14	– Wortels van het surrealisme
p.14	– Dada
p.16	– poëzie in De Stijl
p.17	– Apollinaire gestorven
p.17	– Internationale ontwikkelingen
p.18	– Guillaume Apollinaire: ‘Montparnasse’
p.19	– Guillaume Apollinaire: ‘Poème du 9 février’
p.20	CONCLUSIE
p.21	BIBLIOGRAFIE

INLEIDING

Als grafisch ontwerper werk ik veelvuldig met de media tekst en beeld die op verschillende wijzen met elkaar gecombineerd worden. De wisselwerking tussen de geschreven boodschap en het visuele element kan daarbij een meerwaarde voor de boodschap opleveren. De vanzelfsprekendheid waarmee wij tegenwoordig tekst-beeld combinaties tot ons nemen, aanvaarden en interpreteren, is niet iets van alle tijd. Integendeel, tot aan het begin van de twintigste eeuw heerste er juist een vanzelfsprekende scheiding tussen deze twee elementen. Elk had zijn eigen afgebakende plaats en rol, regels en betekenis.

In de eerste decennia van de twintigste eeuw ontstond in Europa een verschijnsel dat de lees- en kijkcultuur van de moderne mens voorgoed veranderen zou. Dichters en schilders uit de avantgarde van de artistieke wereld openden een aanval op de klassieke tradities die schilderkunst en literatuur gescheiden hielden. De omgang met tekst en beeld werd immers eeuwenlang als vaststaand ervaren en kende strikte normen en regels. Door het samensmelten van de twee artistieke domeinen, vaak letterlijk in één persoon, gingen woord en beeld elkaar beïnvloeden. Eerste, voorzichtige relaties ontstonden. Woord werd beeld en beeld werd woord... tot beide een eeuw later onlosmakelijk met elkaar verweven zijn.

Om meer te begrijpen van de evolutie die taal en beeld hebben doorlopen in de twintigste eeuw, bekeek ik kunstenaars die invloed hebben uitgeoefend op de ontwikkeling van de samengang van deze twee media. Ik zocht naar de hoofdrolspelers uit de beginfase van het proces waarbij de geschreven taal werd bevrijd van zijn isolement en de lineaire leesvolgorde kon worden doorbroken. Iemand die zich hier aan het begin van de twintigste eeuw diepgaand mee bezig heeft gehouden was de Franse dichter Guillaume Apollinaire. Hij stond midden in de Parijse avantgarde en onderhield nauwe banden met de toonaangevende schilders uit die tijd. Door Apollinaire en zijn werk nader te onderzoeken, wordt de verandering in betekenis van tekst binnen de beeldende kunst – maar ook daarbuiten – zichtbaar. Centrale vraag voor deze scriptie is dan ook: Wat was de rol en invloed van Guillaume Apollinaire bij de samengang van woord en beeld? Het werk van Apollinaire wordt in deze scriptie vanuit een breder historisch kader bekeken. Invloedrijke tijd- en stijlgenoten komen ook aan bod. Kunstenaars en hun werk staan immers nooit op zichzelf.

Eric Muis, Enschede, AKI, 2003.

ONDERZOEK TRAJECT

Aanvankelijk was ik van plan om voor mijn scriptie een brede centrale vraagstelling te nemen. Op welke wijze is de toepassing van tekst in de beeldende kunst ontstaan en tot welke veranderingen in betekenis heeft de samengang van tekst en beeld in de twintigste eeuw geleid? Hiermee komende tot een onderzoek van de ontwikkeling van het beeldend en inhoudelijk gebruik van taal en de verschillende beweegredenen van kunstenaars hierbij.

Dit bleek al gauw een te brede aanpak te zijn. Het materiaal was zo overstelpend aangezien vrijwel iedere artistieke stroming in de twintigste eeuw wel op de een of andere manier woorden en beeld combineerde. Het vormt weliswaar lang niet altijd het leidend motief van de bewegingen maar desondanks zou vrijwel de hele kunstgeschiedenis van de moderne tijd aan bod moeten komen.

In plaats daarvan besloot ik me te richten op de eerste decennia van de twintigste eeuw. Hierin is de basis gelegd voor veel van de ontwikkelingen die taal en beeld hebben doorlopen. Zodoende is er meer plaats voor verdieping en komen toch belangrijke ontwikkelingen naar voren.

Ik heb mij gericht op het vlak van beeldende kunst en de toegepaste (grafische) kunst buiten beschouwing gelaten. Dit omdat de evolutie van de verandering in betekenis die aan taal wordt gegeven met name vanuit de beeldende kunst op gang is gebracht en door middel van manifesten en beeldend werk afstraalde op de maatschappelijke realiteit.¹

Ik twijfelde of ik Filippo Marinetti of Guillaume Apollinaire als toonbeeld voor de vroege kant van de ontwikkeling zou nemen. Beide personen hebben een aantal belangrijke, nieuwe opvattingen bijgedragen. Marinetti wellicht in concretere zin door zijn manifesten die door Apollinaire zijn opgepikt. Toch heb ik voor Apollinaire gekozen vanwege de ruimere invloed die hij had op de schilders van de Parijse avant-garde, zijn betrokkenheid bij zowel het kubisme, dadaïsme als het surrealisme en, in vergelijking met Marinetti, de meer beeldend gerichte vorm die zijn verzen aannamen.

De onderliggende filosofische verandering in betekenis van geschreven taal maar ook van beelden is een diepgaande kwestie. Er komen direct vragen naar boven over de mate waarin woorden en beelden nog verwijzen naar de werkelijkheid of alleen nog maar naar elkaar, over of een kunstwerk taal of teken is, of over de waarheid van een geschreven kunstenaarsbewering. Dit soort vragen zijn interessant doch van zulk uitgebreide aard dat er in deze scriptie niet op in gegaan wordt. Te meer daar het erop lijkt dat veel van de verantwoordelijke kunstenaars hier eerder op een intuïtieve manier mee omgaan dan er bewust stelling over in te nemen.²⁺³

1 Kees Broos, 'Letter, woord, tekst, beeld', in: *De woorden en de beelden*, Utrecht, Centraal Museum, 1991, p.17-41.

2 A. A. van den Braembussche, *Denken over kunst*, Bussum, Couthino, 1996, p.249-260.

3 Ilse Bulhof, Renée van Riessen (red.), *Als woorden niets meer zeggen*, Kampen, Kok Agora, 1995.

HET WOORD ALS BEELD:

GUILLAUME

A POLLINAIRE

KLASSIEKE GESCHIEDENHEID

Tot aan het begin van de twintigste eeuw heerste er een vanzelfsprekende scheiding tussen geschreven taal en afbeeldingen. Tekst stond op zichzelf en voldeed aan een strak stramien van regelloop en zetkunst. Het lezen gebeurde via lineaire volgorde. In de sporadische gevallen waar tekst en beeld bij elkaar in de buurt kwamen, zoals bijbels, boekomslagen en enkele affiches, had elk zijn eigen afgebakend kader. Vaak werd er wel veel aandacht besteedt aan de vorm van de letters. Talrijke lettertypen zijn in de loop der tijd ontworpen maar vooral met het technische doel om de leesbaarheid te verhogen. Maar er zijn ook prachtige voorbeelden te vinden van versierde letters waarbij de lettervorm dusdanig is geornamenteerd dat de letter eigenlijk een illustratie is geworden. Het hoogtepunt hiervan werd wellicht al in de Gotische bijbels bereikt. De betekenis en functie van de letter is hierdoor echter nooit veranderd. ¹

MALLARMÉ

Een van de vroegst aanwijsbare publikaties waarbij een afwijkende opvatting over het inhoudelijk gebruik van tekst zichtbaar wordt, is de publikatie van het gedicht 'Un coup de dés jamais n'abolira le hasard' (De worp van een dobbelsteen zal het toeval nooit opheffen) door de Franse dichter Stéphane Mallarmé in 1897 in het internationale tijdschrift 'Cosmopolis'. ²

Hierin worden de woorden van de titelzin onderbroken door witte pagina's en toegelicht door korte zinnen die heen en weer schieten over de bladzijden. Plotseling gaan dingen als plaatsing en witruimte, dus compositie, een rol spelen bij het lezen van woorden. Het gedicht werd, jaren na zijn dood, ten tijde van het hoogtepunt in de artistieke en literaire stroming van het kubisme in 1914 opnieuw in Parijs gepubliceerd en oefende toen met zijn lyrisch-visuele notatie van ruimte en tijd een grote invloed uit op de dichters en schilders uit de Parijse avantgarde.

1 Friedrich Friedl, Nicolaus Ott, Bernard Stein, *Typographie*, Keulen, Könemann, 1998, p.56-69.

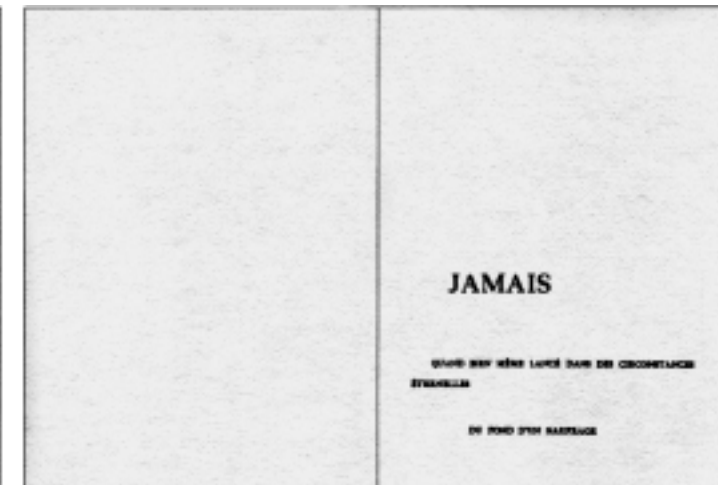
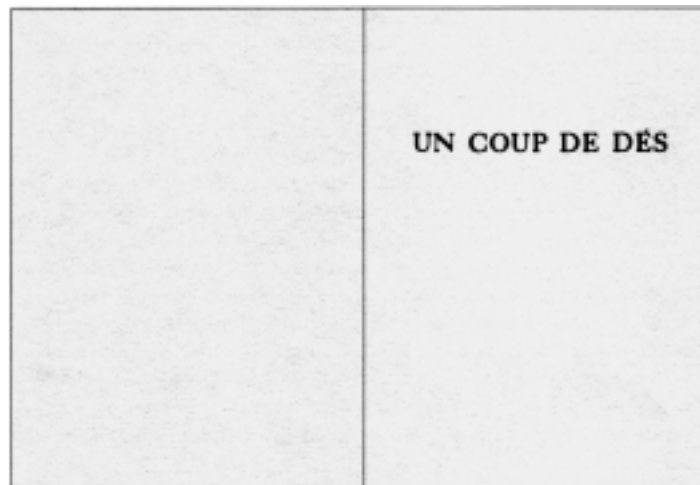
2 Stéphane Mallarmé, 'Un coup de dés jamais n'abolira le hasard', in: *Cosmopolis*, mei 1897, p.17-28.

■ □ Rudolf Scipio

Der Waffenschmied von Dortmund, 1885.

□ ■ Stéphane Mallarmé

Un coup de dés jamais n'abolira le hasard, 1897.



3 Hugh Honour & John Fleming, *A world history of art*, London, Laurence King, herziene uitgave, 1991.
(vertaling: *Algemene kunstgeschiedenis*, Amsterdam, Meulenhoff, 1992, p.648-654.)

■ □ Guillaume Apollinaire en Raoul Dufy
Le Bestiare ou Cortège d'Orphée, 1911.

□ ■ Guillaume Apollinaire en Raoul Dufy
La Carpe, La Colombe, Le Chat, 1911.
uit: reproductie 'Le Bestiare ou Cortège d'Orphée', Metropolitan Museum of Art, 1977.

8

PARIJS EN DE AVANTGARDE

De periode rond 1900 werd gekenmerkt door diepgaande ontwikkelingen op allerlei terreinen zoals wetenschap, techniek, filosofie en samenleving. De kunst sloot hierbij aan met een algemene tendens tegen de gedetailleerde realistische representatie van de werkelijkheid zoals die werd voorgestaan in het naturalisme. Er werd druk gezocht naar nieuwe manieren om de snel veranderende wereld te zien.³ Parijs was in de jaren voor de eerste wereldoorlog nog altijd de artistieke hoofdstad van de wereld. De stad was een ontmoetingsplek van internationale kunstenaars en het toneel van vele, vaak parallel lopende vernieuwingen op allerlei artistieke gebieden. In deze wereld van vrije denkers en doeners versmolten disciplines met elkaar en was er sprake van een actieve kruisbestuiving tussen schilderkunst, literatuur en filosofie. Er vormden zich tal van avantgardistische bewegingen bestaande uit kunstenaars die zichzelf als voorhoede van een nieuwe maatschappij zagen.

HET LEVEN VAN APOLLINAIRE

Te midden van deze artistieke omwentelingen bevond zich ook de dichter en kunstcriticus Guillaume Apollinaire, wiens echte naam Wilhelm Apollinaris Albertus Kostrowitsky was. Hoewel hij altijd geheimzinnig deed over zijn precieze afkomst staat inmiddels vast dat hij is geboren in Rome op 26 augustus 1880 als buitenechtelijke zoon van een avontuurlijke Poolse moeder, die rebelleerde tegen haar aristocratische afkomst, en een Italiaanse officier. Zijn vader verdween al vroeg uit zijn leven. Apollinaire bracht zijn jeugd door in Monaco en aan de Franse zuidkust. Onderhouden door zijn gokkende moeder ging hij naar school waar hij zich voordeed als Russische prins. Toen hij 20 was verhuisde hij naar Parijs waar hij tijdelijk bij een bank werkte en korte bijdrages leverde aan een krant en een aantal tijdschriften. In 1901-02 reisde hij rond in het Rheinland in Duitsland waar hij privé les gaf aan kinderen in adellijke families.



In 1902 kwam hij terug naar Parijs en startte de tijdschriften 'Le Festin d'Esope' en 'La Revue immoraliste'. Hij hield zich daarin bezig met satirische en semi-pornografische teksten.

Apollinaire kwam in contact met schilders als Vlaminck, Raoul Dufy, André Derain en Marie Laurencin. In 1909 publiceerde hij 'L'enchanteur pourrissant' een proza-gedicht over de tovenaars Merlijn die gevangen zit in zijn liefde voor een getrouwde vrouw. De teksten van Apollinaire werden hierin ondersteund door houtsnedes van Derain. In 1911 volgde een soortgelijke samenwerking met Dufy die houtsnedes maakte voor Apollinaire's 'Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée'. Woord en beeld stonden hierin nog steeds in hun klassieke gescheidenheid maar op het inhoudelijk niveau van het verhaal vulden de beelden en de teksten elkaar aan.

In 1904 had hij Pablo Picasso ontmoet, met wie hij zeer bevriend raakte. Sindsdien volgde Apollinaire de ontwikkeling van het kubisme van Picasso en Georges Braque op de voet. Hij hielp mee met het organiseren van de eerste grote kubistische tentoonstelling in 'Salon des Indépendants' in 1911, overigens zonder Picasso en Braque. Apollinaire groeide uit tot intellectuele voorvechter en verdediger van de moderne schilderkunst. Hij was een voortreffelijk kunstkenner die diep wist door te dringen in het wezen van de schilderkunst met al haar snel opeenvolgende ontwikkelingsfasen als fauvisme, kubisme en orfisme (een term die door Apollinaire is gegeven aan het werk van Robert Delaunay).

Naast zijn romans en novellen schreef hij nu vooral essays en kritieken, zoals 'Les peintres cubistes' uit 1913 waarin hij de theorie van het kubisme onderzocht en de vooraanstaande kubistische schilders en hun werk psychologisch analyseerde. Volgens Apollinaire was kunst geen spiegel voor de natuur en was het kubisme in wezen meer conceptueel dan waarnemingsgericht. Zijn publikaties waren voor de toenmalige schilderkunst van groot belang omdat ze de ogen van veel mensen openden voor wat er op dit terrein op dat moment leefde.

■ □ □ Georges Braque

Le journal Echo d'Athènes, 1913.

Kunstmuseum, Bern.

□ □ □ Pablo Picasso

Nature morte à la chaise cannée, 1912.

collage, 29 x 37 cm

Musée Picasso, Paris.

□ □ ■ Pablo Picasso

Dé verre et journal, 1914.

geverft hout en tin, 20,6 x 19 x 9,5 cm

Musée Picasso, Paris.



WOORDEN IN HET KUBISME

- 4 Robert Rosenblum, 'Picasso and the
Typography of Cubism', in: *Picasso 1881-
1973*, London, Paul Elek, 1973, p.49-75.

■□□□ Pablo Picasso
Pipe, verre, bouteille de vieux marc, 1914.
collage, 73,2 x 59,4 cm
Solomon R. Guggenheim Foundation, NY.

□■□□ Pablo Picasso
Au bon marché, 1913.
collage, 23,5 x 31 cm
Privé collectie Ludwig, Aachen.

□□■□ Juan Gris
Fles, krant, schaal met fruit, 1915.

IO □□□■ Juan Gris
Pot met geraniums, 1915.

In de schilderkunst valt de eerste toenadering tot taal te bespeuren wanneer George Braque in 1911 letters en teksten in zijn kubistische schilderijen introduceerde. Iets wat spoedig overgenomen wordt door zijn stijlgenoten en vrienden Pablo Picasso, Louis Marcoussis en Juan Gris. Ook al vormen de letters in eerste plaats schilderkundige elementen, ze geven toch een extra betekenis aan het beeld omdat ze verwijzen naar het dagelijks leven in Parijs, naar de sfeer van bistro's en bars ('Fox', 'Vieux Marc', 'Vin') en dans-tenten ('Valse', 'Bal'), naar kranten ('Le Journal', 'Le Torero') of populair entertainment ('Ma Jolie') maar ook – kenmerkend genoeg – naar het futuristische tijdschrift 'Lacerba'.

In 1912 ging Picasso een stap verder. Hij schilderde niet langer de naam van een krant maar plakte een stuk echte krant in zijn tekening: De collage was geboren. Het symbool waar de geschilderde naam naar verwees werd als letterlijke werkelijkheid in het beeld opgenomen.

Naast gangbare verklaringen in de kunstgeschiedenis over de rol van deze teksten in de kubistische werken, dat het een manier vormde om de tweedimensionaliteit van het beeldvlak te benadrukken, of dat het aanbrenge van stukjes krant werd ingegeven door de behoefte om het armzalige onderwerp vocabulaire van het kubisme te verrijken, biedt Robert Rosenblum in zijn artikel en lezing 'Picasso and the Typography of Cubism' een aantal interessante andere insteken. Zo ziet hij het veelvuldig opdelen van de kranten-naam 'Le Journal' door Picasso als "een verbaal equivalent van de vlakversnijding van de kubistische objecten" en wijst hij op de verbale betekenis en associatieve waarde van de knipsels en woordopdelingen. Zoals tijdgenoten Marcel Duchamp en Francis Picabia verrukt waren van ingewikkelde woordspelingen zo kan men ook in Picasso's metamorfosen van 'Le Journal' meervoudig verbaal-visuele leeseffecten van op elkaar lijkende klanken en letters herkennen (joie=vreugde; jouer=spelen; jouir=vreugde scheppen of in plat: klaarkomen). 4



HET FUTURISME

In 'Le Figaro' van 20 februari 1909 lanceerde de Italiaanse dichter en uitgever Filippo Tommaso Marinetti (1876-1941) zijn eerste en befaamde futuristisch manifest. Hierin werd een op de moderne tijd toegesneden levenswijze gepropagandeerd die technische vooruitgang, snelheidsroes en heldendom omarmde en de vernietiging van alle traditie vereiste.

Dit futurisme had zich vanuit Italië snel verspreid naar Parijs waar Marinetti met zijn makkers tentoonstellingen en futuristische 'soirées' (bijeenkomsten) organiseerde. In zijn vrije verzen brak Marinetti met rijmschema's en klassieke metriek en in 1912 kwam hij met de publikatie van 'manifesto tecnico della letteratura futuristica' (technisch manifest van de futuristische literatuur) waarin hij bepleitte dat woorden voortaan zelfstandig gemanifesteerd moesten worden, zonder vervoegingen of verbuigingen en werkwoorden alleen in de infinitief (=hele werkwoord). Hierdoor verdwijnt het zinsverband en staan woorden ineens op zichzelf als begrip. Marinetti werkt dit uit in 'Zang Tumb Tumb', een futuristische gedichten reportage over zijn tijd als oorlogsverslaggever (o.a. in Libië in 1911). De omslag geeft het fusilleren van een Bulgaarse 'verrader' weer. Woorden drukken hier op visuele wijze beweging en klank uit. Marinetti bleef zich in de periode van 1912-1915 met zijn 'Parole in Libertà' (woorden in vrijheid) bezighouden. In 1914 publiceerde hij 'Lo splendore geometrico e meccanico nelle parole in libertà' (de geometrische en mechanische glans van woorden in vrijheid) in zijn eigen futuristische tijdschrift 'Lacerba' waarin hij zijn visie op het gebruik van woorden-in-vrijheid verder uiteen zette. ⁵

ALCOOLS EN CALLIGRAMMES

Apollinaire zag in Parijs niet zoveel in de Italiaanse futuristische schilderijen van Carlo Carrà, Luigi Russolo en Gino Severini, vergeleken met zijn 'eigen' kubisten. Hij was meer geïnteresseerd in de literaire kant

5 Filippo Tommaso Marinetti, 'Lo splendore geometrico e meccanico nelle parole in libertà', in: *Lacerba*, maart 1914, p.81-83. (vertaling Italiaans-Nederlands: Margot Poll in: *De woorden en de beelden*, Utrecht, Centraal Museum, 1991, p.43-46.)

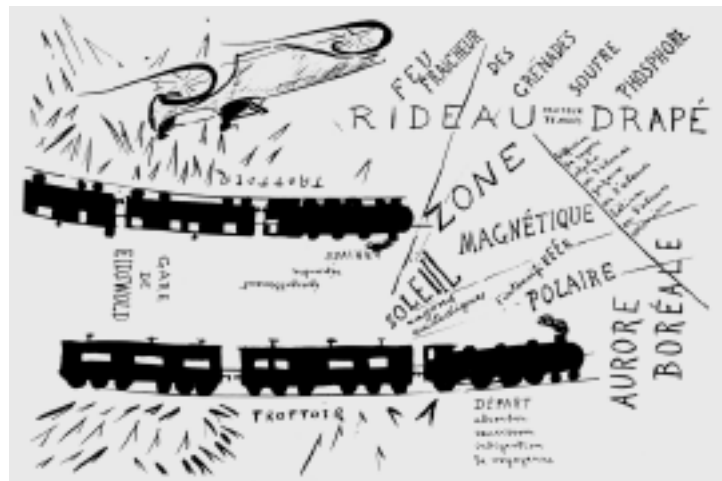
■□□□ Filippo Tommaso Marinetti
Zang Tumb Tumb, 1914. Omslag.

□■□□ Filippo Tommaso Marinetti
Parole in Libertà, 1915.

□□■□ Filippo Tommaso Marinetti
Les mots en libertà futuristes, 1916.
Omslag en uitgevouwen pagina

□□□■ Gino Severini
Danza serpentina, 1914.
uit: 'Lacerba II', nr.13, p.202.

II



uit: 'Calligrammes, poèmes de la paix et de la guerre 1913-1916', Paris, 1918:

■□□□ Guillaume Apollinaire
Lettre-Océan, 1914 (detail).

□■□□ Guillaume Apollinaire
Il Pleut, 1916.

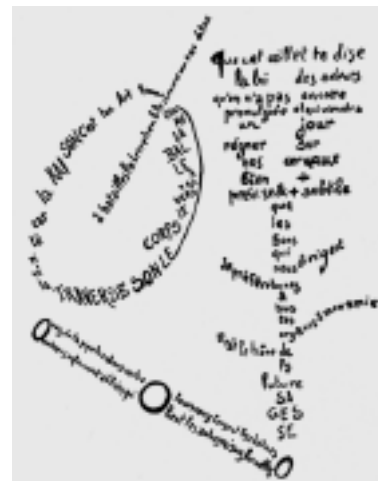
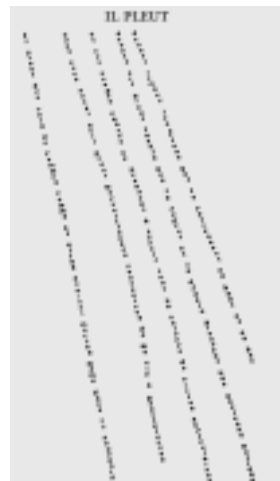
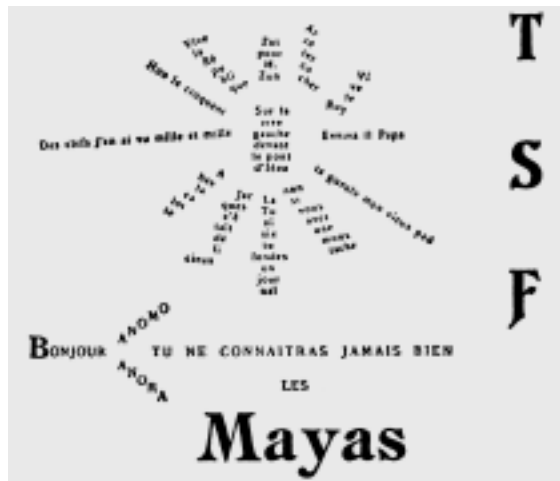
□□■□ Guillaume Apollinaire
La mandoline, l'oeillet et le bambou.

□□□■ Guillaume Apollinaire
Calligramme.

van het futurisme, zoals gepresenteerd door de 'versi libre' van Paolo Buzzi en Marinetti zelf en door de tijdschriften Poesia (Milaan) en Lacerba (Florence).

Een keerpunt in het dichterschap van Apollinaire komt met de publikatie van zijn 'Alcools' (alcoholisch) in 1913. Het werd ontvangen als hoogst origineel werk binnen de moderne poëzie. De dichtbundel bevatte verzamelde gedichten die hij had geschreven in de 15 jaar ervoor. Hierin werden klassieke rijmschema's gecombineerd met moderne tekeningen zoals schetsmatige afschriften van gesprekken die hij per toeval had opgevangen op straat. Stelselmatig zijn hier alle leestekens verwijderd waardoor woorden en gespreksflarden op zichzelf komen te staan. De lineaire volgorde van het lezen is hiermee doorbroken (zoals ook al bij Marinetti's werk). De lezer wordt als het ware gedwongen om zijn eigen verhaal ermee te maken. Zoals het kubisme in de schilderkunst de werkelijkheid fragmenteerd, door elkaar schudt en de belangrijkste elementen een nieuwe plaats toekent, zo springt Apollinaire op gelijke wijze om met de woorden in zijn gedichten. Door zinsverbanden weg te halen ontstaat een abstractie van de werkelijkheid waarin echter woorden toch weer figuratief kunnen zijn door hun toegekende betekenis en plaats.

Met het uitbreken van de eerste wereldoorlog in 1914 neemt Apollinaire als korporaal Gui. de Kostrowsky vrijwillig dienst in het Franse leger. Hij stuurde vanuit de loopgraven oorlogsgedichten naar zijn vriendinnen in Parijs. In brieven, op briefkaarten of zelfs op berkebast geschreven. De gedichten nemen op typografische wijze figuratieve vormen aan die aansluiten bij de inhoud van het gedicht. Een fontein, een kanon, een bloem. Hij noemde ze 'vers figurés' of 'idéogrammes lyriques'. Ze werden in april 1918, driekwart jaar voor zijn dood, gepubliceerd als zijn tweede verzamelbundel: 'Calligrammes, poèmes de la paix et de la guerre' (1913-1916). Het bekendste tekstbeeld van deze uitgave is 'Il Pleut' (het regent) waar de onder elkaar getypte letters zich zonder enige interpunctie als waterdruppels in een dreinerige regen aan elkaar



rijgen tot woorden en zinnen. Wanneer Apollinaire in 1916 ernstig gewond raakt aan zijn hoofd keert hij uit de oorlog terug naar Parijs. Na zijn herstel blijft hij doorgaan met het maken van zijn calligrammes, alleen handelen ze nu over het Parijse leven.

HET CALLIGRAM ALS IDEOGRAM

Het idee om met een woord tegelijk een figuur te vormen was niet helemaal nieuw. Ook de futuristen hadden reeds uitingen van deze aard geleverd. Zoals de “getekende analogie” van de dichter Cangiullo getiteld ‘Fumatori II’ (rokers II) die als voorbeeld diende in Marinetti’s ‘Lo splendore geometrico e meccanico nelle parole in libertà’. Hier geeft het woord FUMARE door zijn vorm uitdrukking aan “de lange en monotone dagdromen en de zich verbreidende rook gedurende de angstige uren van een treinreis”. Volgens Marinetti werden deze woorden-in-vrijheid “zelfillustraties” om zo sterker over te komen. Zodra echter aan de behoefte van groter uitdrukkingsvermogen voldaan is, moesten de woorden-in-vrijheid wel weer hun normale vloeiende loop aannemen van Marinetti.⁶

Apollinaire ging dus wel een aantal stappen verder dan de futuristische uitwerkingen. Zijn calligrammes bestonden doorgaans uit meerdere woorden en zinnen die samen een duidelijk herkenbaar beeld vormen. Hierdoor werden ze als ideogram bestempeld, soms ook door Apollinaire zelf. Een ideogram is een grafisch teken dat een voorwerp symboliseert. Men kan zeggen dat een zuiver ideogram louter een tekening is en daarom geen geschreven teks zou mogen bevatten. Maar bij Apollinaire is het nou juist het beeldende aspect dat overweegt en domineert. Als eerste zie je het beeld en pas dan zie je dat er woorden staan en ga je die woorden lezen. De samenhang van de woorden wordt nu niet meer door een grammaticale logica bepaald maar door een ideografische logica. Door het volgen van de lijnen van het opgeroepen beeld, lees je de tekst correct.⁷

6 Filippo Tommaso Marinetti, ‘Lo splendore geometrico e meccanico nelle parole in libertà’, in: *Lacerba*, maart 1914, p.83. (vertaling Italiaans-Nederlands: Margot Poll in: *De woorden en de beelden*, Utrecht, Centraal Museum, 1991, p.46.)

7 Gabriel Arbouin, ‘Devant l’ideogramme d’Apollinaire’, in: *Les Soirées de Paris (reprint) II*, Geneva, 1970, p.383-385. (vertaling Frans-Nederlands: Nelleke van Maaren in: *De woorden en de beelden*, Utrecht, Centraal Museum, 1991, p.57-58.)

■ □ Cangiullo

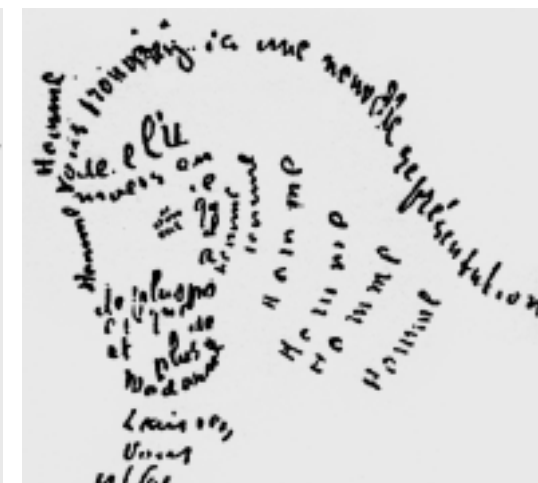
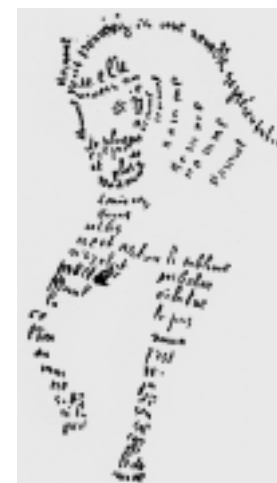
Fumatori II, 1913.

□ ■ Guillaume Apollinaire

Paard calligram, 1917.

13

Meer ‘calligrammes’ op pagina 18 en 19.



8 Calvin Thomas, *The bride and the bachelors*, London, 1965, p.25.

9 Henk Oosterling, *Surrealisme en de filosofie*, Rotterdam, cfk, 2002, lezing, p.3.

■□□□ Hugo Ball
Karawane, 1917.

□■□□ Francis Picabia, Tristan Tzara
DADAPHONE, no.7, 1920 (omslag).

□□■□ Francis Picabia
Portrait de Tristan Tzara, 1920.

□□□■ Kurt Schwitters
Der Kritiker, 1921.

I4

□□□■ Raoul Hausmann
ABCD, 1920-1923.

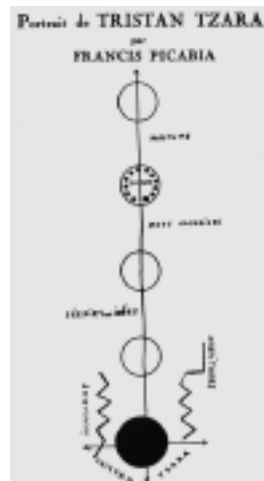
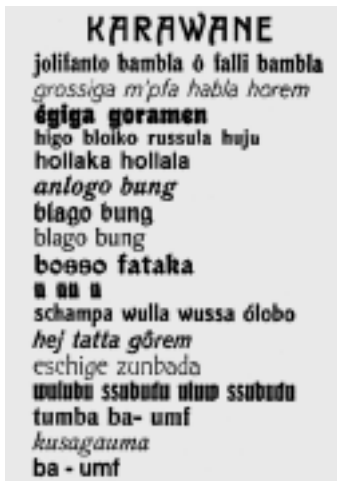
WORTELS VAN HET SURREALISME

Al voor de oorlog raakte Apollinaire in 1912 bevriend met de schilder Marcel Duchamp juist op het moment dat deze de kubistische schilderkunst achter zich laat en op een veel conceptueler niveau verder gaat. Met de eigenzinnige schilder Francis Picabia vormden ze een driemanschap dat regelmatig bijeen kwam ter discussie van de kunst. Volgens Picabia's vrouw Gabrielle Buffet streefden de heren er met schitterende redeneringen naar "de desintegratie van het begrip kunst" te bewerkstelligen en bevatten hun fantastische verbale hoogstandjes reeds "alle kiemen van wat later Dada zou heten".⁸

Deze richting werd door Apollinaire diepgaander uitgewerkt in een der eerste absurde toneelstukken getiteld 'Les mamelles de Tirésias' (de borsten van Tirésias), voor het eerst opgevoerd in 1917. In dit stuk combineerde hij zijn eigen seksuele obsessies met een satirische kijk op Griekse legenden en een ironische knipoo naar het extreem lage geboortecijfer in Frankrijk in de negentiende en twintigste eeuw. Hiermee werd Apollinaire mede uitvinder van het absurde theater of zoals hij het zelf noemde in het programma-boekje van het in 1917 opgevoerde spektakelstuk *Parade*: "surrealisme". Dit stuk was een interdisciplinair en multimediaal Gesamtkunstwerk waarvoor de schilder Picasso de decors en kostuums maakte, de componist Satie de muziek, de danser Massine de choreografie en schrijvers als Apollinaire de teksten schreven. Deze term wordt later in 1924 door André Breton in zijn 'Manifeste du Surréalisme' uiteengezet en als naam voor de stroming van het surrealisme genomen.⁹

DADA

De oprichting van het 'Cabaret Voltaire' in Zürich in 1916 door de dichter Hugo Ball was het begin van Dada. Het groeide uit tot een internationaal gebeuren waarbij talrijke soirées, tentoonstellingen en debatten werden gehouden. Onder de indruk van de eerste wereldoorlog en in een anti-burgerlijke en revolutionaire



sfeer wilden dichters en schilders uit de avantgarde zoals Richard Hülsenbeck, Marcel Janco, Tristan Tzara en Francis Picabia als dadaïsten breken met de geërfde kunstzinnige en sociaal-politieke tradities. Dadaïsten dreven de spot met alle gevestigde waarden, alle traditionele opvattingen van goede smaak in kunst en literatuur, die zij beschouwden als de culturele symbolen van een samenleving die berustte op hebzucht en materialisme en nu in de laatste fase van haar doodsstrijd verkeerde.¹⁰

De naam 'Dada' betekent niets. Het is een nonsenswoord dat baby's uitkramen. Men wilde de kunst ontkennen zodat men zich meer om de mensen en hun lijden kon bekommeren.¹¹

Expressionisme, kubisme en het futurisme hadden woord en beeld bevrijd. Gescherpt door de oorlog en politiek radicalisme zouden woord en beeld in de komende jaren onder het motto dada de Europese burger schokken. Dada verspreide zich via het nieuwe medium drukwerk in de vorm van pamfletten en (eenmans)tijdschriften, die door goedkope massaproductie konden doordringen tot in de verste uithoeken van Europa en tot in Rusland en Amerika. Het bekendste hiervan is 'Dadaphone' (1917-1921) van Tzara en Picabia waar in de eerste edities ook ideogrammen van Apollinaire in verschenen.

In het van oorsprong literaire dada worstelde men met de logische volgorde van het woord. Door vrije associatie ontstond er bij de lezer ruimte voor irrationele en onbewuste interpretaties. Er verschenen de eerste klankgedichten. Woorden die geen betekenis hadden maar alleen nog klank. Elke poging om iets rationeel zinnigs uit het lezen van deze gedichten te halen zou bij voorbaat al mislukt zijn. Dada schiep nieuwe beeldende uitdrukingsmogelijkheden, die de moderne kunst blijvend beïnvloed hebben zoals de collage en de fotomontage. In het werk van kunstenaars als onder andere Marcel Duchamp, Francis Picabia, Max Ernst en Kurt Schwitters werden het woord en het beeld steeds verder losgemaakt uit hun oorspronkelijke, traditionele context. Er verschenen geschilderde, getypte en geschreven woorden, kreten en teksten in hun werk. Woorden die sterker dan de beelden irrationale associaties oproepen.¹²

10 Hugh Honour & John Fleming, *A world history of art*, London, Laurence King, herziene uitgave, 1991.
(vertaling: *Algemene kunstgeschiedenis*, Amsterdam, Meulenhoff, 1992, p.674-676.)

11 Richard Hülsenbeck, 'Dada als Literatur', in: tent. cat., *Dada*, New York, 1958, p.59.

12 Tent. Cat., *Travaux Publics - Public Works*, Eindhoven, van Abbemuseum, 1997, p.9-10.

■□□ Francis Picabia
L'Oeil cacodylate, 1921 (onderste helft).

□■□ Theo van Doesburg
Dada-soirée affiche, 1922.

□□■ Kurt Schwitters
Dada-matinee affiche, 1923.



13 I.K. Bonset, 'Inleiding tot de nieuwe verskunst', in: *De Stijl IV*, 1921, nr.2, p.22.

14 Theo van Doesburg, Piet Mondriaan, Antony Kok, 'Manifest II van De Stijl 1920 - De Literatuur', in: *De Stijl III*, 1920, nr.6, p.49.

■□□□ Theo van Doesburg
Soldaten, 1916 (detail).

□■□□ I.K. Bonset (Theo van Doesburg)
X-beelden, 1920.
uit: 'De Stijl', nr.7, 1920

□□■□ I.K. Bonset (Theo van Doesburg)
X-beelden, 1920.
uit: 'De Stijl', nr.9, 1920

□□□■ I.K. Bonset (Theo van Doesburg)
Letterklankbeelden, 1921.

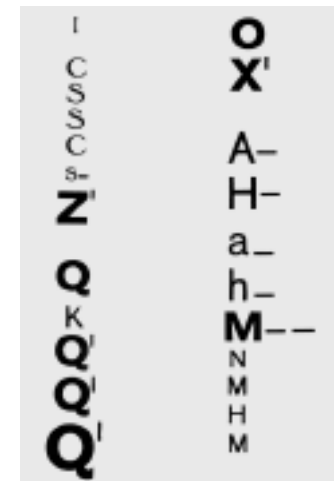
16

POEZIE IN DE STIJL

In Nederland komt de ontwikkeling van het woord tot beeldend element betrekkelijk laat op gang. Theo van Doesburg kwam bijvoorbeeld pas laat in aanraking met Mallarmé's gedicht, gezien zijn uitspraak in 1921: "Mallarmé, wiens licht eerst heden tot ons geestelijk netvlies komt, zegt dat er voor de dichters veel te leeren valt van de wit en zwart verdeeling, evenals van het typografisch karakter der advertenties." ¹³ Van Doesburg was in 1917 samen met Piet Mondriaan de oprichter van de Nederlandse kunstenaarsgroep 'De Stijl'. Andere leden waren o.a. de schilder Bart van der Leek, architect Gerrit Rietveld en later de dichter Antony Kok. Zij waren voorstanders van de door Mondriaan ontwikkelde kunsttheorie volgens welke de beeldende kunst onafhankelijk van de natuur op grond van abstracte principes gevormd moest worden. Theo van Doesburg uit zich in allerlei vormen in het tijdschrift 'De Stijl' (1917-1927). Als redacteur in reacties op kritiek op De Stijl, in allerlei losse fragmenten, als opsteller van de manifesten, als dichter (I.K.Bonset) en als filosoof (Aldo Camini).

In de eerste jaren beperkt dit tijdschrift zich tot schilderkunst, esthetica, kunstonderwijs en architectuur. Behalve een gedicht en een rouwadvertentie voor Apollinaire komt de literatuur aanvankelijk niet aan bod. Daar kwam verandering in met de publikatie van 'Manifest II van DE STIJL 1920 - de Literatuur' in het april nummer van dat jaar. Hierin wordt gesteld dat het woord "dood en machteloos" is geworden en een nieuwe uitdrukingskracht moet krijgen. De "dorre frontale zinsbouw" uit de oude literatuur moest verdwijnen en plaats maken voor een nieuw gebruik waarbij tegenstellingen tussen vers en proza, inhoud en vorm, worden opgeheven. ¹⁴

Van Doesburg publiceerde daarna de 'X-beelden'; gedichten waarin door lettervorm extra betekenis werd verleend aan de woorden. In de letterklankbeelden uit 1921 gaat hij nog een stap verder dan de klankgedichten die Dada inmiddels laat horen. Een klank bestaat nu alleen nog uit een op zichzelf staande letter.



APOLLINAIRE GESTORVEN

Apollinaire stierf op 9 november 1918 in zijn appartement aan de Boulevard Saint-Germain in Parijs aan de Spaanse griep, verzwakt door de hoofdwond uit de oorlog. Zijn werken 'Alcools' en 'Calligrammes' worden algemeen tot de belangrijkste en invloedrijkste scheppingen op het gebied van de hedendaagse poëzie gerekend. Naast deze beeldende werken rijkt zijn invloed als kunstkenner en theoreticus door tot in het surrealisme jaren na zijn dood.

INTERNATIONALE ONTWIKKELINGEN

Door de opkomst en steeds grotere oplages van tijdschriften ontstaan in de jaren tussen de wereldoorlogen steeds grotere netwerken van internationale kunstenaars. De invloed van de vernieuwingen binnen deze tijdschriften strekt zich ook uit tot de vormgeving van drukwerk en reclame.

In Parijs en België gaat het Dadaïsme gedeeltelijk over in het Surrealisme met als voortrekker André Breton. Hierin werd het fantastische, het irreële en onbewuste van de menselijke psyche tot uiting gebracht. De macht van dromen en het laten spelen van gedachten werken bevrijdend van de traditionele uitdrukkingmethoden. Collage, frottage (afwrijving van texturen) en het automatisme bieden rationeel ongecontroleerde procedés. Het woord werd onderdeel van het surrealistische 'écriture automatique' waarbij de kunstenaar zijn penseel door toeval van het onderbewuste laat leiden tot het ontstaan van haast onleesbare lijnen.

In minder dan twintig jaar tijd hadden zich de traditionele verhoudingen tussen woord en beeld volledig gewijzigd. De tekst was als een zelfstandig beeldend element het schilderij binnengetroten. In René Magritte's 'La trahison des images' uit 1929 gaat het woord voluit in de aanval en maakt het beeld uitermate verdacht met de mededeling: 'Ceci n'est pas une pipe'.

■□□ Joan Miró

Ceci est la couleur de mes rêves, 1925.
olieverf op doek, 96,5 x 129,5 cm
privé collectie.

□■□ Marcel Duchamp

Wanted \$2000, 1923.
ready-made rectifié, 49,5 x 35,5 cm
collection Hellstrom, USA.

□□■ René Magritte

La trahison des images, 1929.
olieverf op doek, 59 x 80 cm
Los Angeles County Museum of Art.



Guillaume Apollinaire

Montparnasse, 1914.

eerste druk: 'Montparnasse, nouvelle série', 1921.

M De laatste der Mohikanen zal hier zijn vredespijp roken.

O Hier is de ergste kerel van de wijk die zijn kroegentocht begint.

N Van de beroemde schilder en beeldhouwer Pablo Picasso – de edele duim van de rechterhand.

T Verschrikkelijke bokser – boxend met zijn herinneringen en zijn duizend begeertes.

P Kleine fles waarin meneer Baty de oude nektar bewaart.

A Boom die door Victor Hugo geplant is.

R Ronde die men ook als tegengestelde koepel kan opvatten.

N Naakt is het Montmartre-meisje dat elke donderdag, zaterdag en zondag in Bulier dansen komt.

A Amerikaans meisje, dat schilderen studeert, beeldhouwen,

houtsnijden, naaien, architectuur, karikatuur, landbouw,

literatuur en duizend hypothesen over de natuur opstelt.

S De mooie Yvonne – eenvoudig kind van Montparnasse – gaat naar haar minnaar die op haar wacht en ondertussen luistert hoe de papegaai van de Belfort-Leeuw de trams nadoet.

S Kubistische schilder uit de herfstsalon der onafhankelijken die op dinsdag zijn operatief in de Closerie des Lilas wil nuttigen.

E Vreemd huis zonder deuren en ramen, dat te vinden is op Montparnasse waar 100.000 schilders en dichters leven, met spijt, verachting en toekomst.

18

M
le dex
HI
CANS
nier des
fua
mer
i.c.
son
ca
lu
me
o

voici PHOMME le plus
em
dan
c
du Sa
quay cor
tier cou
qui née
fait des
bars

Pi c a N
so
lle
Pa
nu
con
bien
teur
sculp
tunt
pein
du
lle pou
ce à
la
main
droi
te

T
er
re
Boxeur
Boxant
ses
ve
ner
s
et ses
mil
le
de
siss

P
eti
TE
Bou
teulle
nie mon
S
ieur Ba
ty con
sève l'
antique
NECTAR

A
rière
qui fut ja
displanté par
V
I
C
T
O
R
H
U
G
O

R
DÔME
que
fuit
st
dre
Dôme qui se trouve en face

N
il
la
Montmartroise qui vient
dancer à
sa
de
difen
le
on
didi
man
che

A
mi
carme
la
poin
tu
re
la sculp
ture la gra
mure la touche
l'architecture
la caricature
l'agriculture
la littérature
et faisait mille con
jectures sur la
na
re

S
im
ble
du Mont
Al
par
mas
se
se
ab
nant
qui
l'attend
on
devant
le
parquet
de
l'oy
de
Belfort
imité
les
tramacys

S
c
t
haire
cubiste
du Salon
d'Art
TOM
meit
DES
indi
pendants
le
mar
di
ata
do
se
ve
des
li
cas

E
Trange maison sans portes
qui
Bau
me
Apostrophe
nai
re
at
venir
l'a
dair
le di
quet
lère
avec
poëtes
et
fantas
100
000
qui se trouve à Montparnasse et où vivent

CONCLUSIE

De eerste decennia van de twintigste eeuw was een periode waarin zich vele vernieuwingen op het artistieke vlak voltrokken. De stad Parijs was in die periode een brandpunt van progressieve kunstenaars die als een internationale voorhoede vele artistieke ontwikkelingen op gang brachten. Door het samenbrengen van geschreven taal en beelden verschoof de westerse communicatiecultuur naar een meer op beeld gerichte lees- en kijkcultuur. Deze omwentelingen zijn in beginsel vooral vanuit de literaire kant begonnen. Het waren dichters, schrijvers en uitgevers die het woord losmaakten van taalregels en het als een zelfstandig associatief element introduceerden. We hebben gezien dat de typografische middelen kunnen worden ingezet om één of meer van drie aspecten van een tekst te benadrukken, al of niet ten nadele van de andere: de vorm, de betekenis, de klank.

Guillaume Apollinaire was één van de toonaangevende figuren bij de verandering in omgang met het woord. De tekstbeelden van Apollinaire zijn gedichten die typografisch of geschreven de vorm aannemen van hun onderwerp. Het beeldend aspect van zijn teksten krijgt hier de hoofdrol. Immers, kijkend naar zijn calligrammes is het de vorm die we als eerste waarnemen en herkennen. Pas dan zien we dat het beeld is opgebouwd uit letters en kunnen we de tekst lezen volgens de aangebrachte vorm. Zijn het nog wel gedichten nu het taalkundig ritmisch element verdwenen is? Wel, in ieder geval geen gedichten in de traditionele zin van het woord. Bij de calligrammes wordt de emotie eerst opgeroepen door de vorm van het geheel, daarna verduidelijkt door de betekenis van de woorden. Dus zo men wil: ideografisch gedicht. Het is in zoverre zelfs te beschouwen als een nieuwe vorm van het tekenschrift dat er was voor de uitvinding van het alfabet. Nieuw omdat nu de betekenis van de tekening wordt verrijkt met geschreven taal.

Naast deze inbreng is Apollinaire ook te beschouwen als een van de grondleggers van het Gesamtkunstwerk. Hij bedacht en werkte mee aan theaterproducties waarin de grenzen van verschillende artistieke disciplines werden doorbroken en een actieve betrokkenheid van het publiek werd nagestreefd.

Kenmerkend voor veel avantgardistische vernieuwers is dat ze een breed interesse gebied hebben dat zich uitstrekt tot over de grenzen van het artistieke. Dit kan worden opgevat als voorwaarde en stimulans voor het doorbreken van bestaande situaties. Guillaume Apollinaire is, ondanks al zijn invloed en vriendschappen met de toonaangevende schilders uit die tijd, niet de grootste of bekendste avantgardist. Het proces van de samengang van woord en beeld strekt zich uit over het werk van veel kunstenaars en wat er in de eerste decennia van de twintigste eeuw is ingezet, ontwikkelt zich vandaag de dag nog steeds verder.

BIBLIOGRAFIE

Jan Brand, Nicolette Gast, Robert-Jan Muller (red.), *De woorden en de beelden*. Utrecht, Centraal Museum, 1991.

Tent. Cat., *Travaux Publics - Public Works*. Eindhoven, van Abbemuseum, 1997.

Tent. Cat., *Woord en Beeld in de Belgische kunst van a tot z*. Antwerpen, MUHKA, 1992.

Friedrich Friedl, Nicolaus Ott, Bernard Stein, *Typographie*. Keulen, Könemann, 1998.

Barbara Kappelmayr (red.), *Handbuch der Kunst*. München, I.P.Verlagsgesellschaft, 1995.
(vertaling, *Handboek van de kunst*. Amsterdam, PS Holland bv, 1995.)

Hugh Honour & John Fleming, *A world history of art*. London, Laurence King, herziene uitgave, 1991.
(vertaling: *Algemene kunstgeschiedenis*. Amsterdam, Meulenhoff, 1992.)

L.J.A.A. van den Akker, *Kunsthistorisch overzicht 2*. Groningen, Wolters-Noordhoff, 1991.

Penrose, Roland & John Golding (red.), *Picasso 1881-1973*. London, Paul Elek, 1973.

Christa Baumgarth, *Geschichte des futurismus*. Hamburg, Reinbek, 1966.

Stefan Themerson, *Apollinaire's Lyrical Ideograms*. London, 1968.

Francis Steegmüller, *Apollinaire, Poet among the painters*. New York, Freeport, derde druk, 1973.

Theo van Doesburg, Piet Mondriaan, Antony Kok (e.a.), *De Stijl III*. 1920. nr.6.

Theo van Doesburg, Piet Mondriaan, Antony Kok (e.a.), *De Stijl IV*. 1921. nr.2.

A. A. van den Braembussche, *Denken over kunst*. Bussum, Couthino, 1996.

Ilse Bulhof, Renée van Riessen (red.), *Als woorden niets meer zeggen*. Kampen, Kok Agora, 1995.

beeldmateriaal en vertalingen Frans-Duits gedichten pag 18-19 uit:

Klaus Peter Dencker, *Text-Bilder, visuelle poesie international*. Köln, M.DuMont Schauberg, 1972.