

Jean Arp

Dadaland

Iz dnevnika jednog dadaiste

1912–1966.

Sadržaj

ARP	3
Kaspar je mrtav (1912)	6
Manifest Krokodarijuma Dada (1921)	6
Izjava (1921)	6
Iz dnevnika jednog dadaiste (1932)	7
gospodin dival	7
vaze s pupčanim vrpcama	7
skica za pejzaž (karl ajnštajn)	8
(hugo bal)	10
Dadaland (Cirih 1915–1920)	10
Dadaland II (1955)	13
Dada nije bila farsa (1949)	15
Ruže i zvezde (1945)	17
<i>Oaze čistote...</i> (1946)	17
Sveta tišina (1948)	18
Pismo gospodinu Bženkovskom (1927)	19
<i>Odlikovanje...</i> (1925)	19
Počeo sam da se sve više udaljavam od estetike (odlomak, 1948)	20
Zagonetni plivači (1958)	21
Naš mali kontinent (1958)	21
Voće za sve (1939)	23
<i>Humor je...</i> (1950)	23
Između redova vremena (1952)	23
<i>Konj je konj i nije umetnost...</i> (1955)	24
<i>Snevač može da...</i> (1955)	24
Dada izreke (1955)	24
Strazburška konfiguracija (1931)	25
Veliki komarac, brk i mala mandolina (1946)	26
Spuštenih kapaka (1955)	27
<i>Čovek koji hoće da strelom skine oblak...</i> (1956)	27
Japanska jabuka (1957)	28
Putokazi (1950)	29
Razgovor sa Džordžom L. K. Morisom (1956)	31
Manifest beskonačnog milimetra (1938)	34
Trg Blanš (1949)	34
Na dvoboj s vetrom (1966)	35
Glavni izvori	37

ARP

„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.“ (1932)

„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.“ (1948)

„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.“ (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 slučaja', koji sažima sve ostale zakone i prevazilazi našu moć poimanja (kao 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.“ (1951; 1955; 1948)

„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.“ (1927; 1932)

„Dada se gnušala rezignacije. Govoriti samo o onoj haotičnoj nerealnosti dade i ne prodreti do njene transcendentne realnosti, znači ograničiti se na bezvredni komadić dade. Dada nije bila farsa.“ (1949)

ŽAN ARP (Jean ili Hans Arp, 1886–1966), član originalne dadaističke grupe, osnovane u Cirihu 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. Taj uticaj se nije prenosio toliko 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 ćoškasto – potiče od Arpa. Presudna su bila načela koja je sledio i uporno afirmisao. Sa Arpom, slučaj i nesvesno prestaju da budu igrarija. Na to ćemo se još vratiti.

Najveći deo svojih ideja i postupaka razvio je 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.

¹ Mala digresija 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 vrpcama“, treći pasus).

Arp je saradivao i s nekim drugim predstavnicima „geometrijske apstrakcije“ i „konstruktivizma“ (Theo van Doesburg i *De Stijl*; Abstraction-cr ation), iako sam nikada nije radio na taj naćin, niti sa istim namerama; u

Za sobom je ostavio i veliko književno delo. Ovaj izbor, iako mali, donekle dočarava njegovu razuđenost: automatska poezija – i njeni stalni upadi čak i u ona „normalna“ izlaganja – osvrta na istoriju dade i razvoj ličnog pristupa, priče (ovde malo zanemarene), refleksije o stanju sveta i umetnosti, sećanja na Sofi.²

Iako se u popularnim ili rutinskim prikazima dada obično asocira s njenim najvećim ili možda najbučnijim zvezdama, kao što su Tristan Cara, Francis Pikabija i Marsel Dišan (uz olaku klasifikaciju njenih predstavnika na „politične“ i „apolitične“ i druga pojednostavlivanja), 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 Arpa³ 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, preciznije, „subverzivno“, nije samo ono agitatorsko i provokativno ili da to nije uopšte, ako za sobom ne ostavlja klicu nečeg novog – i ako to novo nije nešto potpuno suprotno onom starom, u svemu, bez ikakve korespondencije s njim.

Za Arpa, dada je označila prekid s celim jednim svetom, s njegovim jezikom, razumom, idolima, kao što su progres, novac, moć. To je ono što je dada inače proklamovala, ali kod Arpa se to *zaista* dogodilo. Dubok, nepovratan prekid, tako potpun da više nije ni bilo potrebe da se o tome više s krova (Cara ili Pikabija nikada ne bi propustili takvu priliku!). Ali, život opet traži neki oslonac. A koji oslonac može biti ekstremnije drugačiji od ovog

tom pogledu, on je spadao u najširu kategoriju „nefigurativne umetnosti“. To može izgledati zbudujuće, 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 „arpovskim“) i drugim – težila je stvaranju novih oblika i konstelacija, bez referenci na postojeće. Priroda se nije odbacivala – makar u Arpovom slučaju, kao što ćemo videti – 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)

² Sofi Tojber je umrla 1943, od nehomičnog 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 serija posvećena dadi nastavi, videćemo da sve ovo dobrim delom važi i za još jednog „manje bučnog“ dadaistu, Huga Bala (Hugo Ball, 1886–1927), osnivača *Cabaret Voltaire* (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*, zajedno sa kostimima i načinom na koji ih je izveo na sceni *Cabaret Voltaire*, 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 (*Dadland*, *Iz dnevnika jednog dadaiste*, *Dada nije bila farsa*, *Putokazi*).

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? Te reči ovde imaju nedvosmisleno značenje i videćemo ih na delu. One označavaju tačku prekida i prelazak u drugačiji oblik postojanja, u kojem važe neka druga merila i odnosi.

Za razliku od nadrealista – s kojima je takođe saradivao 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 i najmanje umetničkoj 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, kao u slučaju Dalija i njegovih klonova. Arpa nije zanimala igra onim što već postoji već oslobađanje naših skrivenih moći i impulsa, koji traže da žive, dišu i deluju. To nije bio susret s nečim vizuelnim, sa slikama, već 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. Njegov način, kanal, put, bila su neka umetnička *sredstva*, ali cilj je bio drugačiji *život*. Možda je besmisleno očekivati da umetnici – oni koji još veruju u tu ulogu – to shvate, ali svi oni koji takođe teže drugačijem doživljaju sebe i sveta, ovde bi trebalo da budu na svome.

Ovaj izbor će verovatno biti proširen, kako budu pristizali još neki izvori Arpovih tekstova. Ipak, izvanredne zbirke koje je na engleskom priredio Robert Maderel (Robert Motherwell, uz Marka Rothka i Jacksona Pollocka, jedan od najpoznatijih predstavnika „Njujorške škole“), obuhvatile su skoro sve njegove najvažnije radove. Ovde sam ih iskoristio samo delimično. Gde god je to bilo moguće, engleske prevode sam korigovao na osnovu originala, na francuskom i nemačkom (Arp je pisao na oba jezika; ja ne govorim nijedan, ali se pomalo snalazim, taman toliko da neke izraze i fraze mogu da pomerim bliže izvornim tekstovima, ako je to potrebno). Neka od tih originalnih izdanja tek očekujem ili im se ludo nadam. Radovi se nastavljaju.

AG, 12. jun 2013.

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)

Kaspar je mrtav (1912)⁵

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 sveto bimbam kaspar je mrtav pokošene ribe bolno zveckaju u zvonastim senicima 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.

Manifest Krokodarijuma Dada (1921)

Svetleće statue dižu se s dna mora i viču živela DADA u znak pozdrava prekookeanskim lađama i predsednicma 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.

„Manifeste du Crocodarium Dada“, *Littérature*, no. 13, Paris, 1921.

Izjava (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 po prvi put izgovorio tu reč, koja je u nama probudila tako opravdano oduševljenje. To se dogodilo u kafu *Terrasse*, u Cirihi, a ja sam u levoj nozdrvi imao zemičku. Ubeđen sam da je ta reč potpuno beznačajna i da se samo imbecili i profesori španskog mogu zanimati za datume. Ono što nas zanima

⁵ Ovo je originalna verzija čuvene dadaističke poeme, nastale pune četiri godine pre prvog pomena dade, koju je Arp 1920. proširio u ciklus *Muda od labuda* (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, pesma je bila štampana kao i ovde: kao jedan pasus, malim slovima, bez podele na stihove i bilo kakve interpunkcije.

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 au grand air, Paris 1921. Povodom većitog spora između Tristana Care i Riharda Hilzenbeka oko toga ko je pronašao reč dada.

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 pevuje 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 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 vrpcama

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 opažljiva 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 vrpcama, 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 vrpcama. 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 mahnito lupao u svoj bubanj 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)⁶

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

⁶ Osvrt na zbirku pesama Carla Einsteina (1885–1940), *Entwurf einer Landschaft* (1930).

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.⁷ 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.⁸ 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 kao noć. nema mirisnih stubova, nema raspevanih bifteka, nema švepermanovih jaja⁹ da arhitektonski ukrase njen ulaz. dok cvokoće zubima, čitalac se obraća toj nesani 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 morskom 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

⁷ Karlsruhe: grad u Nemačkoj, „Karlovo odmorište“ (ruhe: *nem.*, smiriti se, odmoriti, odmorište).

⁸ Lari (Lares) i penati (Penates): rimska porodična i kućna božanstva.

⁹ 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.

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)

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 mukotrпно 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.¹⁰ 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.

Transition, no. 21, 1932.

Dadaland (Cirih 1915–1920)

U Cirihu, 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.

¹⁰ 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): „Neki stari prijatelji iz vremena dadaističke kampanje, koji su 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, uzvikuje '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.“ (Jean Arp, *On My Way: Poetry and Essays 1912–1947*, Documents on Modern Art, New York, 1948)

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 precenjivanja razuma. Mi smo težili anonimnoj i kolektivnoj umetnosti. Za izložbu naših radova u Cirihu 1915, napisao sam sledeće: „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 odbačena zbog divljenja slavnima i njihovim remek delima, mudrost je mrtva. . . Reprodukovati znači oponašati, glumatati, hodati 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 „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.

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

„Ona se kupala 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.“¹¹

Egeling (Helmut Viking Eggeling) sam upoznao u Parizu 1915, u studiju madam Vasiljev (Wassilief). 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 Cirihu 1917. Tragao je za pravilima skulpturalnog kontrapunkta, pri čemu

¹¹ Hugo Ball, „Über Okkultismus, Hieratik und andere seltsam schöne Dinge“, *Berner Intelligenzblatt* (dnevni list, Bern), 15. XI 1917.

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.

Skriven u svojoj maloj, tihoj sobi, Marsel Janko¹² se posvetio „cik-cak naturalizmu“. Mogu da mu oprostim taj skriveni porok, zato što je on bio taj koji je evocirao i ovekovečio *Cabaret Voltaire* na platnu (1916). Na podijum gizdave, šarolike, prenatrpane 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.¹³ 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 bled kao gipsana lutka. Stekli smo počasnu titulu nihilista. Direktori opšte kretenizacije prišavaju 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 *Dvadeset pet pesama*,¹⁴ 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.

S Carom i Zernerom sam se sretao u ciriškom kafeu *Odéon* ili u *Café de la Terrasse*, da bismo zajedno radili na ciklusu pesama *Hiperbola o krokodilu-frizeru i štapu za hodanje*.¹⁵ Tu vrstu poezije nadrealisti su kasnije krstili kao „automatska poezija“. Automatska poezija izvire direktno iz pesnikove utrobe ili iz bilo kog drugog organa koji je akumulirao odgovarajuće zalihe. Ni Kočijaš iz Lonžumoa,¹⁶ 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 se 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 dovitljivosti, koja je trebalo da izleči 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 krasi buket 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 stavljaao na postolja pored svojih skupocenih vaza i bogova. Jasno je da ta igra nikada neće odgovarati

¹² Marcel Janco (1895–1984); na rumunskom, Marčel Janku.

¹³ Bruitizam (bruit, fr., buka), „umetnost buke“, uvođenje buke u muziku, koje počinje s futurizmom (Luigi Rusollo, *L'arte dei rumori*, 1913).

¹⁴ Tristan Tzara, *Vingt-cinq poèmes*, 1918.

¹⁵ *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.

¹⁶ Popularna opera Adolfa Adama (Adolphe Adam, 1803–1856), *Le postillon de Lonjumeau* (1836).

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-Pirce¹⁷ i trešeš 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, lezbijске 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 Đakometi¹⁸ 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, zapaljene ponore. Ono što nas je privlačilo u njegovom slikarstvu bilo je to što je izviralо iz boje i čiste 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 ćufte i rasturimo na sve četiri strane sveta.

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

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 može se smatrati kompletnom. (AG)

¹⁷ Refren iz jednog od dadaističkih songova, izvedenih u *Cabaret Voltaire*, 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.

¹⁸ Augusto Giacometti (1877–1947), švajcarski slikar, stric vajara Alberta Đakometija (1901–1966), koji će se nešto kasnije pridružiti pariskim nadrealistima.

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.

Sedeli smo preko puta pisaca Vedekinda (Frank Wedekind), Leonarda Franka (Leonhard Frank), 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 Perote,¹⁹ 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 Vile²⁰ i ispijao svoju čašicu veltlinca. Oko ponoći, neki bi počeli da lelujuju 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 Bahnhofstrase,²¹ u ulici Etenbahgase, inače težak morifijumski zavisnik, koji je zbog rata izbegao u Švajcarsku. Nikada neću zaboraviti njegov jezivi kraj: u tome je uspeo tek kada se bacio u Limat,²² 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.

Nedaleko od *Kabarea Volter*, u kojem je dada ugledala svetlost dana, u ulici Špigelglase,²³ 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-dvobojima, u kojima je navodno učestvovao i njihov omiljeni autor, „Kralj iz Bernine“.²⁴ Dadaisti su u buržuje usadili osećanje konfuzije i daleke, a opet

¹⁹ 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*.

²⁰ 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.

²¹ Antikvarijat *Zum Bücherwurm*, „Knjiški moljac“, jedno od omiljenih sastajališta dadaista.

²² Limmat, reka koja protiče kroz Ciriha.

²³ *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 20 balalajki!), ali bez ikakvog kontakta s dadaistima; niko od njih tada nije ni znao za njega. 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*.

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; „Flaša pupka“, čudovišni komad kućnog nameštaja, u kojem se kombinuju bicikl, kit, brushalter i kašičica za apsint; „Rukavica“,²⁵ 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.

„Dadaland“, *Unsern täglichen Traum*, Die Arche, 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 prodreti do njene transcendentne realnosti, znači ograničiti se na bezvredni komadić dade. Dada nije bila farsa.

Die Flucht aus der Zeit (Bekstvo iz vremena)²⁶ Huga Bala je filozofski i religiozni dnevnik pun uzvišenih razmišljanja. U toj knjizi nalaze se najznačajnije 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

²⁴ *Der König der Bernina* (1900), roman Jakoba Christopha 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 *Cabaret Voltaire*. (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 demant, 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 bi 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).

²⁵ Arpovi radovi: *Das Eierbrett*, „Daska za jaja“, reljef, 1922; *Die Nabelflasche*, „Flaša pupka“, grafika, 1923; *Der Handschuh*, „Rukavica“ (?).

²⁶ Dnevnik Huga Bala, objavljen 1927. u Minhenu.

bili su priprema za njihovu smrt. Ljudi danas ismevaju takva nastojanja kao zastarelo praznoverje i rastaču se u besmisleni 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 jadikovke; zaboravili smo na svet, „tu nežudenu zemlju, gde ubijanje, gnev, opake bolesti, trulež, otrovni sokovi i druge kobi, vrebaju u mraku nad livadama sudbine.“²⁷ 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 sveta jalovog progresu, 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 medaljama. 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).²⁸ 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 stalozenošću jednog Herodota, Hilzenbek peva svoja zapažanja. *Phantastische Gebete* su dale novi patos nemačkoj poeziji.

Između 1915. i 1920. pisao sam svoje pesme iz *Wolkenpumpe* (Pumpa oblaka).²⁹ 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 odvrća 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 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.³⁰

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.

²⁷ Empedokle, Fragmenti, *O pročišćenju*, fr. 383, 388.

²⁸ Richard Huelsenbeck, *Phantastische Gebete*. Berlin: Malik-Verlag Abteilung Dada, 1920.

²⁹ Jean Arp, *Die Wolkenpumpe*. Hanover: Paul Steegemann, 1920.

³⁰ 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, zbnjujuće onomatopeje i verbalni grčevi tu najviše dolaze do izražaja. Ali, te 'pumpe oblaka' 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.)

Pre toga, 1948: „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 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.“ (*Arp on Arp*, „I tako se krug zatvorio“, odlomak, str. 246. *And so the Circle Closed*, orig. *So schloss sich der Kreis*, 1948.)

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 Cirihu. 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 zračiće 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.

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 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 prodreti ka beskonačnim, raskošno obojenim hodnicima, u kojima zlatni plamenovi plešu i padaju jedni drugima u zagrljaj.“

Dada Was not a Farce, The Dada Painters and Poets, 1951 (1981).

Ruže i zvezde (1945)

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

„Les roses et les etoiles“, *Abstract & Konkret*, no. 6, Zürich, 1945, str. 151.

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 pronade izlaz. mašina i novac su njegovi idoli, kojima se predano klanja. njegovo uživanje u progresu nema granica. on premerava – računa – vaga – bljuje vatru – mrvi 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-gildevat,³¹ 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 krtice, ljigavo raspoložene 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“, *Vordemberghe-Gildewartm époque néerlandaise*, Amsterdam, 1949.

Sveta tišina (1948)

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, kontemplacije, meditacije. Automobili, avioni, radio i atomske bombe su najnoviji trijumfi progressa. Čovek više ne može da uradi ništa suštinsko, ali ono što radi želi da uradi najvećom mogućom brzinom i s nadljudskom bukom. On traži rasonodu, ali ne shvata da robot kojim upravlja zapravo vodi njega u katastrofu i ništavilo. Trubljenje, zavijanje, pištanje, gruvanje, treštanje, zviždanje, drobljenje i podrhtavanje hrane njegov ego. Njegova strepnja se ublažava. Njegova neljudska ispraznost širi se čudovišno, kao neka siva vegetacija.

„Die Heilige Stille“, *On My Way*, 1948, str. 231.

³¹ Friedrich Vordemberge-Gildewart (1899–1962), nemački neoplasticistički (De Stijl) umetnik, jedan od osnivača grupe Abstraction-Création (Pariz, 1931), u čijim je aktivnostima učestvovao i Arp.

Pismo gospodinu Bženkovskom (1927)

dragi gospodine bženkovski,³²

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 beskonačnom 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 najsličniji dadi. od nedavno nadrealistički slikari su počeli da koriste iluzionistička deskriptivna akademska sredstva na veliko veselje ropsa.³³

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.³⁴

primite pregršt najsrdačnijih limunova

Hans Arp

L'Art contemporain, no.3 (bez godine izdanja, 1930?), str. 35.

Odlikovanje. . . (1925)

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

čovek 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 gejzirima u guzicama, vitrine sa erupcijama, izloge s potocima lave, solarne monetarne sisteme, etiketirane stomačine,

³² Jan Brzękowski (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.

³³ 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.

³⁴ 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) . . . “ Ovde je to zamenjeno jednako proizvoljnim izrazima, bez doslovnog prevođenja, ali tako da se na kraju opet naglašava da čovek nije opšte merilo ili uzor.

zidine srušene pred hordama pesnika, cezarske palete, zapanjene mrtve prirode, štale sa sfigama 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 ravnicu. 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.³⁵ ona je bela saučesnica pljačkaša 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 bokserske ringove za babice i rode i njihove bezbrojne mečeve ili kao postolja za džinovska zardala 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.

Počeo sam da se sve više udaljavam od estetike (odlomak, 1948)

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

³⁵ *Eva, jedina koja nam je ostala*: naslov slike Maksa Ernsta (Max Ernst), *Éve la seule qui nous reste*, iz monografije *Histoire Naturelle*, 1925.

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*, *Flaša pupka*. 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.³⁶

„De plus en plus je m'éloignais de l'esthétique“, *On my Way*, 1948.

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“, katalog Međunarodne izložbe nadrealizma, *Boite alerte, missives lascives*, Pariz, 1959.

Naš mali kontinent (1958)

³⁶ *Baba au rhum*, kolač sa rumom i šlagom.

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. 385–86.

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

„Bagarre de fruits“, *Poèmes sans prénoms*, Paris, 1941.

Humor je. . . (1950)

humor
je voda onog sveta
pomešana s vinom ovog

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.

„Entre les lignes du temps“, 1951–1952.

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 sestiti, leći, spavati ili stajati na nekom ćilimu.

Ali ćilim opet može biti uzvišena umetnost.

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

„Un cheval est un cheval . . .“, katalog Arpove izložbe u Musée d'Art Moderne, Pariz 1962.

Nemačka verzija: *Unsern täglichen Traum*, 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 . . .“, katalog Arpove izložbe u Musée d'Art Moderne, Pariz 1962. *Un-*

sern täglichen Traum, 1955 (1995).

Dada izreke (1955)

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.

„Dada-Sprüche“, *Unsern täglichen Traum*, 1955 (1995).

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. vajariski 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.

pumpa oblaka radosno pumpa oblake iz haljina. pumpa oblaka pumpa nasuprot veštačkoj haljini nimfe.

3

rođen sam u strazburu.

objavio sam pet knjiga poezije. naslovi tih knjiga su *der vogel selbdritt* (ptica selbdritt,³⁷ 1920) – *die wolkenpumpe* (pumpa oblaka, 1920) – *der pyramidenrock* (kamen piramida, 1924) – *weisst du schwarzst du* (ti znaš ti si crn, 1922; 1930) – *vier knöpfe zwei löcher vier besen* (četiri dugmeta dve rupe četiri metle, 1924–1930).

³⁷ Aluzija na Svetu Anu (Anna Selbdritt) – „onu koja je treća (selb-drit)“, 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“.

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.

Veliki komarac, brk i mala mandolina (1946)

probudio sam se iz dubokog besanog sna
s neprijatnim predmetima na licu
sofi je rekla
to su jedan veliki komarac 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 komaraca brkova i malih mandolina
ostao sam nepomičan
i udisao miris ranog cveća
snovi su pustili da ih vodi biser
oslušivao 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 velikog komarca 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. Poesma verovatno datira iz perioda posle Sofine smrti, 1943.

Spuštenih kapaka (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“, katalog Arpove izložbe u Musée d'Art Moderne, Pariz, 1962. *Unsern täglichen Traum*, 1955 (1995).

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, 1956, str. 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 vajah stablo japanske jabuke. Nikada nisam bio protiv nijedne umetnosti, čak ni tradicionalne umetnosti; ali protivim se pomahnitalom progresu i nosoroškoj svesti kojima dugujemo naše kenatarske 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 aleksandrince, 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.*

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; zalagao 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, zgađeni uljima na platnu, tragali za novim materijalima. Ti radovi – jedan od najznačajnijih među njima, vez A. K. Van Res-Dutilh, nalazi se u zbirci Margrite 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 pojednostavljivanju 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 Bajea³⁸ 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 ukaljala.

³⁸ 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.

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 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 *Zemljaska 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 Cirihu 1918, a druga u Parizu 1920.

Otprilike 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 bojcama, 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 Cirihu, 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 zadivljujući način pisao o njenom plesu.³⁹ 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 dekorativne

³⁹ Videti citat iz teksta *Dadaland*, f. 11.

umetnosti u Cirihu. 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 čitaoce da su to bili dani dada perioda i da su dadaisti uživali užasnu reputaciju. Direktori Škole za dekorativne 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 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*⁴⁰ bili su veliki uspeh. U dadaističkoj reviji *Der Zeltweg* (1919), objavili smo reprodukciju „čarobnjaka“. Po želji Ela Lisickog,⁴¹ 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 pozorištu,⁴² 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.

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, nijedna 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,

⁴⁰ Carlo Gozzi (1720–1806), orig., *Il re cervo*, „Kralj Jelen“, 1762.

⁴¹ El Lissitzky (Эль Лисицкий, 1890–1941), ruski slikar i dizajner, jedna od najuticajnijih figura u razvoju geometrijske apstrakcije, suprematizma i konstruktivizma.

⁴² Heinrich von Kleist (1777–1811), *Über das Marionettentheater*, 1810.

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 umetnosti i zanate. 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.

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. Nakratko 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, mukotrpno 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)⁴³ 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?

ARP: Godine 1914–15, 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 Špigelglase, 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 gvaševe, 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 (Otto van Rees), 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), rodnom 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

⁴³ 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.

vreme kada sam se definitivno posvetio vajarstvu, iako sam i dalje pravio reljefe, kolaže, gvaševe, 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 „paci-fička 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: 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 presokratovaca,⁴⁴ poezija Remboa i Novalisa, kao i Jevanđelje 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. 347–50.

⁴⁴ Herman Diels (1848–1922), *Die Fragmente der Vorsokratiker*, III vol., 1903–1910.

Manifest beskonačnog milimetra (1938)

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

Noge, krila, ruke, prvo treba da se razvijaju, 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“, *Jours effeuillés*, Gallimard, 1966, str. 96.

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*, Maeght, Paris, 1949.

Na dvoboj s vetrom (1966)

šta znači ovo komešanje
u našem veličanstvenom gradu
kuće odlaze

da kuće napuštaju naš grad

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

gvozdeni sendvič
svečano je poslužen
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*, Gallimard, Paris, 1966.

Glavni izvori

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. Na osnovu francuske zbirke Jean Arp, *Jours Effeuillés*, Gallimard, Paris, 1966.

Jean Arp, *On My Way: Poetry and Essays, 1912–1947*, ed. by Robert Motherwell, Wittenborn, Schultz, Inc. 1948. Za Arpovu belešku iz f. 10.

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 njoj učestvovali i skoro svi 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 (često međusobno posvađani) pružili tako svesrdnu podršku. Antologija koju je priredila Dawn Ades, *The DADA Reader: A Critical Anthology* (University of Chicago Press, 2006), 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. briljantnim). 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? Nažalost, spisak problema je mnogo duži. Taj izvor ovde nije korišćen, ali je opet dragocen za sticanje potpunije predstave o dadi kao internacionalnom pokretu.

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, koji je pomogao i u prevođenju nekih rečenica iz *Daland II*.

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

Hans Richter, *Dada: Art and Anti-Art*, Thames and Hudson, London, 1965; 1978; 1997.

Richard Huelsenbeck, *Dada Almanach*, Atlass Press, London, 1993. Orig., *Dada Almanac*, Berlin, 1920.

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.

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 najbolji izbor Arpovih tekstova na engleskom koji se može naći na webu.

Duži izbor Arpovih tekstova, pod istim naslovom, može se preuzeti sa stranice Porođične biblioteke: <http://anarhija-blok45.net1zen.com>

Anarhistička biblioteka

Anti-Copyright

18. 01. 2014.



Jean Arp
Dadaland
Iz dnevnika jednog dadaiste
1912–1966.

Preveo i priredio: Aleksa Golijanin, 2013. anarhija-blok45.net1zen.com
Arp on Arp: Poems, Essays, Memories, edited by Marcel Jean, general editor Robert Motherwell. The Wiking Press, New York, 1972. Na osnovu francuske zbirke Jean Arp, *Jours Effeuillés*, Gallimard, Paris, 1966. Ostali izvori su navedeni uz tekstove.

<http://anarhisticka-biblioteka.net>