

## *Jacques van der Elst*

### De miskenning van Theo van Doesburg: zijn bijdrage tot de ontwikkeling van de concrete poëzie

#### **Abstract**

More literary critics outside Belgium and the Netherlands have written about Theo van Doesburg than from inside these countries. The first important monograph on him appeared in English – *Theo van Doesburg – Propagandist and Practitioner of the Avant-Garde, 1909–1923*, by Hannah Hedrick.

Van Doesburg's poetry developed in the direction of concrete poetry – the type of poetry in which the spatial, acoustic and visual characteristics of language are maximally utilized towards the creation of the poem. Word as sound and as image is foregrounded in concrete poetry, while the imaging of persons and subjective experience is eliminated as far as possible. The anecdotal or the epic component of the concrete poem is minimal and the language of this sort of poem has been reduced to the minimum.

In the spirit of the theory of concrete poetry Van Doesburg advocates the liberation of art from all the commitments imposed upon it. That with which Van Doesburg began was continued by other poets, especially in Germanic literature by poets of the so-called neo-realism.

#### **1 Algemene inleiding**

Een profeet wordt niet geëerd in eigen land. Dat is misschien in het bijzonder waar voor Theo van Doesburg (1883–1931) over wie meer literatoren in landen buiten Nederland en België geschreven hebben als in deze landen zelf. Hiervan getuigt de indrukwekkende bibliografie over het werk van Van Doesburg in het boek van H.L.C. Jaffé (1983: 146–150).

De eerste belangrijke monografie over hem is in het Engels geschreven door Hannah Hedrick wier werk, oorspronkelijk een proefschrift getiteld *Theo van Doesburg – Propagandist and practitioner of the Avant-Garde, 1909–1923* in 1973 verscheen en in 1980 herdrukt werd. Tamelijk veel van Van Doesburg z'n beeldende kunstwerken bevinden zich in het buitenland, ook in de Verenigde Staten. Tot de verschijning van een bloemlezing van Carola Giedion-Wekker, waarin vier gedichten van Van Doesburg werden opgenomen, was volgens Schippers (1975:103) Van Doesburg vooral als dichter in Nederland "nauwelijks bekend".

Twee gebeurtenissen hebben de kennis van en het wetenschappelijk werk over Van Doesburg bevorderd: eerstens was er de verschijning van een volledige herdruk in 1968 van *De Stijl*, het tijdschrift waarvan Van Doesburg de geestelijke vader was en dat na zijn dood in 1931 ophield om te bestaan met een laatste aflevering, verzorgd door zijn vrouw.

Hiermee waren Van Doesburg's theoretische opvattingen over de kunst, voor zover die in *De Stijl* zijn verschenen, volledig toegankelijk voor het literair geïnteresseerde publiek. Van Doesburgs werk bleef natuurlijk niet tot *De Stijl* beperkt. Op de tweede plaats was er de verschijning van *Nieuwe woordbeeldingen van I.K. Bonset*, verzorgd door K. Schippers. Hedrick had deze bundel natuurlijk in 1973 nog niet tot haar beschikking en ze heeft eigenlijk de grondslagen gelegd voor de publicatie van *Nieuwe woordbeeldingen*. Het manuscript van deze bundel is volgens Schippers (1975:103), in de nalatenschap van Van Doesburg gevonden. Het is daarbij niet zeker of Van Doesburg het manuscript klaar gemaakt had voor publicatie. Hij heeft een aantal van deze gedichten nietemin opgenomen in afleveringen van *De Stijl* en wel vanaf 1920 na het verschijnen van het bekende manifest over de literatuur in 1920. In 1921 kwam er een hele reeks van deze gedichten uit, als een afzonderlijk Stijlnummer onder de titel *Anthologie Bonset*.

Het is nu algemeen bekend dat I.K. Bonset Theo van Doesburg was en dat dit weer de schuilnaam was van C.E.M. Küppers. Op enkele uitzonderingen na wisten van Doesburg z'n intiemste vrienden echter bij zijn leven niets hiervan. Een goede vriend als Piet Mondriaan, jarenlange medewerker aan *De Stijl*, meende Van Doesburg zelfs eens een keer te moeten waarschuwen tegen de wat extreme denkbeelden die Bonset, anders als in zijn (Bonset) gedichten, er op nahield. Blotkamp (1982:40) beweert dat Van Doesburg de schuilnaam Bonset koos als "een mystificatie" tegenover Mondriaan die wat dogmatisch dacht over de toekomst van de kunst en zelfs meende dat in de kunst "nu wel een eindpunt was bereikt". Met zo een statisch standpunt kon Van Doesburg zich niet verenigen: die zocht steeds naar het nieuwe en vernieuwende.

Hij voerde bovengenoemde mystificatie ver door en zette bijvoorbeeld in *De Stijl* V, 2 (1922) een advertentie met de aankondiging van een nieuw tijdschrift *Mécano* met als redactieleden I.K. Bonset en Theo van Doesburg! Van Doesburg schreef ook onder een andere schuilnaam, Aldo Camini.

Met de gebruikmaking van een schuilnaam kon Van Doesburg misschien bij het publiceren van zijn gedichten de schijn vermijden dat hij zijn tijdschrift volschreef met zijn eigen poëzie. Tegelijkertijd kon hij suggereren dat wat hij in zijn beschouwend proza over de kunst en de poëzie in het bijzonder verkondigde, weerklank kon vinden bij een dichter, bij name ene Bonset!! Misschien was dat niet zijn bedoeling, maar receptief leek het toch of deze gedichten kracht konden bijzetten aan argumenten die hij vanaf 1920 verkondigde over het beeld en het beeldende in de literatuur.

Die volgende stukken gaan over zijn beschouwingen over de dichtkunst en zijn ook van belang voor de ontwikkeling van de concrete dichtkunst:

1. “De literatuur” – Manifest II van *De Stijl*, jg. 3, nr. 6 1920.
2. “Over het nieuwe vers en het aaneengeknoopte touw” in *De Stijl*, jg. 3, nr. 8 (1920).

Een voortzetting van zijn denkbeelden over de poëzie, die beslist raakpunten met de concrete poëzie hebben, verschenen over een tijdperk tot 1927 onder de volgende titels:

3. Tot een constructieve dichtkunst
4. Van de beeldende letteren
5. Over de zin der letterkunde
6. Van het woord en de letterkunde (1917–1927)

Die teksten zijn allemaal opgenomen in Theo van Doesburg: *Het andere gezicht van I.K. Bonset* van 1983 met een nawoord van Laurens Vancrevel.

## 2 De gedichten in het manuscript en de dateringen

De gedichten in *Nieuwe Woordbeeldingen* zijn soms gedateerd. Niet de nauwgezette datering van P.C. Hooft, maar soms slechts met een jaartal. Het kan zelfs zijn, dat hij met het oog op de samenstelling van een bundel, de datering van de gedichten later heeft aangebracht en toen soms onzeker was over het jaar waarin hij de gedichten geschreven had. Daarvan getuigt bijvoorbeeld de verandering op het titelblad van het manuscript waar 1914 met een streepje doorgehaald werd en vervangen werd met 1913.

I.K. Bonset (lees Van Doesburg) dateerde zijn gedichten in het manuscript met een bepaald doel! Hij was waarschijnlijk toch van plan om het manuscript als bundel uit te geven als een “retrospectieve tentoonstelling”. “Misschien ook was Theo van Doesburg zelf enigzins verbaasd over de grote veranderingen die zijn poëzie had ondergaan en amuseerde het hem, auteur en speler als hij was, om te zien hoe hij vanuit de traditie op iets heel anders was uitgekomen.” (Schippers, 1975:104).

De chronologie van de gedichten vertoont inderdaad een ontwikkelingslijn

van het traditionele en woordrijke gedicht tot het gereduceerde waarin zin, woord en vers geminimaliseerd zijn tot letters. Het gaat hier om zijn X-beelden en zijn letterklankbeelden. Deze gedichten vormden geen deel van het manuscript, maar zijn wel in 1920 en 1921 in *De Stijl* verschenen. Schippers vond dat ze als vervolg of misschien als culminatiepunt in Van Doesburgs poëtisch werk te beschouwen waren en besloot om deze gedichten aan *Nieuwe Woordbeeldingen* toe te voegen. Deze gedichten kunnen dan in werkelijkheid als concrete gedichten bestempeld worden. Na een korte uiteenzetting over het begrip concrete poëzie wordt verder ingegaan op de “verrassende” ontwikkeling die Van Doesburg tot dit soort poëzie onderging.

### 3 De concrete poëzie: een definiëring

Onder concrete poëzie wordt verstaan die gedichten waarin de ruimtelijke, akoestische en visuele eigenschappen van de taal maximaal benut worden voor de totstandkoming van het gedicht. Woord als klank en beeld staat voorop in de concrete poëzie, terwijl de persoonsbeelding en de subjectieve beleving zover mogelijk uitgeschakeld worden. Dat betekent ook dat de anecdotische of epische component van het concrete gedicht minimaal is. De taal van het concrete gedicht, tot het minimum gereduceerd, moet met het beeld samenvallen. Taal, zover aanwezig, moet als communicatie dienen, maar ook als ding aanwezig zijn. Deze taal dient niet noodwendig liniër gerangschikt te worden, maar eerder algemeen ruimtelijk. Vandaar ook het verschijnsel van het spatialisme in de concrete poëzie. Hiermee kan het woord in elke richting gerekt worden. Belangrijk in het concrete gedicht is dus de rangschikking of compositie die met de lezer of de beschouwer moet communiceren. Daarom wordt concrete poëzie ook wel visuele poëzie genoemd. De extreme vorm van concrete poëzie gooit soms alle semantische waarden overboord. Zurbrugg (1979:133) wijst erop dat in gevallen waar de concrete poëzie woorden zinvol gebruikt, dus waar het concrete gedicht niet tot typografische beelden beperkt wordt, twee opvallende voordelen na voren treden wat betreft de communicatie van dat soort gedicht:

First . . . the structural ‘togetherness’ of the concrete poem permits a visually explicit formal dignity that is rarely to be seen in either traditional or Dadaist writing. Second, the extra-linear syntax of the concrete poem allows observations to be presented with considerable economy.

Het is dus alleszins opvallend dat het concrete gedicht met weinig woorden werkt. De betekenis van die woorden worden echter gecommuniceerd met “an immediacy and a precision that could never be attained by the successive units of linear writing.” (Zurbrugg, 1979:133).

De suggestie dat de zuivere concrete poëzie pas rondom de jaren vijftig van deze eeuw begonnen is en dat dit soort poëzie tegen het einde van de

zestigerjaren zijn laatste adem heeft uitgeblazen (Schmidt, 1982:101) is aanvechtbaar. Lang voor Eugen Gomringer, een Boliviaanse Zwitser, en de Noigandresgroep van Augusto en Haroldo de Campos en Décio Pignatari in 1955 de term konkrete poëzie muntten bleek het werk van Theo van Doesburg, zowel versintern als versextern, eigenschappen van de konkrete poëzie te vertonen binnen zowel nationaal (Nederlands) als internationaal verband. Hij had daarin een medestander in Paul van Ostaijen wiens aandeel hier slechts gesignaleerd word, maar niet hier aan het bod komt. Dat geldt ook de andere vroegere initiatieven tot de konkrete poëzie in internationaal verband, bijvoorbeeld bij Mallarmé, Apollinaire, Ezra Pound en anderen.

Van Doesburgs werk bevestigt in ieder geval dat de konkrete poëzie niet rondom 1950 begonnen is. Dat hij wel een voorloper of zelfs een voorganger van de konkrete poëzie was, wordt wel door de schrijvers van de konkrete poëzie erkend. Hedrick (1980:106) maakt in dit verband de volgende opmerking: “Although they too, feel they originated a movement, the concrete poets, unlike the Lettrists, do acknowledge their antecedents, one of whom . . . is Theo van Doesburg.”

In de volgende twee afdelingen, 4 en 5, komen aan de orde, eerst een korte uiteenzetting van versexterne theorieën van Van Doesburg in samenhang met de konkrete dichtkunst en vervolgens worden enkele gedichten besproken als konkrete gedichten.

#### **4 Versexterne theorieën van Van Doesburg en de konkrete dichtkunst**

In de geest van de theorie van de konkrete poëzie bepleit Van Doesburg de bevrijding van de kunst van alle plichten die er als 't ware op afgedwongen worden: “De kunst, vroeger ‘de dienstmaagd van de theologie’, daarna van het absolutisme en in de negentiende eeuw van het burgerdom, zou eindelijk een vrij en zelfstandig gebied van het menselijk scheppen worden” (Jaffe, 1983:15). Vooral de schilderkunst genoot aanvankelijk Van Doesburgs belangstelling. De mening van Paul Cézanne (1839–1906) dat de schilderkunst opgevat moet worden als het terugbrengen van waarnemingen tot elementaire stereometrische lichamen is een beginsel in Van Doesburgs kunst geworden, zowel de beeldende als de literaire kunst. Het was Cézanne die juist de ontindividualisering van de kunst bepleitte. Als voorloper van het kubisme wou Cézanne de individuele verschijnselen, “de individuele waarde van de menselijke figuren, den boom, de voorwerpen van het stilleven enz” opofferen ten gunste van de elementaire beelden. De kogel, de cilinder en de kegel werden daardoor in de schilderijen van Cézanne als elementaire vormen geprojecteerd en dit leidde, aldus Novotny (1948:5) tot verrassende “reductie-verschijnselen” die overgedragen op die literaire kunst ook daar voorkomen. Van Doesburg heeft ernstige bezwaren tegen de klassieke, prosodieke poëzie waarin de objectieve en subjectieve gevoelens volkomen gerangschikt zijn “binnen de perken van de beklemmende metrische hals-

band”. De traditionele dichters, aldus Van Doesburg, knopen dode toestanden en dingen aan elkaar alsof het leven een stuk touw is (1983:85). Deze beperking die de traditionele poëzie aan zichzelf stelt, leidt tot een beperkte uitbeelding van de werkelijkheid in hun dichtkunst. Daardoor wordt de traditionele poëzie een “geleuter langs het aaneengeknoopte touw in één afgesproken richting” (1983:86).

Van Doesburg geloofde aanvankelijk, dat blijkt uit zijn eerste manifest in *De Stijl* van November 1918, dat van de beeldende kunsten de schilderkunst de belangrijkste was. In het belangrijke tweede manifest, belangrijk voor de concrete poëzie, heeft Van Doesburg en zijn manifestgenoten Mondriaan en Kok het opnieuw tegen de traditie van de poëzie die “teert . . . op de sentimentele gevoelens ener verzwakte generatie” (1983:57). Het manifest bepleit dan ook dat *het woord* nieuwe uitdrukingskracht moet krijgen en zo ook nieuwe betekenis door een nieuwe benutting van de syntaxis, prosodie, typografie, aritmetica en orthografie. Dat er een verschil tussen poëzie en proza zou bestaan is even onaanvaardbaar.

Voor de ontwikkeling van de concrete poëzie is ook de beklemtoning van het woord belangrijk, want zoals bij de definiëring van de concrete poëzie geïmpliceerd, is het woord juist daar veel belangrijker geworden als de zin.

Het manifest pleit verder voor het herstel van het woord “zowel volgens het *begrip* als volgens de klank” (1983:58). Laatstgenoemde is voor Van Doesburg wel een wat vreemde stelling. Twee maanden later komt hij op die stelling terug wanneer hij in *De Stijl* (1983:88) *begrip* als voorwaarde voor de beleving van kunst, uitschakelt. Dan zegt hij namelijk: “Kunst houdt op waar men haar *begrijpt*. *Poëzie laat zich niet begrijpen – zij grijpt.*” (mijn cursivering). Het *begrip* zou dan voor hem 'n te indirecte ervaring van kunstbeleving mee brengen. Veel eerder bepleit hij, en dat is eigen aan de concrete dichtkunst, dat directheid door klank en beeld voorop moeten staan.

Een paar jaar later in 1923 schrijft Bonset (lees Van Doesburg) een program “Tot een constructieve dichtkunst” (1983:89–91) waarin ook weer merkwaardige overeenkomsten naar voren komen ten opzichte van de concrete dichtkunst. Hij bepleit, zoals in het bovenvermeld manifest reeds aangekondigt, de destructie van de syntaxis als “eerste noodwendige voorarbeid der nieuwe dichtkunst”. Dat moet voorwaarde zijn voor de wederopbouw van de dichtkunst.

Vier jaar later in 1927, met een terugblik op een hele reeks scheppingen, zowel in de schilderkunst als in de literatuur, benadrukt Van Doesburg weer eens de afbreking van de syntaxis. Hij beschouwd het als een slechte gewoonte om “zinnen op elkaar te doen volgen waaraan voorstellingen verbonden zijn. Vandaar dat de meer ontwikkelden niet meer lezen kunnen.

Ze willen ‘zien’ en inderdaad treedt in onze tijd *het beeld in plaats van het woord* (mijn cursivering) (1983:97).

Het is ook juist de concrete poëzie die ziepoëzie wil zijn en de tussenkomst van syntactische voorwaarden voor het beleven van een tekst mijdt. Dat betekent ook het afbreken van de betekenissen (semantische waarden) van woorden, omdat deze waarden juist ook gemanifesteerd worden door en in hun zinsverband. De “X-beelden” van Van Doesburg die later aan de orde zullen komen, zijn juist voorbeelden van gedichten waarin betekenissen “gebombardeerd” worden ten gunste van het alogische en het visuele. De zogenaamde “letterklankbeelden” van Van Doesburg, waarin woorden helemaal verdwijnen en gereduceerd worden tot hun componenten, namelijk het grafische en het fonische zijn misschien de finale consequentie van Van Doesburgs opvattingen over de plaats van het woord en de zin in de poëzie.

## 5 Van Doesburgs poëzie: een ontwikkeling tot de concrete poëzie

Zoals vermeld zijn de meeste van de gedichten van Van Doesburg opgenomen in de bundel *Nieuwe woordbeeldingen*, een titel die hij zelf aan dit manuscript gaf. Juist in deze titel is al de beklemtoning van het beeld of het visuele gelegen. Het visuele moet vooropstaan: Woorden moeten beelden geven. Interessant is daarbij ook de ondertitel die Van Doesburg in eigen handschrift meegaf: ‘kubistische en expressionistische verzen’. In zowel de verwijzing naar het kubistische als naar het expressionistische wordt weer het schilderkunstige, het visuele, vooropgesteld. Het zijn termen die allereerst ook opgang maakten in de schilderkunst en daarna getransponeerd werden op de schilderkunst en daar uiteraard vanwege het ander medium andere toepassingsmogelijkheden kregen. Het kubisme maakte namelijk al voor 1910 zijn buiging als verschijnsel in de schilderkunst, onder andere door het beroemde en toen revolutionaire “Les Demoiselles d’Avignon” (1906/1907) van Pablo Picasso. Picasso werd terloops rondom 1917 bij de verschijning van **De Stijl** vermeld als een van de medewerkers. Andere kubisten met wiens werk Van Doesburg waarschijnlijk door zijn vriend Piet Mondriaan kennis maakte, waren Juan Gris en Georges Braque. Het kubisme had natuurlijk al vroeger zijn aanloop gehad bij Paul Cézanne (1839–1906), die door zijn tijdgenoten, de impressionisten miskend werd, maar in zijn opvatting over de werkelijkheid als bestaande uit elementaire krachten en beelden die alleen kunnen worden voortgebracht als het individuele er van afgestroopt en dus gereduceerd wordt, reeds kubist was. Begrippen als afstroping en reducering weerklinken ook bij Van Doesburg wanneer hij het heeft over het woord en die poëzie. Cézanne die tegen het einde van zijn leven pas als groot kunstenaar erkend werd, genoot ook aanzien in de kringen van **De Stijl** en het kan niet anders zijn dat Van Doesburg als redacteur van *De Stijl* respect gehad heeft voor de inzichten die Cézanne ten opzichte van de maatschappij had: “Cézanne’s stelling dat de hele schilderkunst moet worden opgevat als het terugbrengen van de waarneming tot de elementaire stereometrische

lichamen, was voor hem (Van Doesburg) een vaak geciteerd beginsel: vanuit dit beginsel gaat hij verder en het brengt hem tot zijn bewondering voor het Kubisme, waarin dit principe samenhangt met de factor 'tijd' (in het idee van de 'simultanéité').” (Jaffe, 1983:16). In de bovenvermelde ondertitel laat Van Doesburg als gezegel het kubistische vooraf gaan aan het expressionistische, hoewel het laatstgenoemde zich al vroeger aankondigde in de betekenis van een felle en individuele beleving van de werkelijkheid – en dat zowel in de beeldende als de literaire kunst. Alleen al, wat de beeldende kunst betreft, bestaat de expressionistische beleving en beleving reeds van de Middeleeuwen af. In de literatuur kan men zelfs bij een dichter als Hadewijch expressionistische trekken in haar religieus-extatische beleving onderscheiden. In de rangschikking van de twee termen in de ondertitel van *Nieuwe woordbeeldingen* heeft Van Doesburg toch misschien zijn voorkeur voor het radicale en het nieuwe in de kunst beklemtoond. Het kubisme was namelijk veel radicaler in zijn uitingsvormen als het expressionisme: “. . . Cubism has proved to be probably the most potent generative force in twentieth-century art and has transformed our western ideas concerning the purpose and possibilities of pictorial representation” (Cooper, 1976:12).

“Herfts”, het eerste gedicht in *Nieuwe Woordbeeldingen*, gedateerd 1913, is waarschijnlijk geschreven toen Van Doesburg ongeveer 30 was. Het gedicht bevat weinig opspraakwekkends waarvan men zou kunnen vermoeden dat de schepper van de latere letterklankbeelden aan het woord is. Het gedicht is traditioneel geschreven, maar maakt al wel een visueel appèl door de gevarieerde aanwending van de typografie in de verschillende strophen: de lengte van versregels variëren en de versregels worden soms gereduceerd tot twee woorden: de persoonsvorm en het werkwoord waardoor wel een zekere dynamiek naar voren komt. Overigens is het thema stereotiep: de uitbeelding van een herfstdag met een expressionistische inslag:

het boemenzwart  
en De hemel: rood

Soms is er de Gezelliaanse vraagstelling aan de natuur:

Is dat een plas?  
Is dat een boom?

Verder is er in de eerste afdeling de gebruikmaking van een overdreven metafoor, geïsoleerd in een enkele strofe:

Het is de doode zomerdag  
waar ik nu overloop.

In afdeling II is even stereotiep de verwijzing naar de dood, die “zwarten gast” die leeftijdloos en tijdloos de wereld doorkruist en de *ik* bedreigt die deze keer uitdagend reageert:



Je krijgt mij niet  
Jij Ahriman  
Je krijgt mij niet te pakken

Meer modernistisch in opzet is het gedicht “Storm”, waarschijnlijk ook van 1913, wat betreft typografische isolatie van versregels. Op expressionistische wijze probeert de dichter de windstoten van de storm, soms krachtiger en dan weer minder, ook door de verstechniek uit te beelden. Eigen aan de concrete poëzie wil dit gedicht de zintuigen activeren: het visuele en het auditieve:

giert, gilt, buldert, bromt, suist, zweept, klapt, sist, luid gillend

Verder is er ook het klanknabootsende van de wind: “Uj Uj Uj Ujj” Het visuele komt tot uiting in de suggestie van het bewegende:

Nu draaft hij  
Dan springt hij  
Om naar omhoog te vliegen

. . . een donderwolk te grijpen

Dan *springt* hij/ . . . naar benêe  
en gaat een huis omrukken

Iets van het kubistische is in dit gedicht aanwezig in de beschrijving van de wind die omhoog vliegt in een “*strakken boog*” of dan weer “*loodrecht*” naar beneden gaat.

De vormen van de verschillende strofen van dit gedicht roepen als men ze omlijnt geometrische patronen op: driehoeken en rechthoeken. Er zit dus wel een zekere ordelijkheid in deze verzen die onderstreept wordt door de rijmgebondenheid en woord- en frazeherhalingen.

Merkwaardig zijn de zes stilleven in *Nieuwe woordbeeldingen*. Uit de tijd waarin deze stilleven geschreven werden, dateert ook een geschilderd stilleven van Van Doesburg van 1915 (Een gedekte tafel) dat in 1913 voorafgegaan werd door een traditioneel stilleven, getiteld Omgekeerde mand. In 1916 schilderde hij snel na elkaar drie stilleven. (Kijk *Stijl* 22/23) Van Doesburg volgde een mode na van de kubistische schilders met wie hij onder andere door middel van Piet Mondriaan, die voor en na de Eerste Wereldoorlog in Parijs vertoefde, kennis maakte. Zij hadden allen op een tijdstip in hun loopbaan het stilleven tot thema gekozen en dan in het bijzonder de tafel met verscheidene voorwerpen daarop geplaatst. Om er een paar te noemen: Pablo Picasso, 1907: Stilleven met doodshoofd; 1914, Stilleven met krant; 1915, Stilleven met vruchten; André Derain, 1910: Stilleven op een tafel; Georges Braque, 1912/13, Stilleven met klarinet en viool; 1913, 1913 Stilleven op een tafel. Tevens werden er andere schilderijen

door deze kunstenaars gemaakt die niet als stillevens betiteld werden, maar toch de tafel als thema had met bijvoorbeeld als attributen een wynfles, een karaf en een krant. Zes stillevens werden door Van Doesburg *geschreven*:

De hangende gitaar  
De Inktpot  
De tafel  
De gedekte tafel  
Kinderwereld

Wat de schilders makkelijk door het directe medium van de schilderkunst konden doen, moest Van Doesburg hier door het onrechtstreekse medium van het “onbetrouwbare” woord doen. Er werd gestreeft naar objectivering en ontindividualisering van het kunstwerk en het stilleven was voor zowel beeldende als literaire kunstenaar bijzonder geschikt om dat ideaal van objectivering te bereiken. Van de bovengenoemde gedichten vindt Hedrick (1980:60) dat “De tafel” en “De gedekte tafel” de belangrijkste gedichten zijn en voegt daaraan toe dat van die twee “De tafel” weer het belangrijkste is. Deze onderscheidende evaluatie grondt Hedrick op het feit dat de stem van de dichter (?) te expliciet in “De gedekte tafel” doorklinkt. Zijn stem “intrudes upon the scene” (Hedrick, 1980:60). Hiermee heeft Hedrick onwillekeurig de objectivistische en universalistische normen van het kubisme overgenomen en het bestaan van het gedicht in eigen recht verwaarloost.

“De tafel” wil een objectieve waarneming zijn van voorwerpen die “door elkaar”, maar toch volgens verschillende lijnen, verticaal en horizontaal met verschillende kleuren gerangschikt zijn. Er is de suggestie van verschillende perspectieven op een afstand waargenomen, vooral gesuggereerd door het visueel suggererende woordje *daar* dat gepaard gaat met de beweging van visie:

En laat eens kijken  
Wat ligt daar –  
en: En daar de kaars  
en: En daar is weer een stuk papier  
en: 'n Halve stoel  
daar in de mist

In het volgende citaat is er ook de *beweging* van kleuren:

. . . in de mist  
meer links en  
meer naar achter.  
En daar wordt ook het *gele* kleur

Groen-grijs  
En héél véél zachter  
En hier  
          en hier<sup>1</sup>

Tegelijkertijd doorkruisen verschillende lijnen dit gedicht, zowel horizontaal als verticaal: de tafel (horizontaal); een kandelaar (verticaal); een stuk papier (horizontaal); een doosje (horizontaal); een aschbak (horizontaal/cirkel?); een pijpensteel (horizontaal/boog?); een boek (horizontaal); een doosje (horizontaal); de kaars (verticaal); lepeltjes (horizontaal/boog?); een gouden rand van kopjes (cirkelvormig); een stuk papier (horizontaal); schriften, 'n eindje touw; een rooden doos, het gouden kleed (horizontaal); twee zwarte pennen (een verticaal, de ander horizontaal als schaduw op het tafelblad).

Gemeten aan kubistische normen is “De tafel” dus inderdaad een geslaagd gedicht. De dichter is er in geslaagd om met het woord een visueel effect te bereiken, maar nog met een maximum aan woorden. De concrete dichters wilden iets soortgelijks echter met een minimum aan woorden.

Een opvallend gedicht uit de serie Stilleven is “Kinderwereld” (50), ook van 1915. Het bestaat uit zes kolommen die voor strofes kunnen doorgaan. Voor de lezer ligt het probleem *hoe* je het gedicht moet lezen omdat de strofes naast en niet onder elkaar staan.

Thematisch gaat het om een kind met een rijke verbeeldingskracht waarin speelgoed, kleuren, bewegen, het lachen en het huilen een rol spelen.

Opmerkelijk is, eigen aan het konkrete gedicht, de beklemtoning van het woord. Van de 165 versregels worden er 110 gevormd door maar één woord, terwijl de andere regels uit twee of hoogstens drie woorden bestaan.

Als je het gedicht chronologisch leest, dus strofe voor strofe, dan zijn er enkele fases in het anekdotische verloop te onderscheiden:

1. De ruitelijke beelding van een tafeltje met attributen, allemaal in de verkleiningsuitgangen die uiting geven aan de belevingswereld van het kind: een tafeltje, een stoeltje en een kleedje.
2. De vloer met speelgoed: een speelgoedgans op wioletjes met heldere kleuren. Verder ruitvormige blokjes, ook helderkleurig en “ontzettend veel” gedeukte blikjes.
3. Waarschijnlijk staat er op de vloer een doos met zand die oneindige visioenen (in deze kinderwereld) oproept: “een heele/woestijn/in 'n oostersch land”.

---

1. In deze twee regels is de onderstreping (*hier*) van de dichter die waarschijnlijk ook daarmee een auditief effect wilde bereiken.

4. Tenslotte gaat het over het kind, de persona die waarneemt in een mengeling van emoties (angst en lachen), geuren, kleuren, beweging (hippelen, trippelen, huppelen en draaien. Zij (rokjes?) sluimert doodmoe in, met een laatste beleving van Ruige beren/Bloemen/Geuren . . .

“Kinderwereld” heeft, dat is wel duidelijk, een epische component, iets wat in de concrete gedichten meestal beperkt is. Er is wel een neiging tot concrete poëzie doordat de persoonsaanduiding uiterst beperkt is. Het “oog” dat waarneemt, ziet gelijktijdig een wijde verscheidenheid. Hedrick zegt in dit verband dat het kind voorgesteld word zonder “authorial intervention”. Ze overdrijft wel een beetje met de volgende opmerking:

Neither poet, character, nor persona destroys the perfectly objective composition of forms . . . (1980:65).

Er is namelijk nog steeds een waarnemer van de waarneming van het kind.

Eigen aan de concrete poëzie is het visuele appèl van het gedicht, niet alleen in de strofevormen, maar ook in de voorgestelde kleuren, geuren en vormen.

Vooraf de vormen neigen weer naar het kubistische met de suggestie van verschillende vlakken: een tafeltje, de vloer, blokjes, busjes, een doos en een kist. Dat kubistische wordt in het bijzonder uitgebeeld met de verwijzing naar het sigarenkistje waarvan de verschillende vlakken (kubus) gegeven worden:

de bovenkant  
de binnenkant  
de zijkant

De kubusvorm is gekoncretiseerd – een beter voorbeeld van de concrete poëzie binnen dit gedicht is er niet – aanwezig in de typografie. Hier is het ding aanwezig in het woord. Door deze bepaalde aanbieding is de sigarendoos aanwezig. Hedrick (1980:64) zegt terecht: “The box is *there*.”

Aandacht verdient ook de futuristische tendenzen in dit gedicht. Het futurisme zoekt bij voorkeur naar dynamiek, kracht en beweging en de opheffing van tijdgebondenheid dat je onder andere in de literatuur tot op zekere hoogte kunt bereik door de gebruikmaking van de infinitief en van het woord buiten het syntactische verband zonder persoonsgebondenheid. Een futuristisch effect wordt ook hier bereikt door het *naast* elkaar zetten van strofes. Dat brengt een zekere gelijktijdigheid met zich mee en doorbreekt de traditionele tijdgebonden chronologie.

“Kinderwereld” vertoont de trekken van de concrete poëzie in zijn bijzondere benutting van de typografie, de beklemtoning van het woord en de benutting van het visuele, zowel thematisch (de verwijzing naar kleuren) als

structureel (strofevormen). Toch is het gedicht in enkele opzichten traditioneel: Onder andere woordrijkheid en syntactische bindingen en zelfs soms rijmgebondenheid veroorzaakt dat. Er zitten bijvoorbeeld symmetrieën in het gedicht, onder andere in strofe een waar de syntactische symmetrie er als volgt uitziet:

Bloempies  
verlept en  
geschonden

en daaropvolgend:

Wit lint  
om 'n vaatje  
gebonden.

Er zit ook syntactische samenhang, hoewel versplinterd door de indeling door versregels in de volgende passage:

Knikkertjes  
wit  
grijs  
bruin  
boontjes  
gedroogd  
gevekt  
en gespleten.

In syntactisch verband lijkt het erop alsof de knikkertjes eigenlijk verschillende boontjes zijn in een verscheidenheid van kleuren (wit, grijs en bruin) en vormen (gedroogd, gevekt en gespleten).

Het gedicht “Trein” (54), met een kolommenstructuur die overeenkomt met “Kinderwereld” vertoont meer trekken van het concrete gedicht, omdat het subjektivistische perspectief en ook de anecdote sterker gereduceerd is. In de drie kolommen van 70 “regels” komt maar een syntactisch gebonden zin over twee regels voor met een bedekt enjambement:

Duizend bouten  
door elkander

Thematisch gaat het om de waarneming van een trein die getrokken wordt door een lokomotief, waarschijnlijk een stoomlokomotief die water moet innemen of door een waterlandschap beweegt.

In de drie kolommen van 70 regels zijn wel enkele frazen, die syntactisch gebonden zijn, te herkennen:

Waterstromen  
Ruischen  
Bruischen  
Suizen

en

Yzeren ballen  
Vallen  
Vallen

en

Yzeren platen  
Yzeren bouten  
Duizend bouten  
door elkander  
Rollen

en

Yzeren bouten  
Vallen op  
elkander.

De klem ligt in dit gedicht wel weer op het geïsoleerde woord zoals dikwijls in de concrete poëzie het geval is. Ook zijn er in het geheel weer auditieve (vooral) en visuele effecten. De beweging van de ijzeren kolos wordt in een menigte geluidswoorden gekoncretiseerd en het lijkt alsof de trein met een cacofonie van geluiden over de sporen beweegt en dan met schuivende wielen “snierpende” en “snerpend” tot stilstand komt. Met de typografie als hulpmiddel – eigen aan de concrete poëzie – heeft Van Doesburg de directheid van beelding bereikt die hij voor de poëzie bepleitte (Bonset: 1983:88). “Trein” is wat thematiek betreft ook een typisch futuristisch gedicht. De voorkeur van de futuristen ging immers uit naar de wereld van de techniek, waartoe ook de trein behoort en zo ook naar het oorlogsgebeuren. Rosenblum (1976:207) wijst er onder andere op dat de futuristen in hun kunst juist gestimuleerd werden door het spektakel van vliegtuigen, tanks en soldaten.

In aansluiting hierbij wil ik nog wijzen op een gedicht waarin dat oorlogsmotief naar voren komt, getiteld “Voorbijtrekkende troep” (72) dat in 39 “regels” maar vier woorden gebruikt:

*Ransel, blikken trommel en ruischen*

Hier komt de woordreductie van het concrete gedicht tot zijn recht in

samenhang met de auditieve en visuele effecten. Hedrick (1980:79) noemt dit een van Van Doesburg z'n geslaagde gedichten. Het is mijns inziens geslaagd als concreet gedicht, hoewel Hedrick het niet als zodanig identificeert.

## 6 Slotsom

Uit de bespreking van deze gedichten blijkt dat Van Doesburg zich sterk tot het concrete gedicht verbonden voelde:

Wat eigen is aan de concrete poëzie, namelijk de benutting van de ruimtelijke, akoestische en visuele eigenschappen van taal is maximaal in de gedichten die hier besproken zijn aanwezig. Het woord als klank EN beeld wordt sterk vooropgesteld, terwyl persoonsbeleving sterk gereduceerd wordt. Dat wordt het sterkste bereikt in de zogenaamde stillevens.

Waarmee Van Doesburg begonnen is, is voortgezet door andere dichters, vooral dan ook, wat de Duitse letterkunde betreft, de dichters van het zogenaamde neo-realisme.

Hedrick (1980:107) zegt ter bevestiging hiervan dat de dichters van de concrete poëzie een traditie gevolgd hebben die geïnitieerd is of "at least continued by Van Doesburg and his colleagues." Slagter (1971:483) vindt daarbij dat de theorieën van Van Doesburg zo belangrijk zijn, omdat ze "alle fundamentele eigenschappen van de dichtkunst die zich als concrete dichtkunst aandienen in elementaire vorm duidelijk samenvatten."

## Bibliografie

- Blotkamp, C. (Red.) 1982. De beginjaren van *De Stijl* 1917–1922. Utrecht: Reflex.
- Bonset, I.K. 1975. Nieuwe woordbeeldingen: De gedichten van Theo van Doesburg met een nawoord van K. Schippers. Amsterdam: Querido.
- Cooper, D. 1976. The Cubist epoch. Oxford/Los Angeles: Phaidon.
- Hedrick, H. 1980. Theo van Doesburg: Propagandist and practitioner of the Avant-garde, 1909–1923. Ann Arbor, Michigan: Research Press.
- Jaffe, H.L.C. 1983. Theo van Doesburg. Amsterdam: Meulenhoff/Landshoff.
- Novotny, F. 1948. Paul Cézanne. Londen/Utrecht: Phaidon Press/W. de Haan.
- Schippers, K. 1975. Nieuwe woordbeeldingen (nawoord), Amsterdam: Querido. p. 103–110.
- Schmidt, J.S. 1982. Perspectives on the development of post-concrete poetry. *Poetics today*, 3(3): 101–137, Somer.
- Slagter, E. 1971. Concrete poëzie in Nederland en België I – Een voorlopige balans. *Streven*, 24: 481–492, Februari.
- Slagter, E. 1971. Concrete poëzie in Nederland en België II – Een voorlopige balans. *Streven*, 24: 627–635, Maart.
- Van Doesburg, T. 1975. Nieuwe woordbeeldingen. Amsterdam: Querido.
- Van Doesburg, T. 1983. Het andere gezicht van I.K. Bonset. Amsterdam: Meulenhoff.