

Kubisme og kalligrammer

Guillaume Apollinares
figurdigte Calligrammes

KIRSTEN JØRGENSEN

Det kan tjene til indbyrdes belysning af Apollinaire og Picasso at betragte den tidlige Picassos udvikling. De to kunstners aldersmæssige samtidighed (født i hhv. 1880 og '81) spiller vel en fundamental rolle for det faktum, at deres kunstneriske søgen griber ind i hinanden og slår følge i en for den moderne kunsts vedkommende afgørende periode: tiden op til første verdenskrig, hvor kunstarterne begynder at fraternisere kraftigt. Modernismen bliver til kubisme indenfor maleriet og til alt fra futurisme til collage og kalligrammer indenfor poesien. Udviklingen løber ikke sådan lige om hjørner med en mand som Apollinaire, som efter alle kunstens regler tager kampen op i kakafonien af nye medier, grammofoon, film for at få ørenlyd.

OMÉGAPHONE

Inderlighed og ydre former

Men allerførst kunne man kigge på den tidlige Picasso. Følger man hans værk kronologisk fra ungdommens akademiske studier over den blå og rosa periode til og med de første forsøg med kubistiske former og flader, da er ændringen fra det 'før-kubistiske' til det kubistiske det mest markante skred i hele malerens produktion. Billederne fra den blå og rosa periode er gennemsyrede af en fundamental farveontologi, hvor de blå-turkise hhv. rød-rosa farver indstifter *hele* universer med en prægnans, som dels ligger i farvernes intensitet og kohærens, dels i motivverdenen: livets cyklus, mor og barn, rækken af Harlekinbilleder

som afbilder gøglerfamiliens liv... Farvernes dybde afspejler skrøbeligheden, melankolien, og beskuëren kan kun forholde sig andægtig heroverfor. Enheden og intensiteten er bundne til en kunstnerisk 'ren' vilje til repræsentation, som bliver en anden f.o.m. 1907 i studierne til *les demoiselles d'Avignon*, der er selve overgangsmotivet til Picassos første kubistiske periode. For tilskueren opleves metamorfosen meget stærkt på et emotionelt plan. Hvor de blå og rosa billeder berører inderligheden, taler kubismen fra første øjekast mere til intellektet; det er i sin natur et mere cerebralt projekt. Motiverne i den analytiske kubismefase er så provokerende objektorienterede. Afbildningen af kvindekroppene bevidner en distance, som med ét er kølig, reflekteret og ironisk, til tider næsten spottende. Det formelle har endegyldigt indlejret sig mellem kunstneren og hans motiv. Modellen har mistet sin kropslige gestaltning og fået en metaform. Tilskueren må vokse med værket, overvinde uskyldstabet og tillægge sig samme distance. - Dette er imidlertid også kubismens reelle betydning for maleriet, en i sig selv voldsom revolution, som lægger grunden for den senere rene abstraktion.

Kubisme som ren kunst

Forbindelsen mellem Picasso og Apollinaire er flerstrengt. Apollinaire ser og fremhæver som den første kritiker Picassos rosa billeder i 1905. Få år senere forsvarer han sammes kubistiske forsøg overfor et kontrært publikum... Det taler altså til Apollinaires ros at have opdaget den store Picasso.

Hans kritik er det opmærksomme *andet blik* på Picassos udvikling, hvor hans forsvar i starten næsten instinktivt går på den hellige ret til innovation, Picasso legemliggør med de kubistiske forsøg. Det er ikke bevidst, at Apollinaire bliver kubismens 'åndelige fader'. Men i og med hans skarpe tidsbevidsthed og sammenfaldet af malernes og Apollinaires egen kunstneriske stræben, bliver han fødselshjælper for maleriets revolution. Kubismen som formsøgen falder tilbage og ændrer Apollinaires egen poesi og poetik, som igen nærer dadaisterne og surreali-sterne for blot at nævne de umiddelbare følgestrømninger.

Apollinaire er det 20. århundredes avantgardist. Læser man hans *Méditations ésthétiques, Les Peintres Cubistes*¹ står det klart, at han har set udviklingen fra dens kim og nemmet rækkevidden af de nye maleres tendenser. Titlen til trods er der ikke tale om noget manifest men derimod et lysende poetisk skrift, *un poème sur la peinture*, som lovpriser de nye maleres stræben mod *une peinture pure*. Metaforiseret ved lyset er det rene maleri *ren skabelse og invention*, modsat den *naturgivne* kunst som næppe gør andet end at reproducere hvad den ser. I den rene skabelseskunsts lys er Picasso *l'énorme flamme*, som næsten alene har revolutioneret kunstarterne. Kampen for at overvinde sig selv og den tilsyneladende naturlighed, dét at erkende og se sig differentieret fra naturen og kun kunstnerisk søge 'tilbage' kalder Apollinaire menneskeliggørelse, *humanisation*. Det 20. århundrede ser han danne ramme for en længe ventet menneskeliggørelse, de kubistiske malere som de dristige lysbærere herfor.

„Jeg elsker kunsten i dag fordi jeg frem for alt elsker lyset og alle mennesker elsker frem for alt lyset, de har opfundet ilden.“
(*Les Peintres Cubistes* p.70)

Jeg er også maler

Apollinaire tager i denne periode maleriet til sig; han indoptager det i sin egen kunstart for at overgå både denne og maleriet. Understrømmen er desuden den italienske futurisme og Marinettis indflydelse i årene 1910-14, hvor Apollinaire deler futuristernes begejstring over tog, fly, telegrafer, grammofoner, det urbane støjbrus. Marinettis futuristisk-mekaniske ideogrammer er også den direkte inspiration for Apollinaires første 'ideogrammer', hvad angår typografiske, geometriske effekter, brug af onomatopoietika m.v.

I 1914 planlægger han udgivelsen af en lille suite „lyriske ideogrammer“ under titlen *Et moi aussi je suis peintre*² i et eksklusivt stort format i nummererede særtryk, men projektet forliser med krigens udbrud. De fem ideogrammer indlemmes senere med lettere modifikationer i den store digtsamling *Calligrammes*, 1917. Disse fem ikke så ubetydelige 'digte' undergår hermed en række paradigmatisk forandringer: - en verdenskrig, digtsamlingen

de indgår i og en navneforandring.. Hvad angår navneforandringen præciserer Per Nykrog forskellen mellem ideo- og kalligrammet³. Ideogrammet er en konfiguration, som kommunikerer en idé via en tegning og dermed via synssansen til intellektet. Kalligrammet (gr. *kallos* for skønhed) danner derimod blot smuk ornamentering for øjet, og Nykrog mener, at de figurative kalligrammer i *Calligrammes* (som også rummer rimede- og vers-*libre* digte) næsten overvejende har dekorativ karakter. Den sidste nonchalance synes helt at undervurdere selve *konceptets* betydning for Apollinaires poetik f.o.m. ideogrammerne. På én og samme tid er de repræsentative for den kunstneriske metamorfose, Apollinaire undergår. Naivt betragtet er *Og jeg er også maler* selvfølgelig et forsøg på at male med ord, på at korrespondere med maleriet. Men formorienteringen som er indlejret heri er ligeså grænsebrydende for poesien som Braques og Picassos overvindelse af de tre dimensioner er det for maleriet, uden at man af den grund behøver at tale direkte om kubistisk poesi. Apollinaire indoptager alternative udtryksformer og markerer herved, med futuristerne og senere dadaisterne - overgangen *fra perceptuel kunst til konceptuel* i dette århundrede. I kraft af et klarsyn til at formulere *l'ésprit nouveau* som han ser den komme til udtryk hos malerne, og evnen til at omsætte den til en række figurationer, hvis næsten barnligt legende tilforladelighed ved første øjekast ikke nødvendigvis ligner den revolution de er.

Overraskelse, collage og kalligrammer

Legende udforskning af formens betydning er en anden væsentlig navlestreng mellem Picasso og Apollinaire. Det er også den egenskab surrealistene sætter i højsædet og finder hos blandt andre de to. Hos Apollinaire kommer det legende frem når han troskyldigt, slående naivt kundgør: *Og jeg er også maler*. Den legende indfaldsvinkel overrasker. Som Picassos første bredlemmede demoiselles, hvis kompakte overarme og træstammeben provokerer opfattelsen af motivet ud på uventede sideveje, da ler det ligefremme i et ideogram som „Slipset og uret“ med et barns kloge øjne op i læserens åbne ansigt.

SLIPSET OG URET

S L I P S E T S O M
DU
BÆ
RER
OG SOM
SMYKKER
DIG OG
GØR ONDT
O CIVILI
SERTE
TA HVIS DU
DET VIL
A' ANDE
FRIT

H V O R M A N
M O R E R S I G
G O
D T

og timerne
Dantes li
vers lysen Mit hjerte vets
de og kadaverisk A l t f o r b i
En de lig 5 og i
det skønne ukendte
muserne ved portene til din krop
uendeligheden forbedret af en skør filosof
uge Tircis
hånden dø
øjnene barnet går smer
skøn hed over Agla ten ved
hed over går smer ten ved

Digtlæseren drejer lidt perpleks en gang om sig selv og leder for-gæves efter lighedspunkter med, hvad han søgte. Gabriel Arbo-uin skriver i artiklen „Devant l'idéogramme d'Apollinaire“ i *Les Soirées de Paris*, juni 1914⁴ hvorfor:

Jeg kalder „Lettre-Océan“ for digt, men det er lidt tilfældigt. Naturligvis er det ikke en narration. Det er det modsatte af en narration, eftersom narrationen af alle litterære genrer er den, som kræver mest diskursiv lo-gik. Men hvorvidt kan man kalde en frembringelse 'et digt,' hvis snart sagt alle rytmiske elementer er forsvundet? Selvfølgelig kan man provo-kere sindsbevægelse via en dygtig og fin opsætning af to eller tre idéer. Det har imidlertid altid forekommet mennesket at rytmen var endnu bedre bærer af sindsstemninger end den nøgne idé. Og det er nøgne idéer som „Lettre-Océan“ præsenterer os for i en visuel udformning. [...] Revolution: fordi vor intelligens skal vænne sig til at forstå syntetisk-ideografisk i stedet for analytisk-diskursivt.

I ideogrammerne gælder det mere konsekvent end i de senere kalligrammer, at alle narrative, rytmisk/metriske og strofiske elementer annihileres fuldstændigt af figurativiteten. Figurer – en sol dannet af samtalebrudstykker som i „Lettre-Océan“ (*Stop kusk/Jacques det var udsøgt*) og lyd-ord (*sirènes hou hou hou ou ou*) præsenteres i collageagtig anti-digt form. I *Calligrammes* fremel-skes og videreudvikles disse collage- og kubistisk inspirerede teknikker i forskellige digttyper: Løs dagligsnak i montage bliver til de såkaldte *poèmes-conversations* („Lundi rue Christine“), det figurative dyrkes i *poèmes-peintures* („La colombe poignardée et le Jet d'Eau“) og i en række *poèmes-natures mortes* („La Mando-line, l'Oeillet et le Bambou“, „Éventail des saveurs“) og diverse pionerstykker indenfor typografisk opsætning afprøves („Vi-sée“, „Il pleut“). Komplexiteten af fremtrædelsesformer og de-res indbyrdes distribution i *Calligrammes'* seks afsnit samt disses titler⁵ udgør et tæt og signifikant formspil, hvor det som før nævnt ville være en grov tilsnigelse at henhøre de figurative kalli-grammer til ren ornamentering for resten. Tværtimod. Man kunne jo omvendt rejse spørgsmålet om på hvilken måde de tal-rige prosadigte og regelmæssigt strofiske/rimede digte gør sig fortjente til titlen „kalligrammer.“

La cravate et la montre

LA CRAVATE
DOU
LOU
REUSE
QUE TU
PORTES
ET QUI T'
ORNE O CI
VILISÉ
OTE- TU VEUX
LA BIEN
SI RESPI
RER

COMME L'ON
S'AMUSE
BI
EN

les heures

la

et le
vers
dantesque
luisant et
cadavérique

Mon cœur

beau

té

de

la

le bel
inconnu

Il est

Et tout
se
ra
fi
ni

s yeux vie

pas

se

les Muses
aux portes de
ton corps

l'infini
redressé
par un fou
de philosophe

l'enfant la

dou

leur

Agla de

mou

rir

semaine

la main

Tircis

„Slipset og uret“ var oprindeligt (som ideogram) trykt med slipset øverst i venstre hjørne og uret nederst, mens slipset i *Calligrammes* er flyttet over i højre hjørne på den plads, der normalt bærer et eventuelt epigram. Observationen er Per Nykrogs. *Calligram*-versionen, som er brugt her, rammer hovedet på sømmet hos den civiliserede læser, som måske nok har været generet af den konventionsbundne slipseknude, men som ikke har overvejet muligheden af ganske enkelt at binde den op, tage slipset af. Slipset spiller på bogstaveligheden i ord-objekt relationen og på den ligeså bogstavelige, epigrammatiske opfordring, om man vil: Ta' det à.

Slipsets konkrete enkelhed modsvarer af den anden konfiguration, uret's temporale kompleksitet. På hvert af lommeurets tals plads er der indsat en metonymisk associeret værdi; „mit hjerte“ på 1's plads, „ugen“ (s syv dage) på 7-tallets, „uendeligheden vendt på højkant af en skør filosof“ på 8-tallets plads. Disse abstraherede værdier på urskiven er lakoniske og neutrale som et urs tikken; et ur er ligeglad med tiden, udmåler den bare. Til gengæld er den lakoniske udmåling af døgnets timer 'indkapslet' i en anden temporalitet, løbende parallelt og *kontinuerligt* med den på urkapslen. Denne tidsfornemmelse siger: *Livets skønhed overgår smerten ved at dø.*

Ikke lommeuret men mennesket kan med sin bevidsthed begribe livets skønhed. Det besidder med sin abstraktionsevne grænsebrydende, tidsophævede kræfter. Men indhentes før eller siden af den prosaiske og trætte store visers modtik-tak: *Endelig 5 (minutter) i* og den lille visers endelige dom: *Og alt vil være forbi.* Gentagelsesfaktoren kommer på dette sted ind i billedet som befrier: optrækket er så ubekymret, - det kan jo trækkes op igen: *Hvor man morer sig godt..* Man morer sig endog med store typer: **Hvor man morer sig godt (!)**

Ja, jo. Jeg kan også godt huske den gang, hvor det sjoveste ved morfars lommeur (som iøvrigt ikke gik) var at trække det op. Og det var vel at mærke sjovt hver gang! Nuvel, la beauté de la vie passe la douleur de mourir..

Humor i sprækken

Legen med ordene og deres bogstavelige figuration, eller legen med tallene, deres velkendte pladser på urskiven og med dét, der sættes i deres sted, levner en sprække til den i lyrik så mærkværdigt overraskende humor. Meget kan der siges om lyrik, men sjældent *lige* netop *Hvor man morer sig godt...*

Der er ikke tale om en larmende eller eksplicit humor. Det er mere den uhåndgribelige lethed, der opstår, når man som læser gives flere simultane indfaldsveje til et Slips og et Ur, som så også er et digt på sin egen facon. Man kan begynde forneden eller foroven, midt i eller til højre, gå med eller mod uret. Der gives en lakonisk, en cirkulær, en filosofisk, en springende eller en 'forvirret' læsepist.

Det er meget fristende at læse slipset som epigram, ikke kun til uret men til poesi mere generelt. Apollinaire løsner selv konventionernes slipseknude op og frisætter ordene fra deres tusindårige rammer i strofer og metrik, når det indrømmes, at poesien tilhører de mest ulasteligt klædte litterære genrer hvad angår regelbundethed og måske - stivhed.

Typografisk revolution

Oplevelsen af den pludselige utvungenhed og ubekymrethed i selskab med kalligrammer som „Il pleut“ og „Lettre-Océan“ gør Apollinaire fortjent til de muntrelaubær i litteraturhistorien. Til lige med sætter han ordene i frihed; man kan tale om den typografiske revolution. Den har i moderne tid været annonceret siden Mallarmés *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. For Apollinaires vedkommende er frisætningen af ord og typer undervejs allerede i *Alcools* (1912), hvor han ophæver samtlige punktummer og anden 'overflødig' tegnsætning dagen før samlingen går i trykken. Selvom mange af disse digte stadig er rimede og strofiske, fremstår det poetiske materiale mere frigjort på siden, åbent for moduleringer og *simultaneffekter*, typografisk og stilmæssigt. Ophævelsen af punktummer tillader med ét en friere grammatisk analyse, fordi ordenes nærrelationer på siden bliver mere relevante for intonationen end en tilbageskuende rekonstruktion af deres logiske forbindelse. Prosodisk bliver kon-

sekvensen, at hvert enkelt vers adskilles i oplæsningen uden at stemmen artikulerer afslutning. Versene hænger i luften i suspens, eller, som Michel Butor rigtigt påpeger i sit forord til Gallimardudgaven af *Calligrammes*:

Hver af disse linjer fremstår flad, som den er, trykt på siden, i stedet for at være underkastet den franske sætnings modulering; digtene bliver da formede af plane facetter som vil indføje sig i forskellige konstellationer alt efter deres mening. Man ser i hvor høj grad denne beslutning allerede hænger sammen med kubismen. (p. 10)

Lad dette slutte den foreløbige historie om kubisterne og Apollinaire som en bekræftelse på deres reelle interaktion.

Digte af fred og krig

Apollinaires metamorfose fra *Alcools* til *Calligrammes* er også temperamentsmæssigt forbrødet med Picassos skred fra rosa inderlighed til kubisme. *Alcools'* grundtone af melankoli og tyngde diffunderer over i optimisme, begejstring på menneskehedens vegne overfor moderniteten. Det indledende digt i *Alcools*, „Zone“, skrevet i samme åndedrag som tegnophævelsen, er Apollinaires egen *overgangszone* til „l'esprit nouveau“. Det rummer en eklatant fremadrettet „industriel optimisme“ - „Jeg elsker denne fabrikgades ynde“. Den resterende melankoli er kun det tilstedeværende symptom på, at afskeden med hele den gamle verdensorden forestår; „Endelig er du træt af denne verden af i går“..

Men optimismen som sindstilstand mister hurtigt sin uskyld. Globalt i 1914 og for Apollinaire, som uden vaklen går frivilligt i krig som artillerist. *Calligrammes* bliver til i perioden 1913-16 og bærer undertitlen „Poèmes de la paix et de la guerre“.

Dette konkrete illusionstab afstedkommer poetisk en bibeholdelse af den legende tone, han netop har opfundet i ideogrammerne. Det svarer til den distance, Picasso med ét overkommer at lægge mellem maleriet og modellen. Digteren, citeret så sent som i Golfkrigen for: „Stålfyrværkeri, hvilken charmerende belysning“ („Fête“), som priser „krigens mirakler“ eller som i „L'adieu du cavalier“ udbryder „Åh Gud! hvor er krigen smuk“

har besluttet at tage med lethed på sin egen eventuelle forstående død, tage hver dag som en fest. Letheden siver igen ud gennem *sprækken* og holder tragik og tyngde på tilbørlig afstand. Om dette siger André Breton i *Les pas perdus* (Paris 1924):

Jeg ved at Apollinaire sidder inde med hemmeligheden om en moderne munterhed, som på én gang er både dybere og mere tragisk [...] (p.40)

Apollinaire siger selv à pro pos maleren de Chirico:

[..] for at beskrive den fatale karakter i moderniteten er overraskelsen den mest moderne udvej der overhovedet gives [...]

I det øjeblik digteren erfarer det tragiske ved livsvilkåret, foretager han et stilistisk niveauspring i modsat retning.

Skriften og figuren

Kalligrammet og ideogrammet har både antikke, klassiske og barokke forgængere. Til alle tider har der dog været metaforisk overensstemmelse mellem skrift og figuration. Apollinaire er i den forbindelse både bevidst om sine forgængere, men også fuldt ud klar over sin egen nyskabelse i at bryde med den ligefremt illustrative anvendelse af kalligrammet. Billedet og skriften forbindes metonymisk hos Apollinaire, samtidigt med at fx. *duen* som symbol i „Den dolkestungne due og springvandet“ beholder sin evokative kraft.

Det billedlige rummer for Apollinaire en altoverskyggende temporal styrke, simultaniteten - evnen til at favne for-, nu- og fremtid i ét øjekast, hvad der til gengæld er skriftens traditionelle brist, i og med at læsning tager tid. I Apollinares kalligrammer tager de to modaliteter næring fra hinanden: Billedfladen tilføjes den narration, den ellers savner og skriften, selve *digtet* bliver parret med sin bedre halvdel, samtidighed og den umiddelbare kommunikation med beskueren.

La colombe poignardée
et le jet d'eau

Douces figures poignardées
 MIA Chères lèvres fleuries
 YETTE MAREYE
 ANNIE et toi MARIE
 où êtes-
 vous ô
 jeunes filles
 MAIS
 près d'un
 jet d'eau qui
 pleure et qui prie
 cette colombe s'extasie

Tous les souvenirs de naissance ?
 O mes amis partis en guerre ?
 Jaillissent vers le firmament ?
 Et vos regards en l'eau dorment ?
 Meurent mélancolique ment ?
 Où sont-ils Braque et Max Jacob ?
 Dernin aux yeux gris comme la terre ?
 Où sont Raynal Billy Dalize
 Où sont les noms se mélancolisent
 Comme des pas dans une église
 Où est Cremnitz qui s'engagea
 Où peut-être sont-ils morts déjà ?
 De souvenirs mon âme est pleine
 Le jet d'eau pleure sur ma peine

CEUX QUI SONT PARTIS À LA GUERRE AU NORD SE BATTENT MAINTENANT
 Le soir tombe O sanglante mer
 Jardins où saigne abondamment le laurier rose fleur guerrière

Duen og springvandet

Vi betragter et *poème-peinture*, specielt den originale udgaves tegning er en beroligende fryd for øjet. Flygtigt betragtet kunne springvandet godt være et flammende bål hvorudaf Fugl Fønix letter himmelstræbende. Dette være sagt for at fastslå at beskuelsen fornys gang på gang som med et andet elsket maleri. Duen er sammensat af unge pigers navne, tabte elskedes navne, som assonnerer og rimer blødt indbyrdes. Springvandet dannes af navnene på digterens venner, alle spredt for vinden, dragne i krig. Bassinet, hvori minder og navne regner ned og samles, former samtidigt et øje; *Jeres blikke i sovende vand/Dør melankolske og triste.*

Digteren har fundet et særligt veltalende figurativt udtryk for sin sorg: *Springvandet græder udover min smerte.* Med andre ord rammer dette kalligrams figurative billedsprog forenet med dets sprogligt-poetiske indhold et emotionelt domæne, som trods alt har unddraget sig digterens leg, distancering, ubekymrethed. Tonen og symbolerne magter ikke at fornægte nostalgien, melankolien. Det hellige og himmelsøgende er inkarneret i duen, døden i det *blodige hav*. Krigens helligbrøde evokeres i selve titlen, det er freden, der er dolkestungen. Tidsligt ligger digtet omkring selve krigsudbruddet i kapitlet „Bannere“. Dette er afskeden med *toute une époque*, med venner og elskede, hvilket afføder en melankoli stærkere end føromtalte behov for distance.

Når ord får vinger eller falder blødt som regn

Vandets stille rislen associerer til erindringens underbevidste strøm, selvom 'strålerne' ganske vist i forhold til tankestrømmen er stiliserede i parrimede vers, de fleste oktosyllabler, enkelte har syv eller ni stavelser. I læsningen omsættes de rislende oktosyllabler imidlertid til en lind strøm af længsel takket være typografien, som nødvendigvis indvirker på prosodien. Versenes rumlige udstrækning bliver ligeså bestemmende for diktionen som deres indbyrdes sproglige sammenhæng. En sædvanlig regelret og rytmisk diktion bremses op, da man hele tiden må ud og gribe det følgende vers i luften og følge buen opad og indefter. Versene hænger lidt adskilte i luften (som *Alcools* digtene uden tegnsæt-

ning) for derefter at *falde nedefter* mod en fælles midte (bassinet), styrede af et *prosodisk fald*, som i den franske udgave gives ved de bløde kvindelige udgange, Apollinaire synes at nære en særlig forkærlighed for. "Tilhøreren" føler samme ro som ved lyden af en stille rindende fontæne i Jardin de Luxembourg en torsdag morgen.

Den dolkestungne due og springvandet

Mogens Faber har i sin danske oversættelse antageligt lagt vægt på indholdet og på den billedlige udformning.⁶ Han har da hverken oversat rimene eller bibeholdt stavelserne, som veksler fra 7 helt op til 11. De kvindelige udgange er gået tabt i springvandets venstre side, dermed en del af de bløde fald som sammen med den oprindelige metrik (mere mundret end regelmæssig) og enderimene danner musikken - dét rolige poetiske (kilde)væld, som fordobler hvad figurerne kommunikerer til os på deres egen måde.

Litteratur

Carsten Peter Warncke & Ingo F. Walther: *Picasso I-II*. Benedikt Taschen, 1992

Guillaume Apollinaire: *Alcools*. (1912). Poésie/Gallimard

Calligrammes (1917). Poésie/Gallimard

Et moi aussi je suis peintre. Idéogrammes luriques. (Paris 1985).

Edition Sébastien Gryphe.

Vinduerne. Udvalgte digte fra *Alcools* og *Calligrammes*. Udvalgt og oversat ved Mogens Faber. Gyldendals Spættébøger 1970.

Noter

¹ Artiklerne om de forskellige kubister samt essaiet *Les trois vertus plastiques*, oprindeligt trykt i Apollinaires tidsskrift *Les soirées de Paris*, samledes til én udgave, 1913. Genudgivet og annoteret (1980) i Collection Savoir.

² Fem ideogrammer („Voyage“, „Paysage animé“, „Coeur couronne et miroir“, „Lettre-océan“ og „La cravate et la montre“) trykt enkeltvis i Apollinaires tidsskrift *Les Soirées de Paris*, 1914. Den endelige samlede udgivelse sker med 70 års forsinkelse. Éditions Sébastien Gryphe, Paris 1985.

³ „A la veille du grand adieu. Sur les idéogrammes lyriques d'Apollinaire“. *The Romanic review*, Jan. 1989.

⁴ Artiklen er medtaget i *Et moi aussi je suis peintre*, 1985.

⁵ „Ondes“ (Bølger), „Étendards“ (Bannere), „Case d'armons“ (Ammunitionslager), „Lueurs des tirs“ (Skudglimt), „Obus couleur de lune“ (Månefarvede granater) og „La tête étoilée“ (Det stjernesåede hovede)

⁶ I oversættelsen er „*Douces figures poignardées*“ fejlagtigt blevet til „*Blinde dolkestungne former*“ og ikke *Blide*.

Kildecitater er oversat af forfatteren.