

Dadaland

Poezija, osvrti, razgovori, 1912–1966.

Jean Hans Arp

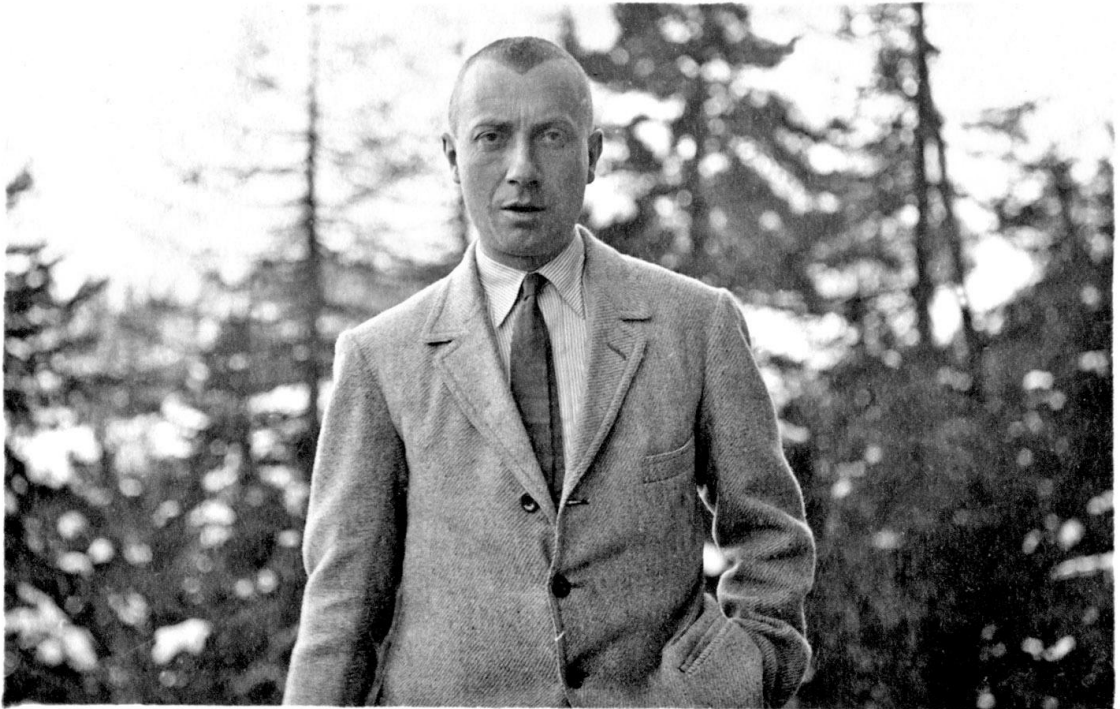
2013, 2023.

Sadržaj

Iz teksta	6
ARP	10
Poezija, osvrti, razgovori, 1912–1966.	16
Kaspar je mrtav (1912)	16
Predgovor za izložbu u galeriji Taner (1915)	18
Manifest Krokodarijuma Dada (1921)	20
Izjava (1921)	20
Opus nula (1924)	24
Strazburška konfiguracija (1931)	25
Iz dnevnika jednog dadaiste (1932)	26
<i>gospodin dival</i>	26
<i>vaze s pupčanim vrpcama</i>	27
<i>skica za pejzaž (karl ajnštajn)</i>	28
<i>hugo bal</i>	29
Dadaland (Cirihi 1915–1920)	31
PS: <i>Hiperbola o krokodilu frizeru i štapu za hodanje</i>	38
Dadaland II (1955)	40
Dada nije bila farsa (1949)	45
<i>Oaze čistote...</i> (1946)	48
Pismo gospodinu Bženkovskom (1927)	49
<i>Medalja...</i> (1925)	51
Poezija je vertikalna (1932)	51
Zagonetni plivači (1958)	54
Naš mali kontinent (1958)	55
Voće za sve (1939)	56
<i>Humor je...</i> (1950)	56
Između redova vremena (1952)	56
<i>Konj je konj i nije umetnost...</i> (1955)	58
<i>Snevač može da...</i> (1955)	58
Dada izreke (1955)	58
SOFI	60
<i>Velika muva, brk i mala mandolina</i> (1946)	62
<i>Bila si vedra i mirna</i> (1944)	64
<i>Govorim sebi...</i> (1943)	65
<i>Ne želim da nastavim...</i> (1943)	65
<i>Ruže i zvezde</i> (1945)	65
<i>Putokazi</i> (1950)	66
Treba samo oboriti kapke (1955)	72

Čovek koji hoće da strelom skinе oblak... (1956)	74
Japanska jabuka (1957)	74
Ruža za Ružu (1951)	75
Manifest beskonačnog milimetra (1938)	75
Konkretna umetnost (1944)	75
Kislerovo jaje i Soba praznoverja (1947)	76
Fransis Pikabija (1949)	82
Kurt Šviter (1949)	88
Marsel Žan i Anri Pastoro (1955)	96
Daske mora i ljubavi Hansa Rihtera (1965)	96
Razgovor u Medonu (1955)	99
Arp govori o zakonu slučaja (1958)	102
Gledanje (1958)	111
Arpadijanska enciklopedija (1957)	126
Sat	128
Pupkovi-stubovi i pupak-sat	128
Buket pupaka	128
Prozori i vrata pupkovi	128
Pupak	128
Seizmička biljka i pupkovi	128
Rukavica i pupak	128
Bista i šešir	129
List	129
Orao	129
Jastog	129
Leptir	129
Stolice i stolovi	129
Šešir	129
Daska za jaja, Flaša-pupak i Rukavica	129
Skelet	129
Razgovor sa Džordžom L. K. Morisom (1956)	130
Dada sinod (1957)	134
Pismo Sidniju Dženisu (1953)	140
Moj put (1948)	144
Mera svih stvari	146
Lepota nije iščezla ispod ruševina vekova	146
Obmana, prived, izveštačenost	146
Stvarnost	146
Gore i dole	147
Deo stvarnosti	147
Sveta tišina	147
Snevači	148
Počeo sam da se sve više udaljavam od estetike	148
Nekoliko redova iz Plotina	149
Neki stari prijatelji	149
Čarobno blago	149
Čarobnjak	149

Kamen oblikovan ljudskom rukom	150
Klica novog vajarskog dela	150
Svet sećanja i sna	150
I tako se krug zatvorio	155
Mašine-kentauri (1966)	158
Molitva (1966)	160
Katedrala je srce (1960)	161
<i>Tragač...</i> (1961)	162
Trg Blanš (1949)	162
Na dvoboj s vetrom (1966)	164
O Arpu	167
Hans Rihter	169
Jezik raja (1964)	169
Arp (1924)	169
Iza oblaka pomalja se – Arp (1973)	170
Rihard Hilzenbek	176
Žan Arp (1954–1959)	176
Tristan Cara	185
Arp (1923)	185
Glavni izvori	187



Arp, Weggis (Švajcarska), 1910.

Iz teksta

„... ja pumpam prirodu. ti pumpaš umetnost.“ (1931)

„ići brže, zakoraćiti dalje, skoćiti više, udariti jaće, to je ono za šta je ćovek spreman da plati najveću cenu. male folklorne pesme vremena i prostora izbrisane su cerebralnim sunderom. da li je ikada bilo veće svinje od ćoveka koji je smislio izreku vreme je novac.“ (1932)

„Neki od nas su živali u sivim ćelijama, a naše parće zemaljske radosti bilo je sićušno. Ali zato su nas posećivali anđeli. Anđeli nisu ekonomisti. Oni velićanstveno rasipaju svoju svetlost.“ (1949)

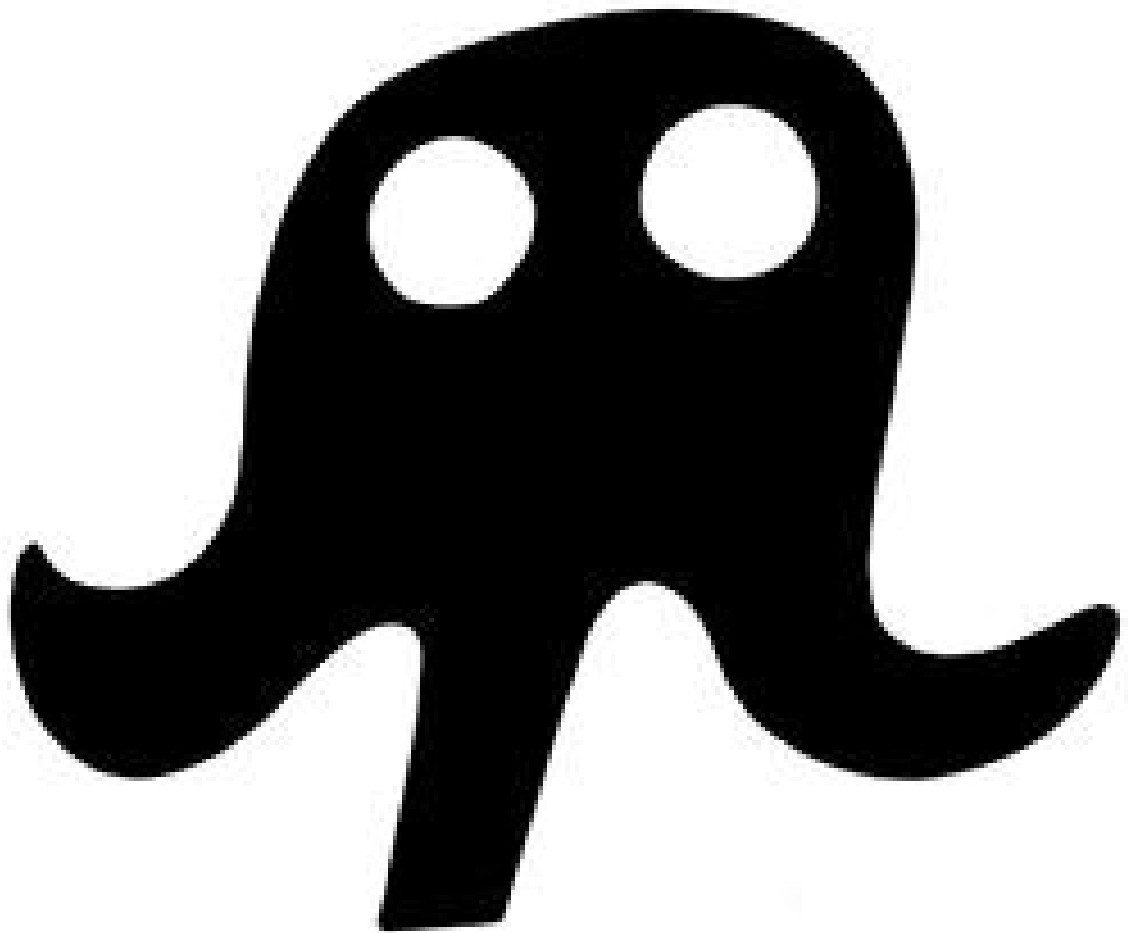
„Hteo sam da pronađem drugi poredak, drugu vrednost za ćoveka unutar prirode. On više nije mera svih stvari, on ne može više da sve svodi na svoju meru; naprotiv, i ćovek i sve druge stvari treba da budu kao priroda, bez mere. Hteo sam da stvorim nove pojave, da iz ćoveka izvućem nove oblike.“ (1948)

„Slučaj mi je otvorio vrata percepcije, neposrednog duhovnog uvida. Intuicija me je navela da duboko poštujem slučaj kao najviši i najdublji od svih zakona, kao zakon koji izvire iz samih temelja... Cepajući komad hartije ili neki crtež, otvaramo put koji vodi ka samoj suštini života i smrti... 'Zakon slućaja', koji sažima sve ostale zakone i prevazilazi našu moć poimanja (kao prvobitni izvor iz kojeg potiće sav život) može se iskusiti samo potpunim prepućtanjem nesvesnom. Smatrao sam da će svako ko sledi taj zakon stvoriti ćist život.“ (1951; 1955; 1948)

„dada je protiv smisla. to ne znaći da je za besmislice. dada je bez smisla, kao što su to i priroda i život. dada je za prirodu, a protiv umetnosti. dada je direktna kao priroda i želi da svakoj stvari dodeli njeno suštinsko mesto. dada je moralna kao i priroda. dada je za beskonaćni smisao i ogranićena sredstva.“ (1927; 1932)

„Dada je revolt nevernika protiv neverovanja.“ (Dada sinod, 1957)

„Dada se gnućala rezignacije. Govoriti samo o onoj haotićnoj nerealnosti dade i ne prodreti do njene transcendentne realnosti, znaći ogranićiti se na bezvredni komadić dade. Dada nije bila farsa.“ (1949)



Schnurrhut

„ŠNAJDER: Šta je, po vama, uloga umetnosti?

ARP: Da ojača ono suštinsko, duhovni život. Da se bori protiv racionalizacije i mehanizacije – protiv dehumanizacije čoveka.(...)

ŠNAJDER: Da li je na vas uticao nadrealizam?

ARP: Da. Mnogo sam se oslanjao na san, na poetsko tumačenje stvari. Kod nadrealizma me je privlačila ta poetska strana. Elijar mi je bio najdraži.

ŠNAJDER: A Breton?

ARP: Zanimala me je njegova poezija, a ne njegovi teoretski tekstovi. *Nada* (1928), *L'Air de l'eau* (1934).

ŠNAJDER: Da li ste posle raskinuli s nadrealistima?

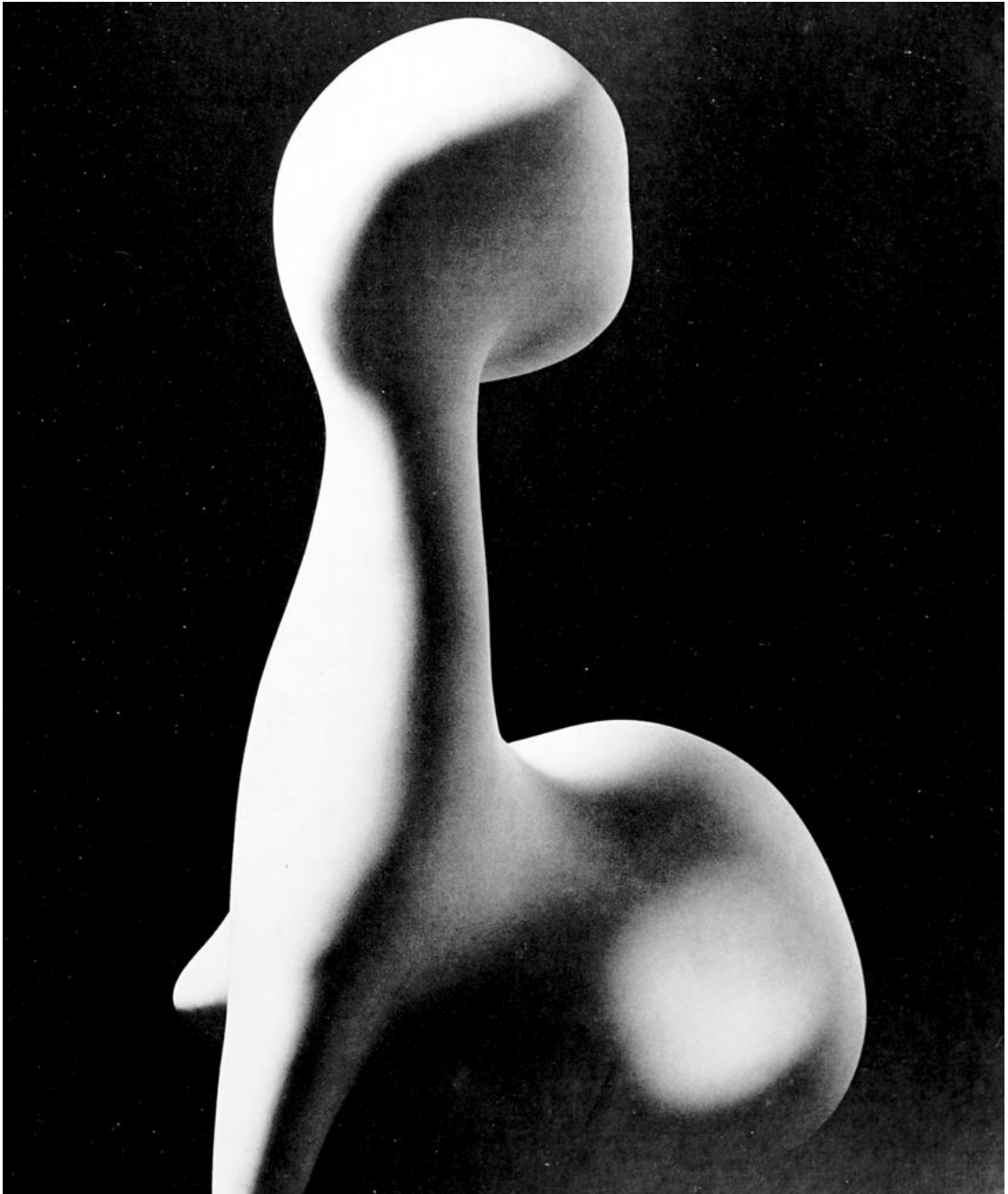
ARP: Nisam nikada raskinuo ni sa kim.“ (1958)



Schnurruhr

ARP

ŽAN ARP (Jean ili Hans Arp, 1886–1966), član originalne dadaističke grupe, osnovane u Cirihi 1916, i njen najveći inovator. U doslovno svemu što je radio – poeziji, slikarstvu, kolažima i naročito vajarstvu – ostavio je tako snažan trag, da ga srećemo kao polaznu tačku u celom nizu kasnijih avangardnih pokušaja, od nadrealističke poezije i slikarstva do apstraktnog ekspresionizma, Kejdžove muzike i Living Teatra. Uticao je i nas neumetnike, u smislu, na one koji se ne odriču svoje misli i izraza, ali ne hrle ni u jednu specijalizaciju – to je ugao iz kojeg ovde jedino i možemo (ili marimo) da ga predstavimo. Taj uticaj se nije prenosio samo pojavnošću onoga što je radio, osim možda u vajarstvu, gde bi se moglo reći da sve što je kasnije u XX veku bilo oblo, nežno, razigrano, spokojno i tajanstveno – svakakvo, samo ne i čoškasto – potiče od Arpa. Presudna su bila načela koja je sledio i uporno afirmisao. Sa Arpom, slučaj i nesvesno prestaju da budu ispad, smetnja ili samoposluga fantastičnih slika: to su sada naše oči, naše mačje antene, naši najpouzdaniji vodiči. Na to ćemo se još vratiti.



Arp, „Svestan njene lepote“, 1947.

„Arp je Tojber i Tojber je Arp“, kaže ovde na jednom mestu Hilzenbek. Najveći deo svojih ideja i postupaka Arp je razvio u saradnji sa Sofi Tojber-Arp (Sophie Taeuber-Arp, 1889–1943), umetnicom koja će svojim radovima u „geometrijskoj apstrakciji“¹, tapiseriji, kostimu i drugim medijima, stvoriti sopstveno mesto među najvažnijim predstavnicima avangarde iz prve polovine XX veka. „Apstrakcija“, naročito geometrijska, obično se doživljava kao nešto „hladno“; Sofi je postigla da kod nje sve uvek bude toplo, vedro i živo, samo što je u svakom od tih atributa bilo i tako onostrano. To vas odmah uvlači u sebe, ne znate tačno gde, ne umete to ni da izrazite, ali šta god to bilo, odatle vam se više ne vraća. To je nemoguće dočarati, ali treba samo pogledati; jedinstvena pojava u svetu nefiguracije (mada je Sofi znala i za slobodne izlete u svet figuracije; tu nije bilo sputavanja). Iako ovde nema njenih tekstova, podrazumeva se da je ova zbirka svedočanstvo i o njoj.

¹ Mala glosa o „apstrakciji“ ili „nefigurativnoj umetnosti“. Sofi Tojber i Arp su stalno odbacivali etiketu „apstraktnog“ i insistirali da se bave „konkretnom umetnošću“, što Arp ovde na jednom mestu vrlo ubedljivo objašnjava, na primeru kubizma (videti tekst *Iz dnevnika jednog dadaiste*, deo „Vaze s pupčanim vrpčama“, treći pasus). Arp je saradivao i s nekim drugim predstavnicima „geometrijske apstrakcije“ i „konstruktivizma“ (El Lissitzky, Theo van Doesburg i De Stijl, grupa Abstraction-création), iako sam nikada nije radio na taj način, niti sa istim namerama; u tom pogledu, on je spadao u najširu kategoriju „nefigurativne umetnosti“. To može izgledati zbunjujuće, ali neka objašnjenja slede i u ovim tekstovima. Istina je da se geometrijska apstrakcija brzo iscrpela i završila uglavnom u sferi dizajna; istina je i da nije ni primetila koliko je doslovno citirala tehnički milje, iako ne i na način onih najsirovijih apologeta, kao što su to bili futuristi; ali treba imati u vidu da je početkom XX veka „apstraktna“ umetnost bila jedan od oblika pobune protiv buržoaskog sveta, njegove lažne sentimentalnosti i patetičnog, fetišističkog oponašanja prirode, onoga što već postoji. U prvim danima nefigurativnog slikarstva, slikanje geometrijskih ili, ređe, slobodnih formi, bez ikakvog oslonca u vidljivoj stvarnosti, bilo je smatrano za krajnju drskost, provokaciju, pobunu. Tako nešto se moglo dopustiti u sferi „primenjene umetnosti“ ili dizajna – iako je i za tapetare bilo poželjnije da slede cvetne motive i antičku geometriju, a ne da nešto luduju – ali ne i u svetom zabranu Umetnosti. „Apstrakcija“, u svojim raznim izdanjima – „geometrijskim“, „organskim“ (mogli bismo reći „arповskim“) i drugim – težila je stvaranju novih oblika i konstelacija, bez referenci na postojeće. Priroda se nije odbacivala – makar u Arpovom slučaju – naprotiv, težilo se usvajanju njenih kreativnih načela, ali ne i oponašanju njene pojavnosti. Kasnije će to isto pokušati „Njujorška škola“ („akciono slikarstvo“, „apstraktni ekspresionizam“). Kada je Džekson Polok (Jackson Pollock), na pitanje „da li radi prema prirodi“, izgovorio svoje čuveno, „Ja sam priroda“, time je, svesno ili nesvesno, ponovio ono što je Arp pričao u raznim osvrtima na svoj rad, godinama unazad: „dada je za prirodu, a protiv umetnosti. dada je direktna kao priroda i želi da svakoj stvari dodeli njeno suštinsko mesto“ (1927, zatim 1932. i kasnije; videti i ostale uvodne citate). Arp se držao toga, od početka do kraja, tako da ćemo se sa ovim formulacijama sresti na nekoliko mesta, u tekstovima pisanim u rasponu od skoro pola veka. (Sve napomene: AG)



Sophie Taeuber-Arp, „Dada-Kopf (Dada glava)“, Zürich, november 1920. Foto: Nic Aluf.

Arp je za sobom ostavio i veliko književno delo. Ovaj izbor samo donekle dočarava njegovu razuđenost: poezija, automatski tekstovi – i stalni upadi „automatizma“ (u nedostatku boljeg izraza) čak i u ona „normalna“ izlaganja – osvrta na istoriju dade i razvoj ličnog pristupa, priče (ovde istina zanemarene), refleksije o stanju sveta i umetnosti, sećanja na Sofi.²

Iako se u rutinskim prikazima dada obično asocira s njenim najvećim kicošima, kao što su Tristan Cara, Fransis Pikabija i Marsel Dišan, uz olaku klasifikaciju njenih predstavnika na „politične“ i „apolitične“ i druga pojednostavljivanja, pažljiviji uvid otkriva drugačiju sliku. Na ovako malom prostoru i na primeru samo jedne osobe, nemoguće je dočarati ceo raspon ideja i aktivnosti dade – sve ono što se dešavalo između Ciriha, Njujorka, Barselone, Berlina, Hanovera, Kelna, Pariza, Bukurešta, Zagreba i Beograda, u rasponu od nešto manje od jedne decenije. Ali tekstovi Žana Arpa su dobra ilustracija za nešto što se inače često potvrđuje: da ono najopasnije po ovaj svet nije uvek i ono najbučnije i da „političko“ – ili kako to već izraziti, recimo, zaista radikalno – nije samo ono „aktivističko“ ili da to nije uopšte, ako za sobom ne ostavlja klicu nečeg novog – i ako to novo nije nešto potpuno suprotno onom lošem starom, u svemu, bez ikakve korespondencije i racionalne komunikacije s njim.³

Za Arpa, dada je označila raskid s celim jednim svetom, s njegovim jezikom, razumom, idolima (Elil bi rekao demonima), kao što su progres, novac, „materijalni (pred)uslovi“, moć. To je ono što je dada inače proklamovala, ali kod Arpa se to *zaista* dogodilo. Dubok, nepovratan prekid, ali ne samo iz glave već iz samog korena bića, dakle prirodan: šta bi drugo mogao biti neki zaista ljudski odgovor na ovaj promašaj od kulture? Ali život opet traži neki oslonac. A koji oslonac može biti ekstremnije drugačiji od ovog standardizovanog, sračunatog, racionalističkog kaveza, od slučaja i nesvesnog? Kako voditi fabriku ili rat, s ljudima u čijoj je svesti sve otvoreno za slučaj, intuiciju, nesvesno (za ono što mi tako nazivamo)? Koji na ulici, u šumi ili na otvorenom moru uvek mogu da skrenu levo, iako su najiskrenije (časna reč!) hteli da skrenu desno? Nije reč o pukoj nasumičnosti ili o prosto, šematskoj zameni racionalnog iracionalnim, već o boljem dosluhu s *celinom* bića, s celinom stvarnosti, koja uključuje sve što *deluje*, bilo to vidljivo ili nevidljivo, opipljivo ili neopipljivo. „Slučaj“, „san“, „nesvesno“, „nonsens“, s kojima ćemo se ovde tako često sretati, nisu nikakvi fetiši već aproksimacije – dovoljno dobri nazivi za nešto u osnovi bezimeno, ali što opet traži da se izrazi – koje ukazuju na tačku prekida i prelazak u drugačiji oblik postojanja, u kojem važe neka druga merila i odnosi.

Za razliku od nadrealista – s kojima je takođe sarađivao i koji su mu možda bili najbliži – a opet, sasvim blisko načelima koja će kasnije definisati Breton, u prvom manifestu nadrealizma (1924, kada je pokret bio u svojoj najeksperimentalnijoj fazi), Arp u slučaju i nesvesnom nije video put koji vodi ka nekoj novoj figuraciji; još manje ključ za skrivenu riznicu nečuvanih slika ili prizora, sastavljenih od poznatih elemenata, samo u neočekivanim kombinacijama, koje onda treba materijalizovati i izneti na pazar. Arpa nije zanimala igra onim što već postoji već

² Sofi Tojber je umrla 1943, od nehotičnog trovanja ugljen-monoksidom, zbog pokvarene peći. Arp je poživio još dvadeset tri godine posle toga, ali nikada nije prestao da se osvrće na Sofi. Bili su nerazdvojni, još od 1915. godine.

³ Ako se ova naša serija posvećena dadi nastavi (očigledno se nastavila, bez prekida, dodajem posle deset godina, 2023), videćemo da sve ovo dobrim delom važi i za još jednog „manje bučnog“ dadaistu, Huga Bala (Hugo Ball, 1886–1927), osnivača *Kabarea Volter* (zajedno sa Emmy Hennings) i glavnog inicijatora ciriške dade. Ovo „manje bučni“ treba shvatiti vrlo uslovno; i Arp i Bal bili su odgovorni za neke od najluđih, ali i najdalekosežnijih ispada rane dade. Balova „klavirska pratnja“ za nastupe njegovih prijatelja, prvi manifest dade i, iznad svega, njegove „pesme“ *Karawane* i *Gadji beri bimba*, sa sve kostimom i načinom na koji ih je izveo na sceni *Kabarea Volter*, zauvek su pokidali nešto u mehaničkom mozgu XX veka. Ipak, bili su operisani od svakog traga razmetljivosti, makar i simpatične ili urnebesne (onda kada bi zaista bila takva), jednog Care, Pikabije ili Hilzenbeka. U nekim od Arpovih najvažnijih osvrta na istoriju dade, videćemo i koliko su bili bliski (*Iz dnevnika jednog dadaiste; Dadaland; Dada nije bila farsa; Putokazi; Čarobno blago*).

oslobađanje naših skrivenih moći i impulsa, koji traže da žive, dišu i deluju. To nije bio susret s nečim vizuelnim, sa *slikama*, već sa *izvorima*, sa *silama* koje počinju da se kreću, igraju i stvaraju nove oblike, stanja i odnose.⁴ Reč je o iskustvu koje oslobađa celo biće, ne samo veštu ruku ili umetničko oko. (Isto važi i za automatsko pisanje, tu nimalo bezazlenu igru, ako zaista, u nekom kontinuitetu, pokušate da vidite gde to vodi.)

Od prvog upada u tu dimenziju, koji se desio nešto pre „zvaničnog“ rođenja dade, do kraja života, Arp se posvetio toj igri, takvom shvatanju stvaralaštva. Na tom putu, služio se nekim umetničkim *sredstvima*, ali cilj je bio drugačiji *život*, drugačiji oblik postojanja. Videćemo i da kada govori o drugim umetnicima – Šviteru, Pikabiji, Rihteru, Kisleru (čak i nekima koji su se u tom pogledu ponašali prilično konvencionalno) – on u njima nikada ne vidi predstavnike jedne specijalizacije, one „umetničke“, već istraživače, tragače, lovce na nepoznato, graditelje nečeg novog. Ne kažem ovo samo zbog Arpa, zato što je takvih bilo još, istina, uvek premalo, iako je reč o nečemu što bi morao biti *glavni* ljudski zadatak: na sve što je Arp radio treba gledati kao na *protokol o ljudskoj avanturi*, a ne kao na *karijeru*, kako god to nekome moglo izgledati spolja, zbog nekih praktičnih konvencija kojima ni najslobodniji duhovi u ovakvom svetu ne mogu umaći.⁵ Svako ko takođe teži drugačijem *oblikovanju* sebe i sveta (ne samo „doživljaju“) – ili „slobodnom raspolaganju sobom“, kako je to jednom sjajno rečeno za Dišana⁶ – ovde bi se morao naći na svome.

Nema potrebe da sada dalje dočaravam ono što je sam Arp ovde tako lucidno i bogato izrazio – iako bi se na to svakako trebalo nadovezivati. Ali za to će biti još prilike. Ovo je i dalje radna verzija izbora njegovih tekstova: svaki povratak Arpu, unazad deset godina, donosio je neka proširenja, tako da taj materijal sada raspoređujemo u par bukleta, prosto zato što u jedan nije moglo da stane sve ono što je u međuvremenu prevedeno; onda ćemo jednog dana od toga napraviti knjigu. Do tada, sve ostaje otvoreno. A sada – Žan, Hans, PRA (kako ga je od milja zvao Šviter), „blagi osmeh morske kiše“ (kako ga je najlepše opisao Cara) – Arp.

AG, 2013, 2023.

⁴ U svom dnevniku, *Die Flucht aus Der Zeit*, Hugo Bal je zabeležio Arpove stavove iz faze (1916) kada se ovaj još kolebao između stroge (Bal bi rekao „pruske“) geometrijske apstrakcije i onoga što će ubrzo postati njegov prepoznatljiv pristup. Na jednom mestu Bal kaže: „On želi da pročisti maštu i da se usredsredi na otvaranje *ne ka njenom skladištu slika već ka onome od čega su slike sačinjene*“ (beleška od 1. III 1916).

⁵ Galerije, muzeji, kolekcionari, izdavači, narudžbine od institucija (UNESCO, na primer) i gradskih uprava (muzeji, skulpture), prodaja, makar i kao poslednja briga, kod Arpa i manje od toga... Ali to ga je ipak zadesilo – iako tek u poznijoj dobi – budući da je ono što je radio, gluv za sva očekivanja i pritiske sa strane, stalno privlačilo ljude, uprkos duhu i ukusu epohe, a da iza sebe nikada nije imao mašineriju koja bi ga reklamirala kao obaveznu umetničku atrakciju.

⁶ Robert Lebel, *Sur Marcel Duchamp*, VII, „Traversée du Grand verre“, 1959; videti Pjer Kaban, *Razgovori s Marcelom Dišanom*, iz naše edicije *Gargojlo predstavlja* (2022).

Poezija, osvrti, razgovori, 1912–1966.

Kaspar je mrtav (1912)

avaj naš dobri kaspar je mrtav ko će sada sakrivati zapaljene zastave u pletenice neba i svakog dana zbijati s nama svoje grube šale ko će okretati mlin za kafu u praiskonskom buretu ko će namamiti idiličnu košutu iz skamenjene kese ko će za lađe na pučini govoriti gle ambrele i za oblake da su čuvari pčela ozonska vretena o vaša visosti jao jao jao naš dobri kaspar je mrtav sve-to bimbam kaspar je mrtav pokošene ribe bolno zveckaju u zvonastim senicama kada se spomene njegovo kršteno ime i zato nastavljam da naričem njegovo prezime kaspar kaspar kaspar o zašto si nas napustio kaspere u kakav li se veliki i lepi oblik preselila tvoja duša da li si možda postao zvezda ili vodena ogrlica oko toplog vihora ili vime crnog svetla ili providna cigla prikačena za bubanj koji jadikuje nad skamenjenom suštinom i venu sada naše glave i tabani dok poluugljenisane vile leže na lomači crni čunjevi grme iza sunca i nema više nikog da okreće kompas ili točak na kolicima ko će sada jesti s fosforescentnim pacovom za usamljenim bosonogim stočićem ko će tražiti svog đavola dok gleda kako da zavede konje ko će nam tumačiti monograme zvezda njegova bista krasice kamine svih istinski plemenitih ljudi ali slaba je to uteha malo je to burmuta za mrtvačku glavu

Kaspar ist tot, Vegis (Weggis), Švajcarska, 1912. Ovo je originalna verzija čuvene dadaističke poeme, nastale pune četiri godine pre prvog pomena dade, koju je Arp 1920. proširio u ciklus *Muda odlabuda* (doslovno „Muda od laste“, *Die Schwalbenhode*). Te dve verzije se naizmenično pojavljuju u skoro svim antologijama dadaističkih tekstova. Prevod kasnije verzije može se naći u knjizi *Antologija dadaističke poezije* (priredio Branimir Donat, Bratstvo-jedinstvo Novi Sad, 1985, str. 39, preveo Zlatko Krasni). U originalnom obliku, poema je bila štampana kao i ovde: kao jedan pasus, malim slovima, bez podele na stihove i bilo kakve interpunkcije.



„Glava vilenjaka, zvanog Kaspar (Tête de lutin, dit Kaspar)“, 1930; gipsani odlivak, za kopije u bronzi. Foto Denis Bernard.

Predgovor za izložbu u galeriji Taner (1915)

Predgovor za katalog izložbe održane u Galeriji Taner (Galerie Tanner, Cirihi), od 14–30. XI 1915, na kojoj je Arp upoznao Sofi Tojber, ali koja je bila prilika i za upoznavanje sa Marselom Ĵankom i Tristanom Carom, s kojima će se, u februaru 1916, pridružiti Hugu Balu i Emi Henings, u Kabareu Volter. (AG)

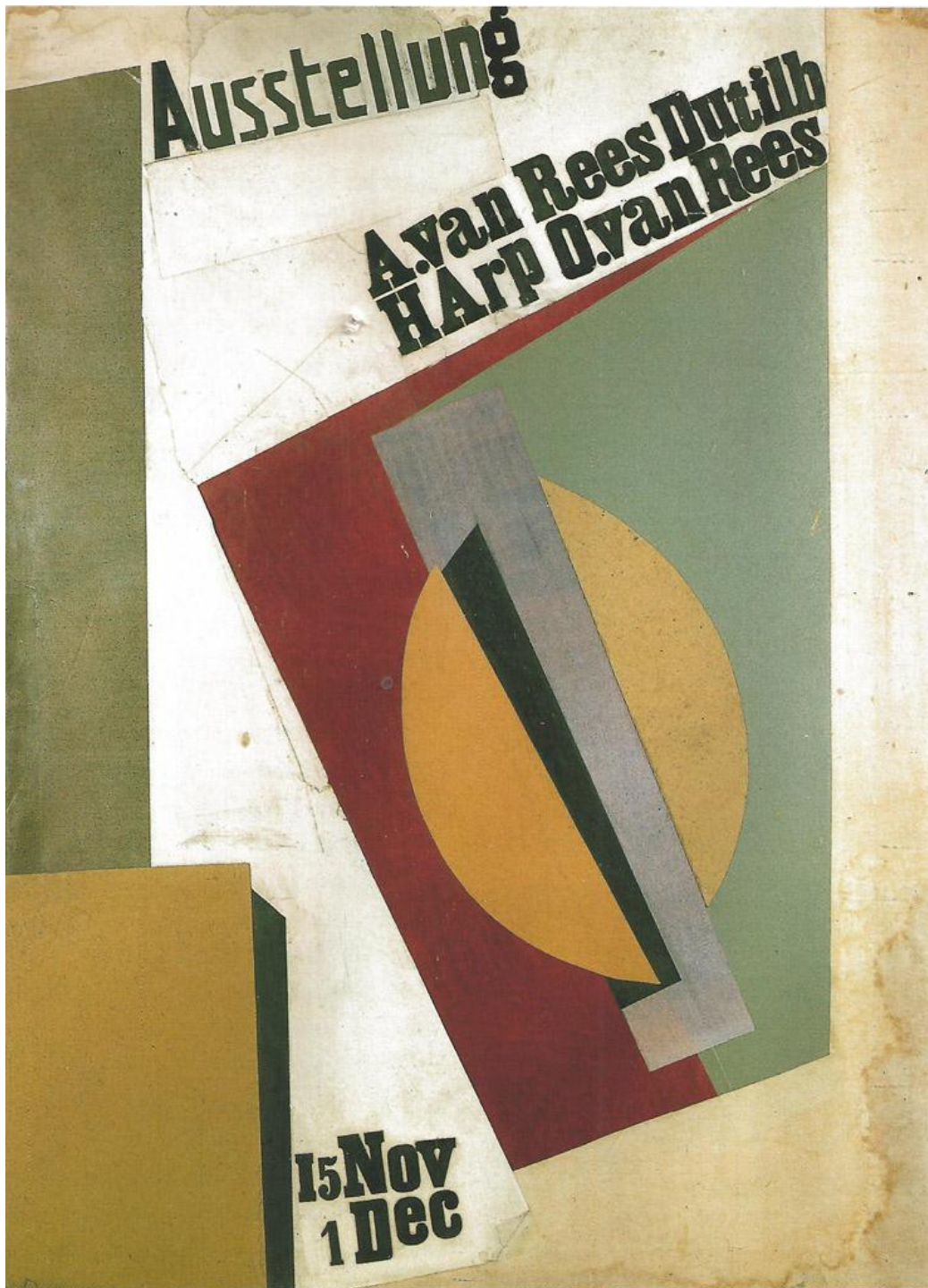
Ovi radovi su konstrukcije sastavljene od linija, površina, oblika i boja. Oni teže nečemu što je iznad ljudskog, neizrecivom i večnom. Oni odbacuju ljudski egoizam. Oni su izraz gađenja prema besramnoj ljudskoj moralnosti, prema slikama i slikarstvu.

Iluzionističke skulpture Grka, iluzionističko slikarstvo renesanse, naveli su čoveka da prece-
njuje sopstvenu vrstu, vodili su u podele i trzavice. Ruke naše braće, umesto da nam služe kao da su naše, postale su neprijateljske. Anonimnost je odbačena zbog slave i jeftinih trikova. Mudrost je mrtva.

Mudrost je bila osećaj za visoko, veliko, široko, naglašeno, uzvišeno, teško, duboko, sjajno, svetlo, živopisno. I umesto da se ta osećanja prosto pokažu, dobili smo teme i hiljadu drugih stvari, koje su nas zagušile svakodnevnim sitnicama i ličnim plitkostima. Mudrost je bila osećanje za zajedničku stvarnost, za mistično, za izvesnost neizvesnosti, najveću od svih izvesnosti. Slikanje je oponašanje, spektakl, hodanje po žici. Niko ne kaže da nema manje ili više veštih akrobata. Ali umetnost je stvarnost, a zajednička stvarnost mora postati zvonki glas koji se uzdiže iznad posebnog.

„Nova“ umetnost je nova kao i najstarije vaze, gradovi i zakoni, a upražnjavali su je drevni narodi Azije, Amerike i Afrike, a poslednji put (*sic*) oni iz gotike.

Galerie Tanner: Hans Arp, Otto van Rees i Adya van Rees-Dutilh, Zürich, 14–30. XI 1915. Navedeno u Rudolf Suter, *Hans Arp: Weltbild und Kunstauffassung im Spätwerk*, Peter Lang, Bern, 2007, str. 73.



Plakat za sudbonosnu izložbu u Galeriji Taner, 1915; podaci o njenom trajanju variraju.

Manifest Krokodarijuma Dada (1921)

Svetleće statue dižu se s dna mora i viču živela DADA u znak pozdrava prekookeanskim lađama i predsednicima dade dadi dadu dada dade i tri zeca što tušem nacрта ih arp dadaista u porcelanu s prugastim biciklom krećemo za london u kraljevskom akvarijumu pitajte za dadaiste u bilo kojoj apoteci raspućin car i papa važe svega dva i po sata.

Jean Arp, „Manifeste du Crocodarium (Crocodarium) Dada“, *Littérature*, no. 13, maj 1921, str. 12.

Izjava (1921)

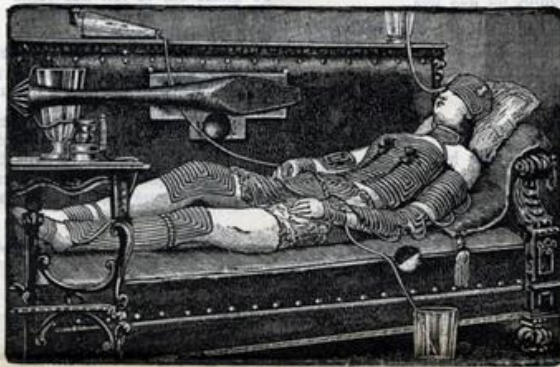


Hans Arp, Tristan Tzara i Max Ernst, Tarrenz, Tirol (Austrija), kraj avgusta ili početak septembra 1921.

Ovim izjavljujem da je 8. februara 1916, u šest sati popodne, Tristan Cara otkrio reč dada. Bio sam prisutan sa svojih dvanaestoro dece kada je Cara prvi put izgovorio tu reč, koja je u nama probudila tako opravdano oduševljenje. To se dogodilo u kafeu *Terrasse*, u Cirihi, a ja sam u levoj nozdri imao brioš. Ubeđen sam da je ta reč potpuno beznačajna i da se samo imbecili i profesori španskog mogu zanimati za datume. Ono što nas zanima jeste duh dade. Svi mi smo bili dada i pre dade. Prva Sveta Devica koju sam naslikao datira iz 1886, kada sam imao par meseci i zabavljao se tako što sam ispišavao svoje grafičke impresije. Muka mi je od moralnosti idiota i njihove vere u genijalnost.

DADA L'INTÉRIEUR R I A N D A I R D E R S Ä N G E R K R I E G

TARRENZ B. IMST 16 SEPTEMBRE 1886—1921 1 FR. 2 MK.
EN DEPOT AU SANS PAREIL 37 AVENUE KLÉBER PARIS



MAX ERNST: Die Leimbereitung aus Knochen
La préparation de la colle d'os

NET

Un ami de New-York nous dit qu'il connaît un pickpocket littéraire; son nom est Funiguy, célèbre moraliste, dit bouillabaisse musicale avec impressions de voyage.

Tzara envoie à Breton: une boîte de souvenirs conservés dans du lait d'autruche et une larme batavique munie d'indications pour sa transformation en poudre d'abeilles. Il est attendu à Tarrenz b. Imst par le rire morganatique des plaines et des cascades.

Le titre de ce journal appartient à Maya Chrusecz.

Wir kochen geneigte Herrschaften in Parafin und hobeln sie auf.

Arp visse S. G. H. Taeuber sur le tronc d'une fleur.

Dans le catalogue du salon Dada il se trouve une erreur que nous tenons à corriger. Le tableau mécanique de **Marcel Duchamp „Mariée“** n'est pas daté de 1914, comme on voulait nous faire croire, mais de 1912. Ce **premier tableau mécanique** a été peint à Munich.

La baronne Armada de Duldgedalzen, connue dans l'histoire sous le nom La Cruelle, a organisé devant des invités, sur ses domaines à Tarrenz, un massacre parmi les paysans des environs.

Maintenant que nous sommes mariés, mon cher Cocteau, vous me trouverez moins sympathique. En Espagne on ne couche pas avec les membres de sa famille, dirait Marie Laurenein.

Tzara envoie à Soupault: 4 baleines en éponge molle, 2 aiguilles pour l'empoisonnement des arbres, un peigne perfectionné à 12 dents, un lama vivant et agité et une pomme cuite au jambon de cadavre. A Mic les salutations de son cœurouvert.

Arp envoie à Eluard: un turban d'entrailles et d'amour à 4 chambres. A Benjamin Péret: des minéraux bouillis des drapeaux de fourmillières et des postiches sur l'impériale couronnée par les putains des souris.

Funiguy a inventé le dadaïsme en 1899, le cubisme en 1870, le futurisme en 1867 et l'impressionisme en 1856. En 1867 il a rencontré Nietzsche, en 1902 il remarqua qu'il n'était que le pseudonyme de Confucius. En 1910 on lui érigea un monument sur la place de la Concorde tchéco-slovaque, car il croyait fermement dans l'existence des génies et dans les bienfaits du bonheur.

Tzara envoie à Marcel Duchamp: des bonbons d'amour trempés dans du whisky nègre et un nouveau divan turc muni de cuisses vivantes de pucelle.

A Man Ray: Une carte postale transparente avec les montagnes et le reste, et un frigorigère qui parle français à l'approche d'un magnéto.

A Marguerite Buffet: un paquet de chocolat à la boutonnière ainsi que 3 notes musicales d'une qualité tout-à-fait exceptionnelle.

Paris (16), 12 rue de Boulainvilliers.

TRISTAN TZARA

Jean Arp, *Dada au Grand Air/ Der Sangerkrieg in Tirol*, Paris, 1921 („Dada na otvorenom ili Bitka pevača u Tirolu“; prema Carinoj numerologiji, DADA 8). „Izjava“ povodom većitog spora između Tristana Care i Riharda Hilzenbeka oko toga ko je pronašao reć dada. Prvi put objavljeno u navedenoj publikaciji, koju su za vreme odmora u Tirolu, Maks Ernst, Tristan Cara i Pol Elijar priredili za Arpa, za njegov trideset peti rođendan (16. septembar).

Opus nula (1924)

1

Ja sam veliki Ovajovoova
Ta rigorozna regimenta
Ozon – stabljika *prima qua*
Anonimnog jednog procenta.

Veliki sam sud Herkula
truba bez usta i rupe
levonogi desni kuvar
onaj P. P. Tit – i dupe.

O dugaćki ja sam Doživotko
dvanaesto ćulo u jainiku, svete
u ogrtaću svom od celuloze
komplet Avgustin od glave do pete.

2

Iz svog kovćega crnog vadi
kovćeg pa još jedan kovćeg ceo.
Prednjim delom suze roni
dok skriva ga u tuge veo.

Polučarobnjak i poludirigent
bez kovanog štapa diriguje
i zeleni brojćanik na šeširu
s kočijaškog se mesta strovaljuje.

Tako odgurnu i ribu iz geta
što mu je sama na štafelaj sela.
Njegova kockasta ćarapa se cepa
dvaput na dva triput na tri dela.

3

Sedi sam sa sobom u jednom krugu.
Krug sedi i oko tela mu kruži.
A vreća s jednim češljem koji stoji
kao sofa i kao žena mu služi.

Sopstveno telo i sopstvena vreća.
I tik i tak i tip je i top
Vonvon jedan i leva koža
telo mu iz neveste ispade – hop.

Vitla kao funtu od kamena svog
sopstvena nevesta u vreći mu laka.
Sopstveno telo u sopstvenom krugu
gle golo pada ko sofa iz fraka.

4

Parnom mašinom svojom šešir
za šeširom iz šešira vadi
i postavlja ih okolo u krug
ko što se s vojnicima radi.

Zatim im maše svojim šeširom
koji pozdravlja triput sa ti.
Umesto poznatog Vi od Kakavi
on sada kaže samo Kakati.

Svi su šeširi napokon na broju
on ih ne vidi a ipak ih pozdravlja
zajedno sa sobom trči oko sebe
i poklopac skida sa sopstvenog ja.

„Opus Null“, iz zbirke *Der Pyramidenrock*, Erlenbach-Zürich und Munchen. Eugen Rentsch Verlag, 1924. *Antologija dadaističke poezije*, urednik Branimir Donat, Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad, 1985, str. 46–47. Jedini prevod preuzet iz neke druge publikacije, zbog prevodilačkog genija Zlatka Krasnog (1951–2008).

Strazburška konfiguracija (1931)

1

rođen sam u prirodi. rođen sam u strazburu. rođen sam u oblaku. rođen sam u pumpi. rođen sam u haljini.

imam četiri prirode. imam dve stvari. imam pet čula. razum i nerazum. priroda nema razum. napravi mesta za prirodu. priroda je beli orao. napravi mesta za dadu u dada prirodi.

oblikovao sam knjigu s pet dugmadi. vajarski podvig je mračna glupost.

2

nimfa se muči u životu.

general zauzima suštinsko mesto u prirodi.

pumpa piramida ima četiri dugmeta i dve rupe. u prirodi pumpa piramida pumpa crne ptice. ja pumpam prirodu. ti pumpaš umetnost.

strazbur je u oblaku. pet metli leži na zemlji. četiri metle sede. dve metle stoje.

znaš da je priroda dugme. znaš da je priroda crna rupa. znaš da je umetnost crna rupa. u svakoj rupi oblak. oblikuj rupu u svakoj rupi i dve rupe u svakoj od tih rupa i u svakoj te dve rupe četiri rupe i u svakoj od te četiri rupe pet rupa.

oblak-pumpa radosno pumpa oblake iz haljina. oblak-pumpa pumpa nasuprot veštačkoj haljini nimfe.

3

rođen sam u strazburu.

objavio sam pet knjiga poezije. naslovi tih knjiga su *der vogel selbdritt* („ptica selbdritt“,¹ 1920) – *die wolkenpumpe* („oblak pumpa“, 1920) – *der pyramidenrock* („piramida haljina“, 1924) – *weisst du schwarzst du* („ti znaš ti si da“, 1922; 1930) – *vier knöpfe zwei löcher vier besen* („četiri dugmeta dve rupe četiri metle“, 1924–1930).

dada se rodila u cirihu 1916. sa osmehom na licu. dada je protiv smisla. to ne znači da je za besmislice. dada je bez smisla, kao što su to i priroda i život. dada je za prirodu, a protiv umetnosti. dada je direktna kao priroda i želi da svakoj stvari dodeli njeno suštinsko mesto.

pored toga predano sam radio na skulpturama sedeći i stojeći. niko ne može da dokaže da sam ikada izvajao neku nimfu generala ili orla.

4

znaš da niko ne može da mi dokaže da nisam orao. orao se muči u životu. znaš da orao ima pet života i četiri prirode. znaš da orao ima i titulu. znaš da general ima pet titula pet dugmića na svoja dva čula i četiri rupe u svojim radostima. ali priroda i ja smo protiv tih radosti i rođenih stvari. priroda se muči u životu bilo da sedi ili stoji. crni oblak u belo haljini razdragano porađa stvar-pticu.

„Configuration strasbourgeoise“, *Saisons d'Alsace*, no. 8, Strasbourg, 1963. Tekst je originalno napisan na nemačkom, 1931, a na francuski su ga 1963. preveli Arp i Roland Recht.

Iz dnevnika jednog dadaiste (1932)

gospodin dival

čovjek je predivni san. čovek živi u bajkolikoj zemlji utopije, u kojoj stvari po sebi stepuju zajedno sa kategoričkim imperativom. ono što je danas ostalo od čoveka je samo maleno dugme na džinovskoj, bezosećajnoj mašini. u čoveku više nema ničeg bitnog. trezorski sef zamenjuje majsku noć. kako slatko i tugaljivo pevuše slavuji, dok čovek proučava stanje na tržištu akcijama. kako je opojan taj miris jorgovana koji se širi odnekud. čovekova glava i um su uštrojeni i izdresirani za uvek istu prevaru. čovekov cilj je novac i sve što mu može pomoći da do njega dođe njemu

¹ Aluzija na Svetu Anu (Anna Selbdritt) – „onu koja je treća (selb-dritt)“ (pored Marije i Isusa), na čestim crkvenim prikazima Svete Ane koja u naručju drži svoju kćerku, Devicu Mariju, i svog unuka, Isusa. Taj prikaz je bio naročito popularan u nemačkim zemljama i Holandiji, ali se sreće i drugde. U Italiji se koristio izraz „Metterza“.

je dobro. ljudi nasrću jedni na druge kao u borbi petlova, a da nijednog trenutka ne bace pogled na rupu bez dna, u koju će jednog dana svi upasti, zajedno sa svojim prokletim podvalama. ići brže, zakoračiti dalje, skočiti više, udariti jače, to je ono za šta je čovek spreman da plati najveću cenu. male folklorne pesme vremena i prostora izbrisane su cerebralnim sunderom. da li je ikada bilo veće svinje od čoveka koji je smislio izreku vreme je novac. za modernog čoveka, vreme i prostor više ne postoje. s kantom benzina pod guzicom, čovek jurca oko zemlje, sve brže i brže, tako da će se uskoro vratiti nazad i pre nego što pođe. juče je gospodin dival u tri sata popodne odzujao iz pariza u berlin i vratio se u četiri. danas je gospodin dival u tri sata popodne odzujao iz pariza u berlin i vratio se u pola četiri. sutra će gospodin dival u tri sata popodne odzujati iz pariza u berlin i vratiti se tačno u tri, kada je i pošao, a prekosutra će se gospodin dival vratiti i pre nego što pođe. za današnjeg čoveka ništa nije besmislenije od nepomućenog življenja.

vaze s pupčanim vrpčama

paukovi beže u pukotine u zemlji pred čovekovom rugobom i njegovim razmišljanjem. iz svojih osmostruko uvijenih rupa on ispaljuje salve praznih reči. čovek želi ono što ne može i prezire ono što može. trik je u njegovom cilju i njegovom ostvarenju. sebe vidi kao boga dok sa satnim mehanizmom ispod dupeta tutnji ka nebesima. kada je dada čoveku otkrila najdublju tajnu on se snishodljivo nasmešio i nastavio da brblja. kada čovek krene da misli i brblja čak i pacovi moraju da povraćaju. brbljanje je za njega najvažnija stvar na svetu. brbljanje je zdravo provetravanje. posle neke lepe govorancije ne samo da nam se otvara apetiti već i drugačiji pogled na stvari. čoveku je danas crveno ono što mu je juče bilo zeleno, a što je zapravo crno. svakog časa on odašilje konačna objašnjenja života, čoveka i umetnosti, a da o životu, čoveku i umetnosti zna isto koliko i neka smrdljiva gljiva. on misli da su ta plavičasta izmaglica, ta siva magluština i taj crni dim koje ispušta važniji od njakanja magarca. čovek misli da je povezan sa životom. ta brbljiva žaba sebe tako rado naziva sinom svetlosti. ali svetlost veličanstveno počiva u nebesima i sklanja čoveka daleko sa svog puta. čovek je kreativan samo kao ubica. on prekriva krvlju i kaljugom sve čega se dohvati. samo oni fizički nesposobni među ljudima sastavljaju pesme, prebiraju po liri ili mašu kistom.

i u umetnosti čovek voli ispraznost. on jednostavno ne može da shvati umetnost kao nešto više od pejzaža pripremljenog sa sirćetom i uljem ili damske nogice izvajane u mermeru ili bronzi. on osuđuje svaki živi preobražaj umetnosti kao što osuđuje i večiti preobražaj života. naročito ga prave linije i čiste boje dovode do besa. čovek ne želi da pogleda u izvor stvari. čistota sveta suviše naglašava njegovu izopačenost. to je razlog zašto se čovek hvata kao davljenik za svaki ljupki venac na koji naiđe i iz čistog kukavičluka postaje stručnjak za akcije i obveznice.

čovek naziva apstraktnim ono što je konkretno. ipak, u tome ga dobrim delom razumem, zato što uglavnom brka nos, usta i uši, drugim rečima, zato u šest od osam svojih spiralno uvijenih rupa brka napred i pozadi. razumem to što neku kubističku sliku naziva apstraktnom, zato što su njeni delovi apstrahovani od predmeta koji su poslužili kao polazište za sliku. ali slika ili skulptura za koju nijedan predmet nije poslužio kao polazište za mene je konkretna i opazljiva kao i neki list ili kamen.

umetnost se rađa iz čoveka kao plod iz neke biljke ili dete iz majke. i dok plod biljke sazreva u nezavistan oblik i nikada ne podseća na balon ili na nekog predsednika u žaketu, umetnički plod čoveka najčešće pokazuje smešnu sličnost s pojavnošću drugih stvari. razum govori čoveku da se postavi iznad prirode i bude mera svih stvari. tako čovek dolazi na ideju da je u stanju da živi i stvara protiv zakona prirode i zato proizvodi pobačaje. kroz svoj razum čovek postaje tragična

i ružna pojava. usuđujem se da kažem da bi on čak i svoju decu pravio u obliku vaza s pupčanim vrpčama, samo kada bi mogao. razum je odsekao čoveka od prirode.

volim prirodu, ali ne i njenu zamenu. iluzionistička umetnost je zamena za prirodu. ipak, zbog mnogo čega, i sebe bih morao da svrstam među ružna ljudska bića, koja dopuštaju da im razum kaže da se postave iznad prirode. i ja bih rado pravio decu u obliku vaza s pupčanim vrpčama. moramo porazbijati igračke te gospode, govorili su dadaisti, da bi i ti bedni materijalisti mogli da u ruševinama prepoznaju ono što je suštinsko. dada je htela da za čoveka uništi racionalističku podvalu i ponovo ga skromno uključi u prirodu. dada je htela da promeni postojeći vidljivi ljudski svet u produhovljeni svet lišen smisla i razuma. to je razlog zašto je hugo bal mahnitito lupao u svoj dadistički timpan i uzvikivao himne nerazumu. dada je miloskoj veneri dala klistir i omogućila laokonu i njegovim sinovima da konačno odahnu, posle hiljadugodišnje borbe s tom moćnom kobasicom, udavom. filozofije za dadu vrede manje od olinjale četkice za zube i ona ih prepušta velikim svetskim liderima. dada je razotkrila njihov rečnik mudrosti kao hijeroglif pohlepe i ubijanja. dada je moralna revolucija. dada je protiv smisla. to ne znači da je za besmislice. dada je bez smisla, kao što su to i priroda i život. dada je za prirodu, a protiv umetnosti. dada je direktna kao priroda i želi da svakoj stvari dodeli njeno suštinsko mesto. dada je moralna kao i priroda. dada je za beskonačni smisao i ograničena sredstva.

skica za pejzaž (karl ajnštajn)²

zemlja nije vazдушna banja i njeni idilični prikazi lažu. priroda ne sledi onu tanku nit za koju bi razum hteo da je veže. svetlost dana je lepa, ali otrovna seoska idila i dalje proizvodi heksametre i ludilo. možemo, naravno, osigurati kuću od požara ili svoju kasu od provalnika ili kćerku od defloracije, ali nebo ipak zaviruje u neizmerni ambis naših otadžbina i obliva naša prestrašena čela graškama znoja. svakog časa ispadamo iz ove zbrke, kao od šale. na svakoj drvenoj klupi neka crna kandža nas hvata otpozadi. sva ta iskrena prijateljstva i ljubavi su puke tričarije. kao što s leđa patke klizi voda tako i ljubav otiče s ljudske slanine. čovek samotno plovi stiksom, u svom nokširu. hteo bi da zastane u jednoj četvrti karlsruhea, zato što se zove karl i zato što bi hteo da malo predahne.³ ali on ne može da kroči u taj predivni pejzaž, zato što su se ispred njega isprečili šiprag od škembića okićenih lovorikama i nemački sijamski mladenci koji zveckaju oružjem. i čovek osuđen na pakao nastavlja da samotno plovi stiksom, u svom nokširu. besramno nagi oblaci, bez smokvinog lista ili dekoracije, promiču pred plavim nemačkim očima i polažu jaja u heraldička gnezda. iz izvora, pivo teče u potocima. čovek je oglodao vodu, vatru, zemlju i vazduh. ali, od čoveka do čoveka, čovečuljak čini šta može. nema te ha-ha-leluje koja bi mu mogla pomoći. u pesmama karla ajnštajna iz „skice za pejzaž“ nema više govora o tome da bi se čovek, ta mera svih stvari, mogao izvući samo s masnicom na oku. u tim pesmama od čoveka ostaje još manje nego od njegovih lara i penata.⁴ pošto ga je dobro izlemao, ajnštajn šalje čoveka kući. beli guzovi nekog omatorelog narcisa pojavljuju se na trenutak, ali se brzo odbacuju kao fatamorgana. osim tog susreta i nekoliko komada ljudske anatomije, koji proleću kroz crni trbuh tog pejzaža, najtelesniji ostaci čoveka su njegovi koncepti. vi razgovara sa ja o bekstvu i strahu od smrti. ljudska svojstva sele se između svetlosti i senke.

„skica za pejzaž“ karla ajnštajna je ledena rupa. nijedan zec ne bi mogao da živi i spava u toj rupi jer takve rupe nemaju dna. i da bismo stavili treću tačku na i, reći ću još da je ta rupa crna

² Osvrt na zbirku pesama Carla Einsteina (1885–1940), *Entwurf einer Landschaft* (1930).

³ Karlsruhe: grad u Nemačkoj, „Karlovo odmorište“ (ruhe: *nem.*, smiriti se, odmoriti, odmorište).

⁴ Lari (Lares) i penati (Penates): rimska porodična i kućna božanstva.

kao noć. nema mirisnih stubova, nema raspevanih bifteka, nema švepermanovih jaja⁵ da arhitektonski ukrase njen ulaz. dok cvokoće zubima, čitalac se obraća toj nesanici i kaže joj, ućutkaj tu avet, ali nema nijedne ljubičice da mu odgovori, samo glas kukavice. izbuljenih očiju i razjapljenih čeljusti taj pejzaž tutnji kroz prazninu. od sfinge, olimpa i luja XV ostaje samo šaka pepela. zlatno pravilo, kao i sva ostala dragocena pravila, nestala su bez traga. noga od stolice prikiva ludaka s morskou bolešću za stub srama. komadi kijavičavog neba preskaču preko mrtvačkih sanduka koji preživaju svoj tovar. svaka od tih pesama poslužena je s ledom. grudi tog pejzaža napravljene su od mesa iz hladnjače. ipak, čak i u ajnštajnovim najhladnijim apstrakcijama prisutno je izrazito nemoderno pitanje, zašto je uopšte priređena ova baštenska zabava. ajnštajn se ne zadovoljava svetom umetnosti radi umetnosti. on je za sumanute ideje o dobrim starim vremenima i protiv razuma. on ne želi da se iluzije koriste kao strašila ili rezervati za odbačene duhove. on misli da ljudima još nije uspelo da razotkriju svet pomoću razuma. veliki deo novog učenja po njemu se ne uklapa kao krivina na kožnim patent cipelama, koje, ruku pod ruku s mesečarskom konzervom sardina, kreću u šetnju kroz čađavi vrt uživanja. ajnštajnova poezija nema ništa zajedničko s modernim budilnicima. razum pred njom podvija rep i odlazi da ašikuje negde drugde. ajnštajn ne želi da sakriva pod tepih polja zlatnih ljiljana. njegov apolon još uvek nije muž papučar od sto konjskih snaga, gospodin rols rojs. u njegovoj poeziji, i pored svih zabrana na betonske cilindre, staklene kravate i poniklovane žakete, nehigijenska poloneza pleše na melodiju starog sneška belića, koji se još uvek dobro drži. to da li ljudi danas sade antene umesto narcisa više nije bitno. ono što je važno jeste da se tu i tamo uhvate trenuci lucidnosti, da bi se iz spasonosne boce iluzija moglo gucnuti još malo viskija. mrak koji ajnštajn destiluje iz nasmejanih livada zemlje seže dalje od stabljike čarobnog pasulja, dalje od bakalnice na čošku, dalje od ljudske izdržljivosti. da da zemlja nije dolina suza iz unutrašnjeg džepa kaputa.

hugo bal

⁵ Arp možda misli na vojnog zapovednika Nirnberga, Seyfrieda Schweppermanna (cca. 1257–1337), o kome se, posle bitke kod Mildorfa, 1322, u kojoj je pokazao veliku hrabrost, pričala sledeća anegdota: car Ludvig je posle bitke hteo da priredi gozbu za glavne zapovednike, ali u zalihama je ostala samo jedna korpa s jajima. Ludvig je tada rekao, „Svakome po jedno, a hrabrom Švepermanu dva!“ Pominjanje Švepermana je verovatno samo spontana asocijacija, bez mnogo simbolike.



Arp i Hugo Bal, Pompeji, 1925.

lepota je skraćena za sedam glava, ali čovek se i dalje ponaša kao biće koje vegetira izvan prirode. on neumorno nastavlja da kopa da bi tako dobio još pedest kila budalaština. gospoda koja su se oduvek zalagala za snove i slobodu sada mukotrpno rade na tome da ostvare ciljeve klase i da od hegelove dijalektike naprave popularni šlager. moja teorija da je čovek nokšir čije drške upadaju u sopstvenu rupu potpuno je opravdana. poezija i petogodišnji plan sada se užurbano lepe jedno za drugo, ali taj pokušaj da se stane na noge dok se vuče po zemlji neće uspeti. čovek neće dozvoliti da ga pretvore u srećnu, higijensku jedinicu, koja kao raspomamljeni magarac njače „tako je“ pred određenim portretom. čovek neće dozvoliti da ga standardizuju.⁶ u tom bizarnom cirkusu, potpuno odsečenom od života, knjige huga bala predstavljaju džinovsko dostignuće. hugo bal izvodi čoveka iz njegove budalaste telesnosti ka pravom sadržaju sna i smrti. umetnost i san su prvi koraci ka istinskom kolektivnom spasenju od svakog razuma. jezik huga bala je čarobno blago i povezuje se s jezikom svetlosti i tame. kroz jezik bi i čovek mogao da sazri za pravi život.

Prvi put objavljeno u časopisu *Transition*, no. 21, 1932. Neki delovi su, kao zasebne crtice, pripremljeni za zbirku *Moj put (On My Way)*, iz 1948.

Dadaland (Cirihi 1915–1920)

U Cirihi, 1915, zgađeni klanicom Prvog svetskog rata, okrenuli smo se lepim umetnostima. Uprkos udaljenoj grmljavini artiljerije, mi smo iz sve snage pevali, slikali, pravili kolaže i pisali poeziju. Tragali smo za elementarnom umetnošću, koja bi čoveka izlečila od mahnitosti vremena, i za novim poretkom, koji bi ponovo uspostavio ravnotežu između raja i pakla. Ta umetnost je brzo naišla na opšte negodovanje. Ne treba da čudi to što nas banditi nisu razumeli. U svojoj detinjastoj megalomaniji i ludačkoj opsednutosti moći, oni su smatrali da i umetnost treba da se stavi u službu brutalizacije čovečanstva.

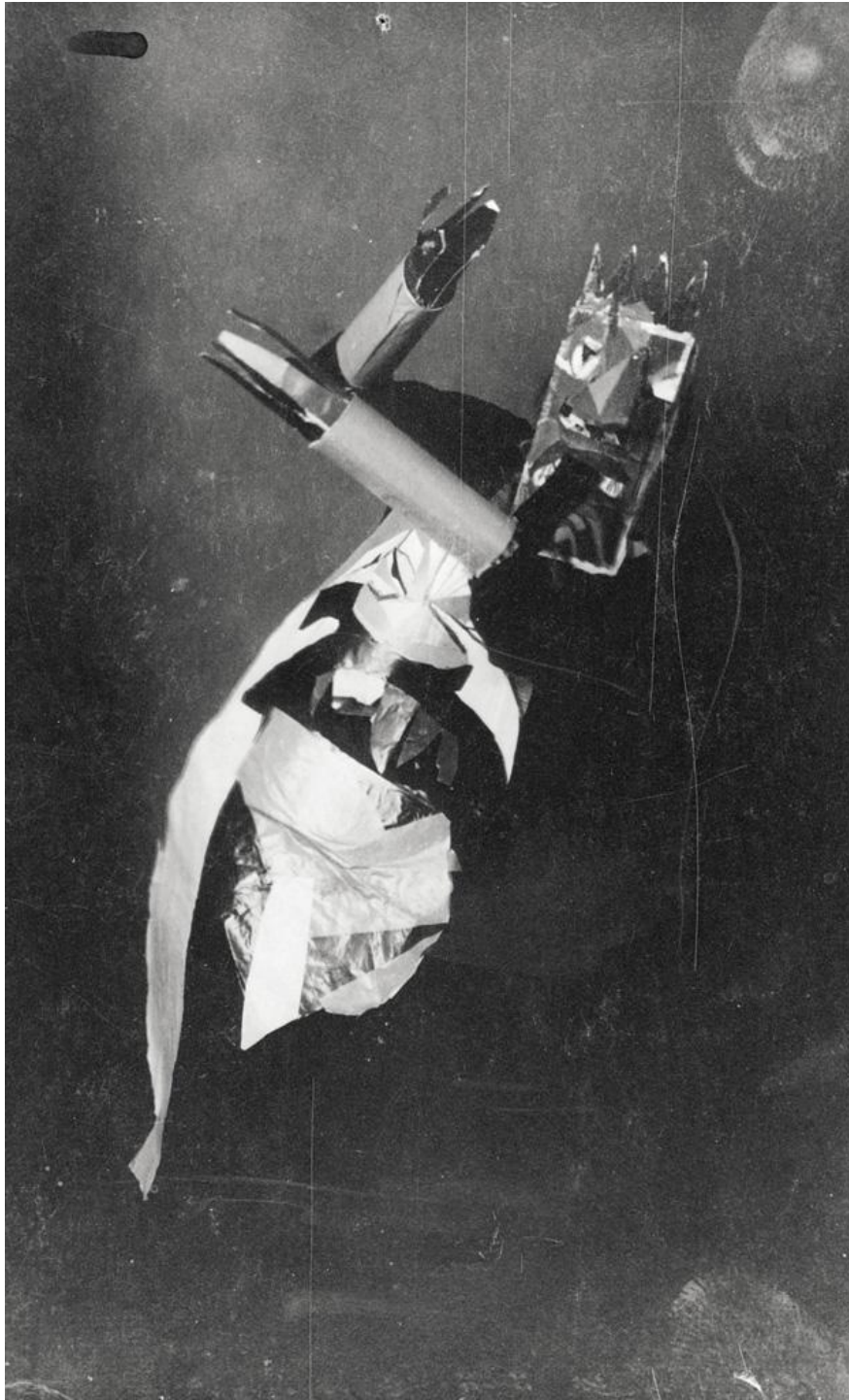
Renesansa je naučila čoveka da arogantno uzdiže svoj razum. Moderna vremena, sa svojom naukom i tehnologijama, gurnula su čoveka u megalomaniju. Haos našeg doba je posledica precejnivanja razuma. Mi smo težili anonimnoj i kolektivnoj umetnosti. Za izložbu naših radova u Cirihi 1915, napisao sam sledeće:

„Ovi radovi su konstrukcije sastavljene od linija, površina, oblika i boja. Oni teže nečemu što je iznad ljudskog, neizrecivom i večnom. Oni odbacuju ljudski egoizam... Ruke naše braće, umesto da nam služe kao da su naše, postale su neprijateljske. Anonimnost je odbačena zbog slave i jeftinih trikova. Mudrost je mrtva... Slikanje je oponašanje, spektakl, hodanje po žici...“

Godine 1915, Sofi Tojber i ja smo slikali, vezli i pravili kolaže; sva ta dela su bila izvedena iz najjednostavnijih oblika i verovatno su bila prvi primeri „konkretne umetnosti“. Ta dela su činjenice, čiste i nezavisne. Bez značenja ili cerebralne namere. Odbacivali smo svako oponašanje i opisivanje, i dali svu slobodu elementarnom i spontanom. Pošto je izgledalo da raspoređivanje površina i njihovi odnosi i boje počivaju isključivo na slučaju, objavio sam da su ta dela uređena

⁶ Godine 1948. Arp je ovu belešku iz dnevnika razvio u nešto duži osvrt na svrstavanje nekih starih prijatelja uz staljiniste (Tristan Cara, Luj Aragon, Pol Elijar, koji su tokom tridesetih godina prošlog veka postali aktivni članovi Komunističke partije Francuske, koja se vrlo dugo i uporno držala najrigidnije staljinističke linije; Cara je odstupio 1956, iako ni do tada, kao nepopravljivo svojeglav, nije bio naročito revnosni član Partije; Elijar i Aragon su ostali fanatični staljinisti); videti tekst „Neki stari prijatelji“, iz zbirke *Moj put (1948)*.

„u skladu sa zakonom slučaja“, kao što je to u prirodi, gde je slučaj za mene prosto deo neizrecivog smisla, nedokučivog poretka. Otprilike u isto vreme ruski i holandski slikari su stvarali dela naizgled slična našim, ali s potpuno drugačijim ciljevima. Bila je to oda modernom životu, glorifikacija mašine i tehnologije. Iako su izvedena apstraktno, u njima je i dalje bilo tragova naturalizma i obmane.



Sofi Tojber, s maskom Marsela Janka, verovatno 1917.

Od 1916. do 1920. Sofi Tojber je plesala u Cirihi. Evo nekoliko ljupkih redova koje je o njoj napisao Hugo Bal, u eseju pod naslovom, „Okultizam i druge lepe i retke stvari“:

„Ona se kupa u sunčevoj svetlosti i čudu koje stupa na mesto tradicije. Ona je tako inventivna, impulsivna, hirovita. Izvela je jedan onomatopejski lament na *Pesmu leteće ribe i morskog konjica*. Bio je to ples pun bljeskova i rezova, pun omamljujuće svetlosti i prodornog intenziteta. Obrisi njenog tela su se lomili, a svaki njen gest razbijao se na stotinu preciznih, iskošenih i oštih pokreta. Privid perspektive, osvetljenje i atmosfera bili su polazište koje je njen hipersenzitivni nervni sistem iskoristio za duhovitu i ironičnu zabavu. Figure njenog plesa su u isti mah misteriozne, groteskne i ekstatične.“⁷

Egelinga (Helmut Viking Eggeling) sam upoznao u Parizu 1915, u studiju madam Vasiljev (Wassiliev). Madam Vasiljev je u jednom od svoja dva studija otvorila kantu, u kojoj su umetnici mogli da večeraju za male pare. Prijatelji koji su se vraćali s fronta pričali su nam o ratu, a kada bi naša depresija postala nesnosna, jedna mlada žena ljupkog glasa bi nam pevala, „*En passant par la Lorraine avec mes sabots...*“ Neki pijani Šveđanin bi je pratio na klaviru. Svake noći moj brat i ja išli smo u kilometarske šetnje od studija madam Vasiljev, u blizini železničke stanice Monparnas, do Monmartra, u Parizu kojem su pretili Nemci. Egeling je stanovao u vlažnom i sablasnom ateljeu na bulevaru Raspaj. Preko puta njega stanovao je Modiljani (Modigliani), koji je često navraćao kod Egelinga, da recituje Dantea i napija se. Uzimao je i kokain. Jedne večeri pala je odluka da mene i još nekoliko nevinašaca treba inicirati u „les paradis artificiels“ (veštačke rajeve). Svako od nas dao je Modiljaniju nekoliko franaka da nabavi drogu. Čekali smo ga satima. Najzad se vratio, veseo i šmrca; sam je smazao sav kokain.

Egeling je tih dana malo slikao; bio je u stanju da satima priča o umetnosti. Nabasao sam na njega u Cirihi 1917. Tragao je za pravilima skulpturalnog kontrapunkta, pri čemu je već sastavio i dizajnirao osnovne elemente. Mučio je sebe do smrti. Na velikim rolnama papira formulisao je neku vrstu hijeratičnog scenarija, pomoću neobično lepih i pažljivo izbalansiranih figura. Te figure rastu, dele se, umnožavaju, kreću, upliću čas u jednu, čas u drugu grupu, nestaju, delimično vraćaju, organizuju u veličanstvene konstrukcije, u skladu sa arhitekturom biljnih oblika. On i njegov prijatelj Hans Rihter već su uspeli da svoje otkriće prilagode filmskom stvaralaštvu.

Skriiven u svojoj maloj, tihoj sobi, Marsel Janko⁸ se posvetio „cik-cak naturalizmu“. Mogu da mu oprostim taj skriveni porok, zato što je on bio taj koji je evocirao i ovekovečio *Kabare Volter* na platnu (1916). Na podijum gizardave, šarolike, prenatalne krčme, stupa nekoliko uvrnutih i čudnih figura, koje predstavljaju Caru, Janka, Bala, Hilzenbeka, madam Henings i vašeg skromnog slugu. Totalni urnebes. Ljudi oko nas viču, smeju se, gestikuliraju. Naši odgovori su ljubavni uzdasi, plotuni podrigivanja, pesme, mukanje i mijaukanje srednjovekovnih bruitista.⁹ Cara vrti dupetom kao neka orijentalna plesačica trbuhom. Janko svira nevidljivu violinu i klanja se do zemlje. Madam Henings, s licem Madone, pravi špagu. Hilzenbek neprekidno lupa u veliki bubanj, dok ga Bal prati na klaviru, krut i bleđ kao gipsana lutka. Stekli smo počasnu titulu nihilista. Direktori opšte kretenzacije prišivaju taj naziv svakome ko odbija da ide njihovim stopama.

Velike zvezde dadaističkog pokreta bili su Bal i Cara. Bal je, po meni, jedan od najvećih nemačkih pisaca. Bio je mršav i visok, s licem kao u isposnika. Otprilike u to vreme Cara je napisao

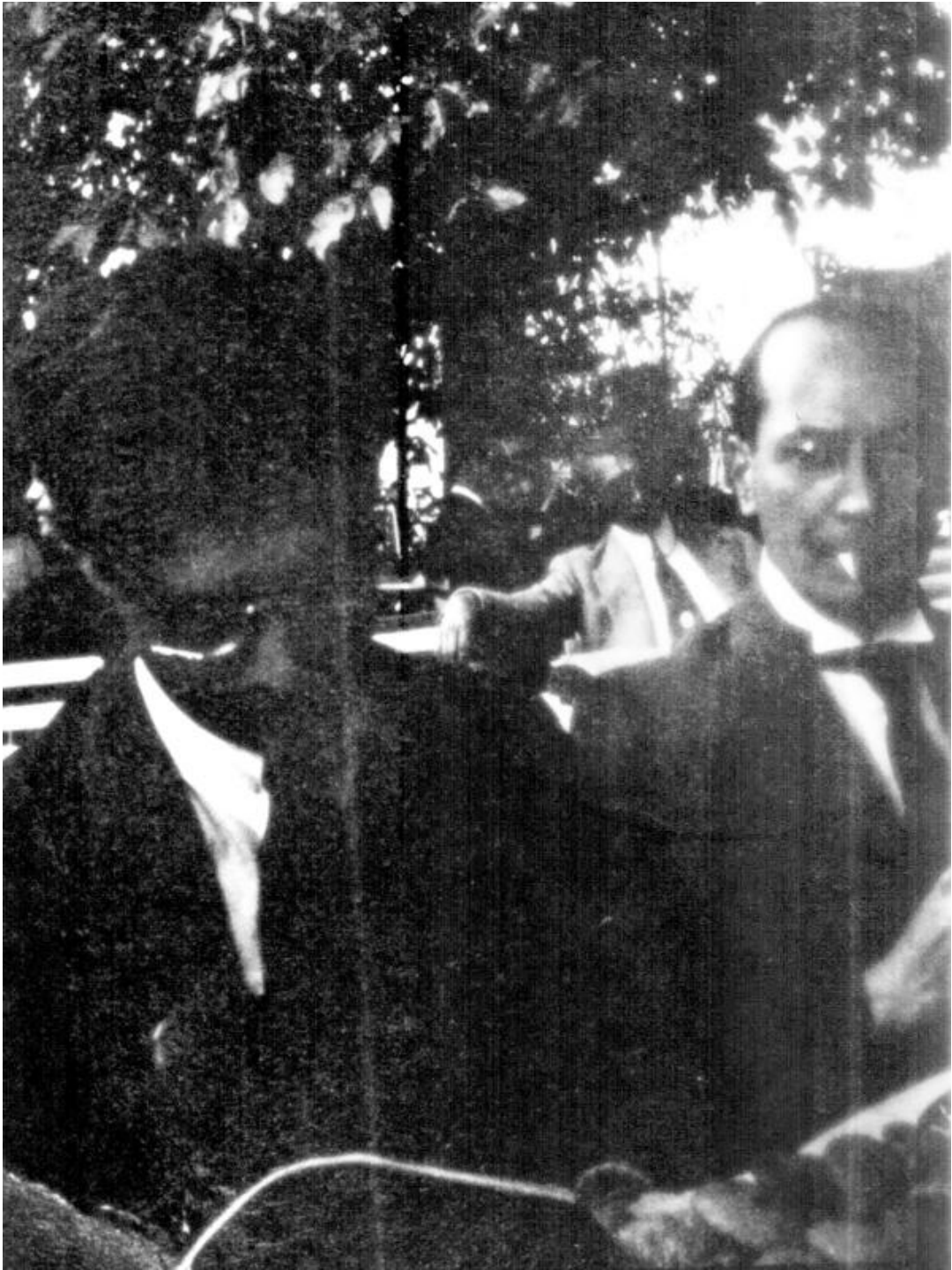
⁷ Hugo Ball, „Über Okkultismus, Hieratik und andere seltsam schöne Dinge“, *Berner Intelligenzblatt* (dnevni list, Bern), 15. XI 1917.

⁸ Marcel Janco (1895–1984); na rumunskom, Marčel Janku.

⁹ Bruitizam (bruit, *fr.*, buka), „umetnost buke“, uvođenje buke u muziku, koje počinje s futurizmom (Luigi Rusollo, *L'arte dei rumori*, 1913).

*Dvadeset pet pesama*¹⁰, koje spadaju u najbolju poeziju ikada napisanu u Francuskoj. Kasnije nam se pridružio i doktor Zerner (Walter Serner, 1889–1942), avanturista, pisac detektivskih priča, profesionalni plesač, dermatolog i provalnik-džentlmen.

¹⁰ Tristan Tzara, *Vingt-cinq poèmes*, 1918.



Cara i Valter Zerner, u bašti Café de la Terrasse, Ciriħ, 1918–1919.

S Carom i Zernerom sretao sam se u ciriškim kafeima *Odéon* i *Café de la Terrasse*, da bismo zajedno radili na ciklusu pesama *Hiperbola o krokodilu frizeru i štapu za hodanje*.¹¹ Tu vrstu poezije nadrealisti su kasnije nazvali „automatska poezija“. Automatska poezija izvire direktno iz pesnikove utrobe ili iz bilo kog drugog organa koji je akumulirao odgovarajuće zalihe. Ni Kočijaš iz Lonžumoa¹², ni aleksandrinac, ni gramatika, ni estetika, ni Buda, niti Šesta zapovest tu nemaju šta da traže. Pesnik likuje, psuje, uzdiše, zamuckuje, jodluje, kako mu drago. Njegove pesme su kao priroda: one smrde, smeju se i rimuju kao priroda. Sitnice ili makar ono što ljudi nazivaju sitnicama, njemu su dragocene kao i najuzvišenija retorika, zato što je u prirodi neka slomljena grančica lepa i važna kao i neka zvezda; ljudi su ti koji su sebi dali za pravo da sude šta je lepo, a šta ružno.

Dadaistički predmeti su napravljeni od pronađenih ili proizvedenih elemenata, jednostavni su i nepodesni za dalju upotrebu. Pre nekoliko hiljada godina Kinezi, Dišan i Pikabija u Sjedinjenim Državama, Šviteri i ja za vreme Prvog svetskog rata, bili smo prvi koji su izmislili i proširili tu igru mudrosti i dovrtljivosti, koja je trebalo da izleći ljudska bića od nekontrolisanog ludila veličine i navede ih da mnogo skromnije zauzmu svoje pravo mesto u prirodi. Prirodna lepota tih predmeta je ista ona koja krase bukete cveća koji su nabrala deca. Pre nekoliko hiljada godina, neki kineski car je poslao svoje umetnike u najudaljenije zemlje da bi potražili kamenje retkih i fantastičnih oblika, koje je sakupljao i stavljao na postolja pored svojih skupocenih vaza i bogova. Jasno je da ta igra nikada neće odgovarati našim modernim misliocima – karijeristima koji iz zasede vrebaju umetničke kolekcionare, kao što hotelski portir na stanici čeka svoje mušterije.

Da li se još smeješ onako divlje, dok pevaš svoju dijaboličnu pesmu o vetrenjači iz Hirca-Pirce¹³ i tresesh svojim ciganskim uvojcima, moj dragi Janko? Nisam zaboravio maske koje si pravio za naše „Dada demonstracije“: bile su zastrašujuće i obično obojene crveno. Od kartona, papira, konjske dlake, žice i krpa, pravio si mlitave fetuse, lezbijske sardine i ekstatične miševе. Godine 1917. Janko je napravio apstraktna dela koja su od tada samo dobijala na značaju. Bio je strastven čovek, koji je verovao u evoluciju umetnosti.

Augusto Đakometi¹⁴ je do 1916. već postigao uspeh; ipak, voleo je nas dadaiste i često učestvovao u našim demonstracijama. Izgledao je kao neki dobrostojeći medved; i bez sumnje iz naklonosti prema medvedima iz svog rodnog kraja (Švajcarska), nosio je medvedu šubaru. Jedan njegov prijatelj mi je otkrio da se u postavi te šubare nalazila zavidno debela bankovna knjižica. Za vreme jedne dada večeri, nagradio nas je s trideset metara dugačkim mementom, naslikanim u svim duginim bojama i ispisanim uzvišenim mislima. Jedne večeri smo rešili da dadi pribavimo malo publiciteta. Obišli smo sve barove duž Limatskog keja, a Đakometi je pažljivo otvarao vrat svakog mesta, da bi onda jasno i glasno uzviknuo, „Živela dada!“ i onda ih isto tako pažljivo zatvarao. Vlasnici su začuđeno otvarali usta i ispuštali svoje kobasice. Šta je trebalo da znači taj misteriozni poklič, koji je izgovorio pristojan, zreo čovek, koji nije ličio na lakrdijaša ili stranca? U to vreme Đakometi je slikao rascvetale zvezde, kosmičke bljeskove, plamene snopove, zapaljive ponore. Ono što nas je privlačilo u njegovom slikarstvu bilo je to što je izviralo iz boje i čiste

¹¹ Videti PS uz ovaj tekst.

¹² Popularna opera Adolfa Adama (Adolphe Adam, 1803–1856), *Le postillon de Lonjumeau* (1836).

¹³ Refren iz jednog od dadaističkih songova, izvedenih u *Kabareu Volter*, tokom 1916: „Hirza – Pirza – Papra – Paprasnitschka – Um ba – Umba – nemoiju – maga – more – maga guerre – maga – mo – re – ta – nooooo!“ Navedeno u Marietta di Monaco (Maria Kirndörfer, 1893–1981), *Ich kam – ich geh. Reisebilder. Erinnerungen. Porträts*, 1962. Allitera Verlag, München 2002, str. 79. „Hirza“ je rumunsko prezime, dok „Pirza“ ne znači ništa i samo se rimuje.

¹⁴ Augusto Giacometti (1877–1947), švajcarski slikar, stric vajara Alberta Đakometija (1901–1966), koji će se nešto kasnije pridružiti pariskim nadrealistima.

imaginacije. Đakometi je bio i prvi umetnik koji je pokušao da napravi pokretna umetnička dela; napravio je sat s klatnom, preobražen oblicima i bojama.

Uprkos ratu, bila su to dobra vremena, kojih ćemo se uvek sećati kao idiličnih, kada dođe sledeći rat, a mi se pretvorimo u šnicle i rasturimo na sve četiri strane sveta.

Hans Arp, *Dadaland: Zürcher Erinnerungen aus der Zeit des ersten Weltkrieges*, Atlantis, Zürich, Sonderheft, 1948 (1938).

PS: Hiperbola o krokodilu frizeru i štapu za hodanje

Anonimno društvo za primenu dadaističkog vokabulara (Žan Arp, Tristan Cara, Valter Zerner)

Ono što sledi ne treba shvatiti kao verodostojan prevod, što je u ovom slučaju nemoguće očekivati, iako dobrim delom prati original, već samo kao pokušaj da se dočara tok tih „poema“, na kojima su Arp, Cara i Zerner tako predano radili. (AG)

vatra svetog elma obigrava oko brada anabaptista
iz svojih bradavica oni izvlače rudarske lampe
dok zabijaju guzice u bare
pevao je o domaćim knedlama na santama leda
i zviždukao o njima na uglu razvrata
tako lepo
da se i jedan šaht pomerio s mesta
4 eugena na turneji po skandinaviji milovićeve plava kašeta
veliki je hit
dole u masnoj kosi gradskog pacova
najveselija la-la ptica polaže neprohodne staze
od vrećica za puter s limenim perima
strah se uspinje uz strmu liticu
dok otac vadi tomahavk
i pažljivo krcka lobanju majke
njeni krici
njen poslednji kvak
deca izlaze da jurcaju
po večernjem suncu
otac se saginje i podiže
dok tovari svoj čamac
malu topovnjaču
gimnastičarke s pojasevima od marmelade
nestaju u krofni noći
majmun sa šljokicama
u smešnim čizmama
nemi činovnički samoglasnici
s bečkim akcentom
jezivo ubrzani
na cirkus alergične lađe
ostavljaju svoje profile
u međunarodnim vodama
salama od maršala
četiri mefista
skandiranje skandala

Die Hyperbel vom Krokodilcoiffeur und dem Spazierstock, 1919. *Dada. Zürich–Paris, 1916–1922*, Ed. Michel Giroud, Paris, Édition Jean-Michel Place, 1981, str. 62–64. Prvi put objavljeno u publikaciji *Der Zeltweg*, 1919 (redakcija: Otto Flake, Walter Serner, Tristan Tzara). Ostale poeme iz tog ciklusa: „Rattaplasma“; „Der automatische Gascogner“; „Montgolfier Institut für Schönheitspflege“. *Dada Zürich: Texte, Manifeste, Dokumente*, ed. Karl Riha, Reclams Universal-Bibliothek, Stuttgart, 1992 (2010), str. 134–136.

Dadaland II (1955)

Odlomak iz kasnije verzije, koji opširnije opisuje atmosferu koja je vladala u Cirihi za vreme Prvog svetskog rata. Taj odlomak počinje tamo gde se ranija verzija istog teksta završava; sve ostalo je uglavnom isto. Prethodna verzija ima nekoliko pasusa više, ali ne i ovu epizodu, veoma živopisnu i važnu za istoriju dade. Ova verzija Dadalanda, u dva nastavka, može se smatrati kompletnom. (AG)

Cirih je tada okupirala internacionalna vojska revolucionara, reformatora, pesnika, slikara, avangardnih muzičara, filozofa, političara i apostola mira. Okupljali su se u velelepnom kafeu *Odeon*. Svaka grupa je imala svoj ekstrateritorijalni sto. Dadaisti su držali dva stola pored prozora.



Kafe *Odeon*, kasnija fotografija, možda iz sedamdesetih, ali kada je unutrašnjost kafea još odgovarala onoj koju Arp opisuje kao „velelepnu“. Danas, iza skoro identične fasade (Limmatquai 2), dočekuje vas drugačija, čudno pregrađena sala, koja deluje prilično skućeno.

Sedeli smo preko puta pisaca Vedekinda (Frank Wedekind), Leonharda Franka, Verfela (Franz Werfel) i njihovih prijatelja. Za susednim stolom, u gracioznoj dvorskoj pozi, sedeo je baletski par Saharov (Aleksandar Saharov i Clotilde Planitz), u društvu slikarke baronese Marijane Verefkin i slikara Aleksandra fon Javlenskog. Zbrkano se prisećam i ostale gospode: pesnikinje Elze Lasker-Šiler (Else Lasker-Schüler), Haderkopfa (Ferdinand Haderkopf, pesnik), Flakea (Otto Flake, pesnik), Jolosa (Waldemar Jollos, pesnik), Suzan Perote¹⁵, slikara Lea Leupija (Leo Leuppi), osnivača „Alijanse“, zatim baletana Mora (? Moore), balerine Mari Vigman, Labana, patrijarha svih baletana i balerina, i trgovca umetninama Kasirera (Paul Cassirer). Usred te uzavrele gomile, potpuno nezainteresovano, za posebnim stolom, sedeo je general Vile¹⁶ i ispijao svoju čašicu veltlinca. Oko ponoći, neki bi počeli da lelujaju svojim fizičkim telima, a neki onim mentalnim. Neki su se toliko klatili da su rešili da okončaju svoje živote, kao neobični knjižar Hak (Johannes Hack), vlasnik jedne male knjižare nadomak Bahnhofstrase¹⁷, u ulici Etenbahgase, inače težak morfijumski zavisnik, koji je zbog rata izbegao u Švajcarsku. Nikada neću zaboraviti njegov jezivi kraj: u tome je uspeo tek kada se bacio u Limat¹⁸, pošto najjača doza morfijuma nije bila dovoljna, da bi onda i uže o koje je pokušao da se obesi puklo od njegove težine. — Irski pisac Džojls, Buzoni (Ferruccio Busoni, kompozitor) i moj zemljak, Alzašanin, Rene Šikele (René Schickele, pesnik), krojili su sudbinu sveta u Kraljevskoj sali, po mogućstvu uz šampanjac.

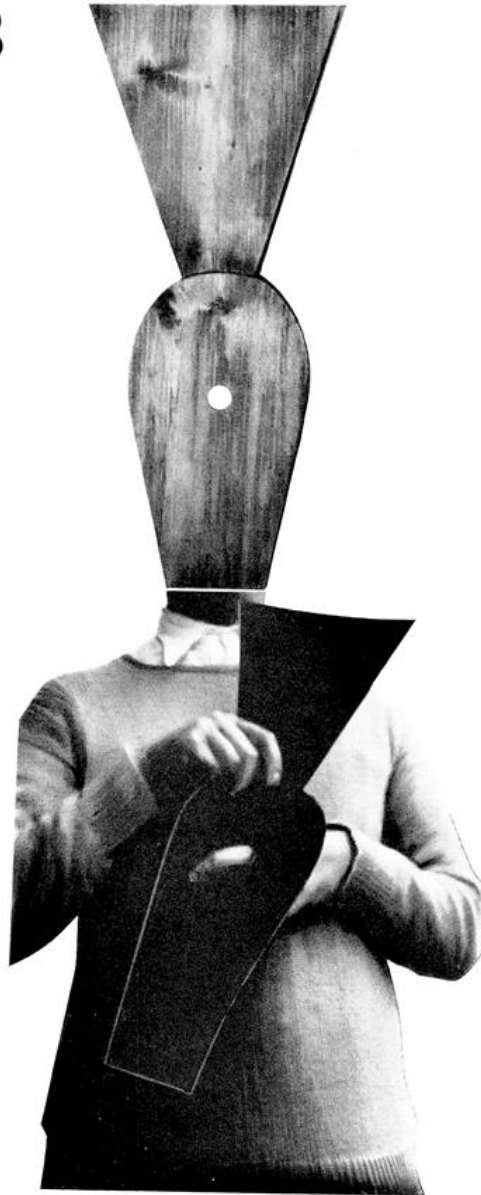
¹⁵ Suzanne Perrottet (1889–1983), zajedno sa Mary Wigman (1886–1973) i Rudolfom von Labanom (1879–1958), koje Arp spominje u nastavku, pionirka modernog ekspresivnog plesa. Između 1917–1919. bila je u kontaktu sa dadaistima i nastupala u *Galeriji Dada*.

¹⁶ Ulrich Wille (1848–1925), u to vreme, član generalštaba švajcarske vojske, koji se otvoreno zalagao za ulazak Švajcarske u rat na strani Nemačke i Austrougarske, što je izazvalo veliki politički skandal.

¹⁷ Antikvarijat *Zum Bücherwurm*, „Knjiški moljac“, jedno od omiljenih sastajališta dadaista.

¹⁸ Limmat, reka koja izvire iz Ciriškog jezera i protiče kroz Cirihi.

3

1924
ARP

Arpova „Rukavica (Der Handschuh)“, iz čuvene monografije El Lissitzky, Hans Arp, *Die Kunstismen = Les Ismes de L'Art = The Isms of Art: 1924 . 1914*, Verlag Eugen Rentsch, Zürich, München und Leipzig, 1925.
https://monoskop.org/images/5/5f/Lissitzky_El_Arp_Hans_Die_Kunstismen_1914-1924.pdf

Nedaleko od *Kabarea Volter*, u kojem je dada ugledala svetlost dana, u ulici Špigelgase¹⁹, u kući s desne strane, živeo je drug Lenjin. Neki prijatelji tvrde da su ga videli u *Kabareu Volter*. Međutim, pisac ovih redova nije primetio ništa sumnjivo. Kratkovidni građani Ciriha nisu imali ništa protiv Lenjina, zato što u njegovoj pojavi nije bilo ničeg provokativnog. Dada je bila je ta na koju su režali. Od naših prijateljskih upozorenja, da je lagodnim vremenima došao kraj, počinjali bi da kipte od besa. Svet, taj lepi mali vrt, trebalo je da i dalje nežno cveta. Buržoazija je u dadi videla razularenu neman, revolucionarnog nitkova, varvarskog Azijata, koji kuje opake planove protiv njenih crkvenih zvonika, sefova i ugleda. Dadaisti su smišljali razne trikove da bi buržujima pokvarili miran san. Slali su novinama lažne izveštaje o jezivim dada-dvoboju, u kojima je navodno učestvovao i njihov omiljeni autor, „Kralj iz Bernine“.²⁰ Dadaisti su u buržuje usadili osećanje konfuzije i daleke, a opet moćne grmljavine, od koje su njihovi zvonici počeli da bruje, sefovi se narogušili, a ugled osuo flekama. „Daska za jaja“, omiljeni sport više klase, u kojem učesnici napuštaju arenu umazani polupanim jajima od glave do pete; „Pupak-flaša“, čudovišni komad kućnog nameštaja, u kojem se kombinuju bicikl, kit, brushalter i kašičica za apsint; „Rukavica“²¹, koja se može nositi umesto staromodne glave – sve to je bilo smišljeno da bi buržujima pokazalo svu nestvarnost njihovog sveta, svu ništavnost njihovih poduhvata, čak i onih tako unosnih kao što je patriotizam. Naš pokušaj je, naravno, bio naivan, budući da i crvi imaju više mašte od propisno ustrojenih buržuja i da ovi umesto srca imaju džinovsko kurje oko, koje ih štira samo kada oluja – krah berze – počne da se približava.

¹⁹ *Cabaret Voltaire* se nalazio u Spiegelgasse br. 1. Na istoj adresi se nalazi i danas, kao jedna od ciriških turističkih atrakcija (muzej, galerija, kafe). Lenjin je živeo u Spiegelgasse 14, od 26. II 1916. do 2. IV 1917, kako piše na spomen ploči. I ta kuća je uvrštena u mnoge turističke vodiče. Sasvim je moguće da je Lenjin navraćao u *Kabare Volter*, makar iz radoznalosti (u *Kabareu* je nastupao i ruski orkestar sastavljen od dvadeset balalajki!), ali bez ikakvog kontakta s dadaistima; niko od njih tada nije ni znao za njega. U svom dnevniku, Hugo Bal tek 7. VI 1917, skoro godinu dana po gašenju *Kabarea* i nekoliko meseci posle februarske revolucije u Rusiji, primećuje „čudnu podudarnost“, da je u istoj ulici živeo i Lenjin. Ipak, Robert Madervel u svojoj antologiji prenosi razgovor između Lenjina i Markua, mladog prijatelja dadaista (još jedan došljak iz Rumunije), posle večeri provedene u nekom „restoranu“ (nije izvesno da je reč o *Kabareu*). Madervel ne daje druge podatke osim prezimena autora (*The Dada Painters and Poets*, str. xxiv), ali verovatno je reč o Valeriju Markuu (Valeriu Marcu, 1899–1942), autoru Lenjinove biografije, *Lenin: 30 Jahre Russland* (1927), koji je u to vreme zaista živeo u Cirihi. I drugi istorijski i bibliografski izvori potvrđuju blisku vezu između Markua i Lenjina, kao i njihovu površnu ili sasvim uzgrednu vezu sa *Kabareom Volter*.

²⁰ *Der König der Bernina* (1900), roman Jakoba Christoph Heera (1859–1929), švajcarskog popularnog pisca, rodnom iz Ciriha, koji je pod stare dane pokazao naklonost prema dadaistima i, prema dnevniku Huga Bala, bio jedan od čestih posetilaca *Kabarea Volter* (Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, 1927; *Flight Out of Time: A Dada Diary*, The Viking Press Inc., 1974; 1996; str. 58). Arp, Zerner i Cara su početkom jula 1919. zaista poslali vest o revolveršakom dvoboju između Arpa i Care, na adrese trideset švajcarskih i inostranih dnevnih listova:

„SENZACIONALI DVOBOJ. Primili smo sledeći izveštaj iz Ciriha, od 2. jula (1919): Juče je na Rehalpu, nadomak Ciriha, došlo do revolverškog dvoboja između Tristana CARE, čuvenog osnivača dadaizma, i dadaističkog slikara Hansa ARPA. Ispaljena su četiri hica. Pri četvrtoj razmeni vatre, ARP je zadobio laku ogrebotinu na levoj butini, posle čega su suparnici napustili scenu nepomireni. Sekundanti g. Care bili su gospoda dr Valter Zerner i J. K. Her, a g. Arpa gospoda Oto KOKOŠKA i Fransis PIKABIJA, koji je doputovao iz Pariza u Cirihi specijalno za tu priliku. Saznali smo da je kancelarija ciriškog tužioca već pokrenula istragu o svim umešanim osobama. Njeni nalazi će sigurno naići na veliko interesovanje publike. (H. K.)“ (*Dada Almanach*, str. 34, videti bibliografiju).

Usledile su spekulacije u ciriškoj štampi, koja je priželjkivala smrt obojice učesnika, ali se i pitala šta tako ugledna osoba, kao što je Jakob Her, ima sa dadaistima. Jakob Her je poslao žustar demanti, ali dadaisti su onda objavili nastavak „vesti“, u kojem su opisali ishod dvoboja (nijedan učesnik nije bio povređen, jer su obojica pucala u istom pravcu: daleko jedan od drugog), ali i potvrdili da Jakob Her *jeste* bio sekundant – pri čemu, naravno, dvoboja nikada nije bilo. Zbrku koja je tako nastala – u osnovi bezazlenu, u poređenju s nekim drugim dadaističkim provokacijama, ali zanimljivu zbog reakcija javnosti i medija – opisuje Hans Richter, u svojoj čuvenoj monografiji *Dada: Art and Anti-Art* (Thames and Hudson Ltd., 1965, str. 66).

²¹ Arpovi radovi: *Das Eierbrett*, „Daska za jaja“, reljef, 1922; *Die Nabelflasche*, „Pupak-flaša“, grafika, 1923; *Der Handschuh*, „Rukavica“ (1924).

Hans Arp, „Dadaland“, *Unsern täglichen Traum. Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914–1954*, Arche Verlag, Zürich, 1955; 1995; str. 51–61 (59–61).

Dada nije bila farsa (1949)

Ludilo i ubijanje su besneli kada je 1916, u Cirihi, dada izronila iz primordijalnih dubina. Ljudi koji nisu direktno učestvovali u tom čudovišnom ludilu ponašali su se kao da ne shvataju šta se dešava. Kao zalutala jagnjad gledali su svet staklastim očima. Dada je htela da trgne čovečanstvo iz te žalosne nemoći. Dada se gnušala rezignacije. Govoriti samo o onoj haotičnoj nerealnosti dade i ne prodrati do njene transcendentne realnosti, znači ograničiti se na bezvredni komadić dade. Dada nije bila farsa.

Die Flucht aus der Zeit (Bekstvo iz vremena)²² Huga Bala je filozofski i religiozni dnevnik pun uzvišenih razmišljanja. U toj knjizi nalaze se najvažnije reči do sada napisane o dadi. *Die Flucht aus der Zeit* je bekstvo iz materijalnog sveta. U prošlim vekovima, mnogi su žudeli za duhovnim blaženstvom. Stremili su oslobođenju od vlastitih tela. Njihovi životi bili su priprema za njihovu smrt. Ljudi danas ismevaju takva nastojanja kao zastarelo praznoverje i rastaču se u besmislenu i sivu penu. Čoveku danas ništa nije sveto. On kidiše na sve, svojim ogrubelim čulima. Sve se može kupiti i prodati. Njegova zbrka i vika guše svaku pesmu, svaku molitvu. Kada smo 1926. Sofi Tojber i ja posetili Emi Henings i Huga Bala na Tirenskom moru, danima smo pričali o dadi. Emi Henings nam je čitala svoje pesme, svoje duboke, kreativne snove. Zaboravili smo Empedoklove jadicovke; zaboravili smo na svet, „tu nežudenu zemlju, gde ubijanje, gnev, opake bolesti, trulež, otrovni sokovi i druge kobi, vrebaju u mraku nad livadama sudbine.“²³ Ponizno smo pričali o umetnosti, koja može da izrazi i prizove neizrecivo. Pričali smo o dadi kao o krstaškom ratu koji je mogao da ponovo osvoji obećanu zemlju kreativnosti.

Kada sam upoznao Riharda Hilzenbeka, on je tražio izlaz iz sveta jalovog progressa, sveta apsurdnih umetnosti. Bežao je od bezbojnih dana i noći, u kojima omatorele bludnice prljavo zelene kose mame mušterije svojim mrtvim usnama i lascivnim njištanjem, od sveta na čijim poljima ograđenim kosturima pijavice pod šlemovima paradiraju pred strašilima okićenim odlikovanjima. Kada su naši sjajni izumi počeli da se kotrljaju i grme, kada su veštačka, otrovna nebesa počela da se kidaju, Hilzenbek je napisao svoje *Phantastische Gebete* (Fantastične molitve).²⁴ U tim pesmama Hilzenbek je razotkrio dijabolični spektar zemaljskog poremećaja, u razmerama koje omogućavaju da se shvati neshvatljivo ludilo neljudskosti. Svaka od tih pesama dovodi čoveka u odnos sa beskonačnim. Sa staloženošću jednog Herodota, Hilzenbek peva svoja zapažanja. *Phantastische Gebete* su dale novi patos nemačkoj poeziji.

Između 1915. i 1920. pisao sam svoje pesme iz *Wolkenpumpe* (Oblak-pumpa).²⁵ U tim pesmama rasturao sam rečenice, reči, slogove. Pokušao sam da razbijem jezik na atome, da bih se približio stvaranju. Potpuno sam odbacivao umetnost, zato što nas ona odvraća od dubina i remeti čist san. Čekao sam da iz valovitih grudi dubina i visina izrone figure na čijim čelima sijaju tijare od dijamantskih poljubaca. Slučaj mi je otvorio vrata percepcije, neposrednog duhovnog uvida. Intuicija me je navela da duboko poštujem slučaj kao najviši i najdublji od svih zakona, kao zakon

²² Dnevnik Huga Bala, objavljen 1927. u Minhenu. Videti naš izbor odlomaka (anarhija/ blok 45 ili Anarhistička biblioteka).

²³ Hermann Diels, *Pred Sokratovci: Fragmenti*, I–II, Naprijed, Zagreb, 1983, I svezak, Empedoklo, fr. 121, str. 314 (ovde prema engleskom prevodu).

²⁴ Richard Huelsenbeck, *Phantastische Gebete*. Berlin: Malik-Verlag Abteilung Dada, 1920.

²⁵ Jean Arp, *Die Wolkenpumpe*. Hanover: Paul Steegemann, 1920.

koji izvire iz samih temelja. Neka beznačajna reč može postati smrtonosna munja. Neki mali zvuk može uništiti zemlju. Neki mali zvuk može stvoriti nov univerzum.²⁶

Slikari i vajari koji su bili članovi dadaističke grupe od 1916. do 1920, nikada nisu pokušavali da se izmire sa umetnošću i životom na ovoj planeti. Među njima su bili Janko, Egeling, Sofi Tojber i ja. Svi smo bili rešeni da se više ne bavimo slikanjem aktova, mrtvih priroda, pejzaža. Ali odbacivali smo i kubizam i futurizam. Hteli smo neograničenu slobodu. Hteli smo da nesputano gledamo u ponore i visine. Futurizam je bio umetnost iluzornog kretanja i kao takav za nas je bio više nego neubedljiv. Viking Egeling i Hans Rihter su mu suprotstavili apstraktni film. Čisto kretanje je bilo zamenjeno simuliranim kretanjem. Ono je sada postalo stvarno. Ali nestvarnost stvarnosti uskoro je postala očigledna. Iz filmova Hansa Rihtera i Vikinga Egelinga počela je da zrači sve veća i blistavija duhovna lepota.

Sofi Tojber sam upoznao 1915. u Cirihi. Kao lišće s drveta iz neke bajke, tako su i njeni blistavi radovi pali u moj život. Samo nekoliko dana posle našeg prvog susreta, zajedno smo napravili neke vezove i kolaže. Zajedno smo planirali i velike montaže. Sreli smo se u lepoti zvezdanog svoda i njegova moćna arhitektura zauvek je predodredila naš rad. Stvari i bića koja će poteći iz nas biće slobodna od tuge, mučenja, grča. Naša dela zračice blaženstvom kao rozete starih katedrala. Sve što je tmurno uroniće u čistu svetlost. Proizvoljno će se rastvoriti u suštinskom. Vetar iz najvećih dubina snažno nam je duvao u leđa i zemlja nam je izgledala kao predivni pehar, koji se preliva od blistavog života. Zaboravili smo crne misli, prljavi svet rata i ruševina. Sofi je gajila lepotu kao mudra vrtlarka. Za svaki raspevani, nasmejani nebeski buket imala je posebno ime.

²⁶ Još malo o slučaju i nesvesnom. U jednom osvrtu iz 1955, Arp piše: „Zbirka *Die Wolkenpumpe* se dobrim delom sastoji od pesama koje imaju sličnosti sa automatskom poezijom nadrealista; i one su zapisane direktno, bez razmišljanja ili ispravki. Dijalektičke figure, arhaični zvuci, razbijeni latinski, zbunjujuće onomatopeje i verbalni grčevi tu najviše dolaze do izražaja. Ali ti 'oblaci-pumpe' nisu samo automatski tekstovi; oni u stvari nagoveštavaju moje *papiers déchirés*, u kojima sam dao svu slobodu 'stvarnosti' i 'slučaju'. Cepajući komad hartije ili neki crtež, otvaramo put koji vodi ka samoj suštini života i smrti. Prema tome, još od 1917, pesme iz zbirke *Die Woleknpumpe* izražavaju tu preokupaciju“ (*Arp on Arp: Poems, Essays, Memories*, ed. Marcel Jean, The Viking Press Inc., New York, 1972, str. 342, beleška iz 1955, prenetu u celini). Videti i tekst „I tako se krug zatvorio“, iz zbirke *Moj put* (1948).



Amélie „Lily“ Janco, Arp i Marcel Janco, Ciriš, 1916.

Neki od nas su živeli u sivim ćelijama, a naše parče zemaljske radosti bilo je sićušno. Ali zato su nas posećivali anđeli. Anđeli nisu ekonomisti. Oni veličanstveno rasipaju svoju svetlost. Janko se nikada nije umorio od objavljivanja nove umetnosti. Ako se dobro sećam, govorio je na sledeći način, upravo onako kao što sam i ja pokušavao da mislim: „Duhovna stvarnost bogato nagrađuje onog ko se ne zatvara prema njoj. U dubinama, gnojavi čirevi razuma iščezavaju bez traga. Majmuni i papagaji su najveći neprijatelji umetnosti i snova. Ljudi uz pomoć razuma tragaju za ključem koji će im otvoriti kapije tajne, kapije života. Ali tako nikada neće prodrati ka beskonačnim, raskošno obojenim hodnicima, u kojima zlatni plamenovi plešu i padaju jedni drugima u zagrljaj.“

Jean Arp, „Dada Was not a Farce“, tekst napisan posebno za antologiju *The Dada Painters and Poets*, koju je priredio Robert Motherwell. Wittenborn, Schultz, Inc., 1951 (The Belknap Press of Harvard University Press, Boston, Mass., 1981), str. 291–295.

Oaze čistote... (1946)

u strahovitom haosu naše epohe vidim svega nekoliko retkih oaza čistote. čovek je podlegao ludilu razuma. ludak nakljukan kulturom nauke pokušava da ovlada svetom pomoću svoje pseudoglave. njegova neljudskost gura ga u prljavi lavirint i on više ne može da pronađe izlaz. mašina i novac su njegovi idoli, kojima se predano klanja. njegovo uživanje u progresu nema granica. on premerava – računa – vaga – bljuje vatru – mrvu u prah – ubija – juri kroz vazduh – spaljuje – laže – šepuri se – baca svoje bombe i misli da je to ono što ga postavlja iznad životinja. svojom paklenom inteligencijom i dijaboličnom inventivnošću on nadmašuje sva ostala živa stvorenja. njegovo ludilo raste preko svake mere, kao i konfuzija njegovog uma i njegova ljubav prema prljavštini. on je zatočen u četiri zida svoje inteligencije i sve što se dešava izvan njih ostavlja ga ravnodušnim. vidim svega nekoliko retkih oaza čistote u strahovitom haosu naše epohe. vidim svega nekoliko retkih ljudskih bića u tom haosu. među njima su i umetnici kao što su van dusborg, egeling, mondrijan, sofi tojber i vordemberge-gildevert²⁷, kome i posvećujem ovu stranicu.

vordembergeova dela izražavaju njegovu averziju prema širenju konfuzije, opsednutosti demonima i ljubavi prema prljavštini. ona su puna vere i ona će trajati. ona su prozori probijeni unutar četiri zida inteligencije. vordembergeova dela, za razliku od onoga što pikaso radi na svojim slikama, ne nude čoveku ogledalo u kojem će ovaj moći da prepozna svoju ružnoću, svoj prljavi razum i njegovo naglo raspadanje, svoju koljačku njušku, svoje kandže bogomoljačke krstice, ljigavo raspložene za mučenje, krvavu kobasicu svoje duše opustošene blasfemijom, koja mu visi iz očiju kao creva napunjena otrovom. vordembergeova dela pročišćuju zemlju, ona su direktna suprotnost pikasovim slikama i njihovom didaktičkom tonu. ona ne govore: pogledajte koliko ste ružni, pogledajte koliko ste pokvareni. naprotiv: ona su puna lepote i dobrote i sežu dalje od ljudskog sveta ruševina, ka prirodnom putu koji vodi ka svetlosti, putu nepojmljivom korumpiranim dušama.

„Oasis de pureté“, predgovor za monografiju *Vordemberge-Gildewart: Epoque Néerlandaise*, Amsterdam, 1949.

²⁷ Friedrich Vordemberge-Gildewart (1899–1962), nemački neoplasticistički umetnik (De Stijl), jedan od osnivača grupe Abstraction-Création (Pariz, 1931), u čijim je aktivnostima učestvovao i Arp.

Pismo gospodinu Bženkovskom (1927)

dragi gospodine bženkovski²⁸,

pitali ste me šta mislim o slikarstvu skulpturi i posebno o neoplasticizmu i nadrealizmu.

da bih vam odgovorio na to pitanje moraću da počnem s dadom koju smo cara i ja tako veselo porodili. dada je osnova svih umetnosti. dada je protiv smisla što ne znači besmisao. dada je bez smisla kao i priroda. dada je za prirodu i protiv „umetnosti“. dada je direktna kao priroda i pokušava da svakoj stvari dodeli njeno suštinsko mesto. dada je za beskonačni smisao i ograničena sredstava.

cilj umetnosti je život. umetnost može da pogrešno shvati svoja sredstva i da samo odražava život umesto da ga stvara. takva sredstva su onda iluzionistička deskriptivna akademska. izlagao sam s nadrealistima zato što su njihov pobunjenički stav prema „umetnosti“ i njihov direktan odnos prema životu bili najbližnji dadi. od nedavno nadrealistički slikari su počeli da koriste iluzionistička deskriptivna akademska sredstva na veliko veselje ropsa.²⁹

neoplasticizam je direktan ali isključivo vizuelan nedostaje mu odnos prema svim ostalim ljudskim sposobnostima.

ali najzad mislim da čovek nije ni paraf ni paradajz ni paradigma zato što je sastavljen od dva mesožderska cilindra od kojih jedan kaže belo a drugi crno.³⁰

primite pregršt najsrdačnijih limunova

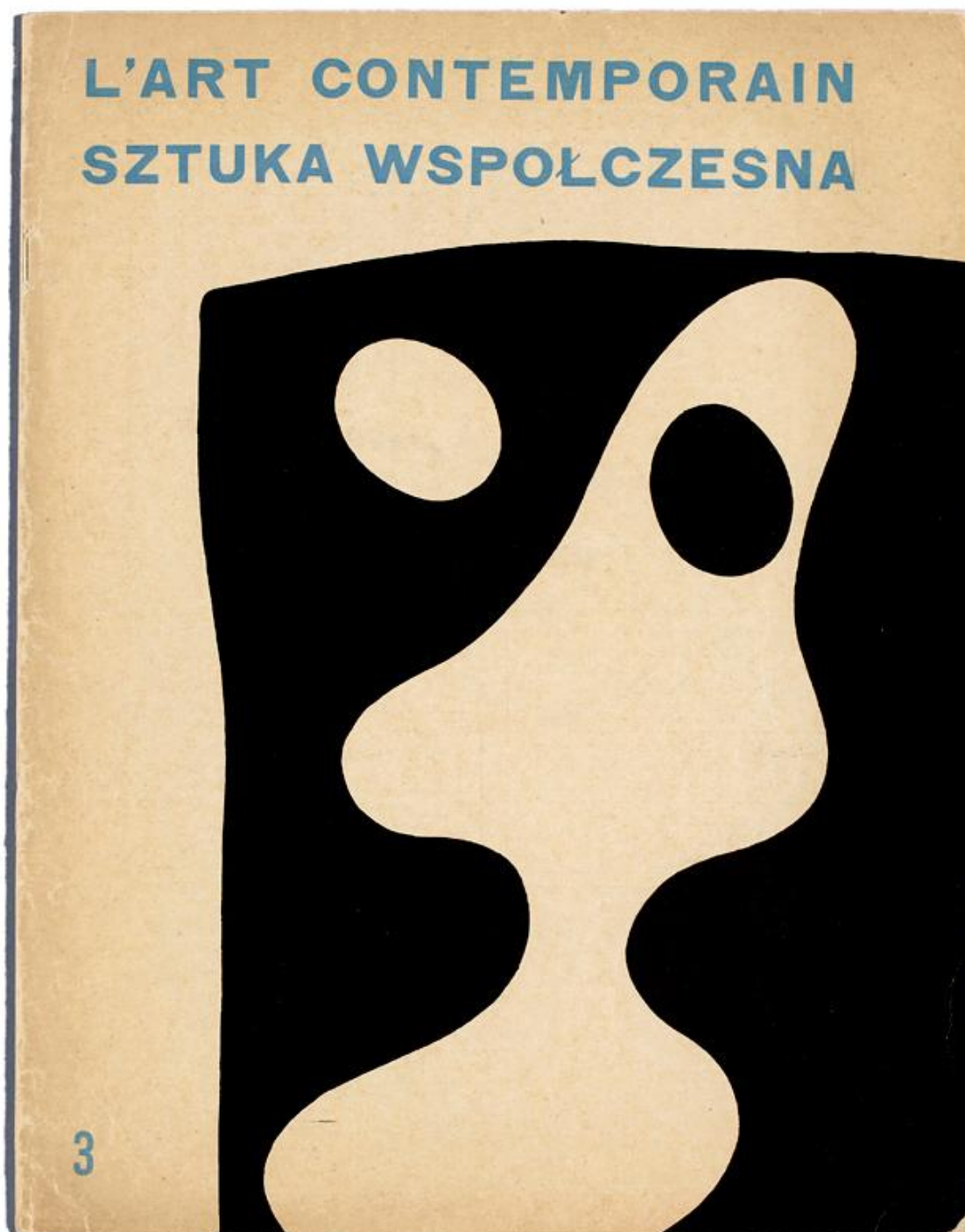
Hans Arp

„cher monsieur brzekowski...“, *L'Art contemporain – Sztuka współczesna*, br. 3, 1930, str. 102.

²⁸ Jan Brzękowski (izgovara se Bženkovski, 1903–1983), poljski pesnik i teoretičar umetnosti, urednik dvojezičnog časopisa *L'Art contemporain – Sztuka współczesna* (Pariz, 1929–1930), u kojem je objavljeno ovo Arpovo pismo iz 1927.

²⁹ Pošto je sve pisano malim slovima, nejasno je šta bi moglo da znači to „rops“. Možda je Arp imao na umu Felisjena Ropsa (Félicien Rops, 1833–1989), belgijskog slikara i ilustratora, predstavnika simbolizma i dekadencije, koji se proslavio ilustracijama za Bodlerovu zbirku pesama *Les Épaves* (1866). Popularnost je stekao i mnogim drugim radovima, u kojima preovlađuju fantastični i skaredni prizori.

³⁰ U originalu, na francuskom, Arp se igra rečima koje počinju sa „para“ : „... mais finalement je trouve que l'homme n'est ni un parasol (suncobran) ni un para-la-si-do (mala besmislica, naravno) ni un paramount (merilo)...“ Ovdje je to zamenjeno jednako proizvoljnim izrazima, bez doslovnog prevođenja, ali tako da se na kraju opet naglašava da čovek nije opšte merilo ili uzor.



Treći broj, na koricama Arp, bez naslova. Na str. 96–98 nalaze se još tri reprodukcije Arpovih radova, a na str. 102 ovo pismo.

https://monoskop.org/images/d/d6/L_Art_contemporain_Sztuka_Wspolczesna_3_1930.pdf

Medalja... (1925)

medalja se uzdiže dok se sunce posle pedeset godina službe povlači u ispečene točkove svetlosti.

čovjek je taj koji je budilnike zamenio zemljotresima, kiše pirinča pljuskovima grada. susret čovekove senke i senke muve izaziva poplavu. čovek je bio i taj koji je konje naučio da se grle kao predsednici. sa svojih jedanaest i po prstiju čovek broji deset i po predmeta u nameštenoj sobi univerzuma: strašila sa vulkanima i gezirima u guzicama, vitrine sa erupcijama, izloge s potocima lave, solarne monetarne sisteme, etiketirane stomačine, zidine srušene pred hordama pesnika, cezarske palete, zapanjene mrtve prirode, štale sa sfingama i ljudske oči pretvorene u kamenje dok su škiljile u sodomi.

ulaze kontinenti bez kucanja ali sa filigranskim brnjicama.

lišće nikada ne raste na drveću, kao i planina iz ptičje perspektive ni ono nema dubinu. posmatrač uvek greši u odnosu na list. što se tiče stabala i korenja, tvrdim da su to laži ćelavih muškaraca. kao lav koji pomamno njuši sočni mladi bračni par limunovo drvo raste poslušno na krcatoj ravnici. spuštanje zastavice označilo je početak trke između kestena i hrasta. čempresi nisu stalci evharistijskog baleta.

upregnuti po četvoro, jedni iza drugih, kao grobovi trbuhozboraca ili polja časti, insekti izlaze na svetlost dana. tu je i eva, jedina koja nam je ostala.³¹ ona je bela saučesnica kradljivca novina, tu je i kukavica, preteča časovnika, buka njenih vilica diže se kao padanje teških kosa. zato u insekte ubrajamo i vakcinisani hleb, hor ćelija, munje ispod četrnaest godina i vašeg skromnog slugu.

nebo iznad morskog predela ukrasili su ekspresionistički tapetari tako što su podigli ešarpu od smrznutog cveća. u vreme žetve bračnih dijamanta na moru se mogu sresti ogromni ormani sa ogledalima koji plutaju na leđima. ogledalo je zamenjeno uvoštenim podovima a sam orman kulama u vazduhu. ti ormani sa ogledalima iznajmljuju sami sebe kao boksaerske ringove za babice i rode i njihove bezbrojne mečeve ili kao postolja za džinovska zarđala stopala koja se tu odmaraju i ponekad naprave koji korak po njima, pampam. to je razlog zašto se mora zovu pampasi, zato što pam znači korak, a dva koraka su pam-pam.

Prema tome vidite da nije neophodno konzumirati vlastitog oca osim komad po komad, to se ne može za jedan piknik i gle čak i limun pada na kolena pred lepotom prirode.

„la médaille se lève...“, *La Révolution surréaliste*, no. 7, Paris, 1925.

Poezija je vertikalna (1932)

Zajednički manifest

Hans Arp, Samuel Beckett, Carl Einstein, Thomas McGreevy, Georges Pelorson, Theo Rutra (Eugène Jolas), James J. Sweeney, Ronald Symond

„On a été trop horizontal, j'ai envie d'être vertical (Bilo je previše horizontalno; hoću vertikalno).“ — Léon Paul Fargue

U svetu pod vlašću hipnotičkog pozitivizma, objavljujemo autonomiju poetske vizije, hegemoniju unutrašnjeg života nad spoljašnjim.

³¹ „Eva, jedina koja nam je ostala“: naslov slike Maksa Ernsta (Max Ernst), „Ève la seule qui nous reste“, iz monografije *Histoire Naturelle*, 1925.

Odbacujemo postulat da je kreativna ličnost samo faktor u službi pragmatičnog poimanja progresa i da je njena funkcija opisivanje vitalističkog sveta.

Protivimo se obnavljanju klasičnog ideala zato što on neminovno vodi u dekorativni, reakcionarni konformizam, u lažno osećanje harmonije, u sterilizaciju žive mašte.

Verujemo da se orfičke sile moraju odbraniti od propadanja, bez obzira na to koji će društveni sistem na kraju pobediti.

Estetska volja nije prvi zakon. To je neposrednost ekstatičnog otkrivenja, u alogičnom kretanju psihe, u organskom ritmu vizije koja se javlja u kreativnoj umetnosti.

Realnost dubine može se dosegnuti voljnim medijumskim prizivanjem, obamrlošću koja izvire iz iracionalnog i vodi ka svetu iza ovog.

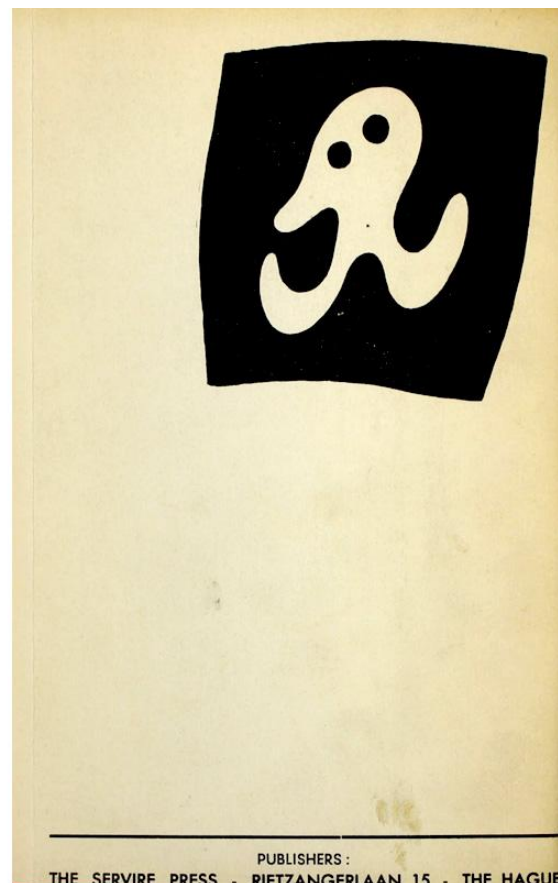
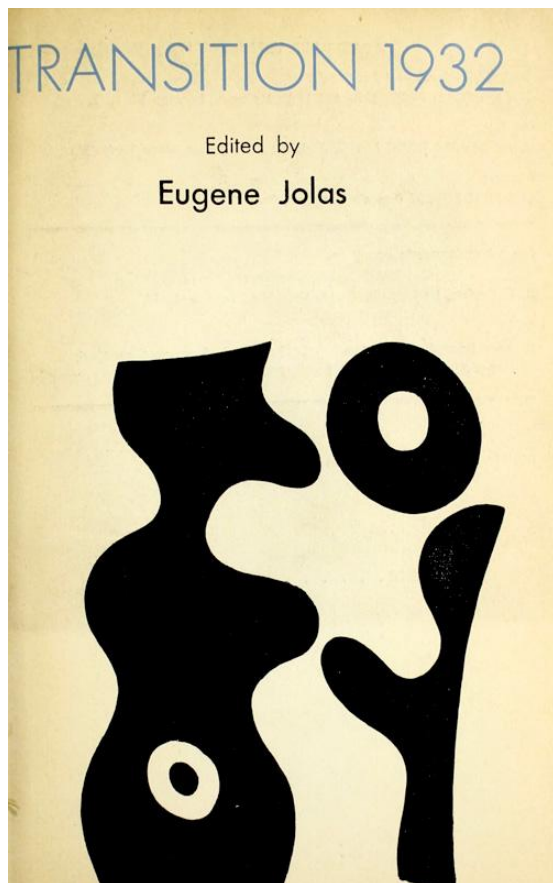
Transcendentalni ego, sa svojim mnogostrukim stratifikacijama, koje sežu milionima godina unazad, povezan je s celom istorijom čovečanstva, s njegovom prošlošću i sadašnjošću, i izbija na površinu u halucinatornim erupcijama slika, u snu, sanjarenju, mistično-gnostičko transu, čak i u psihijatrijskim stanjima.

Konačna dezintegracija ega u kreativnom činu može se postići korišćenjem jezika kao mantičkog (proročkog) instrumenta, koji ne okleva da zauzme revolucionarni stav prema reči i sintaksi i da u tome, ako je to neophodno, ode toliko daleko da izmisli čak i neki hermetički jezik.

Poezija stvara sponu između „ja“ i „ti“, tako što osećanja iz podzemnih, telurskih dubina vodi ka svetlosti kolektivne stvarnosti i celovitog univerzuma.

Sinteza istinskog kolektivizma moguća je u zajednici duhova koji teže stvaranju nove mitološke stvarnosti.

„Poetry is Vertical“, prvi put objavljeno u časopisu *transition* (malim slovima) br. 21 (urednik John George Eugène Jolas, 1894–1952), na engleskom, u Parizu, marta 1932, str. 148–149.



Br. 21, mart 1932. Jedan od ključnih modernističkih časopisa, koji u ovom manifestu donosi i neočekivani susret Arpa i Beketa; nekih dalekosežnijih posledica nije bilo, ali to opet dobro ilustruje kreativni i polemički naboj tog vremena. Pretpostavljam da je glavni autor manifesta urednik Jolas (ovde Theo Rutra), a da su ostali doprineli s ponekom frazom i svojim potpisima.

Prednje i zadnje korice: Arp, bez naslova.

<https://archive.org/details/transition-21/page/n7/mode/2up>

Zagonetni plivači (1958)

Naši postupci su postupci snevača, zagonetnih plivača. Ne plivamo loše, ali naše avgustovske glave, s grozdovima nasleđenog razuma, neprekidno udaraju u staklene zidove akvarijuma iz kojeg nikada nismo uspeli da izađemo. Naše vilice, iscrpljene od brbljanja, pohlepno grabe komadić slame natopljen prljavim uljem. Naša dela su fantomi, fantazmagorije – na primer, fantazam o vetrenjači koja okreće svoje krake, njače kao magarac i za sebe tvrdi da je anđeo.

„Nageurs énigmatiques“, objavljeno u katalogu Međunarodne izložbe nadrealizma, *Boite alerte, missives lascives*, održane u galeriji Danijela Kordjea (Daniel Cordier), u Parizu, 1959.

Naš mali kontinent (1958)

Naš kontinent je mali.
Ima samo jedan zdenac
a taj zdenac služi i kao kamin.
Naš kontinent je mali
i ima samo jedan most.
Most je uzan umoran
i udara se sa svoja četiri usplahirena repa
po svojim mršavim slabinama.
Naš kontinent je okružen
velikom vodom.
Riblji kosturi čudesno uspeavaju u toj vodi.
Svi putevi na našem malom kontinentu
završavaju se jamama bez dna.
U te jame bacamo
smrdljive kamičke
koji rastu u našim krevetima.
Pošto svako od nas
ima po sto kreveta
količina smrdljivih kamičaka
kojih svako od nas svakog dana mora da se otarasi
ogromna je.
Naša ishrana je prosta
ali zdrava.
Kaša od leptira
mali kaluđerski papci
mumije pauka
neki su od naših specijaliteta.
Obučeni smo jednostavno
u pozlaćenu kožu i srću od grnčarije.
Mnogi od nas
ne mogu da podnesu skakavce.
Ako se nekim slučajem
neko zarazi skakavcem
on skače i skače
sve više i više
sve dok se više nikada ne vrati.

„Notre petite continent“, Éditions PAB, Alès, 1958, str. 385–386.

Voće za sve (1939)

jezik je beskoristan za govor
bolje pričajte nogama
nego svojim ćelavim jezikom
bolje pričajte na pupak
jezik je dobar
za štrikanje spomenika
za sviranje treće ili četvrte violine
za češljanje kitovih pletenica
za pecanje polarnog korenja
ali jezik je pre svega dobar
da vam visi iz usta
i landara na vetru

Iz poeme „Bagarre de fruits“, *L'Usage de la Parole*, no 1, Paris, 6. decembar 1939. Poslednji deo, koji je ovde preveden, bio je posebno objavljen u *Poèmes sans prénoms*, Paris, 1941.

Humor je... (1950)

humor
je voda onog sveta
pomešana s vinom ovog

Humour poétique, ed. Georges Charbonnier, La Nef, Paris 1950–1951, str. 276.

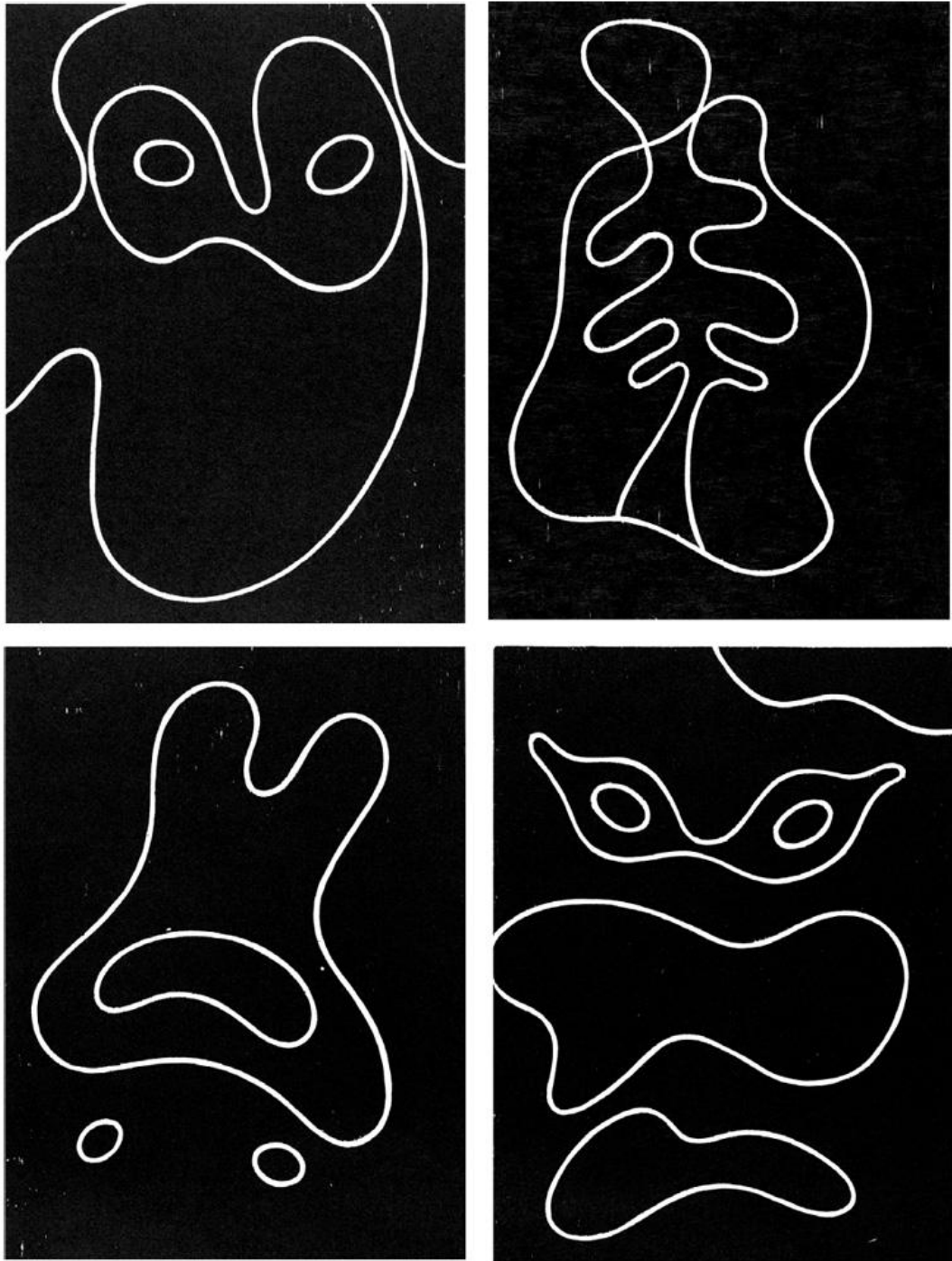
Između redova vremena (1952)

Naše reči su otpaci. One iščezavaju u zlokobnom sivilu, bez traga. Sivo na sivom naš život isparava. On otiče kao sivi potok odumrlih jezika.

Svetlost preseca univerzum, uzduž i popreko, između redova vremena. Svako ko može da čita između redova brzo će shvatiti zašto je duša stešnjena u odvratnom oklopu tela. Duša vrišti tako glasno u tom svom zatvoru da daleko, daleko odatle harfe, lire i laute počinju da odzvanjaju i pevuje o njenom jadu.

Zvezde pišu u beskrajno sporom ritmu i nikada ne čitaju ono što su napisale. U snovima sam naučio kako da pišem i tek mnogo kasnije sam mukotrpno naučio kako da čitam. Kao da im je to znanje urođeno, noćne ptice čitaju ono što su napisali smrtni ljudi, zbrkane škrabotine u neprozirnoj noći. Cvetovi skitnice priredili su mi divno iznenađenje kada su svojim telima krivotvorili moj potpis na stenama.

Jean Arp, „Entre les lignes du temps/ Zwischen den Zeilen der Zeit“, *Dreams and projects*, album sa 28 Arpovih gravura, s poezijom na francuskom i nemačkom i engleskim prevodima, Curt Valentin, New York, 1951–1952. Ponovo objavljeno u Jean Arp, *Jours effeuilles*, Gallimard, 1966, str. 373–382, i Hans Arp, *Gesammelte Gedichte*, II, Arche Verlag, Zürich, 1974, str. 132–137.



Snovi i projekti (1951–1952), nekoliko panoa: „Maska filozofije“ (str. 91) – „Mitski projekat: Biljka-osoba“ (83) – „Mitski projekat: Šešir, usta, pupak-oči“ (87) – „Mitski projekat: Solarni hleb, teleskop“ (79)

Konj je konj i nije umetnost... (1955)

Konj je konj i nije umetnost.

Kašika je kašika i nije umetnost.

Ali ako se stotinu malih konja umetnički izrezbari u kašiku, onda je to beskorisna kašika, a ne umetnost.

Mozaik, kao i neko ulje na platnu, postoji da bi se gledao, a ne da bi se jeo.

Ipak, ako je mozaik lep, onda je to umetnost.

Dekoratívna umetnost počinje kada roda donese venac umesto pravougaonika.

Možete sestí, leći, spavati ili stajati na nekom ćilímu.

Ali ćilím opet može biti uzvišena umetnost.

U tom slučaju, savetovao bih vam da sednete na nešto drugo.

„Un cheval est un cheval...“, jedna od četiri poeme objavljene u katalogu Arpove izložbe u Musée d'Art Moderne, u Parízu 1962. Nemačka verzija je objavljena u zbirci *Unsern täglichen Traum*, Arche Verlag, Zürich, 1955.

Snevač može da... (1955)

Snevač može da učini da jaja velika kao kuće plešu, može da složi munje u snopove, on može da napravi džinovsku planinu koja sanja o pupku i dva sidra koja lebde iznad stočića, tako slabašnog, sićušnog i jadnog, da izgleda kao kozja mamica.

„L'homme qui réve...“, katalogu Arpove izložbe u Musée d'Art Moderne, u Parízu 1962. Nemačka verzija: *Unsern täglichen Traum*, Arche Verlag, Zürich, 1955.

Dada izreke (1955)



Arp, Cara i Hans Rihter, ispred hotela „Elite“, Ciri, 1918.

I pre dade beše dada.

Dada je drevni četvoronožni samostrel, koji vodi psa na uzici.

Dada ima krila moćnija od stotinu šuma.

Dada ponekad izgleda kao čovek od treseta, sa očima od crvljivih jabuka. Ipak, dada je svakim danom sve lepša.

Dada je ruža s ružom na reveru.

Dada priča ljudskim jezikom o svojih bezbroj punih flaša.

Dada je početak i kraj, počinje s kraja, ide na početak i preskače debelu sredinu. Zato dada deluje tako zdravo, pošteno i ne mari mnogo za velike reči.

Zašto ljudi skaču dadi na leđa, pokazuju na nju prstom i govore da je ružna, zašto je grebu, ližu i dave, tako da se ujutru budi mrtva?

Dada je lepa kao noć koja u naručju nosi mladi dan.

Dada kaže da jaja treba polagati u tuđim ogledalima.

Hans Arp, „Dada-Sprüche“, *Unsern täglichen Traum*, Arche Verlag, Zürich, 1955; 1995;
str. 48–49; *Gesammelte Gedichte*, II, Arche Verlag, Zürich, 1974, 282.

SOFI

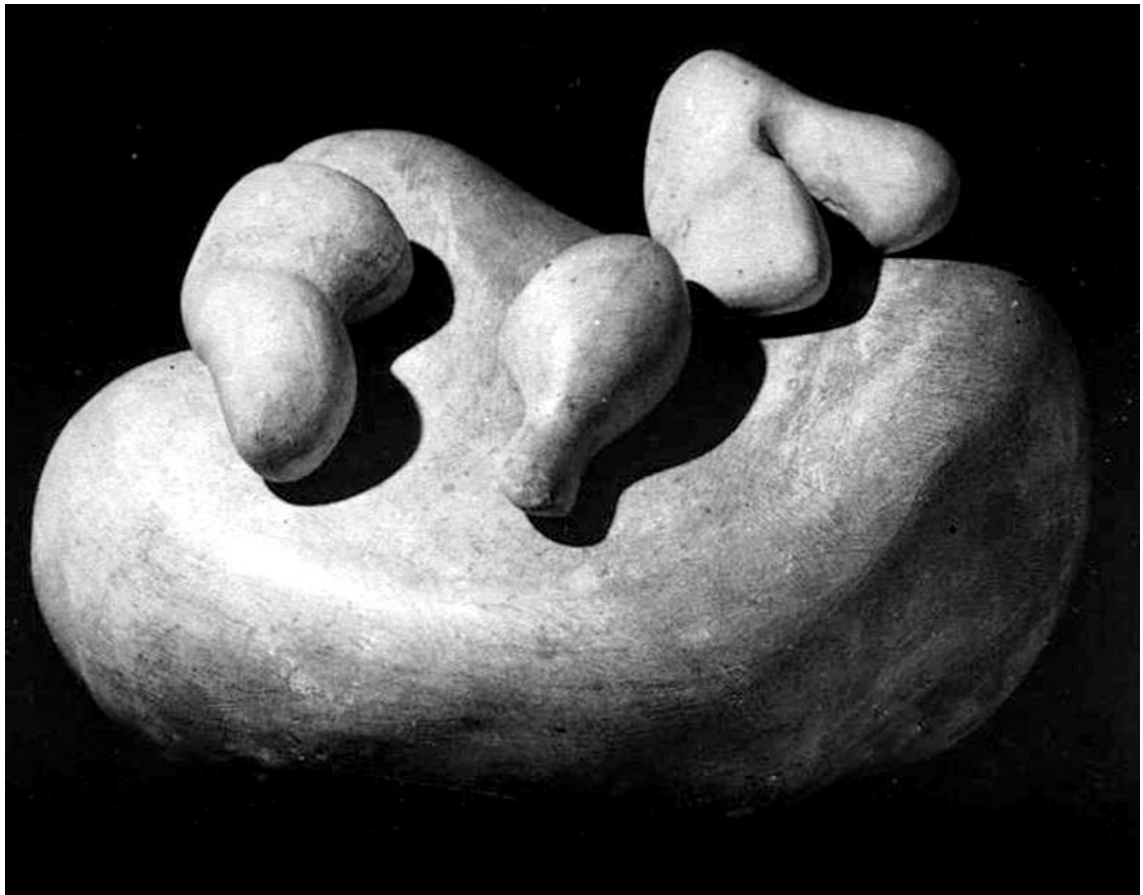


Sofi i Arp, okruženi svojom florom i faunom (Sofi skoro sve s leve strane, ostalo Arp), Aroza (Arosa), Švajcarska, 1918.

Velika muva, brk i mala mandolina (1946)

probudio sam se iz dubokog besanog sna
s neprijatnim predmetima na licu
sofi je rekla to su jedna velika muva jedan veliki brk i mala mandolina
na kraj pameti mi nije bilo da ih sklonim naprotiv
ostao sam nepomičan da mi ne bi spali s lica
ni sofi ih nije takla
i rekla je kućnoj pomoćnici budite veoma pažljivi dok ga budete hranili
zato što je ona na svoju veliku žalost morala na put
u italiju zemlju velikih muva brkova i malih mandolina
ostao sam nepomičan
i udisao miris ranog cveća
snovi su pustili da ih vodi biser
osluškiavao sam jadikovku slavuja
u ogledalu sam video žirafu koja je promicala
s mišem na glavi
došlo je leto i do mene je doprla udaljena grmljavina rata
susedi su pričali o miru noćnoj muzici trouglastim životinjama
ispred mog prozora
u međuvremenu sofi se vratila iz italije
nije se nimalo iznenadila
kada je videla kako i dalje ležim s onim neprijatnim predmetima na licu
onda sam jedne noći sanjao kako neka usta puna vatre
meka i u isto vreme čudovišna kao ruža
proždiru veliku muvu brk i malu mandolinu
kada sam se probudio primetio sam da mi je lice u stvari bilo u opekotinama
ali makar sam se oslobodio neprijatnih predmeta

„La grande mouche la moustache et la petite mandoline“, *Le Siège de l'air: Poèmes 1915–1945*, Éditions Vrille, Paris, 1946.



Arp, „Glava s tri neprijatna predmeta (Velika muva, brk i mala mandolina)“, bronza, oko 1930.

Bila si vedra i mirna (1944)

Bila si vedra i mirna.
S tobom, život je bio blag.
Kada bi oblaci hteli da zaklone nebo
Tvoj pogled bi ih rasterao.

Tvoj pogled bio je smiren i pažljiv.
Pažljivo si posmatrala svet,
Zemlju,
morske školjke na obali,
svoje četkice,
svoje boje.

Slikala si bukete svetlosti
koji su rasli,
širili se
i rascvetavali neprekidno
na tvom čistom srcu.
Slikala si ružu blagosti.
Slikara si zvezdani potok.

Često sam te gledao iz profila kako radiš,
ispred prozora,
ispred mora u daljini.
Uvek si radila tako pažljivo.
Gledao sam te kako brižljivo povijaš glavu
svoju glavu punu bisera snova.
Pažljivo si umakala četkicu u boju.
Pažljivo si mešala boje.
Pažljivo si crtala linije.
Pažljivo si bojila crteže.
Disala si mirno.

Oči su ti zračile.
Blago bez drhtanja otvarala si vrata
svetlosti.
Često sam te gledao iz profila dok radiš,
ispred prozora,
ispred stabala maslina,
ispred mora u daljini.
Ponekad bi zamahnula krilima i nasmejala se,
dok bi nastavljala da radiš.
Htela si da me uplašiš.
Pravila si se da ćeš odleteti.
Ali slika je napredovala
i to je uvek bio neki buket svetlosti.

Otišla si vedra i mirna.
S tobom, život je bio blag.
Tvoja poslednja slika bila je završena.
Tvoje četkice bile su uredno složene.

„Tu étais claire et calme“, *Abstrakt/ Konkret*, no. 6, Zürich, 1945.

Govorim sebi... (1943)

Govorim male, proste rečenice,
tiho, samom sebi,
da ohrabrim sebe, da skrenem misli, da zaboravim
veliku bol, bespomoćnost,
u kojoj živimo,
da zaboravim, govorim sebi male, proste rečenice.

„Sophie 1943–1945, Basel“, *Gesammelte Gedichte II*, str. 49–51.

Ne želim da nastavim... (1943)

Ne želim da nastavim
i ja hoću da spavam
kao što i ti spavaš
u zlatnoj i neizmernoj daljini
u nepomućenom ljuljanju.

„Sophie 1943–1947“, *Gesammelte Gedichte II*, str. 16.

Ruže i zvezde (1945)

Ruže i zvezde
imaju Sofino lice
blagost njenog srca
čistotu njenog života.

Putokazi (1950)

Pokazalo se da je izložba održana u galeriji Taner, u Cirihu, novembra 1915, bila najvažniji događaj u mom životu. Tada sam upoznao Sofi Tojber.

Izložba, na kojoj su učestvovali i Oto van Res (Otto van Rees) i A. K. Van Res-Dutilh (Adrienne Catherine van Rees-Dutilh, „Adya“), najvećim delom se sastojala od tapiserija, vezova i kolaža. U katalogu su bile objavljene reprodukcije jednog kolaža Ota van Resa, moje vunene tapiserije i svilenog veza A. K. Van Res-Dutilh. Za taj katalog sam napisao i mali uvod, u kojem sam istupio protiv iluzija, pompe, izveštačenosti, kopiranja ili plagijarizma, spektakla, hodanja po žici; zala-gao sam se za stvarnost, za preciznost neizrecivog, za krajnju preciznost. Svi moji radovi bili su „apstraktni“, kako se to tada govorilo. Ali, suštinska crta te izložbe bila je da su svi umetnici, zga-đeni uljima na platnu, tragali za novim materijalima. Ti radovi – jedan od najznačajnijih među njima, vez A. K. Van Res-Dutilh, nalazi se u zbirci Margerite Hagenbah (Marguerite Hagenbach) u Bazelu, dok jedna moja tapiserija sada pripada mom bratu – bili su prva svedočanstva o toj potrazi.

U radovima koje mi je malo posle toga pokazala, Sofi Tojber je takođe koristila vunu, svilu, tkanine i papir. Bilo je tu i nekoliko mrtvih priroda i portreta iz njene najranije umetničke aktivnosti. Ali do tada je već bila uništila najveći deo svojih radova, zato što je tragala za novim umetničkim rešenjima. Njena duhovna čistota, njena ljubav prema sopstvenom umeću, vodili su je ka krajnjem pojednostavljanju formi koje je stvorila u svojim prvim apstraktnim kompozicijama.

Obožavanje mašine, koja će uskoro raščerečiti univerzum i beskraj, i svirepi ludački žar kojem se čovek tako lako prepustio, doveli su ga do tačke u kojoj više ne može da prepozna lepotu. Vedrina dela Sofi Tojber nepristupačna je onima koji su rastavljeni od duha i žive u konfuziji. O njenim radovima se ponekad govori kao o primenjenoj umetnosti. Iza takvih ocena stoje i glupost i podlost. Umetnost se može izraziti u vuni, papiru, slonovači, keramici ili staklu sa istom lakoćom kao i u slikarstvu, kamenu, drvetu ili glini. Vitraži, koptske tkanine, tapiserija iz Bajea³² ili neka grčka amfora ne spadaju u rubriku dekorativne umetnosti. Znam za predmete koje su oblikovali seljaci, čija je živa plastična realnost bila uzvišena kao i neki antički torzo. Umetnost je uvek slobodna i oslobađa predmete na koje se primeni.

Vedra smirenost koja zrači iz vertikalnih i horizontalnih kompozicija Sofi Tojber uticala je na barokni pristup i dijagonalne strukture iz mojih apstraktnih „konfiguracija“. Duboka i spokojna tišina prožima njene konstrukcije boja i površina. Njena upotreba isključivo horizontalnih i vertikalnih pravougaonih ravni u umetnosti presudno je uticala na moj rad. Pronašao sam, svedene do krajnosti, suštinske elemente svih zemaljskih građevina: linije i površine koje šikljaju ka nebesima i plove u njima; vertikalnost nepomućenog života; i prostranu uravnoteženost, čistu horizontalnost mira koji se širi u san. Njeni radovi su za mene bili simbol „božanski izgrađenog dela“, koje je ljudska oholost uništila i ukaljalo.

Sofi Tojber i ja smo rešili da potpuno odbacimo upotrebu uljanih boja u našim kompozicijama. Hteli smo da izbegnemo svaku sličnost sa slikama na platnu, koje smo smatrali svojstvenim

³² Velika srednjovekovna tapiserija iz normandijskog gradića Bajea (Bayeux), dugačka skoro sedamdeset metara, koja prikazuje događaje koji su prethodili normanskoj invaziji Engleske. Pretpostavlja se da je nastala 1077. godine.

pretencioznom i oholom svetu. Sofi Tojber i ja smo 1916. počeli da zajedno radimo na velikim kompozicijama od tkanine i papira.

Uz njenu pomoć, istkao sam seriju vertikalnih i horizontalnih konfiguracija. Između 1916. i 1919. eksperimentisao sam na razne načine, a neki od tih problema me zaokupljaju i danas. Tako sam neko vreme bio usredsređen na radove zasnovane na simetriji. Neki od njih su objavljeni u zbirci pesama Riharda Hilzenbeka, *Fantastične molitve* (1916) i prvom broju časopisa *Dada* (1917). Te iste godine, 1917, napustio sam problem simetrije u drvorezu i tkanju. Malo kasnije otkrio sam odlučujuće forme. U Askoni sam napravio nekoliko crteža tušem na polomljenim granama, korenju, travi i kamenju koje je jezero izbacilo na obalu. Na kraju sam pojednostavio te forme i povezao njihovu suštinu u fluidne ovale, simbole metamorfoze i razvoja tela. Drveni reljef *Zemljanske forme*, koji je Pikabija reprodukovao u svom časopisu 391 (br. 8, 1919), potiče iz tog vremena; on je pokrenuo dugačku seriju, na kojoj i dalje radim. To su forme koje su nadahnule drvoreze koje sam uradio za dve knjige Tristana Care, *Dvadeset pet pesama* (Vingt-cinq poèmes) i *Bioskopski kalendar apstraktnog srca* (Cinéma Calendrier du coeur abstrait). Prva se pojavila u Cirihi 1918, a druga u Parizu 1920.

Otrpilike u to vreme, Sofi Tojber i ja smo počeli da zajednički radimo na kolažima, od kojih su neki, koji datiraju iz 1918, ostali sačuvani do danas. Sofi Tojber je još 1916. napravila nekoliko crteža drvenim bojicama, koji su nagovestili kolaže. Posle duge i strastvene rasprave, počela su da se naziru pravila za izgradnju našeg murala. Horizontalne i vertikalne konfiguracije i novi materijali za mene su postali alfa i omega plastične umetnosti. Teško sam se odlučivao na učešće u izložbama, zato što svoje radove nisam smatrao potpuno spremnim. To je i razlog zašto sam uništio većinu svojih radova. Nekoliko radova, koji još postoje, spasili su moj brat i neki prijatelji, koji su nisu hteli da mi ih daju da bi ih uništio. Čak sam ukrao jedan kolaž iz hotelske sobe svog prijatelja Tristana Care, da bih ga poderao. Moj brat me često podseća na jedno zimsko veče u Cirihi, kada sam spalio toliko svojih radova da je od toplote naša peć za keramiku na kraju pukla.

Godine koje smo proveli radeći isključivo s novim materijalima, na vezovima i konfiguracijama od papira i tkanine, delovale su na nas kao pročišćenje, kao duhovne vežbe, tako da smo konačno otkrili slikarstvo, u njegovoj izvornoj čistoti.

Tih godina Sofi je koristila drvene bojice. Toj tehnici se vratila i pred kraj života, u Grasu, 1941. i 1942. Između 1916. i 1918. napravila je svoje prve apstraktne akvarele. Godine 1918. naslikala je triptih, ponovo koristeći uljane boje, kao i različite zlatne premaze. Tu tehniku, koju je u prošlom (XIX) veku podstakao razvoj naturalističkih trendova u slikarstvu, usvojila je i Sofi, koja je tako simulirala vizantijsko i srednjovekovno slikarstvo. U to vreme je napravila i dva ulja na platnu, koja su ostala sačuvana.

Sofi je u ocenjivanju sopstvenih radova pokazivala mnogo strožiji kritički duh od mene. Uvek je oklevala da ih pokaže nekome i nikada nije htela da ih izlaže ili umnožava. Bila je jedna od najskromnijih osoba koje sam ikada upoznao.

Ples je neko vreme bio njeno glavno zanimanje; stavljala ga je iznad svojih ostalih umetničkih aktivnosti. U svom dnevniku, *Die Flucht aus der Zeit* (1927), kao i u jednim bernskim novinama, Hugo Bal je na zavidljujući način pisao o njenom plesu.³³ U *Dada no. 1* (1917), Tristan Cara je pisao: „Ludorije raspomamljenog pauka od ruku gospođice S. Tojber, pulsiraju u ritmu koji se brzo uzdiže do paroksizma šaljivog, hirovitog, predivnog ludila. Kostim: Hans Arp.“ Sofi Tojber je radila kao instruktorka u Školi za primenjene umetnosti u Cirihi. Predavala je kompoziciju i tehniku tkanja i veza. Bila je primorana na to, zbog nužnosti materijalnog života. Njen posao nam je oboma omogućavao da se slobodno posvetimo svom suštinskom radu. Moram da podsetim

³³ Videti citat iz teksta *Dadaland*, f. 11.

čitaocce da su to bili dani dada perioda i da su dadaisti uživali užasnu reputaciju. Direktori Škole za primenjene umetnosti rekli su Sofi da izbegava svako učešće u dadaističkim manifestacijama, da u suprotnom ne bi ostala bez posla. Zato je morala da nastupa pod umetničkim imenom i da nosi masku kada bi plesala.



Sofi i Arp, s njenim lutkama za predstavu „König Hirsch“, Cirihi, oko 1918.

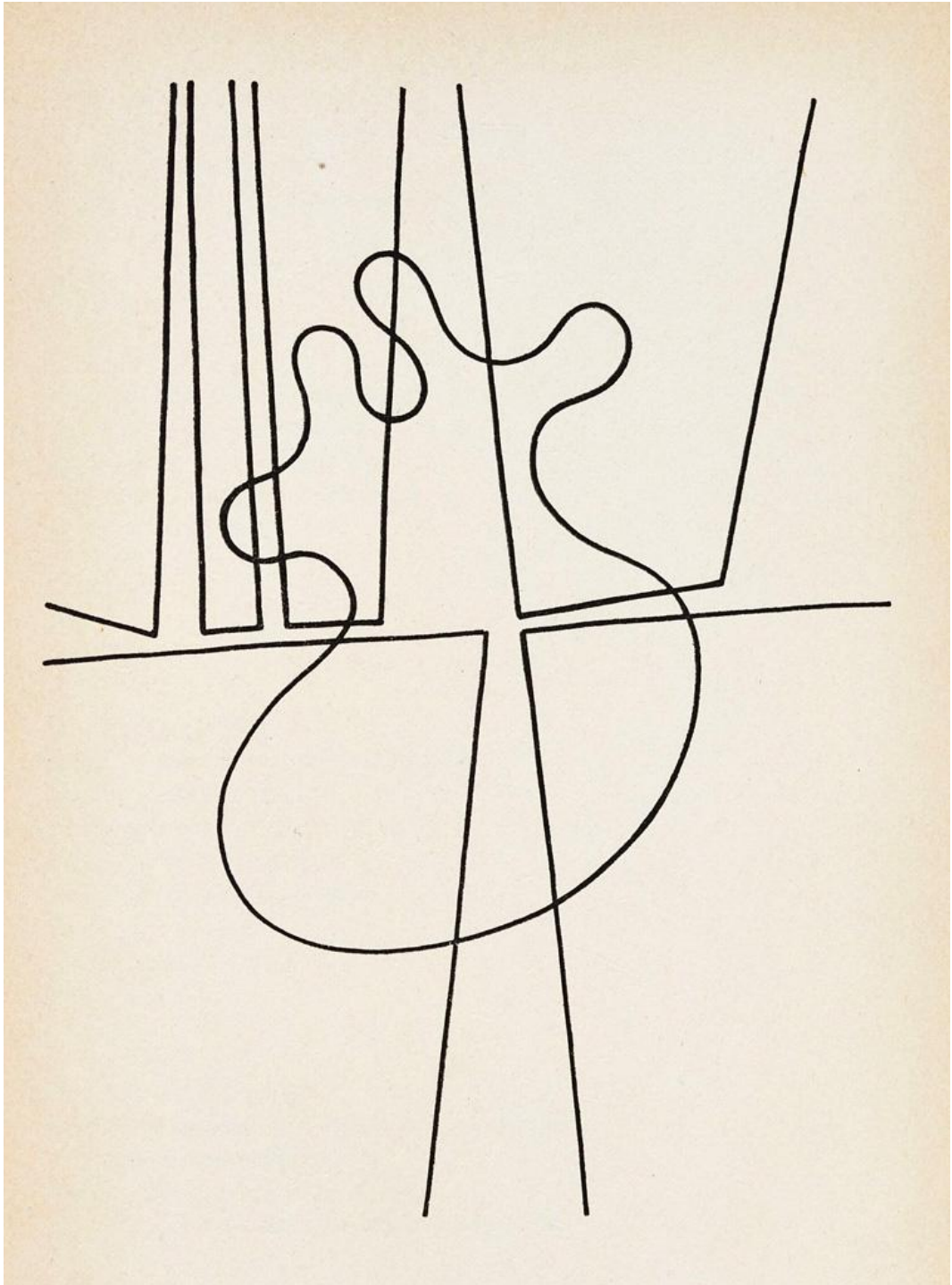
Sofi Tojber se bavila i plastičnim radovima, u drvetu, koje je „savijala“ i oblikovala u fantastične skulpture. Lutke i scenografije koje je po narudžbini uradila za Gocijev komad *König Hirsh*³⁴ bili su veliki uspeh. U dadaističkoj reviji *Der Zeltweg* (1919), objavili smo reprodukciju „čarobnjaka“. Po želji Ela Lisickog, časopis *Die Kunstsmen* je objavio reprodukciju jedne od lutki, koja je u isti mah predstavljala i vojnika i celu vojsku. Na želju Ela Lisickog verovatno je uticalo njegovo zanimanje za pozorište i figure. Lično, više bih voleo da sam video reprodukciju neke tapiserije ili akvarela. Moglo bi se, iako prilično proizvoljno, reći da za lutke Sofi Tojber važe Klajstove reči: njihove duše nisu samo u njihovim laktovima. „Ali raj je zaključan i heruvini su nam za petama; moramo obići ceo svet da bismo videli da li s druge strane postoji neki ulaz.“ To putovanje, o kojem je Klajst pisao u svom eseju o lutkarskom pozorištu³⁵, jeste ono na koje je krenula i Sofi Tojber.

Sve do 1920. nismo bili svesni značaja naših eksperimenata. Kada su posle rata do nas došle prve međunarodne publikacije, iznenadilo nas je kada smo videli da je identičnih pokušaja bilo širom sveta. Posebno su nas zadivili radovi Mondrijana (Piet Mondrian) i van Dusburga (Theo van Doesburg), koji su imali velikog uticaja na savremeno holandsko i svetsko slikarstvo. U isto vreme, zabavljala nas je činjenica da je svako ko bi nacrtao kvadrat prosto morao da vrisne od oduševljenja. Ipak, rešili smo da sačuvamo svoje kvadrate. Naša statička istraživanja zapravo su bila proizvod namera suštinski drugačijih od onih koje je imala većina „konstruktivista“. Mi smo težili slikarstvu meditacije, mandala, putokaza. Naši svetlosni putokazi trebalo je da ukažu na puteve koji vode ka prostoru, dubini, beskraju.

„Jalons“, Ascona, 1950, *Jours effeuillés*, 355–359.

³⁴ Carlo Gozzi (1720–1806), orig., *Il re cervo*, „Kralj Jelen“, 1762.

³⁵ Heinrich von Kleist (1777–1811), *Über das Marionettentheater*, 1810.



Sofi i Arp, „Duo-dessin“, 1939.

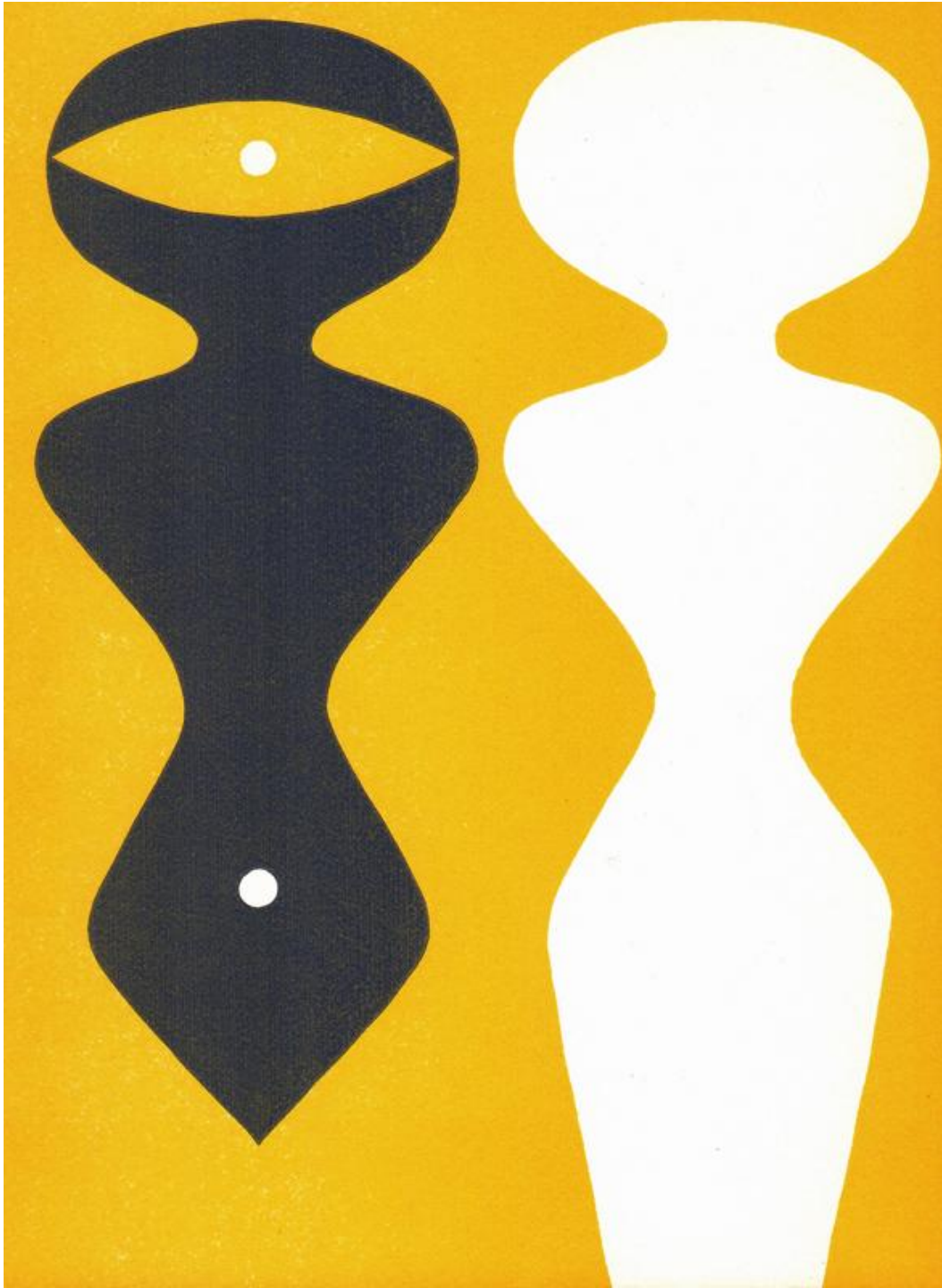
Treba samo oboriti kapke (1955)

Puštam da me moje delo vodi i imam puno poverenje u njega. Nikada ne razmišljam o tome. Dok radim, iskrsavaju prijateljski, čudni, zli, neobjašnjivi, nemi ili usnuli oblici. Oni sami poprimaju konture. Ja se naizgled samo pomeram. Trebalo bi da budemo zahvalni i zadivljeni dok otvaramo vrata svetlosti i tami koje nam šalje „slučaj“. „Slučaj“, koji upravlja našim rukama dok cepamo papir, kao i figure koje tako nastaju, otkriva tajne, ona dublja životna zbivanja. Slučajan prekid ili odlaganje nekog rada kasnije će se pokazati dragocenim. Taj čin je od suštinskog značaja za nastanak nekog dela. „Slepi izbor“ boje često daje slici njeno pulsirajuće srce.

Sadržaj neke skulpture mora doći na prstima, nenametljivo, lako kao trag neke životinje na snegu. Umetnost se mora stopiti s prirodom. Ona bi čak morala da se pobrka s prirodom. Ali to se ne može postići oponašanjem već samo na način potpuno suprotan naturalističkom kopiranju na platnu ili u kamenu. Umetnost će se tako sve više oslobađati sebičnosti, virtuoznosti i gluposti.

Treba samo malo oboriti kapke i unutrašnja svetlost će u čistijem obliku poteći kroz ruku. U tamnoj prostoriji lakše je kontrolisati tok unutrašnjeg kretanja. Veliki umetnici kamenog doba znali su kako da diriguju hiljadama glasova koji su pevali zajedno s njima. Crtež tako gubi svu svoju neprozirnost, a harmonije, pulsiranja, ponavljanja i metafore melodije postaju ritam tog dubokog disanja.

„Il suffit de baisser les paupières“, napisano za katalog Arpove izložbe u Musée d'Art Moderne, u Parizu 1962, str. 66; *Jours effeuillés*, str. 435.



Arp, „Positiv-negativ Figuren“. Prva ilustracija u katalogu iz 1962.

Čovek koji hoće da strelom skine oblak... (1956)

Čovek koji hoće da strelom skine oblak, potrošiće uzalud sve svoje strele. Mnogi vajari su takvi čudni lovci.

Ono što treba da uradite jeste da odgudite nešto na bubnju ili da odbubnjate nešto na violini. Neće proći mnogo vremena, a oblak će se spustiti, zakotrljati se po zemlji od sreće i na kraju poslušno pretvoriti u kamen.

Tako će, jednim pokretom ruke, vajar napraviti najuzvišeniju skulpturu.

Témoignages pour la peinture abstraite, ed. J. Alvard, Paris, 1952, 351.

Japanska jabuka (1957)

Jedan švajcarski slikar je uvek pitao svoje goste, koji su dolazili da se dive njegovim slikama, da li bi ih radije gledali ili slušali, da li bi više voleli da im peva ili čita slike. Kada bi gosti tražili da ih peva ili čita, on bi okrenuo slike od publike ka sebi i onda s velikim patosom pevao ili recitovao njihov sadržaj.

Tekst jedne od njegovih pevanih slika čudno nalikuje jednoj od mojih pesama:

„Ovaj plemeniti beli cvet, čija je verodostojnost izvan svake sumnje, tvrdi za sebe da nije cvet već odjek, pesma radosti i jadikovka grubog bića, koje se u eteru materijalizuje u cvet i tako postaje vidljivo, čujno, opipljivo.“

Kroz muziku, poeziju, slikarstvo i vajarstvo čovek može da se potpuno ostvari i razvije ovde na zemlji. Muzika, poezija, slikarstvo i vajarstvo su stvarni svet, u kojem šušćeće šume, neunakažene planine i ljudi bez registarskih brojeva imaju pravo na život. Nikada neće biti previše muzike, previše poezije, previše slika, previše skulptura. Nemoguće je sanjati previše. Duše muzike, poezije, slikarstva i vajarstva se prepliću i teku zajedno, kao u snovima.

Oklevao bih kada bih morao da kažem da li više volim da pevam, slikam ili vajam stablo japanske jabuke. Nikada nisam bio protiv nijedne umetnosti, čak ni tradicionalne umetnosti; ali protivim se pomahnitalom progresu i nosoroškoj svesti kojima dugujemo naše kentaurске mašine i hidrogenske bombe.

Da bi uspele, muzika, poezija i umetnost moraju da čine celinu, kao osnova, potka i predivo u tkanju. A ono što uvek stoji na prvom mestu jeste san, bajka. Niti bi trebalo da zaboravljamo božanske iskre, moje drugare dvostihe i aleksandrinice, koji se tajanstveno penušaju, kule u vazduhu, hiljadu i jednog zrikavca u polju od lane...

I zato, sanjajmo dalje od smeha i suza, dalje od vrhova i ponora, dalje od ateističke klike, dalje od zastava, dalje onih opsednutih novcem i moći. Sanjajmo o transcendentnoj svetlosti.

Svaki zemaljski predmet poprima stvarni i suštinski smisao ako uspe da živi u božanskom svetu snova, u svetu božanskog sna.

Kao što sam već rekao, stajao sam dugo pred stablom japanske jabuke, omamljen, sanjajući da li bi trebalo da ga preobrazim u kolaž ili u pesmu. Konačno sam rešio da ga pretvorim u kolaž, seo i napisao sledeću pesmu:

*Stabla japanske jabuke lebde u vazduhu
kao žonglerske loptice zamrznute u snu.
Beskrajno duboko plavetnilo otkriva zasvođenu stazu
učenoj zmiji zamrznutoj u snu.*

„L'Arbre à kakis“, Ascona, jun 1957. Prvi put objavljeno u *L'Arc, Cachiers méditerranées*, no. 10, Aix-en-Provence, proleće 1960.

Ruža za Ružu (1951)

Draga Rozo Adler,

Da li ste znali da nemačka reč „Adler“ znači orao? Zavidim vam na tom lepom imenu. Neka smeli orao snova uvek štiti vaše ruže.

Rose pour Rose, Éditions P.A.B., Paris & Alès, 1951. Tekstovi: Marie Laurencin, Jean Arp, Jean Lurçat i Léopold Survage. Ilustracije: Pierre-André Benoit, Francis Picabia i Albert Gleizes. Zbirka poetskih vinjeta i ilustracija, u povezu Roze Adler (Rose Adler, 1892–1959), poznate dizajnerke štampanih publikacija. Proslavila se još 1918, opremom za Apolinerovu zbirku *Kaligrami (Calligrammes: Poèmes de la paix et de la guerre)*, sa ilustracijama Pabla Pikasa.

Manifest beskonačnog milimetra (1938)

Prvo moramo da pustimo da se oblici, boje, reči, zvuci razviju i tek onda da ih objašnjavamo.

Noge, krila, ruke, prvo treba da se razviju, da bismo ih onda pustili da sami lete, pevaju, oblikuju se, ispoljavaju.

Zato nikada ne polazim od nekog plana. To bi bilo kao da se bavim redom vožnje, računicom ili ratom.

Umetnost zvezda, cveća, oblika, boja, deo je beskonačnog.

„Manifeste millimètre infini“ (1938), *Jours effeuillés: poemes, essais, souvenirs 1920–1965*, Gallimard, Paris, 1966, str. 96.

Konkretna umetnost (1944)

Ne želimo da kopiramo prirodu. Ne želimo da reprodukujemo, želimo da stvaramo. Želimo da stvaramo, kao što biljka stvara plod, a ne da reprodukujemo. Želimo da stvaramo direktno, a ne na neki posredan način.

I pošto ova umetnost ne sadrži ni najmanji trag apstrakcije, nazivamo je konkretnom umetnošću.

Dela konkretne umetnosti ne treba da nose potpis umetnika. Te slike, skulpture – ti predmeti – treba da ostanu anonimni, u velikom ateljeu prirode, kao što su to i oblaci, planine, mora, životinje, ljudi. Da! Ljudi treba da se vrate prirodi! Umetnici treba da rade u zajednicama, kao što je to bilo u srednjem veku. Godine 1915, O. van Res, A. Van Res, Frejndlih (Otto Freundlich), S. Tojber i ja imali smo takav pokušaj.

Te godine sam pisao: „Ovi radovi se sastoje od linija, površina, oblika i boja. Oni pokušavaju da prevaziđu ljudsko i dostignu beskrajno i večno. Oni poništavaju ljudski egoizam... Ruke naše braće, umesto da nam služe kao da su naše, postale su neprijateljske. Anonimnost je odbacena zbog divljenja slavnima i njihovim remek delima, mudrost je mrtva... Reprodukovati znači oponašati, glumatati, hodati po žici...“³⁶

³⁶ Videti tekst *Dadaland* (1948; u fragmentima 1938), u kojem se mogu naći još neke formulacije iz ovog teksta.

Renesansa je razmetljivo uzdizala ljudski razum. Moderna vremena, sa svojom naukom i tehnologijama, pretvorila su čoveka u megalomana. Jezivi haos našeg doba je posledica tog prece-njivanja razuma.

Razvoj tradicionalnog slikarstva u pravcu konkretne umetnosti, od Sezana, preko kubista, bio je često analiziran, ali ta istorijska objašnjenja samo su napravila zabunu. Odjednom „u skladu sa zakonom slučaja“, oko 1914, ljudski um je prošao kroz preobražaj: suočio se sa etičkim proble-mom.

Konkretna umetnost želi da preobrazi svet. Ona želi da život učini prijatnijim. Ona želi da spase čoveka od najopasnijeg ludila: od sujete. Ona želi da njegov život učini jednostavnijim. Razum iskorenjuje čoveka i primorava ga da vodi tragičan život. Konkretna umetnost je osnovna umetnost, zdrava i prirodna umetnost, koja u glavama i srcima ljudi gaji zvezde mira, ljubavi i poezije. Gde god da se konkretna umetnost pojavi, melanholija uzmiče, vukući za sobom svoj sivi kofer prepun crnih uzdaha.

Kandinski, Sonja Delone, Rober Delone, Manjeli (Alberto Magnelli) i Leže (Fernand Leger) bili su među prvim majstorima konkretne umetnosti. I pre nego što smo se sreli, radili smo posveće-ni istom cilju. Većina tih radova nije bila izložena sve do 1920. Oni su označili procvat svih boja i oblika ovog sveta. Te slike, te skulpture – ti predmeti – bili su očišćeni od svakog traga kon-vencionalnih elemenata. Pristalice te nove umetnosti pojavile su se u svim zemljama. Konkretna umetnost je uticala na arhitekturu, nameštaj, film i tipografiju.

Pored izloženih dela tih umetnika, neki radovi Dišana, Mena Reja (Man Ray), Masona (André Masson), Miroa i Ernsta, kao i veliki broj „nadrealističkih predmeta“, takođe spadaju u konkretnu umetnost. Lišena svakog deskriptivnog, fantastičnog, književnog ili polemičkog sadržaja, dela tih umetnika, po mom mišljenju, veoma su važna za razvoj konkretne umetnosti, zato što, uz pomoć aluzije, uspevaju da u umetnost unesu fizičko osećanje, koje ovu čini živom.

„Art Concrete“, predgovor za katalog izložbe *Konkrete Kunst*, održane u Kunsthalle u Bazelu, od 18. marta do 16. aprila 1944. Reč je o nešto kraćoj verziji teksta koji se prvi put pojavio na engleskom, „Abstract Art, Concrete Art“, u katalogu izložbe *Art of this Century*, ed. Peggy Guggenheim, New York, 1942, str. 29–31. Prevedeno kao „Ap-straktna umetnost, konkretna umetnost“, *Delo*, Beograd, jun–jul 1979, godina XXV, broj 6–7, str. 64–66. Tema broja: Apstraktna umetnost; priredili Marko Nedeljković i Zoran Gavrić; prevod: Vladimir Bošković.

Kislerovo jaje i Soba praznoverja (1947)

Arpov osvrt na nadrealističku izložbu „Le Surréalisme en 1947“, čiju je postavku osmilio Frederik Kisler. (AG)

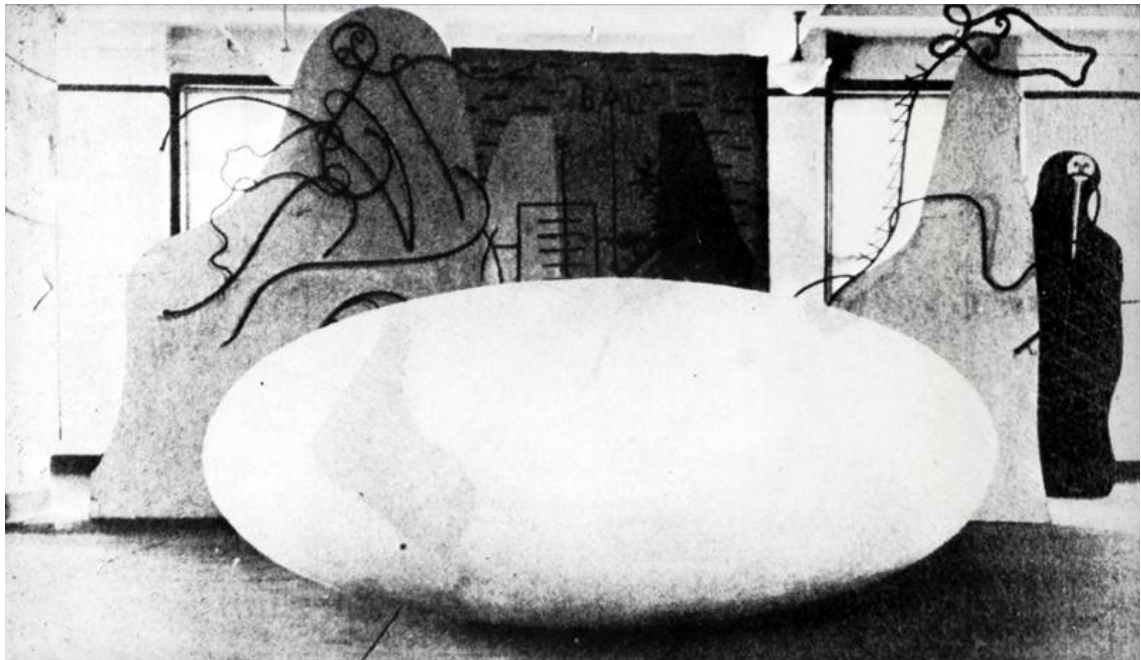
Tokom celog svog ljudskog veka, Kisler je ostao skriven u svojoj njujorškoj osami i ležao na jajima. Kao i Kristifor Kolumbo, imao je glavu punu jaja i ležao na njima danju i noću. Jednom jajetu je posvetio posebnu pažnju, sve dok to jaje nad jajima, dobijeno od jajeta, nije nadvisilo velike građevine naše arhitekture.

U njegovom jajetu, u tim strukturama u obliku jajastih lopti, ljudsko biće sada može da pro-nađe utočište i živi kao u majčinoj utrobi.

Kuća u obliku jajeta savršeno objedinjuje sve elemente. Ona stoji na zemlji, pluta na vodi, bukti u vatri, klizi kroz vazduh. Napravljena je tako da se skladno stopi s trajanjem i večnošću.

Ona je prevazišla primitivne građevine od ljudskih kostiju – prašume solitera, te jadne materijalističke kocke.





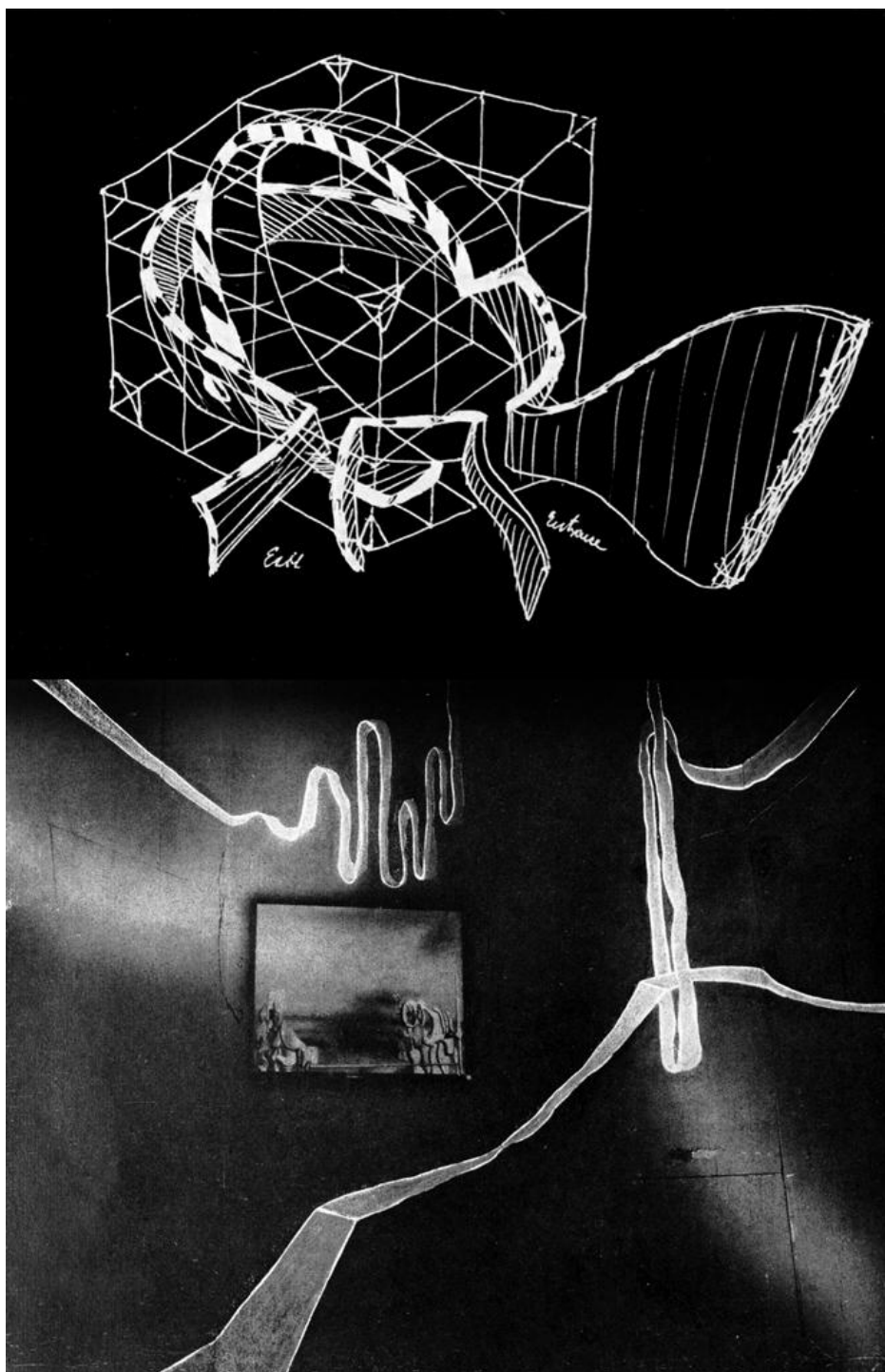
Steffi Kiesler, Theo van Doesburg, Nelly van Doesburg, Frederick Kiesler i Arp, Clamart, 1930.
Dole: Jedan od ranih nacrtu „Beskrajne kuće“ (u jednoj verziji, iz 1933, za „Space House“, u drugoj, iz 1926, koja je ovde prikazana, za „Endless Theatre“).

Čovek je raskinuo s prirodom. Sada, gonjen strepnjom, on tera prirodu od sebe. Strah ga je naveo da otkrije ludilo. Strah ga je naveo da napravi gradove, države i sve ostale dijabolične izume.

Kisler želi da izleči čoveka od strepnje i grčeva, da ga navede da se vrati prirodi, lako i slobodno. On želi da spase ljudsku dušu od okamenjivanja.

U Sobi praznoverja, na Nadrealističkoj izložbi 1947, Kisler nam prikazuje invaziju strepnje.

Pometnja, ludilo i praznoverje pomaljaju se i dižu svoja lica bleđa od krede, iz beskrajnih dubina jezera u kojem sve vrvi od drage, opake i blistave dece Maksa Ernsta, tih malih proždrljivaca, koji pokazuju svoje nemilosrdne zube, iz jezera bez dna iz kojeg džiklja neodređeno tamno rastinje i preti da se beskonačno razmnožava.



Nacrt za „Sobu praznoverja“ i „Arijadnina nit“ koja vodi do kutka posvećenog Ivu Tangiju.

Posetioca pogada snop dlakavog svetla.
Odjekuje neki gvozdeni kašalj.
Okamenjeni dani škljocaju na svojim čivilucima.
Posetioca iznenada okružuju kosmičke mrežnjače.
Hrana smrti klizi šinama od mesa.

Jedan Miroov (Joan Miró) natpis, koji verovatno govori o koridi u kojoj je neku zvezdu zadesila smrt, promiče Mlečnim putem duše.

Nasred crnih zastora, velika snežna tačka širi se protiv loših uticaja.

Kostur od pepela, uspravlja se na obali jezera, tanak i suv, pošto je progutao sopstvenu lobanju.

Krst, vešala, slavlje, jadikovke, znamenja su Totemskog spomenika. Maleni instrument, štap kojim gospodar pećine, u gizdavom kožuhu, pali vatru, proizvodi najtragičniji znak. Njegovo otkriće dovelo je do svirepe ljudske oholosti. U kretenskom transu, čovek sada igra ples straha od smrti. Kako je došlo do tog greha, do tog pada? Kao odgovor na to pitanje, stiže samo njegov odjek, njegovo ponavljanje.

Kisler je ostavio nekoliko proreza na crnim zastorima. Kroz jedan od tih otvora, *Euklid* (1945, *Euclid*, slika) Maksa Ernsta zuri u nas svojim očima gusenice, kroz vinovu lozu. Njegovi obrazi podsećaju na kamene ploče nekog trga viđene iz ptičje perspektive. Euklid je voleo surogate opipljivog sveta. Hodao je ravnicom koja nije bila ravnica, kao što i mi verujemo da smo tela, a nismo.

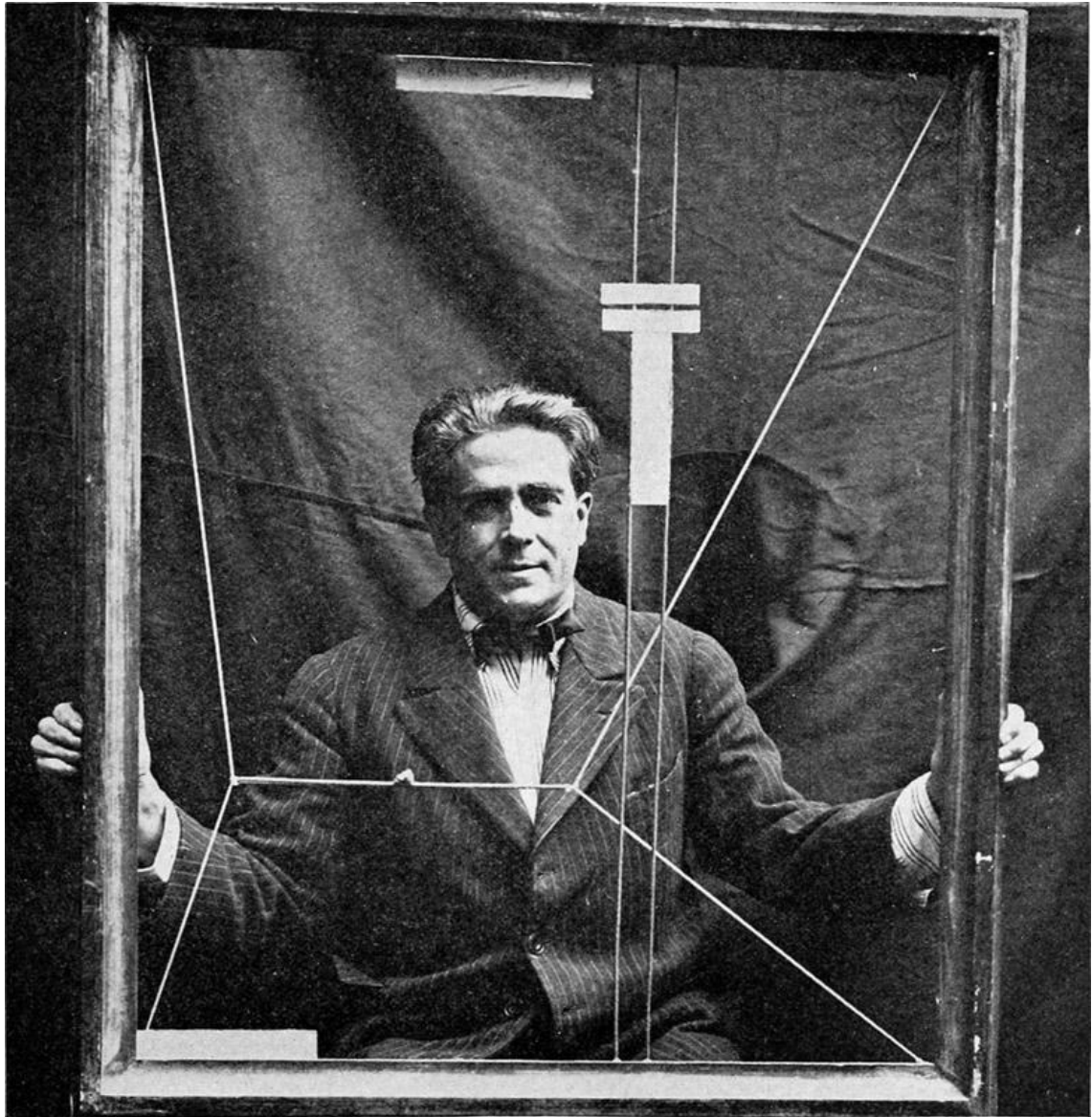
Arijadnina nit, koju je Kisler tako pažljivo provukao kroz Nadrealističku izložbu, na kraju nas dovodi do prijatnijeg, svetlijeg života, u kojem će čovek postati svestan kratkog vremenskog raspona koji mu je dat ovde na zemlji. Neće se više ponašati kao besno pseto. Kada čovek više ne bi bio obuzet pakostima, ogovaranjem i kreketanjem, uskoro bi se mirno izgubio u oblacima.

Još od 1934. Kisler svoja jaja pravi samo uz pomoć talasa. Njegove kuće „bez kraja“ (*sans fin*) pevaju i mirišu na modra gnezda dnevne svetlosti. U njegovim kućama „bez kraja“ čovekova duša igra važniju ulogu od njegovog tela. Nematerijalno i sveto u njima deluju i govore moćno kao i u Bretonovoj *Odi Šarlu Furijeju*.³⁷

„L'œuf de Kiesler et la salle des superstitions“, *Cahiers d'Art*, no. 22, Paris, 1947, str. 281–286; napisano povodom velike nadrealističke izložbe priređene 7. jula 1947 u Parizu, u galeriji *Maeght* („Le Surréalisme en 1947“). Katalog izložbe je dizajnirao Marcel Dišan (omot s čuvenom „mekom skulpturom“, sa zvonom za vrata u obliku ženske dojke i natpisom, „Pritisnite, molim“). Postavku je osmislio Frederik Kisler (Frederick John Kiesler, rođen kao Friedrich Kiesler, 1890–1965), austrijsko-američki arhitekta, dizajner i vajar, Arpov prijatelj još iz vremena grupe *De Stijl* (1917–1931; Kisler je postao član grupe 1923). Najpoznatiji Kislerov rad je „Beskrajna kuća“ („Endless House“), čiji je model predstavio na izložbi u Muzeju moderne umetnosti u Njujorku, 1958–1959. Arp aludira na Kislerovu raniju njujoršku fazu i njegove „jajaste lopte“, prve nacрте „Beskrajne kuće“.

Fransis Pikabija (1949)

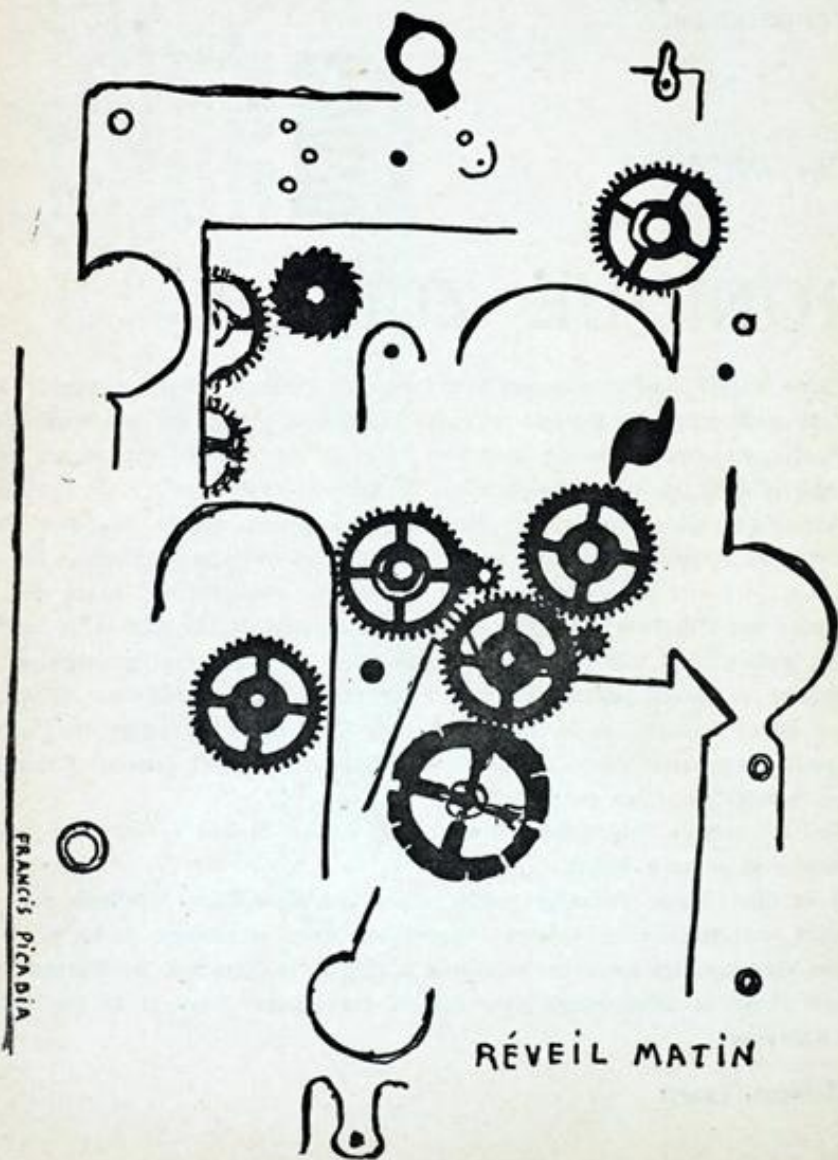
³⁷ André Breton, *Ode à Charles Fourier*, Éditions de la Revue Fontaine, Paris, 1947 (1945).



Pikabija unutar svoje slike „Ples svetog Gvida (Duvan za pacove)“, „Danse de Saint-Guy (Tabac-rat)“, 1919.

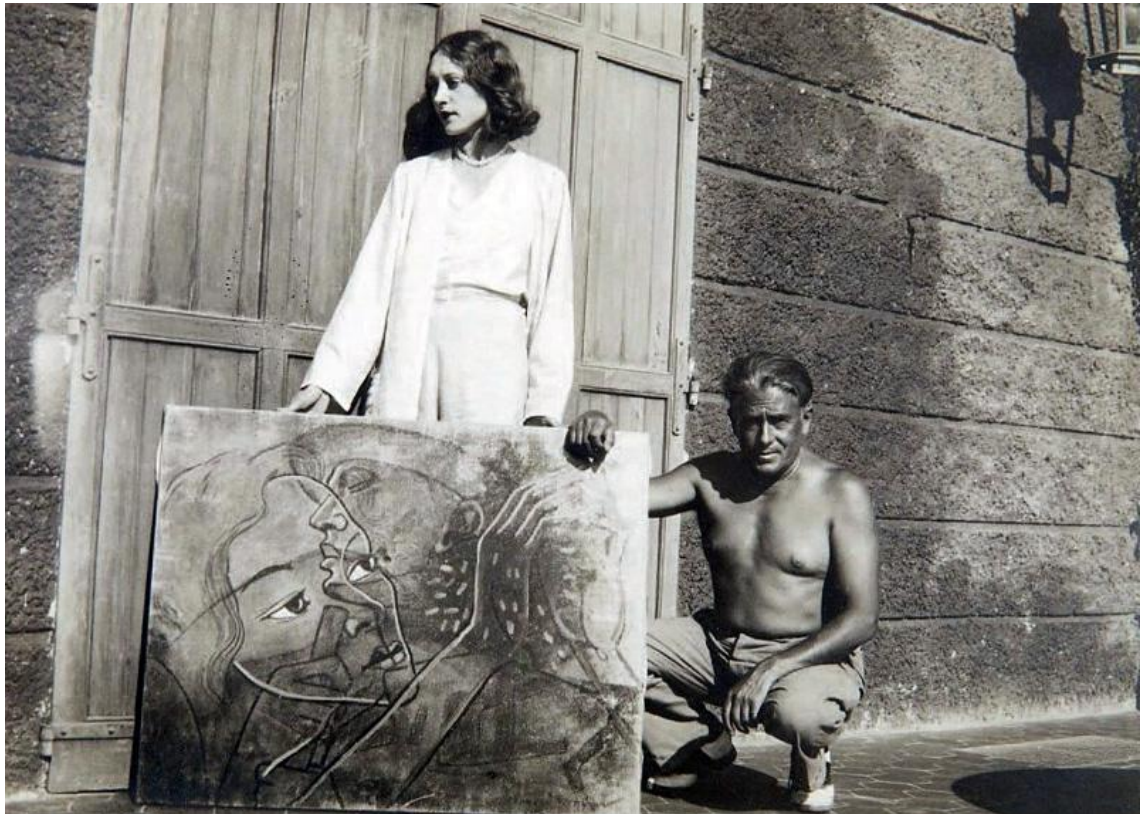
Fransis Pikabija je Kristifor Kolumbo umetnosti. Niko ne može da se meri s njim po filozofskom „stoicizmu“, kreativnoj sposobnosti, zanatskoj staloženosti. On plovi bez kompasa. On je taj koji je otkrio „Konkretna ostrva“, na kojima apstraktni džentlmeni proždiru jedni druge. Na krajnjim granicama sveta, na najudaljenijim tačkama naše mahnite i apsurdne civilizacije, na rubovima velike pustinje praznine, u kojoj čak i najnesnosniji vetrokaz oholosti prestaje da tandrče, on je čuo zujanje mesingane preslice, sve ubrzanije predenje plamene niti neke crne i nestvarne vatre, niti ljudskog postojanja. Na tim mestima moderne melanholije, on se upoznaje s aktom, prestravljenim sopstvenom slikom u ogledalu. Akt, zgađen strašnim prizorom ljudske figure koja ga podseća na meduzu, ruši se u fotelju i mlatara rukama i nogama kao pipcima. Uporno ponavlja te pokrete. Besmislenost postojanja ga davi. Grčevito mlatara pipcima. Da li želi da se uhvati za prazninu ili da naslika sliku? Akt se opredeljuje za zgađenost i slikarstvo, a Pikabiju to raduje, zato što prezire tragediju.

DADA 4-5



Pikabiju sam upoznao za vreme njegove posete Cirihi 1917 (*sic*, januar 1919). Došao je kao emisar američkih dadaista, da prenese pozdrave ciriškim kolegama. Tristan Cara i ja, radoznali i impresionirani, otišli smo kod njega u hotel. Zatekli smo ga zaokupljenog disekcijom budilnika. To me je podsetilo na Rembrantov *Čas anatomije* iz Amsterdamskog muzeja. Najzad, ipak smo napravili neki napredak ka apstraktnom. Nemilosrdno je razbio budilnik i na kraju mu pobednički iščupao oprugu. Pošto je na trenutak prekinuo svoj rad, pozdravio se s nama, a onda napravio na papiru otisak zupčanika, opruge, kazaljki i drugih tajnih delova sata. Povezao je te otiske linijama i dopunio crtež komentarima retke dovitljivosti, beskrajno udaljene od sveta mehaničke gluposti.³⁸ Pravio je antimehantičke mašine. U to vreme bio je ludo zaljubljen u zupčanike, šrafove, motore, cilindre, električne žice. Koristio je te forme da bi crtao i slikao mašine nesvesnog. Stvarao je bujnu floru tih bezrazložnih mašina. *Kćerka rođena bez majke* (*Fille née sans mère, 1916–1917*), knjižica razorne poezije, nastala je otprilike u to vreme. U toj zbirci nema ni traga od suvih sundera retorike, zavodljivih fraza, besomučnog naklapanja.

³⁸ Crtež „Réveil Matin“, „Budilnik“, koji će se pojaviti na koricama časopisa *Dada* 4–5, 15. V 1919.



Nuš Elijar (Nusch Éluard, 1906–1946) i Pikabija, pored jedne od njegovih slika iz perioda „transparencija“, 1931.

Ali Pikabija nikada nije svirao samo na jednoj žici. Znam za njegove melodije koje pevaju o opipljivoj belini i pokretima labuda. Oblaci mitskih glasova poprimaju oblik, rastu, prolaze. Ponekad širokos (*gr.*, jugo) postaje sirokokos³⁹, ali Pikabija nema ništa protiv. Slikao je bukete praznih očiju, bukete srca u praznom hodu, parove prekrivene laticama nezaboravka, ljuske poljubaca. Izazovi i bljeskovi dovitljivosti u njegovim slikama su brojni. Bez obzira da li posmatra preobražaje ili piše na platnu odgovor na neko pismo, Pikabijini dokumenti su uvek stostruki palimpsesti. Pikabija je beznadežan slučaj. U najranijoj mladosti bio je obuzet slikarskim ludilom. Slikao je danju i noću, s besom i osvetničkim žarom. Noću bi slikao preko onoga što bi naslikao danju, a danju preko onoga što bi naslikao noću. Njegove slike su postajale sve deblje. Njegova potreba da slika bez prestanka tumačila se kao fanatična i manijakalna protivteža njegovoj dadaističkoj ironiji. Njegova opsesija nije znala ni za šalu, niti za onu dekadentnu dovitljivost, u kojoj je blasfemija pravilo. On gubi telo i dušu u samom činu kreacije. On ne teži potpuno dovršenoj i lepo uramljenoj slici. Suprotno svim očekivanjima, on se približava prvobitnom činu postanka, apsolutnom, i od toga ga ni svi njegovi „Isusi Hristosi hohštapleri“⁴⁰ ne mogu spasiti.

„Francis Picabia“, *Art d’Aujourd’hui* no. 6, Paris, januar 1950. Ponovo objavljeno u *Francis Picabia 1879–1954*, Éditions d’Orbes, Paris, 1955, str. 260–61.

Kurt Švitters (1949)

Švitters je upravo završio svoje zemaljsko putovanje. Ono je bilo je puno ludosti i šala. Ipak, njegove komične kreacije bile su daleko od čudovišnih stvorenja koje bi mogla da izbaciti neka mašina. Shvatio je koliko je materijalistički progres izobličio čoveka. Taj odvratni rak podstakao je Švittersov preobražaj. U tom strašnom i sablasnom bujanju, lepota se ukočila u svojim oblicima i bojama, i umrla. Švitters se strastveno posvetio spasenju ovog mračnog sveta, ove iskvarene prirode. I beskrajna radost i veselje proželi su i preobrazili otpatke.

³⁹ Arp se igra rečima *sirocco* (*fr.*, jugo, od grčkog *sirokos*) i *sirococo*.

⁴⁰ Aluzija na Pikabijinu zbirku poetskih tekstova *Isus Hristos hohštapler* (*Jésus-Christ rastaquouère*, La bibliothèque libre, Paris, 1920).



Kurt Schwitters 1928

Kurt Švitters, bez naslova, slika iz 1928, s jednim Arpovim elementom, „Brkom-satom (Schnurruhr)“, iz serije radova prvi put objavljene u posebnom izdanju Švittersovog časopisa *Merz 5, Arp Mappe: 7 Arpaden*, 1923.

Pridružio se pohodu dade na vojsku „zlatne sredine“ i izazvao na dvoboj sve učitelje istorije umetnosti. Blago im je izbrazdao čela svojim zardalim, metalnim *Merz* žicama, slomljenim točkovima i drugim borbenim mašinama iz *Žičane opruge Franca Milera*⁴¹, sve dok spas nisu potražili u bekstvu. Izmislio je i *Merz* hvataljke, da bi izbliza pratio penušavi i estetski solilokvij. Poteski šusteri, koji rade sa svojim kožama s beskorisnom marljivošću, nalikuju mu isto koliko i ptica pevačica nekom debelokošcu. Pevao je, kliktao, mrmljao, grgoljio svoje „r“, uzvikivao svoju „Ursonatu“⁴² s neodoljivim elanom, sve dok slušaoci ne bi iskočili iz svojih sivih koža. Njegove *Merz* slike pune su tajni i mudrosti. One nas uče kako da život i lepotu prepoznamo u najobičnijim stvarima, u bačenim tramvajskim kartama, u pocepanom papiru. Delio je Heraklitvo mišljenje da sunce u stvarnosti nije ništa veće nego što se nama čini.

⁴¹ Kurt Schwitters, *Franz Müllers Drahtfrühling* (1919–1922), čiji je prvi deo objavljen u *Der Sturm*, Vol. 13, n. 11, 5. XI 1922 („Erstes Kapitel: Ursachen und Beginn der grossen glorreichen Revolution in Revon“ 1919, str. 158–166). Nedovršeni roman o avanturama problematičnog umetnika Franca Milera, na čijem je nacrtu radio i Arp: „Šta li je bilo sa Švittersovim romanom *Franz Müllers Drahtfrühling*, čijih smo nekoliko poglavlja sastavili zajedno? Da li je sahranjen ispod ruševina njegove bombardovane kuće u ulici Valdenhauzen u Hanoveru? Švitters i ja smo satima sedeli i pleli dijalog, kao rapsodiju. Uzimao je te dijaloge i ugrađivao ih u svoj roman... Onda bismo opet seli i pisali *Franz Müllers Drahtfrühling*:

ARP: Slavujima su dosadile tvoje glupe himne. Sviraj violinu na papagajima, ali izbegavaj crvene ženske kapuljače i snežnu udovicu.

ŠVITERS: Hoćeš da ti skamenim nešto? Ili bi možda da odsviramo neki plač zajedno?

ARP: Da li da operemo suze ili da ih nacrtamo?

ŠVITERS: Ti si ispičutura. Otkad to tvoji dijamanti laju?

ARP: Vreme se pogoršava. Plod vrišti iz sveg glasa i porađa ribu.

ŠVITERS: Da je bacim u more ili da te izbodem njome?“ (igra reči: „So werd ich in die See *stechen* oder soll ich Dich *ers-techen*?“), itd.

Hans Arp, „*Franz Müllers Drahtfrühling*“, *Quadrum: Revue Internationale d'Art Moderne*, n° 1, Bruxelles, Mai 1956; Hans Arp, „*Franz Müllers Drahtfrühling*: Memories of Kurt Schwitters“, navedeno u Kurt Schwitters, *I is Style*, ed. Siegfried Gohr & Gunda Luyken, NAI Publishers, Rotterdam 2000, str. 139–140.

⁴² Kurt Schwitters, *Die Ursonate oder Sonate in Urlauten*. Švittersova velika „zvučna poema“, koju je razvijao u periodu 1923–1932.



Kurt Šviter sa svojim ljubimcima. Hanover, oko 1930.

Kada bi se spremao da radi, Švitors bi se prvo presvukao u dugačku pidžamu, izvadio svoju protezu i stavio je u čašu mlake vode; posle toga bi na glavu navukao veliki razbojnički šešir. I onda bi *mercovao* do besvesti. Posle napornog rada voleo je da se odmara u svom elegantnom *Merz* salonu. Veliki klavir je koristio kao ostavu za konzerve s tutkalom. Tutkalo je bilo važan element *Merza*, kao što je i jaje bilo važno za Kolumbovo otkriće Amerike. U jednom uglu svog elegantnog *Merz* salona, Švitors je svojeručno sagradio belu kućicu, u Le Korbizijeovom stilu. U njoj je držao svoju morsku prasad. S vremena na vreme bi u svom elegantnom *Merz* salonu prao noge u lavoru. Onda bi, s uvrnutim smeškom, pokazivao gostima svoja velika stopala, boje zadimljenog topaza.



Švittersovo najpoznatije delo, „Merzbau: Die Kathedrale des erotischen Elends (Merc zdanje: Katedrala erotske bede)“; foto: Wilhelm Redemann, 1933. Uništeno u britanskom bombardovanju Hanovera 1943. Na osnovu nekoliko fotografija, Švittersovih tekstova i svedočenja zapanjenih posetilaca, Merzbau je delimično rekonstruisan (ono što bi trebalo da predstavlja glavnu prostoriju, kao na slici gore, „s plavim prozorom“), makar spolja, budući da je Merzbau, u svojim špiljama i nišama, krio razne stvari i predmete (Peter Bissegger, uz pomoć Švittersovog sina Ernsta, 1981–1983). Stalno izloženo u Sprengel Museum u Hanoveru.

Njegova kuća u Hanoveru bila je veliki lavirint rudarskih okana, veštačkih pukotina između spratova i tunela koji su se uvijali od podruma do krova. Stil Kralja Sunca očigledno nije odneo prevagu u Švittersovoj kući. Posle mnogo godina intenzivnog i upornog rada uspeo je da potpuno *izmercuje* svoju kuću (*Merzbau*). Kroz sva ta udubljenja, šupljine, provalije, pukotine, uzdigli su se monumentalni *Merz* stubovi, vešto napravljeni od dasaka, zarđalog starog gvožđa, ogledala, točkova, porodičnih portreta, opruga, novina, cigala, cementa, šarenog papira, gipsa, tutkala, mnogo tutkala i još mnogo, mnogo tutkala. Ali taj spomenik, bez premca u Starom i Novom svetu, nikada nije izgledao kao razbibriga nekog naivnog ekscentrika. Naprotiv, njegova ritmična lepota povezuje ga s remek delima iz Luvra.

Iza svih maski i programa, Švitters je otkrio pravi smisao života: preobražaj vidljivog, opipljivog sveta u bezoblični apsolut. Njegova razigrana dovitljivost sada se spojila s merom svih stvari. Na nama je da uspomenu na njega obavijemo nebeskom slavom.

„Hommage à Kurt Schwitters“ (1887–1948), objavljeno u *Onze Peintres vus par Arp*, Zürich, 1949, i *K: revue de la poésie*, Paris, maj 1949, str. 251–252.



„Besmrtnost nije za svakoga“ (Gete). Švittersova dopisnica, 1922.

Marsel Žan i Anri Pastoro (1955)

Marsel Žan i Anri Pastoro pripadaju staroj nadrealističkoj gardi.

Marsel Žan nije slikar-umetnik, kako su to ljudi za njega rekli. On je pre neka vrsta istraživača. On pronalazi nove procese za vernu „superekspresiju“ prirode, na planu pokretljivosti, podudarnosti, razdražljivosti. Taj ubeđeni materijalistički nevernik mora zato da ubeđuje sebe kako njegove ruke prave čuda – čuda ništa manje čudesna od Veronikine marame.⁴³ Kist Marsela Žana je voda. Paleta Marsela Žana je voda. On primenjuje naziv „flotaži“ (*flottages*; plivajući predmeti) za table koje su, uz njegovu pomoć, uhvatile ceo sadržaj obojene vode – latentnu pokretljivost, podudarnosti, razdražljivost. On miluje Talesov element svojim rukama, stopalima, obrazima, usnama. Iz nje on uspeva da izvuče mrlje rose i prašine i krvi i snega i čađi i dima. On je mesi i razvlači i zasmehava. Toliko je dobro zasmehava da i on počinje da se smeje, sve dok ne počne da plače od smeha. Tako dolazimo do zena i dade. Ne mogu da objasnim zen ništa bolje nego dadu. A opet sam dadaista već mnogo godina. Jedno je izvesno. Nalazimo se u domenu koji predstavlja krajnju suprotnost razumu. Zaštićeni smo od mehaničkog ludila i zaglušujuće buke, od sportskih kraljeva koji skaču dalje nego žabe, od svog tog progressa ka ništavilu.

Današnja umetnost gleda na prirodu ozbiljno, kao što se gleda na život ili smrt. Umetnost više ne predstavlja prirodu. Ona jeste priroda. Lepoj igri umetnosti je došao kraj.

Na tablama o kojima pričam, nalaze se reči i fraze Anrija Pastoroa, raštrkane po prirodi-umetnosti Marsela Žana. Ispisane su starinskim rukopisom – mislim na slova koja smo nekada učili u školi, na časovima kaligrafije. Strujanje tih reči podseća na ono što nam šapuće vetar, na odgovore koje nam šalje eho. Neobjašnjivo odgovora na potrebu za objašnjenjem, sama priroda odgovara na pitanja o prirodi. U zbirci pesama Anrija Pastoroa, „Telo preveliko za kovčeg“ (*Le Corps trop grand pour un cercueil*, Éditions Surréalistes, Paris, 1936), nalazi se stih za koji mislim da savršeno odgovara na svako pitanje koje bi nam moglo pasti na pamet kada hoćemo da objasnimo univerzum. Tako ne radimo ništa drugo, osim što pokušavamo da „utopimo ribe“.

Nenaslovljen tekst, napisan kao predgovor za katalog izložbe „plivajućih poema“ (*flottage-poèmes*) Marsela Žana (Marcel Jean, 1900–1993) i Anrija Pastoroa (Henri Pastoreau, 1912–1996), u Galerie du Terrain Vague, u Parizu, jula 1956. Marsel Žan, slikar, vajar i pisac, bio je član nadrealističke grupe od 1933, i kasnije će prirediti najveću zbirku Arpovih tekstova na francuskom, *Jours effeuillés: Poèmes, essais, souvenirs 1920–1965*, Gallimard, 1966.

Daske mora i ljubavi Hansa Rihtera (1965)

Umesto da vitla šibom po zemlji, Hans Rihter je u umetnost uveo šetnju mirnim vazduhom.

Bio je dovoljno smeo da zaviri u večnost kroz ključaonicu.

I tako su se fizičke pojave promenile u male prijateljske ptice, koje sleću na njegov kažiprst.

I tako su nastale njegove neme laute i njegove drvene vekne, njegove stele.

I tako mu je uspelo da odmota umetnost bez vekni milionera i napravi daske mora i ljubavi.

⁴³ Katolička relikvija. Prema predanju, Sveta Veronika je prišla Isusu, na njegovom putu ka Kalvariji, da mu obriše krv i znoj sa lica, a obris njegovog lika je ostao na marami. Relikvija se čuva u crkvi u Manopelu, nedaleko od Peskare, i pripisuju joj se razne čudotvorne moći.

One nemaju ništa zajedničko s pesmom, s tim očajničkim napevom koji je pobegao iz zamka Šilon⁴⁴ i zgrušao se u sir u vimenima životinja.

Od kolica punih polupanih daski, za 5 franaka komad, Rihter je mogao da napravi nebeske tapiserije.

Kada bi mu zatrebala kičica, poslužio bi se olujom, kišom, polupanim daskama.

Meso i kosti niču iz njegovih crteža.

Lica se rađaju iz praznine, svetlucava lica iz razbijenih predela, loptaste munje koje sisaju tornjeve kao bebe svoje flašice. Trgovci i vlastelini, sa svojim četvorostrukim rukavima, nude mu bukete, cele bukete munja.

Nije mala stvar osetiti radost zbog nekog umetničkog dela.

Rihterova dela me čine radosnim, kao da su moja.

Zato i mogu da pevam o delu svog prijatelja, kao što mogu da se raspevam i pred svojim radovima.

„Les planches de la mer et de l’amour de Hans Richter“, napisano za katalog izložbe Arpa i Rihtera u Galerie Denise René, u Parizu, aprila 1965.

⁴⁴ Château de Chillon: zamak na obali Ženevskog jezera, neko vreme služio i kao zatvor. U njemu je 1816. Meri Šeli (Mary Shelley) napisala skicu svog romana *Frankenštajn ili moderni Prometej*, dok mu je Bajron (Lord Byron), tokom te iste posete, posvetio pesmu *The Prisoner of Chillon*.



Frida i Hans Rihter, na prvoj velikoj retrospektivi dade u Nemačkoj, u Diseldorfu, 1958 (*Dada: Dokumente einer Bewegung*, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, 5. IX – 19. X). Ta izložba je okupila mnoge još žive dadaiste, bilo lično ili s posebno pripremljenim radovima: skoro celu berlinsku grupu, dobar deo pariske grupe, Dišana, Caru, Arpa, itd. Videti istoimeni katalog, naizgled skromnu, ali opet bogatu i vrlo originalno uređenu publikaciju (ed. Karl-Heinz Hering, Ewald Rathke, 1958).

Razgovor u Medonu (1955)

Žan Arp i Kamij Brian⁴⁵

U radu s najdragocenijim ili najskromnijim materijalima, u strogim plastičnim disciplinama ili projekcijama slučaja, koje radosno sakuplja u nekim svojim delima, Arp je i dalje jedan od najprestižnijih inovatora formi, neformi i poezije našeg doba.

Ta raznovrsnost krije u sebi čudesan uspeh u kreativnom delovanju i čini ga tako osobenim u njegovim skulpturama, pesmama, reljefima i duborezima. To nam nalaže da otkrijemo genezu i razvoj njegovih kolaža, ako želimo da sagledamo celu avanturu apsolutnog u savremenoj umetnosti.

Brian

⁴⁵ Camille Bryen (Briand), 1907–1977, francuski slikar, „tašista“ (tachisme).



Arp, kolaž od iscepane Brianove fotografije, 1951.

- BRIAN: Dragi moj Arpe, avantura vaših kolaža, koliko ja znam, počinje u okultnom.
- ARP: Naravno. U stvari, svoje prve kolaže sam napravio za jednog prijatelja okultistu, u Parizu, 1914. Bili su to misteriozni portici, koji su trebalo da zamene murale i evociraju arhitekturu grana palme ili ribljih kostiju. Pošto je video te kolaže, Rozenberg⁴⁶ je čak spominjao neki ugovor. U to vreme živio sam u ulici Gabrijel, a zatim u ulici Mon-Seni. U Cirihu, 1915, pravio sam kolaže od papira i tkanine, komponovane duž jedne dijagonalne linije. Bili su dinamični i kompoziciono su bili više orijentisani ka futurizmu nego ka kubizmu.
- BRIAN: U svojim kolažima kubisti radije koriste prave nego naslikane materijale: novine, papir u boji, itd. Koja je veza između vaših kolaža i tog kubističkog problema?
- ARP: Moji kolaži su u potpunosti napravljeni od papira, koji nije ni iscertan, niti oslikan. Ti kolaži nisu bili spekulativni – proganjala me je ideja o stvaranju nečeg apsolutnog. Kubisti su uveli perspektivu u svoje *papiers collés*, dok sam ja koristio papir da bih napravio plastične realnosti. Ti kolaži su bili izloženi u galeriji Taner u Cirihu, 1915. i tu sam prvi put sreo Sofi Tojber. Ona mi je pokazala svoje crteže, svoje tapiserije i svoje vezove, komponovane isključivo od vertikalnih i horizontalnih linija.
- BRIAN: Kada pravite kolaž, povezujete prostor, dok na slici morate da naslikate svoj prostor. Zar to nema neke veze sa vizantijskim mozaikom?
- ARP: Tako je. Ljudi su uvek pričali kako je kolaž moderna tehnika. Ali to je zapravo drevna tehnika, analogna vizantijskim mozaicima. Kolaž nije tako prefinjen kao slika, slojevi se slažu direktno, oni su unapred utvrđeni.
- BRIAN: Afrička umetnost je imala tako veliki uticaj na kubiste; nije li ona mnogo direktniji proizvod mentalne strukture u poređenju sa umetnošću Okeanije? Ova druga je više fizička i kao takva bliža, recimo, vašim kolažima.
- ARP: Mislim da umetnost Okeanije danas ima veći uticaj na našu umetnost nego ona afrička. Još od detinjstva bio sam opsednut potragom za perfekcijom. Od nesavršeno isečenog papira dobijao bih napade mučnine, tako da sam ga isecao skalpelom. Moji kolaži su počeli da izgledaju nedovršeno i da se osipaju plikovima. Tako sam u svoje kompozicije uveo opadanje i smrt. Reagovao sam tako što sam iz dana u dan sve više izbegavao perfekciju. Umesto da sečem papir, cepao sam ga rukama i počeo da koristim predmete pronađene na obali jezera i pravim kolaže i reljefe od prirodnih materijala. Radio sam kao ljudi iz Okeanije, koji se nikada opterećuju trajnošću svojih materijala kada prave maske, i koji koriste trošne materijale, kao što su školjke, krv i perje.
- BRIAN: Kako razlikujete svoje kolaže od svojih reljefa?
- ARP: Ne razlikujem ih – između njih nema razlike, osim u debljini. Moji reljefi su zašrafljeni, kartoni pričvršćeni jakim lepkom, a papiri lepkom za papir.
- BRIAN: U vašim poslednjim reljefima ponekad se pojavljuju mrlje. Da li su te mrlje odjek *papiers déchirés* (kolaži od iscepane hartije; izg. „papjer dešire“)? Sve u svemu, čini se da je u vašem delu prisutna neka dijalektika: između preciznosti i nepreciznosti, između apsolutnog i slučaja. To je umetnost pamćenja i umetnost nade.
- ARP: Da, te mrlje na mojim reljefima su kao *papiers déchirés*, raspoređene u skladu sa zakonom slučaja.
- BRIAN: Da li je vaša tehnika kolaža prošla kroz različite periode?

⁴⁶ Arp misli na Leonsa Rozenberga (Léonce Rosenberg, 1879–1947), koji je zajedno sa svojim bratom Polom (Paul Rosenberg, 1881–1959), takođe čuvenim trgovcem umetninama, stekao veliku reputaciju predstavljajući Pikasa, Graka i Matisa.

ARP: U periodu dade, bio sam morbidno opsednut idejom o nesaopštivom apsolutu. Problem predmeta-jezika iskrasnio je 1920: pupak, sat, lutka, itd. Kasnije su te faze bile veoma izmešane. Kada pravim *papiers déchirés*, osećam se srećno. Ono što me ponovo odvraća od tih procedura jeste činjenica da u meni više nema osobe koja oblikuje. Stekao sam mir i stalozhenost, ali sam izgubio stvaraoaca. Tako sam opet prinuđen da postanem „obučar“, zato što u stanju opuštenosti nisam više u stanju da oblikujem.

BRIAN: Da li vaši kolaži formiraju neku arpovsku mitologiju? Da li neki oblici, koje drugi ljudi ne mogu da protumače, za vas predstavljaju precizne oblike?

ARP: Kolaži koje nazivate kolažima pamćenja sadrže celu jednu mitologiju. Postoji cela serija njih, *Arapaden*, koju je Švitsers objavio u *Elemente*, u Švajcarskoj. Tu su pupkovi, lutke, cvetovikacige, vrata-ptice, itd.

BRIAN: Da li se jezik kolaža mogao osmisliti kao poetska dikcija?

ARP: Ne, kao što se to ne može postići i u muzici.

BRIAN: Koju ulogu ima boja u vašim kolažima? Verujem da uglavnom koristite komplementarne boje ili crno i belo.

ARP: Koristim vrlo malo crvene. Koristim plavu, žutu, malo zelene, ali, uglavnom, kao što ste rekli, crnu, belu i sivu. U meni je prisutna određena potreba za komunikacijom s ljudskim bićem. Crno i belo odgovaraju pisanju.

BRIAN: Šta označava vaša opsednutost vertikalnim?

ARP: Vertikalna linija teži beskonačnosti. Kada mislim o životu posle smrti, ne mislim da ga mogu dosegnuti naučnim sredstvima ili uz pomoć tehnologije ili progresa. Mogu ga dosegnuti verom.

BRIAN: Da li vaši kolaži imaju psihičke uzorke, ako o tome možete da sudite?

ARP: Verujem da imaju, ali ne mogu to da objasnim pomoću razuma. Nedavno se desilo nešto čudno: poslao sam rukopis pod naslovom *Na jednoj nozi* (Sur une jambe), jednom nemačkom izdavaču. Mesec dana kasnije slomio sam nogu.

BRIAN: Da li verujete da su vaši kolaži vidljiva poezija?

ARP: Da, oni su poezija napravljena plastičnim sredstvima.

„Colloque de Meudon“, *XXe Siècle*, no. 6, Paris, 1956.

Arp govori o zakonu slučaja (1958)

Razgovor sa Pjerom Šnajderom

Medon: parisko predgrađe, krivudave ulice – ili tek nešto više od staza koje vijugaju uzbrdo; Medonska šuma, Vil d'Avre (obližnje naselje) i Koroov ribnjak (sa slike „Ville-d'Avray“, Jean-Baptiste-Camille Corot, 1865). Ipak, sve deluje skromno: stare, bezlične kuće za penzionisane činovnike; zidovi koji jedva stoje i puštaju da se kroz njih probija slabašna vegetacija. Arp je ovde sagradio sebi dom sredinom dvadesetih. Atelje se prvo nalazio u prizemlju vile, *blockhaus* zdanja napravljenog od grubo tesanog kamena. Kasnije je sazidan poseban atelje, u istom stilu, na kraju uzane, oskudne bašte. Pun je belih, urednih skulptura, uglavnom zaobljenih (sve nekako podseća na *Opus Nula* iz jedne od Arpovih pesama, koja kaže: „Ja sam veliki Ovajovoova – Ta rigorozna regimenta – Ozon – stabljika *prima qua* – Anonimnog jednog procenta...“). Čovek se pita kako je jedna stara peć dospela u taj besprekorni red. Novi atelje je upravo završen, u produžetku starog; i već je počeo da se puni skulpturama. Tri koraka dalje, susedova ograda: jedna georgina se indiskretno naginje preko nje.

Dolazi Arp, nasmejan, srdačan. Snažne crte lica, blagog i pronicljivog izraza. Usporeni pokreti, možda zbog sanjalačkog karaktera ili je to možda samo alzaška promišljenost, koja se uočava i u njegovom govoru (i naglasku).



Arp u razgovoru sa Šnajderom, septembar 1958, *Art News*, str. 35.

ARP: Izvinite zbog ovakvog dočeka. Posle mog puta u Ameriku⁴⁷ i izgradnje novog ateljea, mesto je u potpunom neredu.

ŠNAJDER: Ne volite nered?

ARP: Ne.

ŠNAJDER: Mislio sam da biste, kao dadaista...

ARP: Znae, dada je mnogo ozbiljnija stvar nego što ljudi misle. Ovde u Francuskoj dada se pretvorila u lakrdiju (*blauge*). Ali u Cirihi je to bila ozbiljna stvar. Bila je to pobuna protiv razuma.

ŠNAJDER: Ko je, po vašem mišljenju, dao pravi zamah dadi?

ARP: Hugo Bal. Prijavio se u nemačku vojsku, ali ubrzo mu se sve zgadilo i potražio je utočište u Švajcarskoj. Počeo je napada ono što je bilo lažno. Kasnije je s dade prešao na religiju. On je bio taj koji me je pozvao u *Kabare Volter*.

ŠNAJDER: Koga ste sreli tamo?

ARP: U početku, grupu vrlo različitih ljudi, neke umetnike, neke pesnike. Braću Janko, koji su se već zanimali za apstraktnu umetnost, za arhitekturu. Sofi Tojber, koja delila to interesovanje. Bili su to mladi ljudi koji su hteli da odu dalje od kubizma. Na književnoj strani bilo je drugačije. Tu je udeo igre bio veći. Pesme koje Cara tada pisao bile su najlepše u toj epohi. Divim mu se, iako ga više ne viđam.

ŠNAJDER: Zašto?

ARP: Politika. Postao je ogorčen.

ŠNAJDER: Kao pesnik i vajar bili ste u isto vreme na obe strane. Ali pretpostavljam da je to zato što ste, kao Alzašanin, rano naučili da se nosite s dvostrukom privrženošću?

ARP: Ah, tamo se sve to promenilo. Poslali su vojsku učitelja francuskog u Alzas. Deca sada govore savršen francuski, ali su zaboravila „patoa“ (*patois*, lokalni dijalekt). To je velika šteta.

(Uz sliku: Arpova izuzetna formalna inventivnost u mnogim medijima – drvenim reljefima, kompozicijama od kanapa, kolažima, crtežima, vajarstvu, tapiserijama, slikarstvu – prikazana je ovog meseca u punom rasponu na retrospektivi u Muzeju moderne umetnosti. Njegova teza da je „umetnost plod koji raste u čoveku“ izražena je u jajastim oblicima koji podsećaju na klijanje prirodnih organizama.)

ŠNAJDER: U kom smislu?

ARP: Alzas je mogao biti nešto kao *trait d'union* (povlaka, posrednik) između Francuske i Nemačke. Bilo bi šteta da se odrekne te uloge.

ŠNAJDER: Da li se osećate snažno vezanim za Alzas?

ARP: Kolmar (Colmar) je kao slikovnica. Srednji vek... onda ti užasni carski zamkovi – najružnija arhitektura na svetu. A onda opet ta čudesna Vobanova utvrđenja.⁴⁸

ŠNAJDER: Grinevald?⁴⁹

ARP: Naravno. Ali on je iznad reči.

ŠNAJDER: Da li ste u mladosti mogli da osetite sve to?

ARP: Naravno da nisam. Mislio sam samo na jedno: da što pre odem u Pariz. Sve što me je zanimalo bilo je slikarstvo.

⁴⁷ Velika Arpova retrospektiva u Muzeju moderne umetnosti u Njujorku (MoMA), od 08. X do 30. XI 1958; videti tekst „Gledanje“.

⁴⁸ Francuski vojni inženjer Sébastien Le Prestre de Vauban (1633 –1707); najpoznatiji po projektu za utvrđenje Neuf-Brisach u Alzasu.

⁴⁹ Matthias Grünewald (oko 1470–1528). Nemački slikar, najpoznatiji po „Izenhajmskom oltaru“, iz Manastira svetog Antonija u Izenhajmu, u blizini Kolmara, u Alzasu.

ŠNAJDER: Baš sve?

ARP: Dobro, i književnost. U Strazburu se nije moglo videti nikakvo slikarstvo, ali otkrio sam dobru knjižaru. Tamo sam pronašao *Knjigu maski* Remija de Gurmona.⁵⁰ On me je upoznao sa Remboom. Posle toga nigde nisam išao bez svog Remboa. Tamo sam otkrio i nemačke romantičare: Novalisa, Arnima, Brentana.

ŠNAJDER: I tako ste otišli u Pariz?

ARP: Ne. Moji roditelji su strahovali da bih tamo naleteo na opasne dame. Poslali su me u Vajmar. To još nije bilo uporište moderne umetnosti, ali tamo sam upoznao sina Gerharta Hauptmana (Ivo Hauptmann, 1886–1973), van de Veldea (Henry van der Velde) i grofa fon Kesela (sic, Kesler; „Crevni grof“ Harry Graf Kessler, 1868–1937), koji je bio Majolov mecena (Aristide Maillol). Oni su priređivali izložbe postimpresionista. To je bio moj prvi dodir s francuskom umetnošću.

(Moram usput da primetim, razgovor je često bio prekidano grozničavom aktivnošću nekoliko fotografa, koji su na nas gledali kao na scenske rekvizite i tako nas pomerali.)

ARP: Gde smo ono stali?

ŠNAJDER: Kod Strazbura. Da li to je bio vaš poslednji dodir s njim?

ARP: Ne, nikako. Mnogo kasnije, dvadesetih, radio sam tamo s van Dusborgom. Bilo je to vreme *De Stijl*-a. Bio sam opsednut apstrakcijom. Cilj je bio da se da doprinos modernoj arhitekturi. Zanimao sam se za preciznost tehnike, za čiste površine, itd. Sofi ja smo pravili kolaže, koje smo isecali krajnje pažljivo i lepili ih gitom. Kasnije, oko 1929, bio sam ophrvan tragičnim osećanjem i hteo da pravim neapsolutne stvari. Rekao sam sebi da u svoj rad moram uvesti raspadanje i smrt, kao što ih je uveo i Rembrant. Tako sam pravio svoje *papiers déchirés*.

ŠNAJDER: Spomenuli ste tragediju. A opet je humor ključni deo vašeg rada. Koja je njegova uloga?

ARP: Humor je sigurnosni pojas. Što se tiče moje razigranosti, sada mislim da je u mom radu ima previše.

ŠNAJDER: Zašto?

ARP: Zato što sam se promenio.

(Iako ne baš do neprepoznatljivosti: jedna mlada fotografkinja tražila je od njega da zauzme pozu, na šta joj je Arp mirno odgovorio: „Zaista lep prizor je kada jedem novine.“)

ŠNAJDER: Kako biste onda opisali tu evoluciju?

ARP: U stara vremena, zanimalo me je ostvarenje moje duše. Sada osećam dublju potrebu. Vidimo jedno usmerenje u svetskoj evoluciji. Proždiru nas mašine.

ŠNAJDER: Da li dodeljujete različite funkcije svojoj poeziji i svom slikarstvu?

ARP: Moja poezija parafrazira moje likovno delo, kao što moje likovno delo parafrazira moju poeziju. Ali oboje su tumačenje čoveka, tumačenje sveta.

ŠNAJDER: Šta je, po vama, uloga umetnosti?

ARP: Da ojača ono suštinsko, duhovni život. Da se bori protiv racionalizacije i mehanizacije – protiv *dehumanizacije* čoveka.

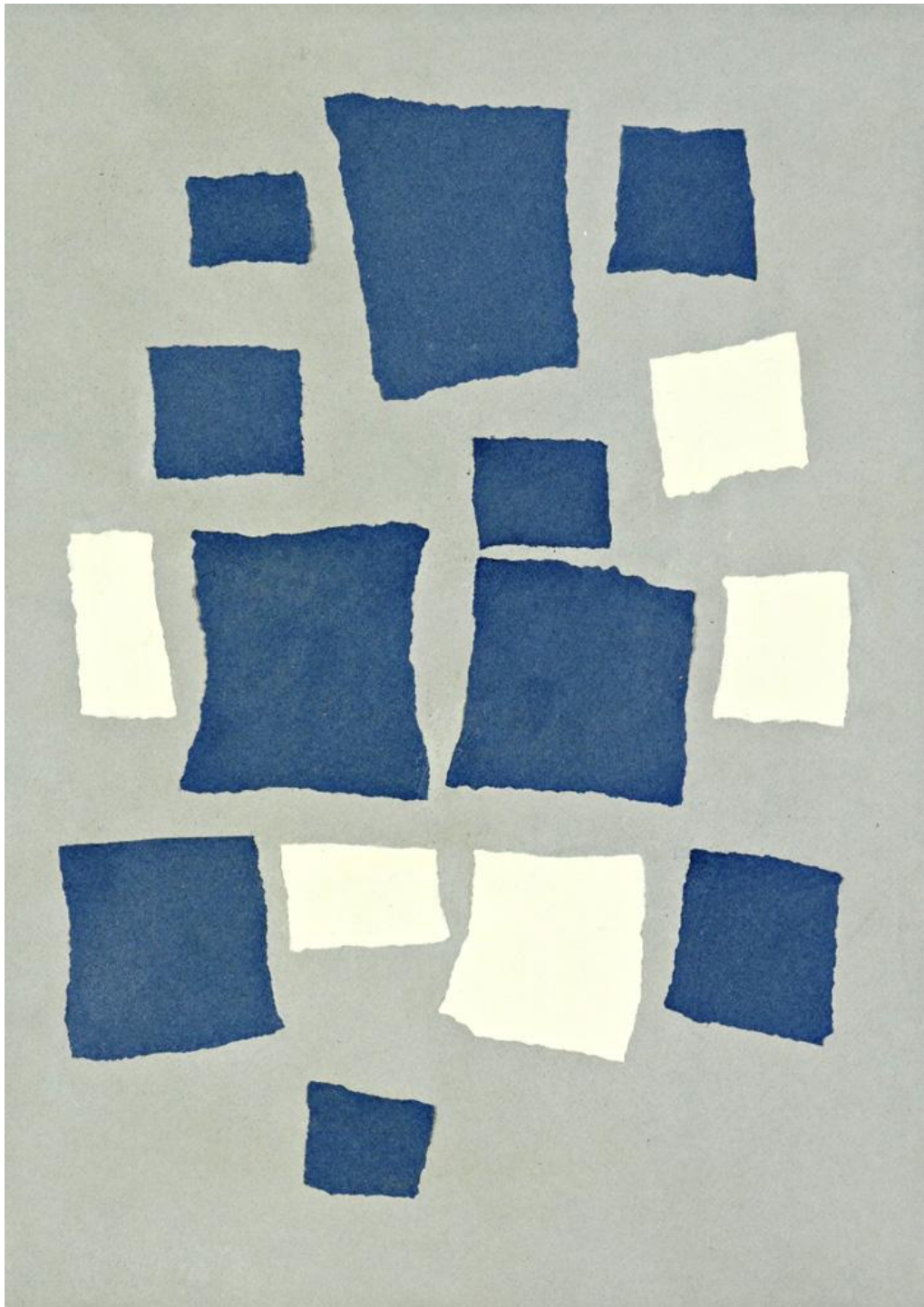
ŠNAJDER: Šta utiče na nagib vaše inspiracije, da se nekad bacite na poeziju, a nekad na umetnost?

ARP: To je misterija. To je slučaj. To nazivan *zakon slučaja*.

⁵⁰ Rémy de Gourmont, *Le Livre des Masques: portraits symbolistes, gloses et documents sur les écrivains d'hier et d'aujourd'hui*, 1896.

ŠNAJDER: Brankuzi je tražio suštinu reda. Da li bi se moglo reći da vi težite suštini nereda?

ARP: Slučaj (*Zufall*) za mene nije nered. To je nešto što „pada“ (*zu-fallen*). Nešto što mi je poslato, što mi „sleđuje“. Poznavao sam Brankuzija i osećam ogromno divljenje prema njemu, iako smo se videli svega tri puta. Ali naši pristupi se veoma razlikuju. On se kretao od stvarnih predmeta ka apstrakciji. To su radili i kubisti. Ja sam težio direktnijem, spontanijem dodiru sa svetom, neopterećenom racionalnošću. Za mene se, još od 1907. ili 1908, problem sastojao u tome da se otkrije čisto plastična strana slikarstva.



Arp, bez naslova, komadići papira poređani „prema zakonu slučajja“, Ciriħ, 1916–1917.

ŠNAJDER: Da li anegdote, reminiscencije na stvarne predmete uspevaju da uđu u vaša dela?

ARP: Tu su brkovi. Brkovi kajzera Vilhelma, koga sam video kao dete, u Strazburu, kada je projahao pored našeg prozora, u pratnji vojnog orkestra. Taj tip brkova izmislio je jedan pariski berberin, Abig (Habig).

ŠNAJDER: Još neki predmeti?

ARP: O, da. Flaša – ona vrsta debele vinske flaše koju uvek vidite na Šagalovim radovima.

ŠNAJDER: Šta je s pupkom?

ARP: To je posebna priča. Mogli bi se napisati eseji i eseji o pupku. To je smisao, to je prva stvar koja postoji, početak. Ali da se vratim na Brankuzija: delili smo kult savršenstva predmeta. Neki predmet postaje ljudski samo ako čovek u njega unese sve svoje sposobnosti. To je moj prigovor *objets trouvés* (nađeni predmeti; nadrealistička ideja). Naplavina je lepa, ali to je priroda. Isto važi i za *l'art informel*. Veoma je lepa, ali čovek mora biti prisutniji. Takve slike bi mogle da rade i ptice.

ŠNAJDER: Da li ste videli radove mladih američkih slikara?

ARP: Da, u Bazelu. To je bilo veoma lepo. Veza između prirode i arhitekture. (Franc) Klajn, Polok, (Kliford) Stil, Rotko. I Sem Frensis, on zaista ima pravi osećaj za boju.

ŠNAJDER: Vi ste boju koristili prilično ravno.

ARP: To je zbog mojih apstraktnih dana. Nastojali smo da pravimo uredne, precizne stvari. Boja je bila svedena na dvodimenzionalnost, iz arhitektonskih razloga. Hteli da izbegnemo da pravimo rupe u zidovima. Svoje skulpture od gipsa bojio sam žuto ili plavo. Nastavio sam da na isti način koristim boje i u svom slikarstvu.

ŠNAJDER: Kada ste se vratili u Pariz, da li ste odmah došli ovamo?

ARP: Ne. Živeo sam u pansionu zvanom *Le Fusain*, u ulici Turlak, u kojoj je živeo i Tuluz-Lotrek. Moji susedi na spratu bili su Miro i Ernst.

ŠNAJDER: Šta mislite o Mirou?

ARP: Sviđa mi se. On je veliki umetnik. Krasi ga gracioznost, nešto bezbrižno i skoro božansko, kao kod dece.

ŠNAJDER: A o Ernstu?

ARP: Retka imaginacija. On je u neku ruku Brentanov potomak (naročito iz *Rheinmädschen*) (*Die Märchen vom Rhein*, 1810–1812). San, poezija, to je ono od čega se umnogome sastoji lepota njegovih slika.



Pariska nadrealistička grupa, oko 1930. Prvi red: Cara, Breton, Dali, Ernst. Men Rej; drugi red: Elijar, Arp, Tangi, Rene Krevet.

ŠNAJDER: Da li je na vas uticao nadrealizam?

ARP: Da. Mnogo sam se oslanjao na san, na poetsko tumačenje stvari. Kod nadrealizma me je privlačila ta poetska strana. Elijar mi je bio najdraži.

ŠNAJDER: A Breton?

ARP: Zanimala me je njegova poezija, a ne njegovi teoretski tekstovi. *Nađa* (1928), *L'Air de l'eau* (1934).

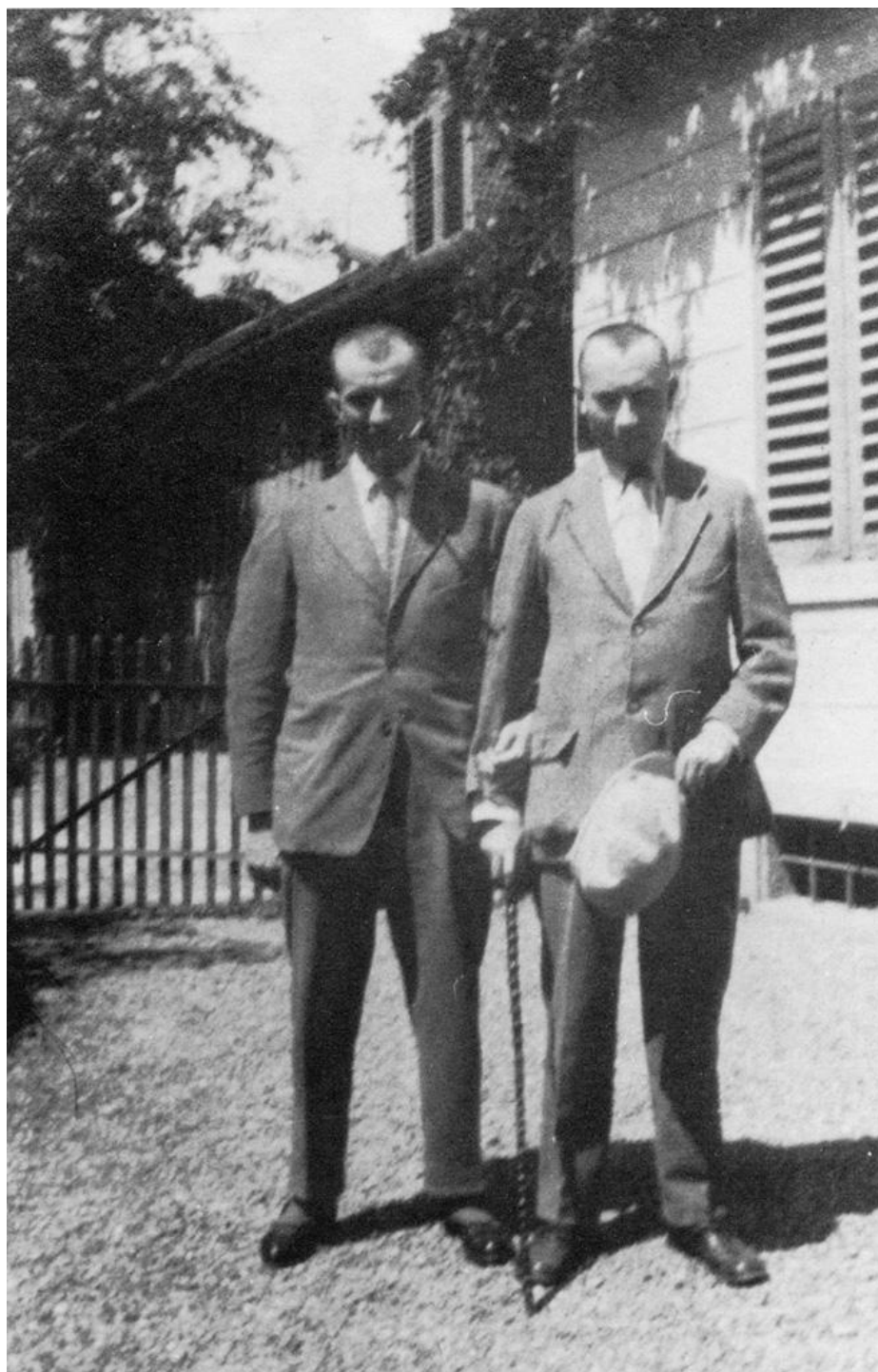
ŠNAJDER: Da li ste posle raskinuli s nadrealistima?

ARP: Nisam nikada raskinuo ni sa kim.

Pierre Schneider, „Arp Speaks for the Laws of Chance“, *Art News*, Volume 57, Number 7, Part I, November 1958, str. 34–35, 49–51.

Gledanje (1958)

Otvoriti oči, videti, gledati, posmatrati svet, gledati oblake i drveće, posmatrati gradove i zdanja, gledati umetnička dela pravo u oči, gledati ljude pravo u oči, gledati, videti – to je još od detinjstva bila moja najveća radost. Video sam mnoga veličanstvena zdanja u Švajcarskoj, Francuskoj, Italiji i Grčkoj. Ali za mene je najlepša unutrašnjost Strazburške katedrale, s njenim velikim draguljima, čudom njenih prozora sa vitražima. Napisaću hiljadu i jednu pesmu o tim prozorima. Godine 1958, posle mnogo vremena, opet sam posetio Strazbur, svoje rodno mesto. Obišao sam kuću u kojoj sam se rodio, jedno renesansno zdanje. Tu sam proveo prve godine života. Jasno se sećam koliko sam bio zapanjen kada je, u toj kući, moj brat došao na svet. Tu sam počeo da crtam. Ali do moje šesnaeste godine, beskonačno kopiranje prepariranih ptica i uvelog cveća u strazburškoj Školi primenjenih umetnosti ne samo da mi je ogadilo crtanje već mi je i uništilo ukus za svaku umetničku aktivnost. Potražio sam utočište u poeziji. Moja stara ljubav prema nemačkim romantičarima, Novalisu, Brentanu, Arnimu, nije me napustila. U to vreme, u jednoj francuskoj knjižari, otkrio sam Remboove *Illuminacije* (Arthur Rimbaud, *Les Illuminations*, 1873–1875, 1886) i Meterlinkove *Staklenike* (Maurice Maeterlinck, *Serres Chaudes*, 1889) i ubrzo sam se našao okružen planinama knjiga.



Braća Arp, Fransoa (François, 1891–1988) i Žan-Hans (1886–1966), u dvorištu Arpove i Sofine kuće u ulici Celtveg (Zeltweg) 83, u Cirihi, oko 1920.

Iz Strazbura sam otišao u Švajcarsku, gde sam živeo u velikoj izolaciji, na Lucernskom jezeru (1908–1910). Vremenom sam opet počeo da crtam. Pokušao sam da budem „prirodan“, drugim rečima, sve suprotno onome što su moji učitelji crtanja zvali „verno prirodni“. Izveo sam svoje prve eksperimente sa slobodnim formama. Tražio sam za novim konstelacijama formi, kao što su one koje priroda ne prestaje da proizvodi. Pokušao sam da postignem da forme rastu. Uzdao sam u primer semena, zvezda, oblaka, biljaka, životinja, ljudi i konačno u svoje najdublje biće. Ali kasnije, u Vajmaru, kao i u Parizu, učitelji su izgleda bili rešeni da mi upropaste ceo vidljivi i nevidljivi svet. I dalje su hteli da me nateraju da kopiram, oponašam. Ali nisam dopustio da me zbune ili zavedu, i 1915. napravio sam svoje prve „suštinske“ slike. Mislim da sam se u to vreme igrao s dečjim kockicama. Moja „prva uspela slika“ izrasla je iz te igre i gradnje elementarnim formama. Sastoji se od raspeća i glave raspetog Hrista, koja čini nezavisnu sliku unutar slike („Kreuzigung/ Crucifixion“, oko 1914–1915). Sanjario sam o slikama koje bi u sebi kombinovale bezbrojne slike. Mogu da dodam da je trebalo da prođu četrdeset tri godine da bi se u toj „prvoj uspeloj slici“ otkrila i druga figura. Ono što je Kristifor Kolumbo uradio za Ameriku, Margerit Hagenbah (Marguerite Hagenbach) je uradila za moju „prvu uspelu sliku“. Ona je otkrila još jednu glavu u njoj.

Godine 1915. upoznao sam Sofi Tojber i njen rad me je ohrabrio u konstruisanju slika. Sofi Tojber je bila među prvima koji su konstruisali slike. Tek 1919. dobili smo nekoliko brojeva holandske revije *De Stijl* i upoznali se s radovima Tea van Dusburga i Pita Mondrijana. U poslednjih nekoliko godina delo Sofi Tojber počelo je da dobija priznanje koje zaslužuje. Doktor Georg Šmit, dalekovidni direktor Bazelskog muzeja, još pre mnogo godina skrenuo je pažnju na njen rad.⁵¹

Godine 1914, Marsel Dišan, Fransis Pikabija i Men Rej, u to vreme u Njujorku, stvorili su dadu, kakva se samo mogla poželeti. Ali, na njihovu veliku muku, nisu našli nikakvo ime za nju. I pošto je bila bezimena, mi u Cirihi nismo znali za njeno postojanje. Ali kada smo 1916. začeli našu dadu – Hugo Bal, Tristan Cara, Rihard Hilzenbek, Emi Henings, Marsel Janko i ja – i kada se ova rodila, poleteli smo razdragano jedni drugima u zagrljaj i uglas povikali: „Da, da ist ja unser Dada!“ („Evo, evo naše Dade!“; ili slobodnije, „Da, da, to je naša Dada!“)

⁵¹ Georg Schmidt, *Sophie Taeuber-Arp*, monografija, Holbein Verlag, Basel-Bâle, 1948.





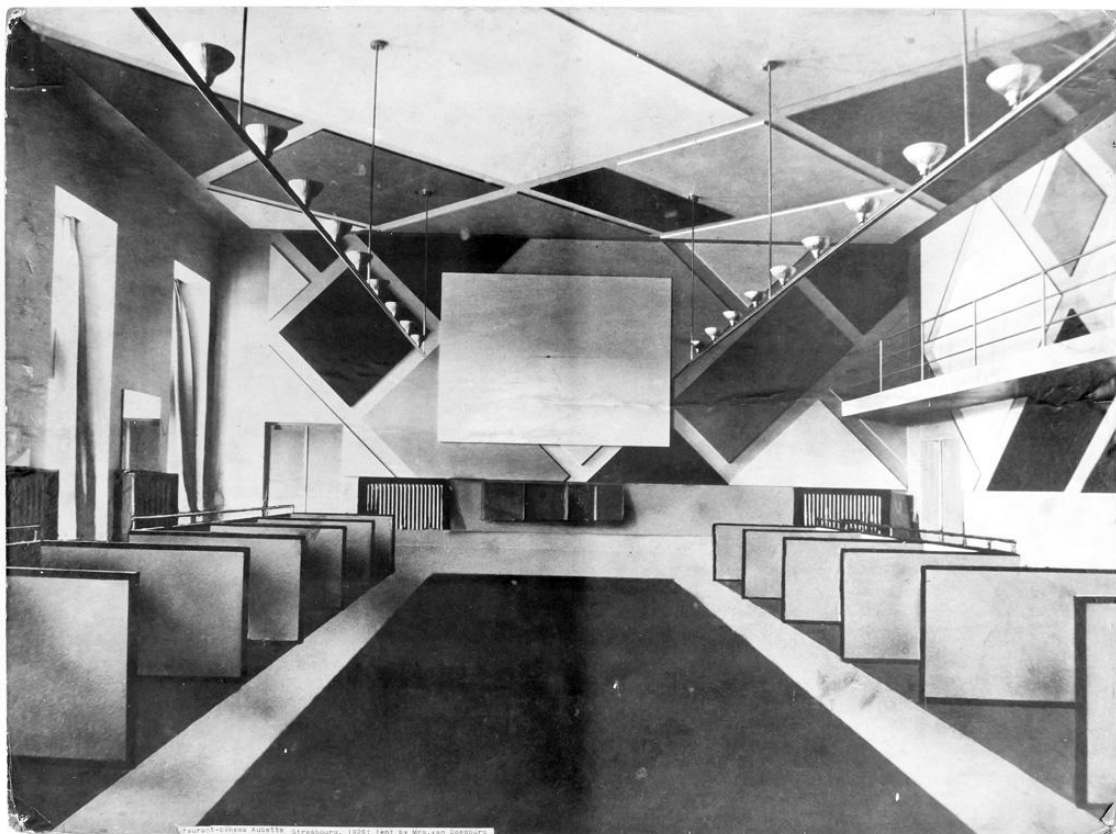
Arp i Dadamaks u Kelnu, 1920. Dole: „Psihomitološka diluvijalna (potopska) slika“ ili „Švajcarska, rodno mesto dade“, FaTaGaGa (Arp i Ernst), 1920.

Dada je bila protiv mehanizacije sveta. Naše afričke večeri bile su protest zbog racionalizacije čoveka. Moji gvaševi, reljefi, skulpture bili su pokušaj da se čovek poduči nečemu što je zaboravio – da sanja otvorenih očiju. Još tada sam slutio da će se čovek sve mahnitije posvetiti uništavanju zemlje. Najfiniji plodovi na stablu dade, pravi dragulji od glave do pete, bili su oni koje smo u Kelnu odgajili moj prijatelj Maks Ernst i ja. Malo kasnije otišli smo u Tirol, gde nam se u dobrom poslu pridružio Tristan Cara (1921). Maks Ernst i ja smo u Kelnu osnovali veliku firmu „Fatagaga“, pod pokroviteljstvom šarmantne baronese Armande (*sic*) fon Duldgedalzen⁵² i imućnog her Bargelda.⁵³ Obuzet neodoljivom žudnjom za zmijama, započeo sam projekat za prevaspitanje udava, pored kojih nepobedivi udav firme Laokoon i sinovi izgleda kao najobičniji crv. U istom trenutku Maks Ernst je osnovao „Fatu“. Moja firma za prevaspitanje udava i firma Maksa Ernsta „Fata“ udružile su se pod imenom *Fatagaga*, i mogu se aktivirati u svakom trenutku, po potrebi. Značajna stvar u vezi s dadom, po meni, jeste to što su dadaisti prezirali ono što se obično smatralo umetnošću, ali da su zato na uzvišeni tron umetnosti stavili ceo univerzum. Proglasili smo da je sve što dolazi od čoveka ili što čovek stvara umetnost. Umetnost može biti zla, dosadna, divlja, slatka, opasna, milozvučna, ružna ili praznik za oči. Cela zemlja je umetnost. Dobro crtati je umetnost. Rasteli je bio divan umetnik (Giovanni Bernardino Rastelli?). Slavuj je veliki umetnik. Mikelandelov *Mojsije*: bravo! Ali pri pogledu na nekog nadahnutog Sneška Belića dadaisti će takođe uzviknuti bravo.

⁵² Armada von Duldgedalzen, dadistički pseudonim prve žene Maksa Ernsta („Dadamax“), Luise Straus-Ernst (1893–1944), kojem je ponekad dodavala i „dadaistička Roza Boner“ (po francuskoj slikarki poznatoj po slikama domaćih životinja) i „desna ruka centrale DaDa W/3“ (Zentrale Weststupidien – „Zapadni glupaci“ – W/3, gde se „3“ odnosi na trojicu članova osnivača Ernst, Bargelda i Arpa). Majka Džimija Ernsta (Hans-Ulrich Jimmy Ernst 1920–1984), slikara, kasnije člana „Njujorške škole“. Istoričarka umetnosti, novinarka, umetnica. Ubijena u Aušvicu 1944.

⁵³ Johannes Theodor Baargeld (1892–1927; „Baargeld“ znači otprilike „parajlija“, „lovan“; pravo ime Alfred Emanuel Ferdinand Gruenwald). Uz Ernsta, pionir kelnske dade.





Teo van Dusburg, Sofi i Arp, u Strazburu, oko 1926–1928. Dole: plesna i kino dvorana zdanja Obet, 1928; kasnije verno rekonstruisana.

Izgradnja kompleksa Obet (Aubette) u Strazburu 1926. bila je još jedna prekretnica u mom životu. Zahvaljujući gospodi Horn (braća Paul i André Horn), našim dalekovidim pokroviteljima i njihovom razumevanju umetnosti, Sofi Tojber, Teo van Dusbürg, arhitekta i slikar, i ja, bili smo u prilici da izvedemo jednu od prvih sinteza arhitekture, slikarstva i skulpture. Deset prostorija, na kojima smo radili dve godine, u međuvremenu je uništio (novi) mikrocefalični vlasnik (1938), što je bio čin dostojan Hitlera. Da Obet i dalje postoji, bila bi to jedna od najvećih atrakcija Strazbura, zato što u modernoj arhitekturi verovatno nema ničeg sličnog. Jedan od uništenih reljefa prošle godine je obnovio Viljanueva (Carlos Raúl Villanueva), za Univerzitet u Karakasu, na osnovu originalnih crteža Sofi Tojber.⁵⁴

Godine 1927. Sofi Tojber i ja smo se preselili u Medon (Meudon), na obodu Pariza. Postepeno, vrlo postepeno, prvi trgovci umetninama počeli su da se zanimaju za moje radove. U Švajcarskoj, koju sam redovno posećivao, pronašao sam svoje najvernije prijatelje, koji su takođe bili kolekcionari, g. i gđu Gidion-Velker⁵⁵, g. i gđu Hofman-Štehlín (Emanuel Hoffmann i vajarka Maja Hoffmann-Stehlin), g. i gđu Miler-Vidman (Oskar i Anni Müller-Widmann), g. i gđu Fridrih (dr Emil Friedrich i Clara Friedrich-Jezler) i gđicu Margerit Hagenbah.⁵⁶

Kurt Švítters je došao iz Nemačke⁵⁷ da me poseti i onda smo zajedno radili na njegovom romanu, kasnije izgubljenom, *Žičana opruga Franza Milera* (*Franz Müllers Drahtfrühling*; 1919–1922). Godine 1925. učestvovao sam na prvoj zajedničkoj nadrealističkoj izložbi i saradivao u njihovim časopisima. Oni su me ohrabрили da isteram na čistac san, ideju koja je stajala iza mojih plastičnih radova, i da mu dam ime. Tokom mnogo godina, otprilike od kraja 1919. do 1931, tumačio sam svoje radove. Tumačenje mi je često bilo važnije od samog rada. Često je bilo teško preneti sadržaj racionalnim rečima. Evo nekoliko naslova, odnosno tumačenja ili poema o mojim „snevanim plastičnim radovima“ iz tih godina:

Daska za jaja – Paolo i Frančeska – Ptica-maská – Pupa – Pupa-flaša – Mesec-žaba – Planina, sto, dva sidra, pupak – Polustub – Rimovano kamenje – Pupa i dve misli – Crkveni sat – Isporučeni plamen – Trudna amfora – Tri štapa za hodanje – Senke uživaju u crnom pogledu.

⁵⁴ Glavne prostorije kompleksa Obet postepeno su obnavljane u periodu 1985–1994. i 2004–2006, tako da je Obet ipak postao najveća modernistička atrakcija Strazbura.

⁵⁵ Istoričar arhitekture Sigfried Giedion i istoričarka umetnosti Carola Giedion-Welcker, koja će napisati nekoliko značajnih monografija, između ostalog, o Arpu, Švíttersu, Kleu, Žariju.

⁵⁶ Marguerite Arp-Hagenbach (1902–1994), koja će postati Arpova druga žena. U teškim godinama posle Sofine smrti (1943), ona mu je bila glavni oslonac, a venčali su se 1959. Margerit je 1988, kao glavna starateljka Arpove zaostavštine, osnovala Fondazione Marguerite Arp-Hagenbach, sa sedištem u Lokarnu, u Švajcarskoj, koja je i danas vrlo aktivna u predstavljanju Arpovog dela.

⁵⁷ Arp ovde malo izokreće redosled zbivanja i skraćuje hronologiju: sa Švíttersom se upoznao još 1918. u Berlinu i u njemu odmah pronašao srodnu dušu. Opet su se videli kod Švíttersa u Hanoveru 1922; iste godine zajedno su učestvovali i na Kongresu dadaista i konstruktivista u Vajmaru (25–26. IX 1922). Iduće godine Švítters će posvetiti Arpu dva izdanja svog časopisa *Merz* (br. 5 i 6, 1923). Saradivali su i u drugim prilikama i mada su se njihovi susreti od kraja dvadesetih proredili, ostali su u najprisnijem kontaktu, tako da u ovom skraćenom osvrtu na njihov odnos ne treba videti veliku omašku.



„Daska za jaja“, drveni reljef, 1922.

Ti naslovi su često bili sažete male priče, kao recimo „Planina, sto, dva sidra, pupak“, iz moje knjige *San naš nasušni* („Berg, Tisch, Anker, Nabel“, 1925, *Unsern täglichen Traum*, 1955): „Snevač može da učini da jaja velika kao kuće plešu, da vezuje munje, da napravi ogromnu planinu, koja sanja pupak i dva sidra kako lebde nad jednim malim, klimavim, jadnim stočićem, koji izgleda kao mumija kože.“ U to vreme časopis Tea van Dusburga *De Stijl* objavio je jednu moju dužu poemu, „Daska za jaja“.⁵⁸ Ta poema govori o mojoj igri s jajima i njenim pravilima. Moglo bi se reći da je moj reljef „Daska za jaja“ amblem te igre. Posebno su me privlačili vreme, satovi, kule sa satovima. Na kraju su od tih tumačenja, tih naziva za moje plastične radove, nastajale poeme. Evo jedne male poeme čiji su vitalni element satovi: „Hrpa muškog vazduha, prurušena u starog Egipćanina, napravila je dva sata, jedan od kornjača, za spore dane, i jedan od lastavica, za brze dane“ („Die Turmuhr“, 1924).

Moja potreba za tumačenjem je iznenada nestala, a telo, forma, vrhunski doterano delo, počeli su da mi znače sve. Godine 1930. vratio sam se na aktivnost koju Nemci tako rečito zovu „Haue-rei“ (tesanje). Posvetio sam se skulpturi i vajao u gipsu. Prvi rezultati bili su dva torza. Onda su došle „konkreције (Concrétions)“. Konkrecija označava prirodni proces kondenzacije, stvrdnjavanja, koagulacije, zgušnjavanja, zajedničkog rasta. Konkrecija znači očvršćavanje mase. Konkrecija znači zgrušavanje zemaljskih i nebeskih tela. Konkrecija označava solidifikaciju, masu kamena, biljke, životinje, čoveka. Konkrecija je nešto što je naraslo. Hteo sam da moje delo pronađe svoje skromno, anonimno mesto u šumama, planinama, prirodi. Sofi i ja smo počeli da izlažemo s grupom *Krug i kvadrat* (Cercle et Carré, 1929–1931), koju je osnovao Mišel Sefor (Michel Seuphor). Učestvovali smo i u osnivanju grupe *Apstrakcija-kreacija* (Abstraction-Création, 1931–1936). Obe grupe bile su posvećene apstraktnom slikarstvu i vajarstvu. Zasedanja po kafeima bila su beskonačna. Prisustvovao sam okupljanjima u najneverovatnijim budžacima Pariza, gde su držani još neverovatniji govori, u najelegantnijem stilu, praćeni gestovima koji su one iz doba Luja XIV nesumnjivo doveli do još većeg nivoa savršenstva. Ni književna okupljanja po kafeima nisu bila loša. Satanizam iz osamnaestog veka i dalje je bio omiljeno jelo u nekim književnim krugovima. U drugim grupama, od svakog govornika se očekivalo da se pozove na Hegelovu dijalektiku makar jednom u minuti. Pošto se više nisu mogla slati *lettres de cachet* (zapečaćena pisma) s presudama na progonstvo ili zatočeništvo, grupe su se morale zadovoljiti pismima punim sadističkog ocrnjivanja. Ali nikada nisam imao zadovoljstvo da slušam kako Breton, Elijar ili Pere čitaju svoju divnu poeziju.

⁵⁸ Teo van Dusburg je 1927. u časopisu *De Stijl* objavio dve duže Arpove poeme, ali pod naslovima „Das lichtscheue Paradies“ („Svetlo-stidljivi raj“, koja ima još najmanje jednu verziju, kao što je ona objavljena u publikaciji *Documents internationaux de l'esprit nouveau*, br. 1, iz 1927) i „Die gestiefelte Sterne“ („Zvezde u čizmama“, koja u francuskoj verziji, opet drugačijoj, ima i podnaslov „Alzaški latinski“: „L'étoile bottée – latin d'Alsace“). U prilično konfuznoj arhivi časopisa *De Stijl* (https://www.dbnl.org/tekst/_sti001stij01_01/) nisam uspeo da razaberem da li postoji i poema pod naslovom „Daska za jaja“ – što je inače jedan od amblemskih Arpovih radova („Das Eierbrett/ La planche à oeufs“, reljef, 1922).

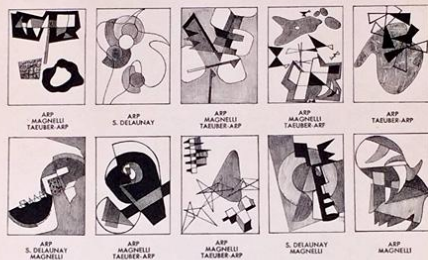


„Papiers déchirés“, br. 1, 1932.

Potruga za nedostižnim savršenstvom, zabluda da neko delo može biti potpuno dovršeno, postala je mučenje. Sekao sam papir za svoje kolaže s krajnjom preciznošću i glačao ga posebnom šmirglom. Nisam trpeo ni najtanju rasparanu nit ili vlakno. Najmanja naprslina na komadiću papira često je bila razlog da uništim ceo kolaž. Ta groznica okončala se tragedijom, kada su me pozvali da izložim neke *stare kolaže*, koje sam radio sa Sofi Tojber. Taj nesrećni slučaj podučio me je pravom značenju savršenstva i dovršenosti. Reč savršenstvo ne znači samo ispunjenost života već i njegov kraj, njegovo dovršenje, njegov prolazak, dok reč „slučaj“ ne podrazumeva samo slučajnost, neku srećnu kombinaciju već i ono što nam se dešava, što nas pogađa. Izneli smo kolaže s tavana, gde su godinama bili izloženi vrućini, hladnoći i vlazi. Neki papiri su se odlepili, bili pokriveni mrljama, buđi, naprslinama, a između papira i kartona formirali su se plikovi koji su mi izgledali odvratnije od nadutih trbuha udavljenih pacova. Kada sam se posle mnogo nedelja konfuzije malo sabrao, počeo sam da cepam svoje kolaže, umesto da ih pažljivo isecam makazama. Cepao sam i crteže i nemarno ih lepio jedne preko drugih. Ako bi se tuš rastvorio i razmazao, to bi me obradovalo. Lepio sam kolaže pomoću svežnja novina umesto da ih pažljivo pritiskam upijajućom hartijom, a ako bi se pojavile poderotine, utoliko bolje; što se mene tiče, to je rad činilo autentičnijim. Prihvatio sam prolaznost, oticanje, kratkotrajnost, nepostojanost, slabljenje, sušenje, sablasnost našeg postojanja. I ne samo da sam prihvatao nego sam i pozdravljao prolaznost u svojim radovima, onako kako su nastajali. Te iscepkane slike, ti *papiers déchirés*, doveli su me bliže veri u stvari drugačije od zemaljskih. Prvi put sam ih prikazao 1933. u galeriji Žane Buše (Jeanne Bucher) u Parizu, a većina njih je završila u Sjedinjenim Državama. Mislím da oni predstavljaju prelaz od apstraktnog slikarstva ka „oslobođenom slikarstvu“, kako bih nazvao novo američko slikarstvo. Božanski san je most između previše i premalo. Taj san je suštinski deo moje plastične potrage; slično tome, Sofi Tojber je stvarala svoj blistavo osvetljeni san između dolaska na ovaj svet i odlaska.

JEAN ARP
SONIA DELAUNAY
ALBERTO MAGNELLI
SOPHIE TAEUBER-ARP

AUX NOURRITURES TERRESTRES
 1950



CET ALBUM A ÉTÉ TIRÉ A CENT SOIXANTE-CINQ
 EXEMPLAIRES SUR PAPIER D'ARCHES, DONT CENT
 CINQUANTE EXEMPLAIRES NUMÉROTÉS DE 1 A 150 ET
 QUINZE EXEMPLAIRES HORS COMMERCE NUMÉROTÉS
 DE 1 A XV.

L'IMPRESSION DES LITHOGRAPHIES A ÉTÉ RÉALISÉE
 SUR LES PRESSES A BRAS D'EDMOND ET JACQUES
 DESJOBERT ET ACHÉVÉE LE QUINZE JUILLET MIL NEUF
 CENT CINQUANTE.

1147
 JG

Magnelli
Sonia Delaunay
S. H. Taeuber-Arp



Naslovna i zadnja stranica albuma *Aux Nourritures Terrestres*, sa deset zajedničkih litografija u boji (radovi iz 1941–1942, prvi put objavljeno 1950). Dole: Sofi, Arp, Neli van Dusburg i Sonja Delone, u Grasu, u vili Šato Foli, 1942.

Godine 1941. Sofi i ja smo pobjegli iz Pariza u Gras (Grasse, južna Francuska), odakle smo mislili da se prebacimo u Sjedinjene Države. U Grasu su nam se pridružili naši prijatelji Sonja Delone (Sonia Delaunay) i Alberto i Suzi Manjeli (Alberto i Susi Magnelli). Dve godine smo živeli u tom predivnom mestu, okruženi treperavim krunama svetlosti, leptom cvetnih krila, zvonkim oblacima i pokušavali da zaboravimo na užase sveta. Zajedno smo crtali, slikali akvarele i pravili litografije i tako proizveli jednu od najljepših knjiga.⁵⁹ U toj knjizi isprobali smo svaku mogućnost zajedničkog rada. Njen naslov sastoji od naša četiri imena. Prvobitno smo planirali da je objavimo anonimno. Uprkos užasima iz tih godina, na taj period rada sa svojim prijateljima gledam kao na jedno od najboljih iskustava u životu. Nikada u tome nije bilo ni trunke taštine, arogancije, rivalstva.

Kada je Kristifor Kolumbo, moj ljubimac, htio da zaplovi ka Indiji u „obrnutom“ smeru, otkrio je Ameriku. Kada smo pokušali da slikamo „obrnuto“, otkrili smo moderno slikarstvo. Sada mi izgleda neverovatno koliko mi je vremena bilo potrebno sa shvatim da su umetnost našeg veka i umetnost prethodnih vekova dve potpuno različite stvari. Lepota Rembrantovih gravura, Đotovih freski ili kipova iz gotskih katedrala nemaju mnogo veze sa slikarstvom i vajarstvom našeg vremena. Oni se razlikuju kao i lepota pesme slavuja od lepote gregorijanskog korala. U stvari, još više. Oni su nesamerljivi, kao lepota žuborećeg potoka i lepota ruže, lepota poeme koju komponuju krošnje i lepota pahulje.

Žan Hans Arp, Medon, maj 1958.

Jean Hans Arp, „Looking“, *Arp*, ed. James Thrall Soby, Museum of Modern Art, New York, 1958, str. 12–16; monografija objavljena povodom Arpove retrospektive u Muzeju moderne umetnosti u Njujorku, od 8. X do 30. XI 1958. PDF monografije i drugi povezani materijali: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2829>, https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_2829_300062182.pdf

Arpadijanska enciklopedija (1957)

Između 1920. i 1929, posebno su me zanimali predmeti, u koje za mene spada i čovek, ta bombona-obelisk. Tumačenja i ostvareni oblici tih predmeta bili su promenljivi, kao i vreme. Ponekad bi sunce ili pupak pokazivali ponoć, koja je trajala nedeljama. To je razlog zašto sam na nekim reljefima i kolažima pravio satove.

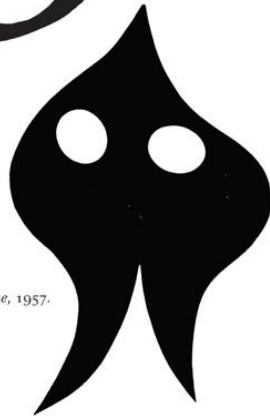
⁵⁹ J. Arp, S. Delaunay, A. Magnelli, S. Taeuber-Arp, *Aux Nourritures Terrestres*, Paris, 1950.

Encyclopédie Arpadienne

par Jean Arp



La montre, 1955.



Homme, bonbon-obélisque, 1957.

*Plastron et
fourchette (Prsnik i
viljuška), relief, oko
1922.*



Moustache et squelette, 1956.

Sat

Sat ponekad ima jednu, ponekad nekoliko kazaljki, koje retko kada izgledaju kao prave kazaljke, a češće kao neki *bred-bred* (zbrkani) govor, kao munja materijalizovana u strelu, kao dugački klesarski jezik, kao špargla žalobnog mesinganog zvuka, i njen brat, bodež, uvek u potrazi za nekom hranom, makar ova bila i u čeljustima krokodila. Kazaljke sata obično pokazuju na neki lep, jednostavan predmet: na brk, flašu, kravatu i druge delove čoveka; na usne ili list koji hladi usta kao lepeza. Po mogućstvu, kazaljke sata pokazuju na pupak. Ima satova na čije su bročanike pričvršćeni pupkovi, ništa osim pupkova, samo bezbrojnih. Sati su sporedni. Ko bi se obazirao kada uz zvuk zvona neki „pupak“ pokaže vreme. Klatno je nepouzđano, zato što se klati kako hoće. Čak i uz pomoć kompasa ili lenjira teško je utvrditi dolazak sazvežđa Jarca, sa svim njegovim kozama i jarićima. Klatno u načelu deli sate na dvanaest. Na primer, ono može nedeljama da pokazuje na izdvojenu i beživotnu grbu, čiji su glava, torzo, ruke i noge amputirani. Odsećene delove grbe delimično štite poklopci kutija za cigare. Zato ta grba, iako nakazna, deluje podmlađeno. Diše duboko, sa olakšanjem, iako nema nos.

Pupkovi-stubovi i pupak-sat

Mladi, bradati pupkovi-stubovi, rascvetani i bućni, preskaču konopac. To su trube sa boetijskim (grčkim) pupkovima. Kada im se jezgra osuše, kose posede, a korsaži ih stegnu, smeju se tako silovito da iz njih izbijaju slatke grančice. Oni jedva da moraju da navijaju svoje pupkovesatove prema podizanju pupka, da bi opet bili nagi i mladi, kao prvog dana.

Buket pupaka

Buket pupaka na ispupčenoj letnjoj noći.

Prozori i vrata pupkovi

Ako prozori i vrata pupkovi odlete, čovek ostaje da vegetira u rupi. On više ne sanja i ne igra se, a njegove piramide se smanjuju i postaju sive tačkice, šibane koprivama orgulja.

Pupak

Pupak je kugla zemlje okružena vatrenom krunom, zarezima, sedilama (Ç, i sl.) i depilatorskim rimama.

Seizmička biljka i pupkovi

U svojoj hiljadugodišnjoj rupi, oblikovanoj kao fetus, seizmička biljka uvija se od pohlepe, kao beli sok kraja s crnim sokom početka, a njen zastrašujući pogled rasteruje pupkove po zemlji.

Rukavica i pupak

Tri cveta prinose nubijski dijamant nebeskoj rukavici. Smejte se smejte se smejte se kao dijamanti. Muškarci nose svetlosne rukavice. Pupak šeta u sumpornim pantoflama. Moderna mekoća. Paperjaste kovrdže. Okamenjenost drhtavice. Ekshumirana vegetacija daha. Geometrijska vatra. Smejte se smejte se smejte se kao vanila. Tri cveta prinose svoje rukavice pupcima.

Bista i šešir

Bista tvog šešira nežno pozdravlja orah zatvorenih vrata.

List

Lišće nikada ne raste na drveću. Poput planine posmatrane iz ptičje perspektive, ono nema perspektivu nema hibridni prsni nema sapun nema škotske obraze nema kriptu. Posmatrač se pred lišćem uvek nađe u naopakoj perspektivi. Ima utisak da mu je glava u pupku, noge u ustima, neumivene oči u rukama. Što se tiče grana, stabala i korenja, izjavljujem da su to fantazmagorije da su to gole laži. Grane stabala i korenje ne postoje.

Orao

Orao ima gestove pretpostavljene praznine. Vime mu je natečeno od munje.

Jastog

Jastog ima bestijalni glas maline, lepo ponašanje jabuke, saosećanje šljive, raskalašnost bundeve.

Leptir

Punjeni leptir postaje punjeni veleleptir. Punjeni veleleptir raste i postaje velenapunjeni veleleptir.⁶⁰

Stolice i stolovi

Stolice i stolovi nose papuče i rukavice od pene. Stolovi i stolice su božanski golaći. Ne mare za košulje koje se s treskom otvaraju i zatvaraju.

Šešir

Šešir je četvrtasti pupak.

Daska za jaja, Flaša-pupak i Rukavica

Daska za jaja, igra na otvorenom ili u salonu, za visoko društvo, u kojoj učesnici napuštaju teren umazani žumancetom od glave do pete: flaša-pupak i čudovišni kuhinjski pribor, u kojem kopuliraju bicikl, morska zmija, grudnjak, kašičica za apsint i rukavica koja se može nositi umesto glave, s isteklim rokom trajanja, ne bi li naterali buržuja da oseti svu nestvarnost svog sveta.

Skelet

Skelet je bio lud od sreće kada su mu skinuli ludačku košulju. Bilo je veliko olakšanje za njega to što je mogao da hoda okolo bez tereta tela. Komarci ga više nisu ujedali. Nije više morao da se šiša. Nije bio ni gladan ni žedan, nije mu bilo ni hladno ni vruće. Bio je daleko od guštera ljubavi i njegovih buržuja, daleko od mleka konkubina, daleko od mesečevog šmrcanja. Šampinjoni-tenori, koji su rasli na meridijanima, nisu ga više zabrinjavali.

⁶⁰ Nonsens, od početka do kraja, sa „papillon“ (leptir) koji postaje „papapillon“.

Jean Arp, „Encyclopédie Arpadienne“, *XXe siècle: Art et humour au XXe siècle*, Nouvelle série, N° 8, Janvier 1957, str. 13–16, https://apicefront.pico.promemoriagroup.com/wp/wp-content/uploads/2020/06/1956_1957_08.pdf; *Jours effeuillés*, str. 451–453.

Razgovor sa Džordžom L. K. Morisom (1956)

MORIS: Kada se prvi put došli u dodir sa umetnošću? Da li ste oduvek želeli da postanete umetnik?

Da li ste u početku bili nadahnuti drevnom umetnošću? Da li ste ikada pohađali akademiju?

ARP: Sećam se da sam sa osam godina strastveno crtao u jednoj velikoj svesci, koja je izgledala kao računovodstvena knjiga. Koristio sam drevne bojice. Nijedan drugi posao, nijedno drugo zanimanje nikada me nije privlačilo i već su te dečije igre – istraživanje nepoznatih predela iz snova – nagovestile da je moj pravi poziv bio otkrivanje *terra incognita* umetnosti. Figure sa strazburške katedrale, iz mog rodnog grada, verovatno su me usmerile ka vajarstvu. Sa deset godina sam izrezbario dve male drvene figure, Adama i Evu, koje je moj otac kasnije stavio u vitrinu. Kada sam napunio šesnaest godina, roditelji su mi dopustili da napustim strazburšku gimnaziju i upišem studije crtanja i slikarstva u Školi za primenjene umetnosti. Svoju prvu inicijaciju u svet umetnosti dugujem svojim strazburškim učiteljima, Žoržu Ritlengu (Georges Ritleng), Hasu (Haas), Daubneru i Šnajderu (Schneider). Godine 1904, uprkos mojim molbama da odem u Pariz, moj otac, koji je smatrao da sam suviše mlad i strepeo zbog „sirena“ velegrada, naterao me je da upišem Akademiju lepih umetnosti u Vajmaru, kod Ludviga fon Hofmana (Ludwig von Hoffmann). U Vajmaru sam se prvi put sreo s francuskim slikarstvom, zahvaljujući izložbi koju su priredili grof Kesler (Harry Kessler) i ugledni arhitekta Van de Velde (Henry van de Velde).

MORIS: Gde ste se prvi put sreli s modernim slikarstvom i kako ste tada reagovali? Šta ste radili pre dade?

ARP: Od 1906. radio sam u potpunoj izolaciji, u Vegisu, nadomak Lucerna, u Švajcarskoj. N kratko sam odlazio u Pariz, gde su me veoma impresionirale kubističke slike, koje sam video u Kanvajlerovoj (Daniel-Henry Kahnweiler) maloj galeriji, u ulici Vinjon. Na jednom od tih putovanja, sprijateljio sam se sa Sonjom i Roberom Deloneom (Sonja-Sonia i Robert Delaunay). Zanimala su me sva umetnička pitanja, tako da sam iz petnih žila nastojao da nabavim doslovnu svaku knjigu o modernoj umetnosti. Ali pošto nisam bio u stanju da asimilujem iskustva drugih umetnika, mukotrpo sam tragao za sopstvenim izražajnim sredstvima, u svom usamljeništvu u Vegisu. Tamo sam, 1910 ili 1911, na svoj način otkrio ono što je danas poznato kao apstraktna umetnost. Međutim, moje švajcarske kolege su vrtele glavama, bili su skeptični i zabrinuti; nažalost, uništio sam se sve što sam napravio u tom periodu. Malo kasnije, upoznao sam Kandinskog i Danijela Rosinea (Daniel Rossiné)⁶¹ i oni su bili prvi koji su razumeli i podržali moj rad.

MORIS: Šta je bila dada? Revolucija protiv umetnosti prošlosti, protiv određenog umetničkog stava? Kako je nastao dadaistički pokret? Gde ste se sastajali? Da li je dada bila apstraktna umetnost?

⁶¹ Pravo ime Vladimir Davidovič Baranov (1888–1944). Jedan od rodonačelnika ruske avangarde, koji je od 1910. radio u Parizu. Godine 1943. deportovan u Aušvic, gde je i umro, početkom 1944.



Arp u Parizu 1914.

ARP: Godine 1914–1915, na početku Prvog svetskog rata, zatekao sam se u Parizu, gde sam često odlazio u kantu koju je vodila umetnica madam Vasiljev, i tamo sam upoznao Maksa Žakoba, Modiljanija, Kravana (Arthur Cravan) i Egelinga. Pošto sam ostao bez novca, otišao sam u Švajcarsku i nastanio se u Cirihi. I tamo je počela ta avantura zvana dada. Godine 1916, upoznao sam Huga Bala i Emi Henings, u ulici Špigelgase, rodnom mestu dade. Bal me je upoznao s Carom i Jankom. Našoj maloj grupi uskoro su se pridružili Hilzenbek, Hans Rihter, Egeling, Glauzer (Friedrich Glauser), Alberto Đakometi, Zerner, balerine iz Labanove škole – među njima i Mari Vigman, Sofi Tojber i Katja Vulf (Katja Wulff) – i drugi slikari i pesnici. Gledano unazad, naše izložbe, književne večeri, protesti, lažne vesti i skandalozne demonstracije, koji su tada izgledali kao anarhija, bili su nužni za oslobađanje od izlizanih formi i odbranu našeg duhovnog života od rutine i akademizma.

MORIS: Ko su bili vaši prijatelji među slikarima i koje su vas sile okrenule apstraktnoj umetnosti? Zar niste radili gvaševе, kolaže i reljefe, pre nego što se posvetili vajarstvu? Kada ste počeli da pravite skulpture? Da li ste oduvek želeli da budete vajar?

ARP: Godine 1915, u galeriji Taner u Cirihi, gde sam izlagao zajedno sa Adjom i Otom van Resom, upoznao sam Sofi Tojber. Tokom 1916. Sofi Tojber i ja smo zajedno radili na raznim velikim kompozicijama od tkanine i papira. Još dok sam bio u Vegisu, vajar Fric Huf (Fritz Huf), rodom iz Lucerna, uputio me je u tehniku rada s gipsom. Žao mi je što sam uništio ceo niz malih skulptura, koje sam mogao da uradim i 1930, u vreme kada sam se definitivno posvetio vajarstvu, iako sam i dalje pravio reljefe, kolaže, gvaševе, crteže tušem i gravure.

MORIS: Kako stvarate, po kojoj proceduri? Da li polazite od neke naturalističke forme? Da li prvo napravite neku plastičnu kompoziciju ili do forme dolazite pomoću onoga što ljudi nazivaju slučajem? Šta mislite o onoj savremenoj školi po kojoj je sve „slučaj“? Da li se slažete sa stavom te škole da je umetnost staromodna i da sav izraz potiče iz stvaralačkog trenutka? Da li ste uvek potpuno svesni dok stvarate?

ARP: Ono neobjašnjivo, božansko, činjenica da se budim, krećem, delujem, mislim, živim, rađa poeziju, crteže, skulpture, tekstove, linije, površine, utiče na izbor boja, oblika, cvetova, kamenja, na izbor delova kamena, određuje pogled, način hodanja, oblik siluete, ljudskog lica, lica oblaka. Ono neobjašnjivo, koje me vezuje za neku grančicu, grumen zemlje, mrlje ili munje, određuje izraz mojih dela. Moja umetnost je povezana sa snovima, ali ona ne prezire materiju. Taj mladalački stil, koji neki zovu „pacićka škola“, a neki *tašizam*, zapanjuje me kao čudo materijalizma. To je igra nestrpljenja, potpuno suprotna *pasijansu* (*patience*, strpljenje), koji su dame iz XIX veka volele da igraju. Sve manifestacije te umetnosti su lepe onoliko koliko i materija može biti lepa. To je svesni folklor. Mislim da će vremenom svi početi da ga igraju. Zar pesnik Lotreamon nije rekao da poezija pripada svima, a ne samo jednoj osobi!

MORIS: Da li verujete da su originalnost i personalnost važni u umetnosti? Da li vas zanima predmet ili medij u kojem radite (mermer, bronza, drvo)?



Arp u Medonu, oko 1930.

ARP: Neko umetničko delo može nastati iz susreta s ljudskim bićem, životinjom, biljkom, kamenom, starom daskom na kojoj je neko u prolazu iscrtao linije. To „u prolazu“ je presudno, kao što je za lovca presudan trenutak u kojem povlači okidač. Naime, svaka epoha ima svoj odgovarajući izraz. Svaka epoha postavlja čovečanstvu svoja pitanja. Da li bi na njih trebalo da odgovorimo personalno ili anonimno? Sofi Tojber i ja smo se dugo bavili pitanjem anonimne umetnosti. Upotreba kruga, umesto kvadrata i pravougaonika bila je jedno od velikih ličnih otkrića Sofi Tojber. S druge strane, u radu na svojim slikama, gvaševima i crtežima ona se potpuno odričala svog ega i bila tako daleko od svakog pretvaranja, da su dobre zanatlije mogli da ih izrade u mozaicima, reljefima, muralima i tapiserijama, a da pri tom ne naruše njihov život.

MORIS: Koliko dugo pišete poeziju? Da li između vaše poezije i vaših plastičnih formi postoji veza?

ARP: Ljudsko biće je veoma složen buket. U isto vreme kada bih branio anonimnu i impersonalnu umetnost, moja poezija se upuštala u najličnije erupcije. U vreme dade, forma većine mojih pesama veoma se razlikovala od pitanja kojima sam se bavio u plastičnoj umetnosti. Tek su u nadrealističkom periodu moji poetski tekstovi i moj plastični rukopis došli u najtešnju vezu.

MORIS: Da li ste ikada proučavali filozofiju? Da li vam je potrebna filozofija kao podsticaj za rad? Da li filozofija ima bilo kakav uticaj na vašu umetnost?

ARP: Dilsova knjiga s fragmentima presokratovaca⁶², poezija Remboa i Novalisa, kao i Jevandelje po Jovanu, sa mnom su već mnogo godina.

„Interview with George L. K. Morris“, *The World of Abstract Art*, ed. The American Abstract Artists, New York, 1957, str. 347–350.

Dada sinod (1957)

Dadaističko verovanje u ne-smisao nije besmislica, nije šala. Dadaističko verovanje u ne-smisao je besmisleno isto koliko i neka biljka, dečji crtež, muzika, lepota, ljubav, nada, krug, kvadrat, boja. Poput njih, i ono ima sreću da mu nije potreban „čtetvorostruki koren načela dovoljnog osnova“.⁶³ Verovanje u ne-smisao je sačuvalo dadaistu od precenjivanja razuma, za koji se smatra da jedini može objasniti svet.

TRISTAN CARA: DadaDadaDadaDadaDadaDada.

HUGO BAL: Dame i gospodo, kladim se na bilo kakav ulog sa samim sobom. Kladim se na i okolo, kladim se u krug i pravo napred, i u vazduhu i na zemlji, da će ovo biti spektakularna predstava. Ali od najveće je važnosti da na ovom „Dadaističkom soareu“, za vreme naše predstave, svi posetioci u crnim redengotima i sve posetiteljke u crnini poležu na pod. U sali ne sme biti nijedne stolice. Hoću da ih poredam jedne iza drugih, kao u procesiji, od Limata do ulaza u restoran „Zur Waage“.

TRISTAN CARA: DadaDadaDadaDadaDadaDada-Dada.

HUGO BAL: Skinućemo poveze sa očiju slepim kravama. One će onda postajati sve veće i sve šuplje, kao trojanski konj. Dada će se roditi iz trojanske krave. To će preobratiti u dadaizam čak i alpske pastire.

⁶² Herman Diels (1848–1922), *Die Fragmente der Vorsokratiker*, III vol., 1903–1910.

⁶³ Aluzija na naslov knjige Arthura Schopenhauera, *Über die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde. Eine philosophische Abhandlung*, 1813.

Dada je revolt nevernika protiv neverovanja. Dada je žudnja za verovanjem. Dada je gađenje nad imbecilnim i racionalnim tumačenjem sveta. Imali smo veru u nežne i divne i zvonke pesme Huga Bala. Radosno smo i sa žarom verovali u statičke poeme Tristana Care, sačinjene od pokretnih panela s natpisima i četiri stolice, na kojima su ti paneli stajali, i čija se pozicija menjala posle svakog spuštanja zavese. Verovali smo u raskošne „dum, dum“ glosolalije⁶⁴ Riharda Hilzenbeka, koje su mu donele trofej na turniru poezije u ulici Špigelgase.⁶⁵ Verovali smo u beskrajne metamorfoze, u preobražaje oblika od ispisanih znakova, iz dugačkih, vrlo dugačkih znakovnih dela Vikinga Egelinga i Hansa Rihtera. Verovali smo u srušene idole Sofi Tojber, u Vulfa i Labana, u našeg dada blagajnika, dragog Glauzera, i njegovog policijskog narednika Študera, koji je bio talentovaniji i veći dadaista od svih nas, što je neosporno dokazao i zbog čega ostadosmo njegovi večiti dužnici i ožalošćeni.⁶⁶ Ali vratimo se našem Arpu i njegovom dadaizmu. On je napao umetnost, proglasio ju je magičnim pražnjenjem creva, uradio je klistir Miloskoj Veneri i omogućio Laokonu i sinovima da konačno siđu s pozornice, posle hiljadugodišnje bitke sa udavom. Istovremeno, naš dragi Arp je svim srcem voleo scene s božićnim jaslama, koje su igrali Hugo Bal i Emi Henings.

⁶⁴ Glosolalija: izgovaranje besmislenih reči, ali u hrišćanskoj dogmi, duhovni zanos u kojem se neka poruka prenosi ljudima koji govore stranim jezikom, tako da je oni dožive kao da im je saopštena na njihovom jeziku.

⁶⁵ Špigelgase 1, adresa *Kabarea Volter*.

⁶⁶ Friedrich Glauser (1896–1938): švajcarski pisac, jedno vreme blizak dadistima. Poznat po seriji od pet kriminalističkih romana o policijskom naredniku (inspektoru) Študeru (Studer).



Hugo Bal i Emi Henings, Anjuco (Agnuzzo, Švajcarska), oko 1920.

AUGUSTO ĐAKOMETI: Juče sam završio svoj poslednji rad iz dadaističke automobilske umetnosti. Mislim da niko pre mene nije napravio ništa slično. Kao godinu rođenja beležim D. A. D. A. – Domine Anno Domine Anno – 1917. Moja automobilska umetnost...

MARSEL JANKO: Puštaću svoja džinovska plamteća dada-jaja i puniti džinovske dada-šešire džinovskim morskim dada-pijavicama, u znak neprekidne dobrodošlice publici, sve dok ne iskoči iz kože. Ovog puta napraviću svoje najkrvoločnije maske...

AUGUSTO ĐAKOMETI: Dopustite mi da završim svoj govor. Moje mobilno delo podseća na kockasti oblak s klatnom od plavog dima. Ja sam Gridionac⁶⁷ i zajedno s madomoazel Alis Beli⁶⁸ predao sam dadaistima, na njihovom soareu u svečanoj sali restorana „Kaufleten“, lovoriku dugačku dvadeset metara.⁶⁹ Dadaisti su mi veoma mili i dragi, ali pustite me da završim. Takvi smo mi Gridionci. Zar večeras ne bi trebalo da malo propagiramo dadu, g. Arp?

EMI HENINGS: Da, trebalo bi, dragi gospodine Đakometi i dragi Arpe. Možda da se spustimo dole na Limatski kej i svratimo u neku kafanicu, gde služe one velike i lepe kobasice?

TRISTAN CARA: DadaDadaDadaDadaDadaDada-DadaDada.

Dada me nije mnogo zabrinjavala, ali moja umetnost jeste. Toliko me je mučila da sam jednog dana provalio u Carinu sobu, kada on nije bi tu, da bih ukrao i uništio kolaž koji sam mu prethodno poklonio, i zbog kojeg nisam mogao da spavam, jer sam mislio da je neopisivo loš. Zavideo sam Cari na njegovoj vedroj ležernosti. Obožavao je dupla dna i duple plafone, živice od hipnotisanog lovora, kobasice od mesa slobodnih mislilaca, glave u kojima su rasle male glave, po tačnoj slici velikih. Kasnije je osedeo i utonuo u materijalnu oskudicu. Uprkos tome, nastavio je da piše divne pesme, zbog kojih bi ga u njegovoj domovini obesili.

HUGO BAL: Dame i gospodo, molim vas, jednu malu pseću zapregu, za moj luksuzni prtljag, s nekom malom, najmanjom mogućom teglećom zverkom, operisanom od apetita, da bih se u što kraćem roku prebacio na neko mirno i sunčano mesto. Molim vas, molim vas, dame i gospodo.

TRISTAN CARA: DadaDadaDadaDadaDadaDada-DadaDadaDada.

MARSEL JANKO: Dada je protiv plemenitih megalomana književnosti i filozofije, koji buše rupe bez dna gde god još ima čvrste zemlje. Naše odeonade⁷⁰ su savršene, ali ipak moramo da sazovemo dada sinod, na kojem ćemo se izjasniti o dadama, arpadima, arprecijacijama, dadadvobojima.

HUGO BAL: Hteo bih da dodam koju reč o pravljenju pene, o naduvenosti, o uobraženosti. Sve to pristaje ljudima kao po meri. Anarhisti, komunisti, kapitalisti, dadaisti, nihilisti, ha-halisti, obični hrišćani, samo su jadni đavoli, kojima ne uspeva da se

⁶⁷ Kanton u Švajcarskoj: nem., Graubünden (Graubinden); romanski, Grischun (Grišun); it., Grigioni (Gridioni).

⁶⁸ Alice Bailly (1872–1938): švajcarska slikarka, najpoznatija po svojim slikama iz kubističkog perioda. Bila je bliska s mnogim ciriškim i pariskim dadaistima. Godine 1919, zajedno sa Arpom, ilustrovala je osmi broj Pikabijnog časopisa 391.

⁶⁹ Osmo *Dada Soirée*, održano u ciriškom restoranu *Kaufleten*, 9. aprila 1919, kada je opet došlo do incidenta sa revoltiranom publikom, za vreme Zernerovog nastupa. Za sve skrivene reference iz govora Augusta Đakometija, kao i za malu upadicu Emi Henings, koja sledi odmah posle, videti tekst *Dadaland*, deo o A. Đakometiju.

⁷⁰ Sastanci dadaista u ciriškom kafeu *Odeon*.

izvuku iz svojih čudovišnih koža. Hteo bih da kažem nešto i povodom predloga Marsela Janka. Predlažem da od sada razdvajamo dade od arpada, inače će se ovaj sinod pretvoriti u apokalipsu. Previše je tu arpostola, arpologija, arpokrifa...

TRISTAN CARA: DadaDadaDadaDadaDadaDada-DadaDadaDadaDada.



Arp i Cara u Inzbruku, verovatno 1921.

Za dadaistu, progres je najgora od svih laži. Progres je vesnik atomske bombe. To je razlog zašto je Hilzenbek na kraju pognuo glavu, kao što to već neko vreme rade i Himalaji, da bi dadaistički hodočasnici mogli da im razdragano bište raščupane glave, u potrazi za hiljadu i jednim snom Lasasade.⁷¹ Što je flaša rakije za ljubitelja rakije, to je bas bubanj za Hilzenbeka. Koristio ga je na svakom koraku, udarao u njega iz sve snage i terao njime tu opasnu zverku, razum, da se povuče u svoje crvotočne rupe. Naročito je voleo, baš kao i ja, da peva pesmice iz *Malog Larusa*.⁷² Kad smo već kod *Larusa*, šta bi bilo s dadom, da je dada, umesto kao dada, bila krštena kao Hani Bal? Ne Hugo Bal, nego Hani Bal?

Dadaisti nisu očekivali ništa dobro od budućnosti. Ona je bila mnogo gora nego što su strahovali. Ljudska bića su postala pobesnele horde kentaurskih mašina. Beznadežno opsednuti, ti roboti se kreću u svojim automobilima vratolomnom brzinom, beznadežno posvećeni automaniji. Ko od njih ne bi voleo da mu u guzicu ugrade zvučnik! Uništenje zemlje sada je postalo moguće zahvaljujući umovima naučnika. U poređenju sa atomskom bombom, bombe iz epohe dade bile su najobičnije petarde. U ovom trenutku, svemirska industrija pokušava da izgradi neutralne zone između zvezda, u koje će odlagati konzerve smrznute noći, tako korisne, za zvezdane pionire. To je ona vrsta prljavštine koja se mogla lako predvideti i na koju su dadaisti upozoravali svojom umetnošću. Previše razmišljanja i premalo verovanja napravilo je od ljudi odvratnu, robotizovanu gamad. Hugo Bal je verovao u svoje zvučne poeme, verovao i napisao svoju knjigu *Vizantijsko hrišćanstvo*.⁷³ Međutim, detinjasti mislioci su razmišljali nerazborito i nehajno, besomučno i besramno. Dada je protiv te „nehajne nauke“.

Pariz-Medon, jul 1957.

„Concile Dada“, Jean (Hans) Arp, *Archives dada: Chronique*, ed. Marc Dachy, Hazan, Paris, 2005, str. 385–386. „Dadakonzil“, Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck, Hans Arp, *Dada: Die Geburt des Dada, Dichtung und Chronik der Gründer*, Zürich, Verlag der Arche, 1957.

Pismo Sidniju Dženisu (1953)

Izlazim u susret vašoj želji, dragi Dženis, da napišem nekoliko reči povodom otvaranja izložbe dade u vašoj galeriji, kao akter koji u ulozi kralja, tiranina, kriminalca ili junaka pokušava da se uskladi s dadom već trideset sedam godina. To nije lako, zato što sam se u međuvremenu mnogo promenio; postao sam sklon verovanju u anđele, a ono što je za mene nekada bila umetnost, danas mi izgleda kao priroda. Ali, upravo tu počinje moja uloga, zato što priroda jeste dada.

⁷¹ Mali eho reči Lasa, koji pomalo podseća na „Hiljadu i jednu noć Šeherezade“.

⁷² Aluzija na izbor reči dada, koju su Hilzenbek i Hugo Bal pronašli u *Malom Larusu*.

⁷³ Hugo Ball, *Byzantinisches Christentum. Drei Heiligenleben*, Duncker & Humblot, München 1923.



Dišanova postavka izložbe *DADA 1916–1923*, u Sidney Janis Gallery, New York, 1953; kutak s Arpovim radovima iz vremena ciriške dade (vide se i Hausmann, Baargeld, Man Ray, itd.).

Ono što možete da vidite ovde je dada. I svi vi, lepi ljudi, mlade žene, i vi ste dada, samo što to ne znate. Sutrašnja dada imaće drugačije lice od današnje i upravo zato biće dada. Dada, to je život. Dada, to je ono što se menja (skoro da bih mogao da kažem, stalna promena, večni povratak, Heraklit). Dada, to je život koji će preobraziti sutrašnjicu i naterati sadašnjost da se ponaša drugačije. Dada je radosna, tužna, antiugetnička, nasmejana, uplakana, dosledna, nedosledna, roze bombon, staromodna, otrovna. Sve ove slike i skulpture, cigare, stolice, prozori, stolovi, sve to je dada. I vi ste dada, Sidni Dženis, kao što su to i Meri Vigman, Dišan, Pikabija, Man Rej i Hugo Bal bili i pre pojave reči „dada“. Ali, „u početku beše reč“, dakle, 1916. AD (*anno dada*). Ukratko, dada je sloboda. Svaki dadaista može da peva i priča kako mu drago, a da ne završi sa omčom oko vrata. U isto vreme, dadaista je ponekad samo Cara, Hilzenbek, Hausman ili ja, koji smo takođe bili dadaisti. Podrazumeva su da su Marsel Janko, Sofi Tojber i Hans Rihter takođe bili u tom društvu, kao i da svako u svom srcu želi da bude dada.

Dragi Sidni Dženis, tako vam svega, ne špartajte svojom galerijom tim krilatim korakom trubadura, inače će vaši posetioci gledati samo vas, a ne našu „lepu umetnost“.⁷⁴

Sve je dada i dada se ne završava u Institutu za mumificiranje, gde je sve mrko, a zidovi potpuno zatvoreni. Dada se ne završava čak ni u Muzeju likovnih umetnosti, sa svim tim mrkim remek delima, čije cene ne prestaju da probijaju plafon i koja svoje vlasnike razgaljuju kao što i ludilo veličine podstiče krvožedne porive diktatora.

Dada je jeftina i skupa, kao i život. Dada se daje nizašta, zato što je neprocenjiva.

Dada 1916–1923, Sidney Janis Gallery, New York, plakat-katalog izložbe, 15. IV – 9.
V 1953. Izvor: Marc Dachy, *Archives dada: Chronique*, Hazan, Paris, 2005, str. 402.

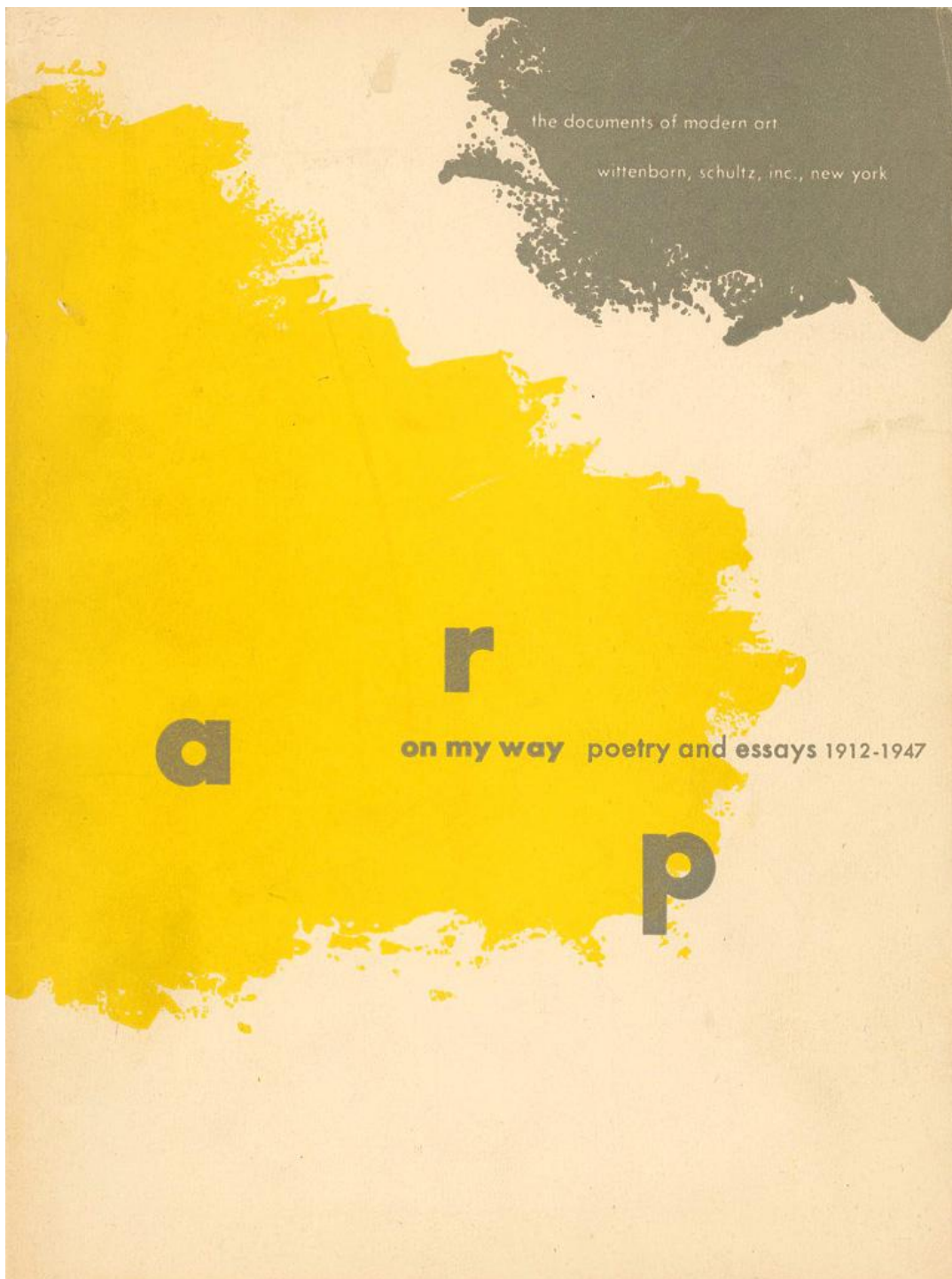
⁷⁴ Sidni Dženis, čuveni njujorški kolekcionar i galerista (1896–1989), bio je vrsni plesač i u mladosti je nastupao u vodvilju.



Dišanov dizajn za katalog izložbe *DADA 1916–1923*. Veliki jednolist (96,5 x 63,5 cm), sa tekstovima Arpa, Care, Hilzenbeka i Žaka-Anrija Leveska (Jacques-Henry Lévesque), čiji su se primerci na otvaranju izložbe nalazili zgužvani u korpi za otpatke (tačnije, kao što vidimo, u slamnatoj korpi za veš). Bio je to, po Dišanu, „dadaistički gest koji poništava 'ozbiljnost' izložbenih kataloga“ (Arthur Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Harry N. Abrams, New York, 1969 str. 527; opis prenet iz našeg izdanja Marsel Dišan, *Razgovori s Pjerom Kabanom*, 2022). Levo: kompozitor Edgar Varez odmotava i čita jedan od plakata.

Moj put (1948)

Izbor tekstova iz Arpove prve zbirke na engleskom, „On My Way: Poetry and Essays 1912–1947“, u izdanju Robertha Motherwella (Wittenbron, Scultz, Inc., New York, 1948; engleski prevodi, sa originalnim nemačkim i francuskim verzijama). Neki od ovih tekstova napisani su posebno za tu zbirku, dok su neki nastali od fragmenata ranije objavljenih tekstova. (AG)



Korice prvog i za sada jedinog izdanja jedne od najboljih publikacija posvećenih Arpu. Urednik Robert Motherwell, dizajn Paul Rand, 1948.

Mera svih stvari

Čovek se ponaša kao da je stvorio svet i kao da može da se igra s njim. Prilično rano u svom veličanstvenom razvoju skovao je izreku da je čovek mera svih stvari. Onda se brzo bacio na posao i okrenuo svet naglavačke, koliko god je mogao. Miloska Venera leži na zemlji, razbijena u paramparčad. Čovek je merio merom svih stvari, samim sobom, merio i premeravao. Skrojio je i potkresao lepotu. To potkresivanje po meri izrodilo je konfekcijske radnje, a konfekcijske radnje su izrodile ludilo, u svim njegovim oblicima. Pometnja, nemir, glupost, ludilo i pomama vladaju svetom. Fetusi s dvostrukim geometrijskim glavama, ljudska tela sa žutim glavama nilskih konja, čudovišta u obliku lepeza sa slonovskim surlama, zubate trbušine na štakama, šepave piramide uplakanih očiju, grudve zemlje s falusima, itd., počeli su da se pojavljuju u slikarstvu i vajarstvu.

„Das Mass aller Dinge“, prvi put objavljeno u *On My Way*, nem. str. 81, eng. prevod str. 35, 1948.

Lepota nije iščezla ispod ruševina vekova

Kada su osobenost, intelekt i filozofija izronili iz legendarnih dubina mitskog čovečanstva, kada je čovek počeo da otkriva prirodu, kada su „zemlja, uzburkano more, vlažni vazduh i titanski etar“ svečano pevali, lepota je boravila naga među ljudima.

U svakom veku lepota se menjala. Lepota nije iščezla ispod ruševina vekova, ona je iščezla u Maju, u priviđenje. Preko nje je nabacano toliko retkih i skupocenih odeždi da ona više ne zna u kojoj da se pokaže.

Koja je izvorna slika lepote? Koje je to „vrela lepote iz kojeg izvire prvobitna slika“?⁷⁵ Da li je to naga korporalnost Grka, da li su to kostimi, velovi i maskarade renesanse, da li je to bestelesna čežnja gotike, da li su to kocka i sfera, da li su to ljubav i harmonija, o kojima je Empedokle rekao: „Nije bilo ruku koje se pomaljaju iz tela, ni nogu, ni živahnih kolena, niti maljavog muškog uda; svuda beše samo sfera, u svakom delu ista.“

„Die Schönheit versank nicht unter den Trümmern der Jahrhunderte“, nem. str. 81, eng. str. 35.

Obmana, privid, izveštačenost

Čovek je postao detinjasti demijurg, detinjasti tvorac. U svojoj megalomaniji, poželeo da iznova stvori boga i svet. Između demijurga je onda izbila gadna svađa, a njihova podeljenost je prerasla u neprijateljstvo. Svaki slikar, svaki vajar, želi da se prikaže kao nenadmašni tvorac. Anonimnost i poniznost ustuknuli su pred slavom i izveštačenošću.

Čovek je izgubio osećaj za lepotu. Postao je nerealan. Umesto piramida, hramova, katedrala, on proizvodi obmane, privide, trikove.

„Trug, Schein, Kunststück“, nem. str. 82, eng. str. 35–36.

Stvarnost

Naša dela su strukture napravljene od linija, površina, oblika, boja. Ona pokušavaju da priđu stvarnosti. Ona mrze izveštačenost, oholost, oponašanje, hodanje po žici. Ako ćemo pravo, akrobate mogu imati talenta, u manjoj ili većoj meri. Ali umetnost bi trebalo da vodi ka duhovnom,

⁷⁵ Friedrich Hölderlin (1770–1843), *Der Spaziergang* („Šetnja“; doslovan prevod završnih stihova pesme), 1811.

ka stvarnom. Ta stvarnost nije ni objektivna stvarnost ili realitet, niti subjektivna stvarnost misli, to jest, idealnost, već mistična stvarnost, naspram koje stojimo kao oko u sledećoj neoplatoničarskoj slici: „Ono se sklanja sa svetlosti da bi videlo tamu, ali je ne vidi; naime, ako ima svetla, ono ne može da vidi tamu; ali, bez svetlosti ne može da vidi; time što ne vidi, ono vidi tamu na za nju prirodan način.“

„Wirklichkeit“, nem. str. 82, eng. str. 36.

Gore i dole

U stara vremena čovek je znao šta znače gore i dole, znao je šta je večno, a šta prolazno. Čovek još nije stajao na glavi. Njegove kuće su imale podove, zidove i tavanice. Renesansa je pretvorila tavanicu u lažni raj, zidove u lavirinte, a pod u bezdan. Čovek je izgubio osećaj za stvarnost, za mistično, za strogu neizvesnost, najveću od svih izvesnosti.

„Oben und Unten“, nem. str. 82, eng. str. 36.

Deo stvarnosti

Konstruktivistička umetnost uzdiže moderni, materijalni svet, progres, mašinu. Neoplastična umetnost raskida sa materijalnim svetom. Nekoliko vertikalnih i horizontalnih linija, dve, tri boje i „balans“, to je sve što je ostalo od nje. Na pitanje jednog anglosaksonskog posetioca zašto uvek slika kvadrata, Mondrijan je odgovorio: „Kvadrata? Na svojim slikama ne vidim nikakve kvadrata.“ Tako u svetu slikarstva nije više bilo mesta čak ni za kvadrata i prave uglove. Prve neoplastične slike su naslikane 1917. i 1918. Reprodukcije Mondrijanovih, Dusburovskih i Vantongerloovih (Georges Vantongerloo) radova prvi put smo videli u Cirihu, oko 1920.

Naši prvi konkretni radovi su odmah raskinuli sa onim što je promenljivo, sa uobičajenim tokom stvari, kojem su mnogi potčinjeni, kao i sa prirodom vidljivog sveta, koji je, najzad, samo deo stvarnosti.

„Ein Teil der Wirklichkeit“, nem. str. 83, eng. str. 36–37.

Sveta tišina

Ljudi će uskoro početi da pričaju o tišini kao o nekoj bajci. Čovek je okrenuo leđa tišini. Iz dana u dan on izmišlja mašine koje povećavaju buku i odvrćaju čovečanstvo od suštine života, od promišljanja, od duhovne kontemplacije. Automobili, avioni, radio i atomske bombe najnoviji su trijumfi progresa. Čovek više ne može da uradi ništa suštinsko, ali ono što radi želi da uradi najvećom mogućom brzinom i s nadljudskom bukom. On traži razonodu, ali ne shvata da ga robot kojim upravlja zapravo vodi u katastrofu i ništavilo. Usred trubljenja, zavijanja, pištanja, gruvanja, treštanja, zviždanja, drobljenja i podrhtavanja on se oseća sigurnim. Njegova strepnja se ublažava. Njegova neljudska ispraznost širi se čudovišno, kao neka siva vegetacija.

„Die Heilige Stille“, nem. str. 83, eng. str. 37.

Snevači

Danas svega nekolicina snevača nastavlja da žrtvuje svoje živote u ime jasnoće. Jedu slabo i spavaju na tvrdim posteljama. Pate od vreline i zime. Ali čim začuju laki lepet krila oko sebe, sva beda njihovih života nestaje i u svojim golim ćelijama oni pevaju i objavljuju nova sunca, pravi život.

Dada je bila nešto više od velikog bubnja, od buke i šale. Dada je bila protest zbog gluposti i oholosti čovečanstva. Među dadaistima je bilo mučenika i svetaca, koji su svoje živote žrtvovali potrazi za životom i lepotom. Bal je bio jedan od tih velikih snevača. Sanjao je i verovao u poeziju i sliku. U *Bekstvu iz vremena* (1927), Hugo Bal piše: „Reč i slika su jedno. Slikar i pesnik idu zajedno. Hrist je slika i reč. Reč i slika su razapeti“ (1916). Maljevič je slikao raspetu sliku i zato je bio raspet među Rusima. Snevači i dalje žive u katakombama, sa slikom, rečju, muzikom.

„Träumer“, nem. str. 83, eng. str. 37.

Počeo sam da se sve više udaljavam od estetike

Počeo sam da se sve više udaljavam od estetike. Hteo sam da pronađem drugi poredak, drugu vrednost za čoveka unutar prirode. On više nije mera svih stvari, on ne može više da sve svodi na svoju meru; naprotiv, i čovek i sve druge stvari treba da budu kao priroda, bez mere. Hteo sam da stvorim nove pojave, da iz čoveka izvučem nove oblike. Od 1917. ta težnja je počela da se nazire u mojim „predmetima“. Aleksandar Parten (Alexandre Partens) je u *Dada almanahu* o tome napisao sledeće:

„Ono po čemu se Žan Arp ističe jeste to što je u određenom trenutku shvatio pravi problem samog umeća. Tako je mogao da ga napoji novom, spiritualnom imaginacijom. Nije ga više zanimalo da unapređuje, formuliše i utanačuje neki estetski sistem. Hteo je neposredno i direktno stvaranje, kao što su to odlamanje kamena od litice, otvaranje pupoljka, životinjsko razmnožavanje. Hteo je predmete natopljene maštom, a ne muzejske eksponate, hteo je animalne predmete divljeg intenziteta i boje, hteo je da među nama stvori novo telo, koje postoji za sebe, predmet koji bi mogao i da čuči u uglu stola i da se gnezdi u dubinama bašte i da zuri u nas sa zida... Okvir slike, a kasnije i vajarsko postolje, njemu su izgledali kao beskorisne štake...“

Još u detinjstvu, postolje neke skulpture ili okvir koji omeđuje sliku kao prozor, za mene su bili prilike za igru i nestašluke i navodili me da smišljam razne trikove. Jednog dana pokušao sam da na prozorskom staklu naslikam plavo nebo ispod kuća koje sam mogao da vidim kroz prozor. Tako je izgledalo da kuće lebde u vazduhu. Ponekad bih izvlačio naše kućne slike iz ramova i sa uživanjem gledao u te prozore koji su visili na zidovima. Ili bih okačio neki ram u našoj maloj, drvenoj šupi i testerom izrezao rupu u zidu iza rama, koja je otkrivala neki ljupki pejzaž, u kojem su promicali ljudi i njihova stada. Pitao sam oca kako mu izgleda moje najnovije delo. Sećam se njegovog čudnog, pomalo zapanjenog pogleda. Kao dete uživao sam da stojim na postolju srušene statue i oponašam držanje neke smerne nimfe.

Evo nekoliko naziva mojih dadaističkih predmeta: „Adamova glava“, „Artikulisani zarez“, „Papagaj koji zamišlja da je grom“, „Planina s prslukom od leda“, „Pravopisni nameštaj“, „Daska za jaja“, „Pupak-flaša“.

Krhkost života i ljudskih tvorevina s dadaistima se pretvorila u crni humor. Čim se neko zdanje ili spomenik završi, počinje da propada, da se raspada, truli, osipa u prah. Piramide, hramovi,

katedrale, slike velikih majstora, to ubedljivo dokazuju. A zujanje čovekovo neće trajati ništa duže od zujanja ove muve, koja tako revnosno kruži oko moje rum babe.⁷⁶

„De plus en plus je m'éloignais de l'esthétique“, fr. str. 90–91, eng. 47–48; skoro ceo tekst, bez poslednjeg pasusa koji ponavlja već nekoliko puta prenete redove o Arpovom shvatanju dade.

Nekoliko redova iz Plotina

Za one među ljudima, čije su duše otišle dalje od stonoga, paukova, puževa, muva, pijavica, bankara i političara, i koji žele da dosegnu lepotu i svetlost, navodim ovih nekoliko redova iz Plotina: „Pre svega je neophodno da se organ vizije učini analognim i sličnim predmetu razmišljanja. Nikada oko ne bi ugledalo sunce da prethodno nije poprimilo oblik sunca; slično tome, duša ne može da vidi lepotu ako prethodno i sama nije postala lepa; i svaki čovek zato mora sebe da učini lepim i božanskim, da bi stekao uvid u lepo i božansko.“

„Quelques lignes de Plotin“, fr. str. 94, eng. 51.

Neki stari prijatelji

Neki stari prijatelji iz vremena dadaističkog pohoda, koji su se uvek borili za snove i slobodu, sada su silno zaokupljeni klasnim ciljevima i žure da hegelovsku dijalektiku pretoče u ljigavi šlager. Oni savesno mešaju poeziju i petogodišnji plan u istom loncu. Ali taj pokušaj da se stane na noge dok se vuče po zemlji neće uspeti. Čovek neće dozvoliti da ga pretvore u ispranu, higijensku brojku, koja, u svom oduševljenju pred određenim portretom, kliče „da“ kao hipnotisani majmun. Čovek neće dozvoliti da ga standardizuju. Teško je objasniti kako najveći individualisti sada mogu da se zalažu za termitsku državu. Ne mogu da zamislim svoje stare prijatelje u nekom kolektivističkom ruskom baletu.

„Alte Freunde“, nem. str. 94, eng. str. 51. Videti tekst „Iz dnevnika jednog dadaiste“, deo „(hugo ball)“.

Čarobno blago

Samo duh, san, umetnost, vode u pravi kolektivitet. Oni su igre koje čoveka vode u pravi život. San Huga Bala oslobađa čoveka od njegove zagonetne korporalnosti i uvodi ga u stvarnost. Trebalo bi da se, kao i on, svakog dana molimo za snove. San, umetnost Huga Bala, jeste čarobno blago; on povezuje čoveka sa životom svetlosti i tame, s pravim životom, s pravim kolektivitetom.

„Ein Magischer Schatz“, nem. str. 95, eng. str. 51–52.

Čarobnjak

Prodaja mog prvog reljefa u Parizu 1926, bila je plod crne magije. Čarobnjak je bio Vijo, trgovac umetninama (Jacques Viot, 1898–1973, pisac inače agent *Galerie Pierre*, vlasnik Pierre Loeb, 1897–1964). Upecao je D., kolekcionara, zavodljivim govorom o neopisivoj lepoti, i namamio ga u moj atelje. D. je delovao vrlo nesrećno, dok je odmeravao moj reljef, prvo u levoj, onda u desnoj ruci.

⁷⁶ *Baba au rhum*, kolač sa rumom i šlagom.

Izgledalo je da nema primedbe na težinu. Oko svog lepog vrata škrtice, nosio je lepu kravatu. Okretao se i vrpeljio. Pokušavao da se odluči. Širom je otvorio oči i onda ih umorno zatvorio. Opet ih je otvorio i mahnito počeo da traži neki izlaz. Sada je bio red na nama da preduzmemo nešto. Zaista je izgledao rešen da spas potraži u bekstvu. S raširenom krestom, Vijo počeo da se šepuri oko svoje žrtve. Hvalio je i uzdizao svoje nenadmašno poznavanje umetnosti. D. zastanja: „Petsto franka je mnogo para za komadić drveta!“ Vijo nije posustajao u svojim naporima. Sada je svoja jedra punio tamom i tajanstvom. Oči su mu sijale kao dve čarobne lampe. Njegova rečitost je postajala sve demonskija, sve dok se D. na kraju nije srušio u stolicu i predao Vijou petsto franka.

„Der Magier“, nem. 95–96, eng. str. 52.

Kamen oblikovan ljudskom rukom

Kada sam izložio svoje prve konkretne reljefe, objavio sam mali manifest, u kojem sam izjavio da je umetnost buržoazije dopušteno ludilo. Naročito su ti nagi muškarci, žene i deca, od kamena ili bronz, izloženi na javnim trgovima, parkovima i šumskim proplancima, koji neumorno plešu, love leptire, odapinju strele, drže jabuke, duvaju u frule, savršeni izrazi jednog poludelog sveta. Te ludačke figure ne smeju više da kaljaju prirodu. Danas, kao i u doba prvih hrišćana, suštinsko mora postati vidljivo. Umetnik mora da dopusti svom delu da nastane direktno. Finese nas više ne zanimaju. Moji reljefi i skulpture se prirodno uklapaju u prirodu. Međutim, kada se поближе pogledaju, vidi se da su oblikovane ljudskom rukom, tako da sam jednu od njih nazvao: „Kamen oblikovan ljudskom rukom“.

„Stein von Meschenhand geformt“, nem. str. 97, eng. str. 70.

Klica novog vajarskog dela

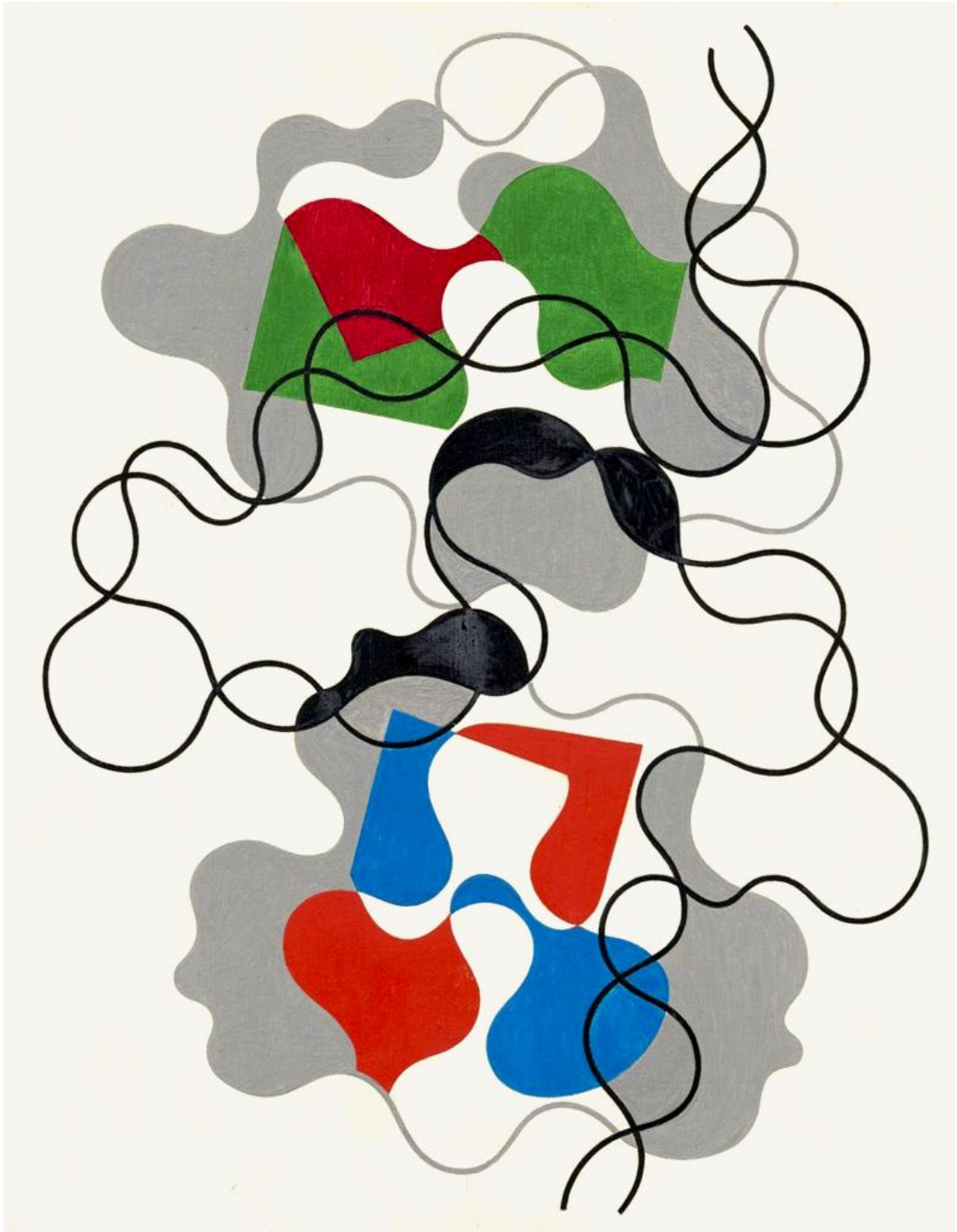
Neki mali fragment neke od mojih skulptura, neka oblina na kojoj radim ili kontrast koji me privuče, često je klica novog dela. Naglašavam tu oblinu ili kontrast. Od toga nastaju nove forme. Među tim oblicima, dva rastu s naročitim snagom. Puštam ih da rastu sve dok prvobitne forme ne postanu sporedne i skoro bezizražajne. Konačno potiskujem neku od tih sporednih, bezizražajnih formi, tako da ostale dođu do izražaja. Rad na nekoj skulpturi često traje mesecima, godinama. Radim sve dok se dovoljno mog života ne prelije u njeno telo. Svako od tih tela ima duhovni sadržaj, ali tek po završetku rada na nekom delu, tumačim njegov sadržaj i dajem mu ime. Tako su moja dela dobila imena kao što su: „Crni oblak-strela i bele tačke“, „Biljka grb“, „Arapska osmica“ (Arabic Acht, „arapska osmica“ – Arabic Nacht, „arapska noć“), „Biljka-klatno u mirovanju“, „Lišće poređano u skladu sa zakonom slučaja“.

„Der Keim einer neuen Plastik“, nem. str. 97, eng. str. 70.

Svet sećanja i sna

Pred kraj života, Sofi je bila preobražena nekom čudesnom svetlošću, kao da je znala da se približava svom odredištu. Uvek je znala pravi put, kao putnik koji je osmotrio puteve zemlje s neke visoke kule. Sile koje su zračile iz nje menjale su svakodnevni svet. Čim bi neki ozračeni predeo potekao iz nje i prekrilo neko osrednje mesto u kojem bismo se zatekli, odmah bi se širio u svom punom sjaju, sa svim svojim mirisima. Uvek je živela u dodiru s pravim svetom snova. Samo bajke savršene lepote mogu da odraze sjaj i svetlost njenog bića.

U svetu sna i sećanja buja neprohodna tama i cveta čista svetlost. Ta tama i ta svetlost, međutim, nisu dan i noć naših zemaljskih dana već su jedno s beskonačnošću. Kao plamenovi i talasi, mrtvi i živi kreću se kroz taj svet. Oni bezbrižno prolaze kroz prostor i vreme. Oni proizvode dvojnike, koji se umnožavaju kao odjeci, koji ih onda prate kao prijatelji ili ih progone s mržnjom. Od njih dolaze zbunjujući znaci radosti i tuge. Oni se menjaju jedni u druge. Prerušavaju se. Mrtvi ponovo sreću žive, dok živi već dugo poživaju u svojim grobovima. Kada u ovom našem nestvarnom svakodnevnom svetu sretnemo te mrtve, oni se smeju i ponašaju kao da se ništa nije dogodilo i pričaju o nekim sitnicama. U tom svetu čak i mi, ljudi dana, postajemo jedno s beskonačnim.



Sofi Tojber-Arp, „Linije leta (Sommerlinien)“, 1942.

Slikala je dušu sna, nevidljivu stvarnost. Crtala je blistave, geometrijske poruke. Crtala je linije koje su ponirale do neizmernih dubina. Crtala je ozbiljne linije, nasmejane linije, užarene bele linije, uskovitlane razigrane linije, nazubljene vrtloge, mreže munja. Puštala je da se linije divlje rasplamsavaju oko klupka linija, sve dok i linije i klupka ne bi eksplodirali u cvetni požar. Puštala je linije da se vrte oko krutih tačaka, naglo se zaustave, ozbiljno zamisle i onda sjedine u oblike koji su treperili kao prolećni dan. Slikala je zlatne, svetlucave skelete zvezda. Puštala je tačke da crvene od stida. Puštala je tačke da rastu u bobice, u džinovske plodove, sunca. Puštala je tačke da se izmrve u pepeo. Sejala je bisere u bele aleje i ubirala mesece. Iscrtavala je putanje kobnih letova. Slikala je život sklopljenih očiju, koje iznutra pevuše. Crtala je obrise tišine.



Sofi Tojber-Arp, u jednom od svojih kostima, Askona, 1925.

Sofi obično srećem ispod stabala maslina, na obali Mediterana. Ona se šali, okreće oko sebe, skakuće, maše rukama kao krilima, opet se okreće i prilazi mi. Drugi put mi nudi veliki grozd; grozdovi su uplakane oči. Bistrih očiju ona dočekuje moj zamućeni pogled. Imala je snove o kojima nikada nije htela da mi priča. Krila ih je iza preteranih i bučnih lakrdija. Hodala bi u krug i imitirala trubača koji iz sve snage duva u trubu, ali bez zvuka, i ništa je nije moglo nagovoriti da mi ispriča svoj san.

Da li sanjam kada vidim Sofi, vedru i tihu, u dubinama belih latica čiste bele zvezde? Da li sanjam kada slušam Sofi kako govori i kako pričamo? Da li sanjam kada vidim mrtvu Sofi kao ljupku i živu ženu? Sećanje i san ulivaju se jedno u drugo, kao dve moćne struje. Ono što se u njima dešava večno je. Ali ono što se dešava u nestvarnom svakodnevnom svetu, puno je grubih klopki i prolazno. I to je razlog zašto se u ovom svetu Sofi ponašala tako ozbiljno i odlučno. Nikada se nije gubila u zamkama nestvarnosti. Svet sećanja i sna je pravi svet. On je povezan s umetnošću, koja se oblikuje na rubu zemaljske nestvarnosti.

„Die Welt der Erinnerung und des Traumes“, nem. str. 99–101. eng. 75–76. (Verzija iz francuske zbirke, *Jours effeuillés*, ima isti tok, ali se razlikuje u raznim detaljima, izrazima, slikama, itd.)

I tako se krug zatvorio

Između 1908. i 1910. prvi put sam pokušao da prevaziđem nasleđene umetničke forme, nasleđene predrasude. To je bio bolan period. Živeo sam usamljениčki, između Vegisa i Grepena, u Švajcarskoj, u podnožju planine Rigi. Zimi ne bih video nikog mesecima. Čitao sam, pravio skice i gledao kroz prozor svoje male sobe ka planinama utonulim u snežne oblake. Okolni predeo bio je tako apstraktan. Imao sam mnogo vremena za filozofiranje. U decembru 1915, u Cirihi, upoznao sam Sofi Tojber, koja se već bila oslobodila tradicionalne umetnosti. U našim radovima, prvo smo odbacili svu razigranost i dopadljivost. Pored toga, lično smo videli kao opterećujuće i beskorisno, zato što je ono formirano u rigidnom, beživotnom svetu. Tražili smo nove materijale, neopterećene tradicijom. Pojedinačno i zajedno smo vezli, tkali, slikali, lepili geometrijske, statične slike. Počele su da se pojavljuju bezlične, ozbiljne strukture i boje. Sve slučajno je bilo isključeno. Nijedna mrlja, poderotina, rasparana nit, nepreciznost, nisu smeli da pomute jasnoću našeg dela. U našim papirnim slikama nismo koristili čak ni makaze, s kojima smo ih prvo isecali, zato što one suviše lako izneveravaju živo kretanje ruke. Od tada smo koristili mašinu za sečenje papira. U vezovima, pletivima, slikama kolažima koje smo radili zajedno, skromno smo nastojali da se približimo čistoj, blistavoj stvarnosti. Ta dela bih mogao da nazovem umetnošću tišine. Ta umetnost se okreće od spoljašnjeg sveta ka tišini, ka unutrašnjem biću, ka stvarnosti. Od pravih uglova i kvadrata podizali smo sjajne hramove najdublje tuge i najveće radosti. Naša dela su htela da pojednostave, preobrazu, ulepšaju svet. Ali naša umetnost nije pomela buržuje u njihovim prenatrpanim ludnicama, u kojima su nastavili da se valjaju u svojim originalnim uljima na platnu. Sofi Tojber i ja smo radili zajedno u raznim životinim periodima: u Cirihi od 1917. do 1919, u Strazburu od 1926. do 1928, zajedno sa Teom van Dusburgom, zatim 1939, u prvoj godini rata, u Medonu – ilustrovao sam nekoliko dela iz tog perioda, u svojoj zbirci pesama *le siège de l'air*, koja se pojavila 1946 – i konačno 1941, u Grasu, gde je Sofi sarađivala sa Sonjom Delone i Albertom Manjelijem. Danas čak i više nego u mladosti verujem da je povratak onom suštinskom poretku, harmoniji, neophodan da bi se svet spasio od bezgranične konfuzije.

Nastavio sam da razvijam kolaže, tako što sam potpuno odbacio voljni momenat i radio automatski. Takav rad sam nazvao „u skladu sa zakonima slučaja“. „Zakon slučaja“, koji sažima sve

ostale zakone i prevazilazi našu moć poimanja, kao onaj prvobitni izvor iz kojeg potiče sav život, može se iskusiti samo potpunim prepuštanjem nesvesnom. Smatrao sam da će svako ko sledi taj zakon stvoriti čist život.

Oko 1930, pojavile su slike od papira iscepanog rukom. Ljudsko delo mi je sada izgledalo kao nešto manje čak i od krpeža. Izgledalo mi je odvojeno od života. Sve je samo približno, manje nego približno, zato što kad se pogleda поближе, čak i najsavršenija slika izgleda puna bradavica, kao otrcano nagađanje, kao skorena kaša, kao sumorni lunarni predeo pun kratera. Kakva arogancija nazivati tako nešto savršenim. Zašto se boriti za preciznost, za čistotu, kada se oni nikada ne mogu dosegnuti. Raspadanje koje počine skoro odmah po završetku nekog dela sada mi je izgledalo kao nešto dobrodošlo. Prljavi čovek upire svojim prljavim prstom na neku nijansu na slici i razmazuje je. Na toj tački od tada ostaju znoj i prljavština. Obuzima ga divlji zanos i počinje da prekriva sliku pljuvačkom. Osetljivi papirni kolaž ili akvarel je izgubljen. Prašina i bube takođe su vrlo efikasne štetočine. Svetlost bledi boje. Sunce i vrućina prave plikove, kidaju papir, isušuju boju, koja počinje da puca, uništavaju sliku. Vлага pravi buđ. Delo se raspada, umire. Umiranje slike nije me više bacalo u očaj. Sklopio sam pakt s njenom prolaznošću, s njenom smrću i sada je to za mene bio deo slike. Ali smrt je rasla i pojela sliku i život. Raspadanje je moralo biti praćeno negacijom svakog delovanja. Oblik je postao neoblik, ograničeno bezgranično, pojedinačno celina

Sofi Tojber je bila ta koja mi je primerom svog čistog rada i čistog života otkrila pravi put, put ka lepoti. U ovom svetu postoji istančana ravnoteža između gore i dole, između svetla i tame, večnosti i prolaznosti. I tako se krug zatvorio.

„So schloss sich der Kreis“, nem. str. 117–118, eng. 76–77.



Arp, „L'Etoile“, 1939.

Mašine-kentauri (1966)

on
je
protiv
mašina-kentaura

u beskonačnosti
cveta
nadlepota
u beskonačnosti
cveta
nadsvetlost
u beskonačnosti
cveta nadpesma
i zato
vidimo se uskoro
u beskonačnosti

plamenovi
utonuli u misli
biće nam pri ruci

glas
iskače sebi iz usta
širom razjapljenih
sve većih i većih
sve širih i širih
sve dok ne postanu
koncertna dvorana

gore
bajka-drvo
gore
zvezda-drvo
gore gore i sve dalje
od ove zemlje
mozgom okovane
sve više u dubine
sve dublje u visine

pravi sportista
uživa
da udara glavom
sebi o zadnjicu
da bi utakmicu priveo kraju
u sportskom duhu

oni
jedu
mašine-kentaure
najviše ih vole hladne
poslužene u želeu

da li si
za
ili
protiv
manije za mašinama

tu se više ništa
ne može uraditi
kraj sveta je
pred vratima

takmičenje
balegavih pevačica
nije više atrakcija

neprekidno
s jednog kraja
krcatog atomskim bombonama
na drugi kraj
krcat atomskim bombonama

nadfudbaler
koji u žaru igre
šutira loptu
u onaj svet
postaje metafizičar

niko
više ne govori
o čupanju jezgra
zvezdama

niko
više ne želi
da mu ugrade zvučnik
u guzicu

univerziteti laži
smanjuju se
i čute

da li je nadmašinama
koje se igraju nadljudi
zaista tako zabavno

„Maschinenzentauren“, *Arp 1886–1966*, ed. Jane Hancock and Stefanie Poley, iz neobavljenih rukopisa, c. 1966, Hatje/ The Minneapolis Institute of Art, 1986–1987, str. 30–31.

Molitva (1966)

Čista svetlosti
izbavi nas od uzaludnosti.

Izbavi nas od besmislenog stradanja
od uzaludnosti.

Nije dovoljno
da s vremena na vremena
tek poneka kap na vreli kamen
Zemlje padne.

Izbavi nas
od makroa besmisla
od pobjedničkih ljudoždera
od hvalisavih drekavaca.

Lutamo u besmislenoj patnji.
Mi smo večiti šetači po pesku.
Prevrćemo se u krevetima
od užarenog peska.

To je da pukneš od smeha
to je da plačeš
to je da načisto poludiš.

Teško nama jadnim budalama.

Kakvu smo to ludnicu napravili?

Katedrala je srce (1960)

Katedrala je srce.
Kako mogu da kažem
da je Strazburška katedrala srce?
Iz istog razloga
kao što bi se moglo reći
da smo grana zvezda
da anđeli imaju ruke lutki
da plavetnilu preti smrt
da ono mrzi nadljude
i da više voli sneška belića
na nekoj letnjoj plaži
okruženog petrolejskim lampama.
Katedrala je srce.

Zvonik je pupoljak.
Da li ste brojali stepenice
koje vode do platforme?
Svake noći
njihov broj se povećava.
One rastu.
Zvonik se vrti
i uvija oko njih.
Vrti se i raste
pleše sa svojim sveticama
a njegovi sveci
sa svojim srcima.

Da li će zvonik Strazburške katedrale
odleteti zajedno sa svojim anđelima?
Strazburška katedrala je lasta.
Laste
veruju u anđele u oblacima.
Laste ne veruju u merdevine.
Da bi se popele u vazduh
One padaju u vazduh
u vazduh istkan
od beskrajnog plavetnila.
Strazburška katedrala je lasta.
Ona pada u krilato nebo
u vazduh anđela.

Jean Arp, „La Cathédrale est un Coeur“, *Vers le Blanc infini*, La Rose des Vents, Lausanne et Paris, 1960.

Tragač... (1961)

Tragač
Ne želi više
da živi mašinskim životom.
Ne želi više da putuje avionom.
Ponovo želi da putuje u svojim snovima.
Ponovo želi da čita tragove.
Ponovo želi da nađe
Božji trag.

„Ein Fährtenleser...“, *Sinnende flammen: Neue Gedichte*, Die Arche, Zürich, 1961, str. 34.

Trg Blanš (1949)

Od jutros na mom putu nema ničeg osim krhotina smrti.
Beskorisni predmeti,
izbledele fotografije,
prazni bokali,
školjke sakupljene na moru,
ogledalo koje odražava spokojstvo, čistotu, mirnu radost,
vedrinu koju je progutala neizbežna tama.
Omađijan sam tim stvarima
koje pripadaju davno umrlim osobama.
Gestovi odvojeni od tih predmeta,
kao dosadna isparenja,
kao venci daha.
Zamagljuju se dok prolaze kroz mene.

Svakog minuta zvona označavaju godine.
Svaki minut pokreće bujicu osećanja
i izgleda dugačak kao godina.
Godine prolaze sa starinskim ventilatorima na glavama.
Zadržavajući oblik, svaki ventilator se u isto vreme vrti oko sebe
i snažno grabi napred,
da oduva ovaj sterilni život, ovu sivu pustinju.
Neka crvenkasta, neosetljiva supstanca roji se u tim himerama, u tim godinama
i to podseća na čovečanstvo koje se tiska na zemlji.
Prolaze godine sa ustima od povrća i perajima duha.
Te godine su zelene jazbine.
One čuvaju vile dok presvlače košuljice.
Tih godina sam pisao svoje prve pesme
i mom duhu su izrasla peraja, uprkos komšijama.
Godine prolaze i rasteruju male godine.
Satiru ih nemilosrdno i tako uništavaju sopstveno seme.
Svet je postao bogatiji za još jedan kruti sistem.
Da li će nam on pokazati put ka neizrecivim snovima?

Deo sam stada pesnika i slikara
koji bespogovorno slušaju svog pastira.
Ti pesnici i slikari klimaju poslušno glavama, kao lutke,
i prezrivo se smeju svemu što je do malopre bilo belo,
a što je sada proglašeno crnim.
Pastir svetli.
Pastir postaje sve svetliji.
On gubi ljudsko obličje,
ali ja ga i dalje čujem kako govori o umetnosti.
Priča čudno o raznim stvarima.
Svetlost umetnosti priča o pikantnim samoubistvima.
Znam da sanjam.
Zatvaram oči i vidim sebe na trgu Blanš.
Voda na trgu je uzburkana.
Ogromni talasi zapljuskuju kuće
i otkidaju usne
koje su ptice ostavile da vise na prozorima.
Otvaram oči.
Bele grive odleću.
Snevači koji se drže za ruke kao slepci
prelaze preko trga.
Vetar miluje pitome biljke.
Zatvaram oči.
Noć je.

Budim se naglo usred sna.
Ptice pevaju.
Dan je.
Tečne planine lebde u vazduhu.
Otvaram oči i tonem u san dok stojim na trgu Blanš.
Cvetovi zvezda pokrivaju se usnama.

„Place Blanche“, *L'Art abstrait ses origines, ses premiers maîtres*, ed. Michel Seuphor, Maeght, Paris, 1949. Prva, kraća verzija ove pesme nalazi se u zbirci *Le Siège de l'air: Poèmes 1915–1945*, Éditions Vrillem, Paris, 1946, str. 53.

Na dvoboj s vetrom (1966)

šta znači ovo komešanje
u našem veličanstvenom gradu
kuće odlaze
da kuće napuštaju naš grad

izgubili smo
cvetni put u plavetnilu
izgubili smo
naše vatreno cveće
koje nas je uljuljkivalo
u slatke snove
izgubili smo
usnulo cveće
cveće naše unutrašnje bistrine

gvozdeni tost
poslužen je besplatno
nebeskoj rukavici

u providnoj kući
lakše je videti
njeno čisto srce

celog života
tumarao je ovom neopisivom sivom dolinom
i tražio izlaz
iz svog dugog dugog sivog marša
vraćao se sve sivlji i sivlji
celog života
razbijao je mozak
o svom zatočeništvu
u toj neopisivoj sivoj dolini
postajao je sve stariji i stariji
ali postepeno postepeno
pronašao je izlaz
iz te neopisive sive doline
u sebi

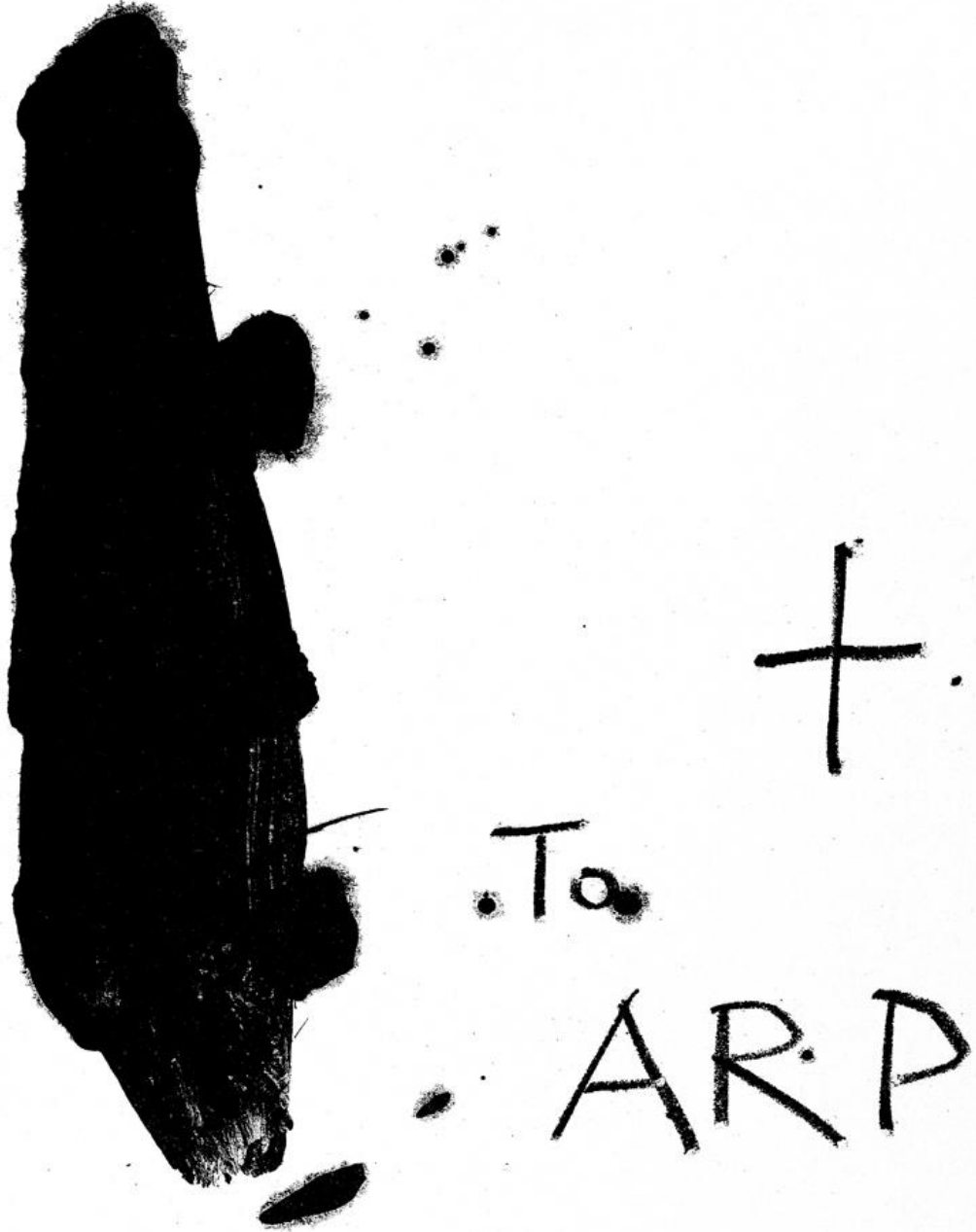
„Jeter le gant aux vent“, Jean Arp, *Jours effeuillés: poemes, essais, souvenirs 1920–1965*, Gallimard, Paris, 1966.



Arp, foto Florence Henri, 1934.

O Arpu

33/100 Rem



Robert Motherwell, 1966.

Hans Rihter

Jezik raja (1964)

Godine 1916. još nije bilo jasno kojim će pravcem poći dadaistička vizuelna umetnost. Ali 1917. bilo je očigledno da će dijalektički proces neminovno voditi ka takozvanoj apstraktnoj umetnosti.

Prve apstrakcije koje sam video u Cirihiu bile su slike i svileni vezovi Ota Van Resa i njegove žene, prikazani 1916. Pored toga, bube i krastavci koji su pod Arpovim rukama nicali kao vlasi trave više se nisu mogli nazivati reprezentacionim. Svojim reljefima je davao reprezentacione nazive, ali oni nisu predstavljali ništa. Kolaži i crteži gomilali su se u njegovom ateljeu u ulici Celtveg. Jednog jutra sam ga posetio i neko vreme samo stajao i gledao kako mu ruke plešu iznad papira, prizivajući bube, biljke, fragmente ljudskih tela, violine i zvezde, zmijske i uši. Kada sam opet svratio kod njega, u vreme ručka, sto je bio okićen arpovskom vegetacijom. Nisam mogao da shvatim kako neko može da napravi tako mnogo toga, za tako kratko vreme, bez ikakvih inhibicija, a opet smireno.

„Šta ja tu mogu? To raste iz mene, kao nokti na prstima. Stalno ih sečem, a oni opet rastu“, rekao je Arp.

A onda je došla Sofi Tojber i odvela nas na ručak u vegetarijanski restoran. (...)

Hans Rihter, *Dada Art and Anti-Art*, 1965 (*Dada, Kunst und Antikunst*, 1964), odlomak, str. 44–45.

Arp (1924)

Mogli bi se reći da su Arp i dr Prinzhorn¹ prijatelji kao zec i zmija: prvi stalno rizikuje da ga ova druga proguta nekom svojom knjigom. Ali to ipak nije slučaj.

Arpova fizionomija je slika i prilika dobrog buržuja.

Ali iza te fasade (videti sliku²) odvijaju se krajnje alhemičarske stvari. Pod njegovom veštom rukom događaji počinju da se cepaju, a svaki zamisliv proces pretvara u zbrku na najjednostavniji način – u danjim snovima, u kojima se Arp oseća kao neki veliki industrijalac u svojoj kancelariji. Ono što Arp stvara poznato je kao *Pesma nas pesmama* pocepanog uma, kao *Eda*³ šizofrenije – ali koja ipak stupa u vezu s nečim elementarnim: naime, sa onim stanjem duboke nesvesti i kreativnog nemira, u koje dospevamo kada spavamo i iz kojeg se ponekad budimo s nekom rečju, gestom ili nizom slika, koji su apsolutno nerazumni, neizrecivi i nečuveni. Upravo tu Arp stvara. Ipak, kada vidimo njegove crteže odštampane, čudimo se, kao što bi se i neki crnac začudio nad svojim rendgenskim snimkom. Ono što nam Arp otkriva nisu fotografije, ali to su opet verni detalji jedne sfere u kojoj provodimo polovinu svojih života i s kojom i dalje ne znamo šta da radimo.

HR

¹ Dr Hans Prinzhorn (1886–1933), čuveni nemački psihijatar, autor brojnih radova iz te oblasti, među kojima su najviše pažnje privukli oni posvećeni „umetnosti mentalno bolesnih“. Samo do 1921, sakupio je zbirku od preko 5000 radova 450 takvih „slučajeva“. U svojoj najpoznatijoj knjizi, *Bildneri der Geisteskranken* (Umetnost mentalno obolelih, tom III, 1922), analizirao je slike „deset šizofrenih majstora“ (amatera ili marginalnih umetnika). U istom broju časopisa *G*, iz kojeg je i ovaj osvrt na Arpa, Rihter je objavio i poduži prilog o dr Prinzhornu (str. 152–156).

² Arpova fotografija iz Rihterovog članka, ovde u tekstu „Dadaland II“.

³ *Edda*, stari skandinavski ep.

Hans Richter, članak bez naslova, časopis *G: Material zur elementaren Gestaltung*, br. 3, 1924. Eng., *G: An Avant-garde Journal of Art, Architecture, Design, and Film, 1923–1926*, Getty Publications, 2010, str. 161.

Iza oblaka pomalja se – Arp (1973)

Pre mnogo decenija, u podrumu Arpove kuće u Medonu nalazilo se na hiljade sitnih kostiju, puževa, vaza, stela, grudi i drugih ženskih oblina – razna još nerođena stvorenja od gipsa. Ležala su tamo, tako nedovršena, i kao da su se razmnožavala između sebe – bile su to skice skulptura koje su nastajale pod Arpovim nikad dokonim rukama.

Družio sam se s njim pedeset godina, od 1916. (od vremena ciriške dade) do njegove smrti u Bazelu 1966. Poslednjih deset godina njegovog života naši zimski ateljei nalazili su se u istom prijateljskom dvorištu vajara Rema Rosija (Rossi), iz Tičina, koji je te ateljee napravio tamo za nas. Tako sam često bio u prilici da posmatram svog prijatelja dok radi sa svim tim patrljcima. Fascinirala me je njegova tehnika obrnute montaže, u kojoj se ništa ne dodaje, već samo odseca. Čim bi njegov kolega (Alberto) Meli napravio neku gipsanu figuru po njegovim specifikacijama, on bi je prepolovio, isteterisao delove i postavio ih nekako drugačije, ili bi ih dodao drugim figurama ili bi jednostavno od jedne napravio dve.



Arp u svom ateljeu u Medonu. Foto André Villers, 1958.

Dešavalo se i da se posle neke izložbe delikatne mermerne skulpture vrate u komadima. Ti komadi su onda morali da nastave sopstveni život. Među tim izlomljenim delićima otkrio sam „pile“ ili „ženske grudi“, koje su mi se svidеле. Kako je Arp želeo da dobije jednu moju sliku, predložio je da mi zauzvrat da taj fragment grudi. Tako sam postao ponosni vlasnik jedne klasično jednostavne mermerne biste, koja je prvobitno bila vrh jedne sasvim druge skulpture.

Delovi ženske anatomije bili su rezervoar iz kojeg je Arp crpeo svoje klasične *de*-formacije. Pred kraj života, njegove skulpture su ponekad postajale konstruktivnije, sa oštro urezanim i isečenim ravnima, ali uvek povezanim s otiscima njegovih vajarskih ruku.

Ponekad bi posle rada dolazio u moj atelje, gde je mogao da popije čašu veoma razvodnjenog viskija, ili bih ja odlazio u njegov atelje, da vidim kako mu ide, jer ga je bolest mučila još od prvog kolapsa deset godina ranije.

Dok je pričao, pravio sam njegove skice, naime, koristio sam savršeno jajasti oblik njegove glave i piramidalni nos, u bezbrojnim varijacijama, od one prve iz 1916. do poslednje.

Pisao je:

„Hans Rihter je nacrtao glave čiji se višestruki nosevi umetnički prepliću kao skupocene perece, dijabolične oblake-glave, pred kojima svako ko nije automobil-kentaur mora odmah da se prekrsti. Crtao je i glave pisaca koji tvrde da su samo jaja koja su ona sneli sveža, i onda ih jedu...“⁴

I na drugom mestu:

„Rihterova dela me čine radosnim, kao da su moja. Zato i mogu da pevam o delu svog prijatelja, kao što mogu da se raspevam i pred svojim radovima.“⁵

⁴ Hans Arp, „Die Köpfe von Hans Richter“, H. Richter, *Dada profile: Mit Zeichnungen, Photos, Dokumenten*, Verlag Die Arche, Zürich, 1961, str. 8. Na slici gore: H. Richter, Arpov profil, možda oko 1918, prvi put objavljeno u istoj publikaciji.

⁵ Iz teksta „Daske mora i ljubavi Hansa Rihtera“, 1965.



H. Richter, Arpov profil, oko 1918.

Imali smo zajedničku izložbu u galeriji Denis Rene (Denise René, Priz, 1965) i pevali jedan drugom:

„Slučaj je tvoj anđeo čuvar“, potvrdio sam mu. „Ti skačeš s jednog visokog užeta na drugo, bez vrtoglavice i osećanja krivice.“

„Moja slika Arpa koji se pomalja iza oblaka blagonaklono se ukazala 1918, u blizini Voflsberga u Cirihi. Oblak je nestao (kao nažalost i slika). Ali Arp se konačno uzdigao iznad svih oblaka.“

Napravio sam na desetine varijacija na temu Arpa za drugi broj časopisa *Zeltweg*, nazvanog po ciriškoj ulici u kojoj je Arp između 1916. i 1919. imao atelje. Drugi broj nikada nije izašao, ali nekoliko tih varijacija i dalje postoji.

U međuvremenu, godine 1963, uselio se u stari zamak Viskonti-Kastelo u Lokarnu, sa zbirkom od četrdesetak svojih dela: svojevrsni Arpov muzej, s očuvanim rimskim temeljima, namenjen večnosti. Remo Rosi, naš stanodavac u slikarskoj zajednici, u kibucu, kako ga je zvao Arp, u kojem su pored nas radili (Italo) Valenti, (Fric) Glarner i razni gostujući umetnici, učinio je ledeno hladni, gigantski zamak pogodnim za boravak (makar za umetnička dela). Na svečanom otvaranju, gradonačelnik Specijali proglasio je umetnika, tada već bolesnog, za počasnog građanina Lokarna. Kasnije, na Rosijev podsticaj, na Lidu, pored jezera Mađore, otvoren je Park Žana Arpa (Giardini Jean Arp), u kojem blista nekoliko desetina arpovskih torza i skulptura.

Uprkos sve slabijem zdravlju, ne samo da je nastavio da putuje između svojih ateljea u Medonu i Lokarnu, nego je, sa svojom neumornom suprugom Margeritom, obišao i našeg starog prijatelja Janka u Izraelu, odleteo na Jukatan u Meksiku, posle izložbe u SAD, i na kraju još planirao da lično prisustvuje svečanoj dodeli jedne važne nagrade u Hamburgu. Ali nije se više moglo. Na putu za Hamburg, u Bazelu, duh je još bio čvrsto uz njega, ali ne i njegovo oštećeno srce.

Hans Richter, „Arp – hinter einer Wolke aufgehend“, *Begegnungen von Dada bis heute: Briefe, Dokumente, Erinnerungen*, M. DuMont Schauberg, 1973, str. 15–17; H. Richter, „Arp – Rising Behind a Cloud“, *Encounters from Dada till Today*, Prestel Verlag GmbH & Company KG, 2013.



Arp u bašti svoje kuće u Soldunu, kod Lokarna, 1965.

Rihard Hilzenbek

Žan Arp (1954–1959)

Arpa sam upoznao u *Kabareu Volter*, čuvenoj kulevci dade, u Cirihu. „Ovo je Arp“, rekao je Hugo Bal. Bal je bio pisac koga sam dobro upoznao u Nemačkoj i s kojim sam priređivao predavanja i objavljivao male, nezapažene časopise. Rukovao sam se s Arpom. Nije mi bilo ni na kraj pameti da će to biti početak prijateljstva s jednim od najvećih vajara našeg doba. U stvari, nisam ni znao da je Arp vajar, a kada sam kasnije pitao Bala čime se Arb bavi, on mi je rekao: „Mislim da slika.“

Određena anonimnost ostala je karakteristična za Arpa za sve vreme dok sam bio aktivan u *Kabareu Volter*. Arp je, takav sam utisak imao, bio stidljiva i povučena osoba, krajnje osetljiva, ali vesela i uvek raspoložena za šalu. U početku nisam obraćao mnogo pažnje na njega, zato što sam bio zaokupljen našim radom u kabareu. Svake večeri, na primitivnoj pozornici, Bal, Emi Henings i ja očajnički smo pokušavali da zabavimo publiku plesom, recitovanjem poezije i svakojakim proglasima, koji su trebalo da uzdrmaju buržuje u njihovom uobičajenom samozadovoljstvu. Arp je retko – ili možda ni toliko – učestvovao u tim antiburujskim aktivnostima. Bio je duboko zaokupljen sobom i svojom umetnošću. U jednoj od svojih knjiga Bal prenosi deo razgovora koji je vodio s Arpom u to vreme: „Ne sviđa mu se debela tekstura ekspresionističkih slika. On insistira na linijama, na strukturi i novoj ozbiljnosti.“ Arpova ozbiljnost bila je sasvim očigledna. Ono čemu je težio nije bila buka dadaističkog pokreta. Publicitet ga nije mnogo zanimao. Zanimale su ga samo revolucionarne implikacije naših umetničkih aktivnosti i, shodno tome, umetnost uopšte.



Peter Šiferli (Schifferli, 1921–1980, osnivač izdavačke kuće *Die Arche*, koja je praktično vratila dadu u Cirihi, s nizom izvanrednih publikacija), Arp i Hilzenbek, u Špigelgase 1, kod *Kabarea Volter*, 1957.

Arp je ostao na distanci od kabarea i kada je sama reč dada izašla u javnost i dovela osnivače *Kabarea Volter* u žižu interesovanja, u Cirihi i drugde. Svi smo osećali uticaj našeg novog publiteta i često raspravljali o izgledima da postanemo slavni. Samo je Arp izgledao kao da ga to ne zanima; živeo je povučeno i retko navraćao u kabare. Arp je u to vreme već bio sa Sofi Tojber, koja je radila kao učiteljica umetnosti u jednoj ciriškoj gimnaziji. Arp nas je upoznao sa Sofi, ali ona se klonila buke kabarea, punog pijanih studenata i intelektualaca, koji nisu prezali od toga da svoje antagonizme izraze povremenim obračunima pesnicama. Dok je Janko pravio plakate za zidove kabarea i maske koje smo veoma cenili, Arp je igrao ulogu savetnika. Pričao nam je o apstraktnoj umetnosti, futurizmu, Pikasu, Braku i kubističkom pokretu. Od njega samo čuli i za Pikabiju.

Uživao sam u čestim šetnjama s Arpom duž obale čuvenog Ciriškog jezera, punog labudova kojima su Bal i Emi Henings nekada zavideli na redovnim obrocima. Jezero je bilo prirodno sastajalište za sve nas i pored njega smo razmatrali mnoge naše planove. Sećam se jedne popodnevne šetnje s Arpom, kada mi je pričao o svojim planovima. Rekao mi je kako želi da napravi nešto potpuno novo, neki apstraktni oblik koji bi izrazio naše vreme i naše osećanje tog vremena. To „vreme“, čiji smo uticaj gledali i osećali svakodnevno, u novinskim izveštajima o ratu, nalagalo je, rekao je Arp, potpunu reviziju svih naših ideja o bojama i oblicima. Pričao mi je o grupi *Plavi jahač* (Blaue Riter), čiji je član bio, o Kandinskom, Šagalu, Marku i drugima, o kojima smo imali samo maglovitu predstavu. U tim šetnjama Arp je uvek bio besprekorno obučen. Iako ga je njegov veliki osećaj za eleganciju i žensku lepotu navodio da pažljivo posmatra ljude, misli o njegovom radu nikada ga nisu napuštale. Jednog dana me je pitao da li bih voleo da dođem u njegov atelje i pogledam njegove slike. Otišao sam tamo. Ušli smo u mali stan i odmah su me zapanjili svi ti predmeti koji su stajali oko nas ili bili naslagani duž zidova. Na desetine platana, kartona i nedovršenih vajarских dela. Pošto je prvi utisak bio prilično zbunjujući, samo sam stajao i nisam rekao ništa. „To je samo početak“, rekao je Arp. „Ali pogledaj ovo. To će ti verovatno pomoći da shvatiš šta pokušavam...“

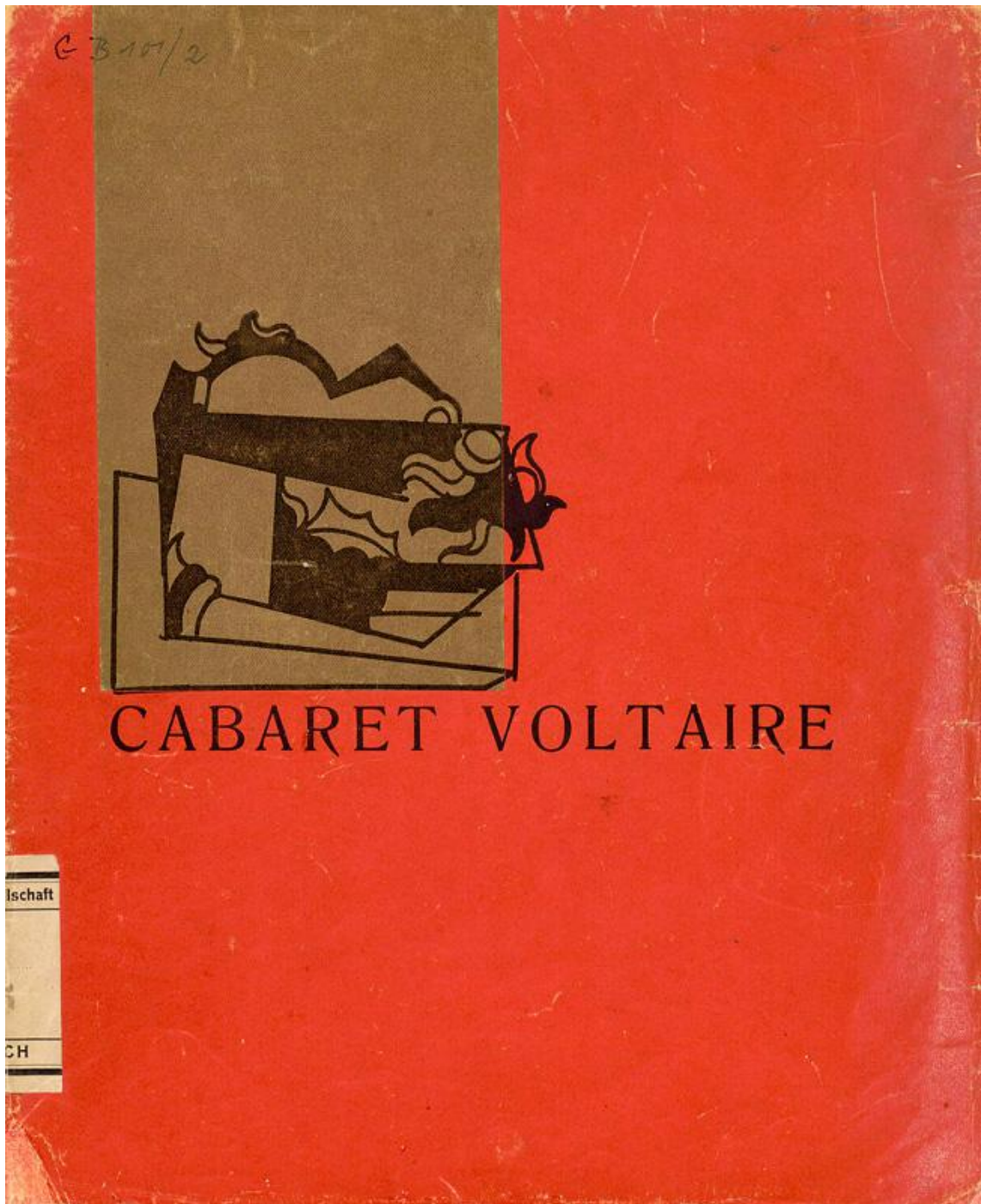
Na sredini sobe stajao je štafelaj, sa platnom srednje veličine, na kojem je bila naslikana mrtva priroda sa krompirima. U tom periodu svoje karijere Arp je i dalje povremeno radio reprezentacione slike.

„Nekako su sablasni i anemični“, rekao sam.

„To je ono što hoću da postignem“, rekao je Arp.

Posle par nedelja, Arp je napravio nekoliko strogih duboreza za moju zbirku *Phantastische Gebete* (Fantastične molitve, 1916), objavljenu u ediciji nazvanoj *Collection Dada*. Posle toga je napravio nekoliko poluapstraktnih ilustracija za još jednu moju knjigu, pod naslovom, *Schalaben Schalamai Schalamezomai* (1916). Naše prijateljstvo je postalo još prisnije i sada mi je bilo jasno zašto nije mnogo učestvovao u našim aktivnostima u kabareu. I dalje se žestoko borio da donese odluku kojim putem treba da krene njegov rad.

Stvari koje su se dešavale u Cirihi često su imale implikacije koje su za nas važne i danas. Jednog dana Arp i ja smo razgovarali o zakonu slučaja i problemu simultaniteta, a Arp je eksperimentisao sa komadićima papira, tako što ih je puštao da padnu na pod i onda ih lepio u rasporedu koji su sami izabrali. Drugog dana smo razgovarali o saradnji između umetnika, kao velikoj potrebi našeg vremena. Rekao je da umetnik mora da pronađe sredstva i načine za izlazak iz izolacije, koju mu nameće ovo naše antiintelektualno doba. Pitanje saradnje kao iskustva uvek je bilo prisutno dok smo radili zajedno u dadaističkoj grupi, a Arpa je to snažno zaokupljalo ne samo tada nego i kasnije. Vezivao je to za ideju potpune objektivnosti, *la réalité nouvelle* (nove stvarnosti), ideju čiji će se puni uticaj pokazati godinama kasnije.



Arpova ilustracija, bez naslova, na koricama prve dadaističke publikacije, antologije *Cabaret Voltaire* (ed. Hugo Ball, 1916).

To je bilo čudo dade, ona nam je svima dala hrabrosti da kažemo ono što je izgledalo nemoguće preneti bilo kome, i ta hrabrost je pomogla Arpu više nego bilo kome od nas, zato je po prirodi bio stidljiv i povučen. „Bilo je to“, pričao mi je jednom, „kao da sam dugo čekao u mraku i onda odjednom začuo neki glasan signal. Izašao sam napolje i pomislio kako tamo nema ničeg osim zavijanja mačaka. Ali tu ste bili svi vi, prijatelji, zainteresovani i puni odobravanja.“

Dada je, na neki način, za Arpa bila razjašnjavanje i intenziviranje mogućnosti. Ovde u Cirihu, sa svojim prijateljima oko sebe, mogao je da u likovnu i vajarsku realnost pretoči sve ono o čemu je dugo razmišljao. Arp je uvek, a naročito u to vreme, bio prožet suštinskim duhom dade, ironijom i kritičkim stavom, ne samo prema umetnosti već i prema svetu kao takvom i svetu unutar nas samih. „Dadaista je“, pisao je Hugo Bal, „neko ko se smeje samom sebi.“

Iako je njegov egzistencijalni i paradoksalni stav mnogo puta pronašao izraz u njegovim zapažanjima, pismima i pesmama, Arp nikada nije izgubio onu temeljnu ozbiljnost. U celini gledano, težio je određenoj strogosti. Čak i kada je, godinama kasnije, sarađivao sa Švitsom, retko je koristio šok-tehniku onoga što smo nazivali novim materijalima – kutije za šibice, ljuške od jajeta, kosu lutaka i dlake pasa zalepljene direktno na sliku. Arpova lična uzvišenost, njegov klasični, čisti pristup, kako umetnosti, tako i životu, sprečavali su ga da proizvede makar trunku vulgarnosti, često prisutne u dadaističkim delima.

Tu je još jedna Arpova karakteristika, koju ne treba zaboraviti – njegova razigranost i skoro detinja radost, njegovo setno tumačenje neuobičajenih situacija. Pričao mi je, kroz smeh, kako je jednom, kada je bio pozvan u neki luksuzni restoran u Sen Moricu, video nešto što ga je duboko zadivilo. Video je neke Amerikanke koje su plesale bez cipela. „Zamisli samo“, rekao je, „otarasile su se cipela i plesale.“ „Zašto?“, upitao sam ga. „To je prosto“, rekao je, „zato što su bolje plesale bez njih.“

Tu razigranost je lako videti u Arpovom delu i njegovom neprekidnom eksperimentisanju. Uvek je bio spreman da pruži priliku nekoj novoj ideji, kako u umetnosti, tako i u životu. Ali ispod površine, Arp je, više od svih ljudi koje sam ikada upoznao, uvek posedovao strahovito snažno usmerenje: on se nikada ne igra i nikada ne zaboravlja da se igra. Ispod ljubazne spoljašnosti uvek je prisutno to snažno kretanje ka cilju. Zna gde su granice šale i ne okleva da to kaže, kada oseti da je kucnuo čas. Ta neobična sposobnost da stalno prevazilazi sebe, bez skretanja sa svog puta, omogućila mu je da učestvuje u celom nizu umetničkih pokreta, a da se pri istinski ne poistoveti ni sa kim i ni sa čim, osim sa Arpom.

(„Arp i dadaistički pokret“, 1958)



Hilzenbek, Rihter i Arp, u Njujorku 1949, kada su, između ostalog, pomagali Madervelu u sastavljanju njegove antologije *The Dada Painters and Poets* (1951). Foto Paul Weller.

„Ono što mi je tada bilo važno“, rekao mi je Arp jednom u Njujorku, „bila je nova jasnoća, nova jednostavnost, svođenje svih komplikacija na jednostavne oblike. Pravu složenost sam poistovetio sa intelektom, s bekstvom od vlastite ličnosti, od umešanosti u svetovna zbivanja. Hteo sam da razvijem neki novi monaški stav, i posle Sofine smrti zaista sam neko vreme proveo u manastiru. Kako sam ja shvatio dadu – makar u odnosu na umetnost – ona je bila pokušaj da se vajarstvo i slikarstvo dovedu u vezu s novom arhitekturom, čiji je uticaj u vreme tek počinjao da zrači iz Holandije. *De Stijl*, kojem je pripadao i Mondrijan, bio je osnovan otprilike u isto vreme kada i dada, iako je Teo van Dusborg svoj časopis *Stijl* počeo da objavljuje tek kasnije. Pošto sam tragao za personalnošću, nije me zanimala larva kabarea, iako ne sporim važnost buke.“

(„Arp u Njujorku“, 1959)

Nikada i nigde se nije toliko pisalo o nekom umetničkom pokretu, kao o nadrealizmu. Arp je bio logični vođa nadrealizma, ali on je u njemu, kao i uvek, svoju energiju više posvetio svom delu nego propagandi. Bio je usredsređen na svoju formu, na svoj svet i stvorio izrazito osobeni „Arpland“, u Medonu, u Francuskoj, gde je živeo sa Sofi Tojber.

Nadrealizam ima mnogo oblika. De Kiriko je, manje ili više objektivno, naglašavao onostranost nepoznatog. Prostor (nebiće kod egzistencijalista) postaje osoba bez koje je moderni čovek izgubljen. Maks Ernst je bio slikar raskošne mašte: slikao je džunglu sveta, opasne zamke egzistencije, usamljenost usred obilja. U Belgiji, Delvo je postao Edgar Alan Po nadrealizma. On je slikar bezličnosti i nedostatka kontakta između ljudskih bića.

Arpovo delo nije ništa od svega toga. Njegov svet deluje bezbedno i radosno. Kao što je to sam šaljivo opisao, on šeta duž obale Mediterana, obale svojih izabраниh predaka, s lirom ili pre s dletom i makazama u ruci. Sunce, taj snažni obris, ravna površina mora, pretaču se u njegova dela. Ishod su jasnoća vizije i unutrašnji mir.

Arpova forma, u tehničkom smislu, jeste organska apstraktna forma. Čovek i njegovo postojanje svode se na suštinske premise. To je san detinjstva sa zrelim značenjem, razvijen do krajnjih granica. Samim tim, to nije samo umetnost već i stav o ljudskom postojanju, u kojem ono što važi večno postaje očigledno.

Ponovno uvođenje smisla u haotični svet lišen svakog smisla, to su Arpov poziv i umetnost, izvedeni u maniru velikog majstora. To je razlog zašto je postao vajar, a ne samo slikar slika koje bi trebalo da vise na zidu. I to je razlog zašto su njegova dela onaj bajkoviti aspekt sopstvene kreativne prirode. U svakom od svojih dela, Arp se na jedinstven način i po hiljaditi put potvrđuje kao umetnik, ljudsko biće, filozof i prijatelj.

Zbog svog dubokog smisla, privrženosti unutrašnjem, suštinskom, nežnosti još nerođenog, nadi u budućnost, Arp nikada nije mogao da bude sirovi lakrdijaš, kao Dali. Nikada nije bio umetnik iz neke urnebesne komedije, iako se ta čaplinovska crta može primetiti u životima i umetnosti mnogih dadaista. Kod Kurta Švitera, na primer.

Arp nikada nije paradirao u izlogu da bi privukao pažnju. Nikada se nije fotografisao u svojoj spavaćoj sobi s nekim volom. I uprkos svojoj marljivosti i domišljatosti, nikada nije imao bilo kakve komercijalne sklonosti. Arpov publicitet nije stečen na osnovu glupiranja već na osnovu kvaliteta utkanog u njegov agresivni stav prema sopstvenoj epohi.

Uprkos svojoj veštini i preciznosti, Arp nikada nije morao da bude previše precizan, kao neki konstruktivisti, koji se ne mogu pohvaliti ničim drugim osim svojim jasnim radnim metodama. Nije bio frustrirani matematičar, kao Mondrijan; a prikriivena monumentalnost, recimo, jednog Arhipenka, Brankuzija ili Lipštica, bila mu je strana. S božanskom lakoćom, sledio je put istine, miljenik bogova, u krutom švajcarskom miljeu.

Kada sam pre godinu dana posetio Arpa u njegovom domu u Medonu, on se oporavljao od ozbiljne bolesti, i obojica smo dobro osećali da život neće trajati večno. Arp, međutim, traje večno, zato što izražava ljudsku prirodu u njenoj žudnji za beskrajem. Zato je umetnost najistinitiji i, verujem, najvažniji ljudski pokušaj u pravcu nadljudskog savršenstva.



Arp, Margerita i Sofi, Askona, 1939.

Sedeli smo u baštenskoj sobi, koja je služila i kao dnevni boravak, iz koje se pružao pogled na ivicu šume. Na zidovima te prostorije bile su okačene slike i konstrukcije Sofi Tojber. Arp je prerano izgubio svoju ženu. Bila mu je sve, drugarica, saradnica, voljena osoba, majka. Pun zahvalnosti, pomogao je da njeno ime stekne slavu. Arp je Tojber i Tojber je Arp.

Sedeli smo tamo, pili ukusno domaće vino, s Margaretom, njegovom vernom prijateljicom, Manjelijem, Mišelom Seforom (Michel Seuphor) i Sonjom Delone.

Mislio sam na sve te velike stvari koje je Pariz stvorio, na sve te ljude, ideje, projekte. I pomislio kako ne bi trebalo da prigovaramo Francuzima zbog toga što ne popravljaju svoje kuće. Ili zato što svake nedelje ruše vladu. Oni imaju stabilnost koja potiče iz nekih drugih dubina.

(„Vajar Žan Arp“, 1954)

Richard Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer* (orig., *Mit Witz, Licht und Grütze: Auf den Spuren des Dadaismus*, 1957), Viking Press, *The Documents of 20th Art*, 1974, „Jean Arp“, tri članka iz perioda 1954–1959, koja je sam Hilzenbek povezo u jedan prilog o Arpu, str. 96–101.

Tristan Cara

Arp (1923)

Poznajem Arpa još od najranijeg detinjstva našeg boga političara. Nosio je frizuru u egipatskom stilu, s velikim trouglovima, i plesao dvokorak kao niko – ne zaboravimo da ga je nunala jedna crnkinja, čeljade dlakavo i lako, i da su ga hranili samo mesom belgijskih beba.

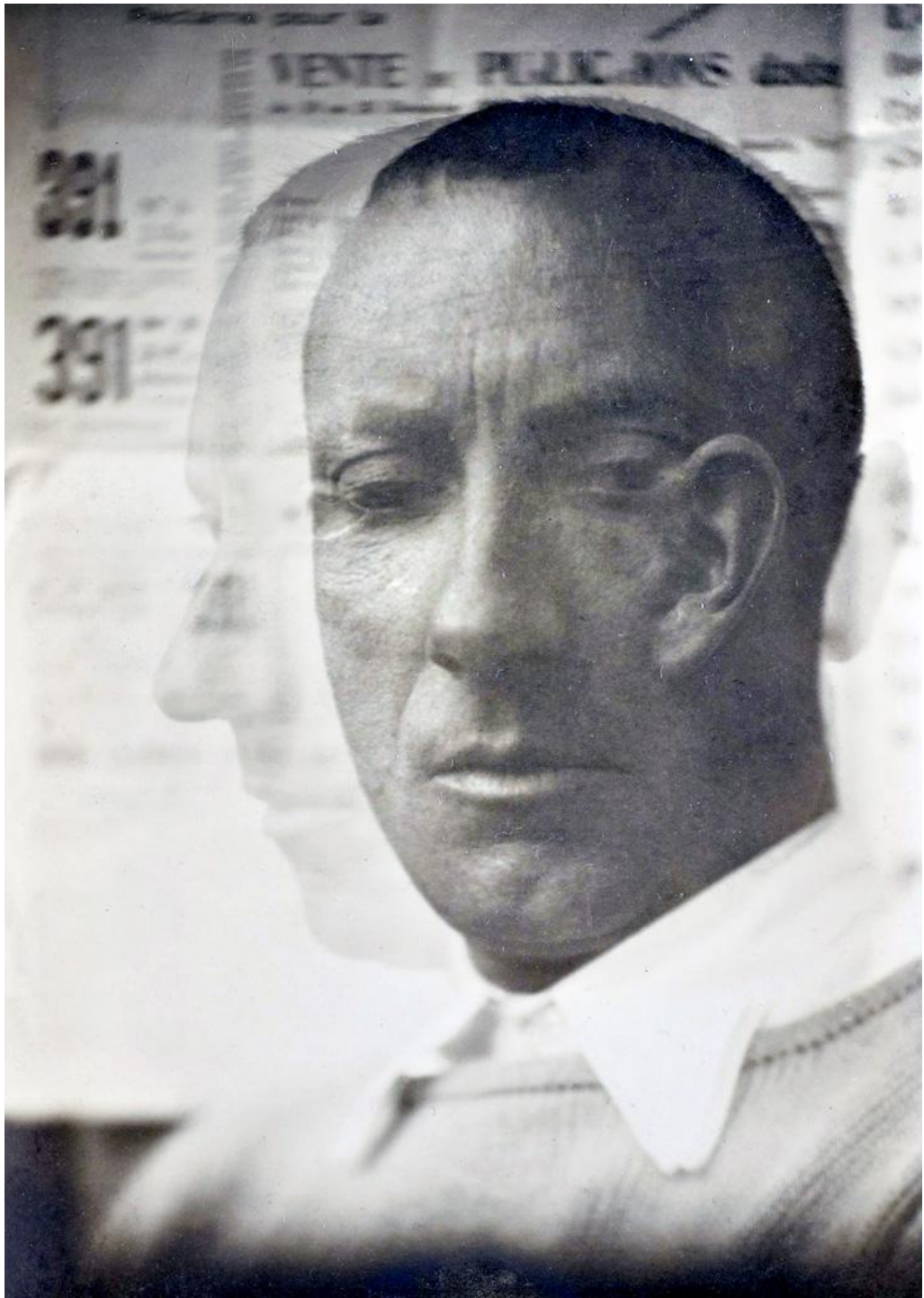
Arp se zaputio mračnim stazama, i otkrio jezerca u kojima se bog brčka u američkim zadovoljstvima. Na marginama njegovih crteža, možemo da vidimo kako se pomalaju obrisi čarobne stonoge, zatim stolica, otvorena knjiga s listovima od krila skakavaca – zašto zastajemo ispred vrata trgovca starim oblacima, zašto iz tog oka žiroskopa kaplje krv – i cvet koji sve to umiva. I dok svi slikari prave lepe stvari, Arp pravi nešto što nije ni dobro ni loše, ni veliko ni malo, ni levo ni desno, on crta neposredno, kao da je umočio kažiprst u kantu crne boje. Latentna transformacija rasprostire svoju riznicu neočekivanih slika, s njihovim različitim momentima i dremežima, bez tegoba kao što su cerebralna vrludanja za vreme morskih snova, linija se odmotava i poprma čudne proporcije. Nema ničeg mističnog, nikakve grube mudrosti, vulgarnosti, kao kod dogmatskih proroka moderne umetnosti, nema ničeg osim igre, kao što su život i osećanja, bez apsurdnih razlika, kao što je ona između ozbiljnosti i lakoće. Da li je bog lak ili težak? Ozbiljan ili produhovljen? Sve je to šala. Volim Arpa zato što to zna, zato što ne veruje ni u genije, ni u idiote, zato što zna da nismo ništa drugo do noćni izdisaji neke zlokobne fantazije.

Ispred fotelje, širom otvorenih očiju, gledao je kako se njegov deda pretvara u fotelju – bilo je to u vreme kada su Buri stukli milijarde u jedan džinovski bujabez. (Plantaže duvana.)

Radujmo se, još nije došlo vreme da se umetnost prodaje kao diplome kubističkih, futurističkih ili purističkih piona, tih pijavica organizovane gluposti, tih daveža, koji pucaju od samozadovoljstva i sujete, naučne i smrdljive. Pozdravljam te, Arpe, blagi osmehu morske kiše.

TRISTAN CARA

„Arp“, *Merz* n. 6 (ed. Kurt Schwitters), 1923, str. 49.



El Lissitzky, Arp, u dvostrukoju ekspoziciji, 1927.

Glavni izvori

Jean Arp, *Jours Effeuillés*, ed. Marcel Jean, Gallimard, Paris, 1966.

Arp on Arp: Poems, Essays, Memories, edited by Marcel Jean, general editor Robert Motherwell. The Documents on 20th Century Art, The Wiking Press, New York, 1972; prevod *Jours Effeuillés*.

Hans Arp, *Unsern täglichen Traum. Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914–1954*, Die Arche, Zürich, 1955; 1995. Za tekstove „Dada izreke“ (Dada-Sprüche, 1955) i kasniju verziju teksta „Dadaland“ (1955). Tekstove obezbedio Milan Markez (Berlin), koji je pomogao i u prevođenju nekih rečenica iz „Dadaland II“.

Hans Arp, *Ich bin in der Natur geboren. Ausgewählte Gedichte*, Arche Verlag, Zürich-Hamburg, 1986, 2002.

Hans Arp, *Gesammelte Gedichte*, I–III, Arche Verlag, Limes Verlag, 1963–1974–1984.

Jean Arp, *On My Way: Poetry and Essays, 1912–1947*, ed. Robert Motherwell, Wittenborn, Schultz, Inc. 1948. Prva zbirka Arpovih tekstova na engleskom, sa nemačkim i francuskim originalima.

Arp 1886–1986, ed. Jane Hancock i Stefanie Poley, Hatje/ The Minneapolis Institute of Art, 1986. Monografija, jedna od najboljih, priredena povodom stogodišnjice Arpovog rođenja.

Hans Arp Zum 100. Geburtstag (1886-1966): Ein Lese Und Bilderbuch, eds. Hans Bolliger, Guido Magnaguagno, Christian Witzig, Berichthaus, Zürich, 1986. Još jedna sjajna monografija priredena povodom Arpove stogodišnjice.

Roswitha Mair, *Handwerk und Avantgarde: Das Leben der Künstlerin Sophie Taeuber-Arp*, Part-has Verlag, Berlin, 2013; *Sophie Taeuber-Arp and the Avant-Garde: A Biography*, University of Chicago Press, 2018.

Sophie Taeuber Hans – Hans (Jean) Arp: Künstlerpaare – Künstlerfreunde/ Dialogues d’artistes – résonances, ed. Sandor Kuthy, Kunstmuseum, Bern, 1988. U međuvremenu se pojavilo još nekoliko dobrih monografija o Sofi i Arpu kao tandemu, ali ova je za sada najpotpunija, u pogledu biografije, dokumenata, itd.

Sophie Taeuber-Arp: Living Abstraction, eds. Anne Umland, Walburga Krupp, Charlotte Healy, MoMA, New York, 2021. Praktično Sofin *catalogue raisonné*, s nekih 400 reprodukcija, možda najboljih koje su do sada priređene.

Herbert Read, *Arp*, Thames & Hudson, The World of Art Library, London, 1968.

The Dada Painters and Poets: An Anthology, ed. by Robert Motherwell, Wittenborn, Schultz, Inc., 1951, 1967; The Belknap Press of Harvard University Press, 1981; 1989. Za tekst „Dada nije bila farsa“ („Dada Was Not a Farce“, 1949), napisan posebno za tu antologiju, kao i za razne podatke. Jedan od najboljih izvora na engleskom, koji je najviše doprineo obnavljanju interesovanja za dadu. Izdvaja se i po tome što su u radu na toj antologiji učestvovali i mnogi originalni dadaisti, s kojima je Madervel stupio u kontakt još početkom Drugog svetskog rata, kada se dobar deo njih našao u SAD (sa Bretonom i Maksom Ernstom je od 1942. radio i na nadrealističkom časopisu *VVV*, koji je izlazio u Njujorku). Redak primer retrospektive kojoj su glavni protagonisti (ponekad međusobno posvađani) pružili tako svesrdnu podršku (Dišan, Hilzenbek, Cara, Arp, Rihter, Men Rej i drugi).

- Archives dada: Chronique*, ed. Marc Dachy, Hazan, Paris, 2005. Za „Pismo Sidniju Dženisu“ (1953) i „Dada sinod“ (1957). Jedna od najvećih i najbolje osmišljenih antologija dade. Za sada samo na francuskom.
- Dawn Ades, *The DADA Reader: A Critical Anthology* (University of Chicago Press, 2006). Ova antologija donosi odličan izbor najvažnijih tekstova i publikacija, iz svih poznatih inkarnacija dade (uključujući i balkanske), mnogo potpuniji od Madervelovog, ali, suviše često, u očajnim prevodima (kod M. odličnim). Na primer, verovatno u pokušaju da se ti tekstovi približe američkoj i engleskoj publici, Arpov „Kaspar“ postaje „good old Jack“. Ali čemu to? Kome će na taj način sve to postati „bliže“, ako je to bio razlog za takav prevod? Iako je reč o jednom od pionirskih automatskih tekstova, čije motive, često skrivene i od samih autora, nije uvek potrebno tražiti, Kaspar je tu ipak bio s nekim razlogom: to je ime jednog od trojice novozavetnih mudraca; u Arpovom rodnom Alzasu, to je i ime koje nose vilenjaci. Ako se ima u vidu da je taj tekst nastao za vreme ili neposredno posle njegovog osamljivanja u Vegisu (Švajcarska), 1910–1911, kada su mu glavna literatura bile narodne bajke i neki stari mistici, još nam je teže da se odreknemo Kaspara – pored toga što nam to ime, u svojim raznim varijantama (Gaspar, Gašpar, Kasper, itd.), koliko god bilo arhaično, jednostavno nije strano. Šta je, naspram toga, „stari, dobri Džek?“ Nažalost, spisak problema s tom antologijom je mnogo duži; ali najviše smeta ta tipično anglosaksonska samodovoljnost (najblaže rečeno), koja se sreće u mnogim engleskim prevodima. Taj izvor ovde nije korišćen, ali je opet, zbog samog izbora tekstova, koristan za sticanje potpunije predstave o dadi kao internacionalnom pokretu. Od pre nekog vremena, dostupno kao PDF na archive.org, možda i preko nekih drugih kanala, tako da se to može proveriti.
- Dada Zürich: Texte, Manifeste, Dokumente*, ed. Karl Riha, Reclams Universal-Bibliothek, Stuttgart, 1992 (2010). Za „Hiperbolu o krokodilu frizeru i štapu za hodanje“ (1919) i prateće podatke.
- Hans Richter, *Dada, Kunst und Antikunst*, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln, 1964; *Dada: Art and Anti-Art*, Thames and Hudson, London, 1965, 1978, 1997. Zbog niza Rihterovih omaški i brkanja, naročito za period 1916–1917, u inače neodoljivom izlaganju, videti poslednje englesko izdanje, Thames and Hudson, 2016, u redakturi Michaela Whitea. Nisam siguran da je nemačko izdanje prošlo kroz sličnu redakciju.
- Richard Huelsenbeck, *Dada Almanach*, Atlass Press, London, 1993. Orig., *Dada Almanac*, Berlin, 1920.
- Richard Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer* (orig., *Mit Witz, Licht und Grütze: Auf den Spuren des Dadaismus*, 1957), Viking Press, The Documents of 20th Art, 1974.
- Antologija dadaističke poezije*, urednik Branimir Donat, Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad, 1985. Čudan pristup Branimira Donata, blago rečeno, ali opet dragocen izbor, s čudesnim i urnebesnim prevodima Zlatka Krasnog (pored drugih prevodilaca).
- Anri Bear i Mišel Karasu, *Dada: istorija jedne subverzije*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 1997; s francuskog prevela: Jelena Stakić. Henri Behar, Michel Carassou, *DADA. Histoire d'une subversion*, Fayard, Paris, 1990. Reč je o velikom eseju, a ne o „istoriji“, budući da je izlaganje organizovano po temama i motivima, a ne hronološki. Uz malo predznanja, vrlo korisno štivo, iako samo izlaganje nije uvek lako pratiti.
- The Poetry of Jean Arp*: <http://www-personal.umich.edu/~ashaver/arp/arp.html>. Skoro cela zbirka *Arp on Arp*; nedostaju uvod, napomene i bibliografija, ali opet daleko najveći izbor Arpovih tekstova na engleskom koji se može naći na internetu. Arhiva je izgleda napuštena, neki tekstovi navedeni u sadržaju nisu dostupni, ali još nije ugašena.



Arpov atelje u Medonu danas (*Fondation Arp*, Clamart-Meudon, Paris).

Potpunija bibliografija:

<http://www.fondationarp.org/bibliographie.html>

Glavni legati:

<http://www.fondationarp.org/accueil.html>

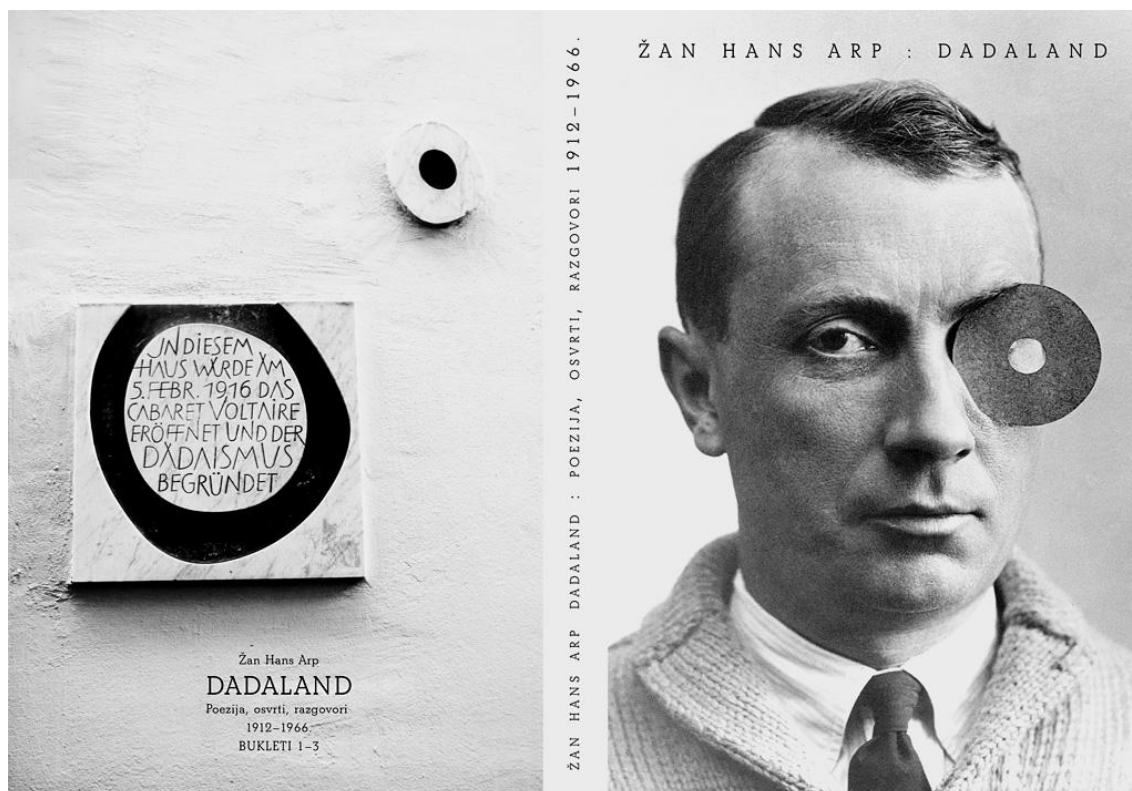
<https://stiftungarp.de>

<https://sophietaeuberarp.org/>

<https://www.fondazionearp.ch/de/die-stiftung>

<https://arpmuseum.org/>





Komplet ARP: kutija s tri bukleta anarhije/ blok 45 (76 + 72 + 84 str, 13,5 x 20 cm).

Anarhistička biblioteka
Anti-Copyright



Jean Hans Arp
Dadaland
Poezija, osvrti, razgovori, 1912–1966.
2013, 2023.

Svi izvori su navedeni uz tekstove.
Preveo i priredio: Aleksa Golijanin, 2013, 2023,
uz veliku pomoć Nenada iz Erevona, Milovana Novakovića, Milana M. (Berlin), Slavice M. i
sestre Bobe (nemački).
<https://anarhija-blok45.net/>

anarhisticka-biblioteka.net