



Ф И Л О Л О Г

часопис за језик, књижевност и културу
V 2014 10
универзитет у бањој луци
филолошки факултет



Анђелка Крстановић
Универзитет у Бањој Луци
Филолошки факултет

УДК 821.112.09ШвигтерсК.
DOI 10.7251/fl1410165k

MERZ – АУТОНОМНО КРИЛО ДАДАИЗМА

Апстракт: Предмет рада је авангардна умјетничка концепција мерца, чији је оснивач Курт Швигтерс. Развојни пут Курта Швигтерса и основне поставке Швигтерсове авангардне концепције желимо да освјетлимо са аспеката његовике, али и биографске позадине и књижевно-историјског контекста у коме стасава мерц. У раду су дајни преводи ауторке одабраних Швигтерсових изјава о умјетности, савременицима, критичарима њој времена и осврћа на националсоцијалистичку Немачку у периоду Другој свјетској рата.

Кључне ријечи: Курт Швигтерс, мерц, авангарда.

Мерц је назив за авангардно крило у умјетности, које се послје Првог свјетског рата етаблирало у Немачкој. Концепцију мерца основао је Курт Швигтерс (Kurt Schwitters, 1887–1948). Швигтерс је рођен у Хановеру. У том граду је провео дјетињство и ту наставља живот као мерц-умјетник, чиме Хановер постаје важно упориште дадаизма у Немачкој. Након доласка Хитлера на власт био је принуђен да напусти Хановер, пошто се и Швигтерсова умјетност нашла на листи *entartete Kunst*, те као дисидент у култури завршава у егзилу прво у Норвешкој, а потом у Енглеској, гдје остаје до краја живота.

Швигтерс је прошао занимљив стваралачки пут изграђујући свој умјетнички портрет. За вријеме школовања прво се окушао у сликарству. На Академији умјетности у Дрездену (1910–1914) усавршавао је технике сликања у области традиционалног сликарства. У то вријеме најчешће слика портрете и пејзаже. На Академији у Берлину покушао је да надогради своје технике сликања. Отпуштен је као неталентован, због чега је био веома разочаран, јер с таквим мишљењем били су сасгласни сви професори. Швигтерс каже како су га тјешили приликом отпуштања, говорећи да би могао нешто друго да студира, али да за сликарство нема довољно талента (Lach 2004: 83). Послије тога ствараће чувене мерц-слике које на позив Херварта Валдена (Herwarth

Walden) излаже 1918. године у галерији *Sturm*. Назив мерц изабрао је према натпису *Kommerz und Privatbank*, који је пронашао у једном новинском огласу. Из натписа *Kommerz* задњи дио слога нашао се на његовој апстрактној слици (Lach 2004: 252). Од тада случај и произвољност, без нормативних притисака, играју важну улогу у његовој умјетности, не само у називу, него и у поступку стварања. Касније ће термином мерц обухватити и своја књижевна дјела.

Подршка угледног авангардног поборника какав је био Валден охрабриће Швигтерса у стварању асамблажа, које је израђивао од свих могућих врста материјала попут дрвета, трамвајских карти, зупчаника, бачених папира, разних отпадака које би налазио на сметлишту и сл. За Швигтерса није био пресудан материјал од којег прави слике, него обликовање и распоред материјала, сходно идеји и композицији. Сам Швигтерс тај поступак објашњава сљедећим ријечима:

„[...] Die Merzmalerei bedient sich also nicht nur der Farbe und der Leinwand, des Pinsels, der Palette, sondern aller vom Auge wahrnehmbarer Materialien und aller erforderlichen Werkzeuge. Dabei ist es unwesentlich, ob die verwendeten Materialien schon für irgend welchen Zweck geformt waren oder nicht. Das Kinderwagenrad, das Drahtnetz, der Bindfaden und die Watte sind der Farbe gleichberechtigte Faktoren. Der Künstler schafft durch Wahl, Verteilung und Entformung der Materialien [...]“ (Lach 2004: 37).

„[...] Сликаство мерца не користи само боју и платно, кист, палету, него све материјале које је могуће уочити и све потребне алате. При томе није важно да ли су употребљени материјали већ били обликовани у неку сврху, или нису. Точак од дјечјих колица, жичана мрежа, канап и вата су фактори равноправни боји. Умјетник ствара бирајући, распоређујући и разобликујући материјал [...]"

Због необичног приступа сликању, који је према суду већине тадашњих критичара био упитан, и Швитерсова супруга Хелма је повремено долазила у „непријатне“ ситуације, попут оне када је од фотографа носила Швитерсову косу плочу на коју је укуцао чеп и остатке пања од букве и бора, што је требало да представља дворач, катедралу и бунар на падини. На питање возача трамваја „шта је то на плочи“, Хелма је одговорила да је то направило њено дијете, избегавајући да каже да су тако једноставно закуцани предмети дјело одраслог сликара (Lach 2004: 95). Исто тако, на веома необичан, Швитерсов начин, аплицирао је и за пријем у *Club Dada* у Берлину. Своје сликарско умијеће објаснио је: „Ich bin Maler, ich nagle meine Bilder.“ („Ја сам сликар, закуцавам своје слике.“) (Riha, Schäfer 1994: 360). Швитерсу је било важно да различите материјале пореди, вреднује, сјецка, лијепо и закуцава, ставља једне наспрам других да би их конфронтирао и поредио, контемплирајући над парчићима остатака преосталу стварност, која последице Првог свјетског рата није изгледала нимало обећавајуће. У рату је поништен цивилизацијски образац етичких вриједности, а након крвопролића остају само парчићи обезвријеђене културе, као само једне од људских фикција у Фаингеровом смислу. Швитерс је покушао да те остатке поново осмисли, не би ли ипак створио наду за могућност обликовања другачије стварности. Његов поступак је био оплемењено рециклирање датог. А то поновно обликовање негација је дотадашње, превазиђене и поражене стварности. Зато је Швитерс поимање поступка сликања изврнуо наглавачке. Монтирајући слике од свега и свачега, није налазио много присталица за своју апстрактну умјетност. Једним дијелом се свакако ослањао на колаже Пикаса

(Pablo Picasso) и Брака (Georges Braque), који су такође узимали фрагменте из стварности, те су их уметали у слике. Али се код њих фрагменти стварности уклапају у контекст слике, док код Швитерса они штрче као засебне цјелине, које упућују на стварност, али изазивају шок, јер су истргнуте из уобичајеног контекста.

Кад се говори о умјетности Швитерса, било да се ради о сликарству или пјесништву, она се у литератури о историји авангардне умјетности посматра у оквиру дадаизма. Швитерс је настојао и званично да се придружи покрету дадаизма. О томе свједочи његов покушај да уђе у групу берлинских дадаиста, у којој су дјеловали Хилзенбек (Richard Hülsenbeck), Хаузман (Raoul Hausmann), Бадер (Johannes Baader), Грос (George Grosz), Меринг (Walter Mehring), Хартфилд (John Heartfield), Херцфелде (Wieland Herzfelde). Разлог што су берлински дадаисти 1918. године одбили Швитерса да уђе у њихов клуб лежи сигурно и у чињеници да је Швитерс у то вријеме сарађивао са Хервартом Валденом, објављујући у његовој галерији своје слике, али и пјесме у часопису *Sturm*. Године 1919. објављује своју чувену пјесму *An Anna Blume*, а у 1922. години слиједи проширена издања *Anna Blume. Dichtungen*. Херварт Валден је Швитерсу прокрчио пут у Берлин и зато је група берлинских дадаиста Швитерса доводила у везу са експресионизмом. То је био за дадаисте велики гријех јер су се они дистанцирали од овог покрета, прије свега због чињенице што експресионисти нису порицали умјетност. О томе пише Херман Корте у контексту Хаузманових изјава (Корте 2007: 87). Експресионисти јесу били против традиције и миметичког приступа стварности, али нису одбацили умјетност. Негативна оцјена Швитерсових пјесама од стране дадаиста Швитерсу није била пријатна, поготово у то вријеме, имајући у виду његово непрестано инсистирање на антимиетизму, антитрадиционализму и експериментализму у радовима у родном граду ХанOVERу. Ипак, то одбијање је Швитерсу дало шансу да изгради свој властити пут у умјетности. Ту шансу ће искористити тиме што је изградио умјетност *мерц*. Одбијање је претворило у позитивну мо-

тивацију, изграђујући аутономно умјетничко дјеловање. Перципирајући своју умјетничку индивидуалност и сам се касније трудио да се дистанцира од дадаиста, посебно од Хилзенбека, који му уопште није био наклоњен. Писао је да цијени првобитни, циришки дадаизам на челу са Хугом Балом (Hugo Ball) и Тристаном Царом (Tristan Tzara), али не и његове касније варијанте као што је берлински дадаизам, кога сматра љуском у односу на првобитно језгро. (Са првим слоговима имена Hülsebeck иронично се поиграва у контексту значења Hülse – љуска, н.а.) (Lach 2004: 77).

Швитерсово пјесништво се такође изградило кроз неколико фаза. Слично својим првим сликама и прве пјесме пише у традиционалном стилу, поштујући законе метрике и риме. У пјесми *Unter den Blütenbäumen* срећемо веома романтичне стихове:

Wir saßen unter Blütenbäumen.
Vom Meer der lauen Luft umspült.
Gewiegt von lieblich süßen Träumen,
Die süßer nie ein Herz gefühlt.

Међутим, брзо ће се окренути новим пјесничким поступцима, које доноси експресионистичко пјесништво, инспирисано учењем Кандинског о унутрашњој форми (Wasily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*). Пјесму не носи више традиционална метрика, него унутрашњи ритам – „der innere Klang“. Да би се чуо тај унутрашњи глас који допире из дубине пјесничке душе потребно је било разградити окоштале пјесничке форме, а на садржајном нивоу бирати ријечи које су једнозначне, прецизне и суштинске. Швитерс ће бити инспирисан оним најекстремнијим експресионистичким крилом пјесника који не говори о пјесништву, него о умјетности ријечи (Wortkunst). Изразити представник ворткунста био је Август Штрам (August Stramm). Његове пјесме носи унутрашњи ритам, а ријечи ослобађа граматичких веза и бира огољене изразе, често у виду неологизама, покушавајући да њима именује суштину. Швитерс од 1919. године објављује пјесме у часопису *Sturm* које су под евидентним утицајем Штра-

мовог пјесништва. Примјер за такве стихове имамо у пјесми *Über den Sternen*:

Flüchtet weich mein Herz in Deine Hände
Schlägt den trauten Traum Dir
Liebe Du und Traumvergessen
Ruhe Du
Sanft ruht mein Herz in Deinen Händen

Швитерс ће, међутим, превазићи уигра-не пјесничке шаблоне ворткунста и почеће пародирати Штрамову лирику као у сљедећим стиховима из 1919/1920. године:

Ich gehe
Du gehst
Ich gehe
Du gehst
Ich gehe gehe
Du gehst gehst
Geht
Ich laufe
Du läufst
Ich ... schrei Gier
Du schreist Schrei
Ich stürze Sturz
Du stürzest mich
Schuttablatten verboten
(Die Buchführung vom kleinen
Handwerksmeister)

Наиме, прономиналне низове, који су лабаво повезани, уз набрајање глагола и именица истог етимолошког коријена прекида произвољном баналношћу из свакодневног живота. Те баналности убацује у виду колажа. Швитерс је најприје користио баналности ради пародирања, а касније постаје мајстор пјесништва баналности и поезије бесмисла (Unsinnproesie) у којима безвриједно, одбачено и тривијално уздиже у пјесми. Примјер за Швитерсову игру са баналностима налазимо у стиховима пјесме *Die Laternen*:

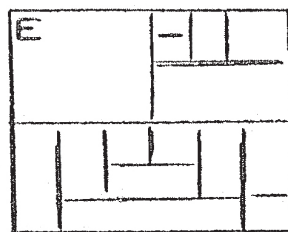
Laternen steh 'n
wie eine Reihe Knöpfe
an einer Uniform
ausgerichtet
und blank geputzt.
Sie blitzen und leuchten und funkeln
im dunkeln.
Am Tage sind sie dumm,
ihr Licht ist stumm.

Иако се и пјеснички и географски дистанцирао од дадаиста, добру сарадњу је имао са Раулом Хаузманом, који је дјеловао у оквиру берлинске групе. Са Хаузманом је имао и заједничку турнеју у Прагу, гдје је рецитовао своју абецеду отпозади (*Das Alphabet von hinten gelesen*), Швитерсова прва окушавања у гласовној пјесми (*Lautgedicht*). (Riha, Schäfer 1994: 362). Иначе, био је врстан извођач и рецитатор својих пјесама. Инспирисан Хаузмановом гласовном пјесмом *fmsbwözäu* написаће 1923. године своју *Ursonate* и сврстати се у ред оних авангардних пјесника који су разградили и ријеч, те су путем слободне игре гласовима (*Lautgedicht*) покушавали да се врате праисконском изразу, чулној страни знака. Швитерс ће 1922. године написати сљедеће стихове под насловом *Gedicht*:

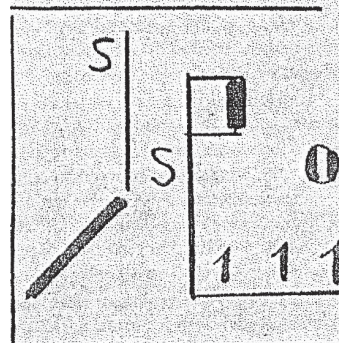
b
f
bw
fms
bwre
fmsbewe
bweretä
fmsbewartä
p
bweretäzä
fmsbewartäzä
p
bweretäzäu
fmsbweretäzäu
pege
fmsbweretäzäu
pegiff
Qui – E

Швитерсов пјеснички развој ка апстракцији евидентан је у поезији бесмисла (*Unsi-proesie*) и поезији гласова (*Lautgedichte*). А врхунац његовог апстрактног пјесништва је фаза у којој потпуно разграђује језик и ствара пјесме-слике (*Bildgedichte*). Под утицајем футуризма и конструктивизма назива их „gesetzte Gedichte“ (склопљене пјесме, н. а.). Такве пјесме су имале осмишљену форму и композицију као у сљедећим примјерима:

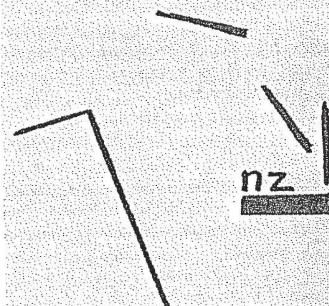
Gesetztes Gedicht.
H. Schwitters



Gesetztes Gedicht.
H. Schwitters



Gesetztes Gedicht
H. Schwitters



Швитерс је био анангардиста који се дистанцирао од тада актуелног дјеловања у групи, а печат својој умјетничкој индивидуалности дао је и властитим часописом. Наиме, 1923. године покреће часопис *Merz*, у коме даје обиље својих критичких и програмских прилога. У програмском смислу најважнији је други и четврти број *Merz*-а (Heft 2, Heft 4). У другом броју говори о *и – умјетности* (*i – Kunst*), а у четвртом о подручју баналитета. Часопис је излазио од 1923. до 1932. године са укупно 21 бројем. Први број је посветио холандској дади. Двоброј 8/9 излази у сарадњи са Ел Лисицким. Осим програмских прилога,

објављиване су пјесме и слике Швитерса и сарадника. Међу именима сарадника појављује се Тристан Цара (Tristan Tzara), Тео ван Десбург (Theo van Doesburg), Хана Хех (Hannah Höch), Ханс Арп (Hans Arp), Ел Лисицки (El Lissitzky) и др. Година у којој почиње издавање часописа уједно је и година гашења дадаизма као покрета. Од 1916. године у *Кабарету Волтиер* дадаисти дјелују као група, скупљена око Хуга Бала и Тристана Царе. Приређују вечери уз рецитације, плес и музику, покушавајући да обесмишљеним наступима провоцирају публику и изазову бијес рецепијента. Њиховој нихилистичкој слици о свијету није се измакла ни сама умјетност, коју су такође порицали. Међутим, стално шокирање публике није могло да има дугорочну перспективу. Перманентне провокације су се истрошиле, стално инсистирање на деструкцији се претварало у рутину и засићеност. Пошто овај покрет више од тога није могао да понуди, а није ни хтио, дадаисти ће почетком двадесетих година доживјети свој сутон у Паризу. Швитерс, међутим, има визију. И зато опстаје и последице рата. Покретање часописа најавило је његово трајање.

Швитерс се бавио и дизајном рекламе. Извор талента за дизајнирање и графичка рјешења можемо да нађемо у биографским подацима о његовом оцу, који је дизајнирао гардеробу у продавници за женску конфекцију своје супруге. Та Швитерсова умјешност нашла је одјека и у часопису *Merz*. Графичка рјешења у виду болдованог и тањег слога, хоризонтално и вертикално постављање текстова, осмишљена композиција у просторним рјешењима постављања натписа, окомити текстови, различита боја папира и сл. То је био нови приступ тексту са намјером да се заинтригира читалац.

Свестраност овог умјетника је непоречива. Био је сликар, скулптор, дизајнер, пјесник, публициста, издавач, дао је прилоге теорији архитектуре. Осим тога, Швитерс је радио на властитом систему бројева и новом правопису. Нормирани арапски систем бројева хтио је да замијени новим знаковним системом, који би се утврдио на основу дјели-

вости бројева. Нове идеје је износио и у погледу њемачког правописа. Тежио је поједностављењу писма. Писмено изражавање требало би по Швитерсу да достигне ону пластичност коју је имао говорни језик. Имао је намјеру да поједностави писање и да га приближи говору. Те измјене су се најприје односиле на дуге и кратке вокале. Кратки вокали се не би више маркирали дуплим консонантом, који слиједи, а дути вокали би били препознатљиви по томе што би се наводили дупло, онако како се изговара. Швитерс износи 1927. године три правила која се односе на промјене правописа:

- „1. alle unnötigen buchstaben meiden
2. jeede ungedeente silbe ist an sich kurts (wen an stelle des früheren wenn)
3. soll eine silbe lang werden, soo wird deer wookaaal ferdoppelt (ween an stelle des früüheren wen)“ (Lach 2004: 270).

- „1. избјегавати непотребна слова
2. сваки слог, који није продужен, по себи је кратак (*wen* умјесто пријашњег *wenn*)
3. да би се продужио неки слог, удвостручи се вокал (*wenn* умјесто пријашњег *wen*).“

У сличном правцу иду и нове идеје о типографији. Хтио је да изједначи мајускуле и минускуле, тако што би се све куцало малим словима. Таква рјешења су имала за циљ поједностављивање и практичност у куцању.

Колико је показивао креативност у сликарству, књижевности, примијењеним умјетностима и на подручју правописа и ортографије, толико је био затворен и бескомпромисан према критици, тачније према окоштаним критичарским шаблонима, којима су премјеравали било коју врсту умјетности. Чувени су Швитерсови *Tran*-чланци у којима се бескомпромисно обрачунава са критичарима свог времена. Пише их слично својим пјесмама, умећући баналности из свакодневног живота у виду колажа. Даћемо два исјечка из тих чланака ради илустрације. У првом се обраћа критичару Мартину Фрезеу, а чланак је објављен под насловом *Offener Brief an Herrn Martin Frehsee*. Текст овако почиње:

„ Sehr geehrter Herr!

Angenommen, Sie hätten 27 Sinne (ich wünsche sie Ihnen ja gern) oder auch nur ein paar mehr als 5 (wie Sie es sich selber zu wünschen scheinen) dann hätten Sie vielleicht auch einen Sinn für Kunst dabei. Dann würden Sie vielleicht auch wissen, daß es in der Kunst eine Form gibt, (auf die Formung kommt es an) und, daß die künstlerische Logik verschieden ist von der verstandmäßigen Logik. (Immer angenommen, Sie hätten) Dann würde es Ihnen vielleicht nicht vorkommen (o Tannebaum), daß Sie (Kain, ich liebe dir!) einen künstlerischen Ausspruch für Ernst nähmen. (Beifall)

Und wenn tatsächlich ein Sinn für Kunst dabei wäre, was immer noch nicht unbedingt der Fall sein müßte (Tante Tüschchen), dann würden Sie vielleicht (als ich noch im Flügelkleide) auch nicht immer auf jede nicht sehr intelligente Art von „Kritiken“ hereinfliegen. (Füttert die Vögel, besonders Anna Blumes Vogel) Dann würden Sie vielleicht auch im Kurier (eine Kritik ist ein Wagnis) eine Kritik haben (beim Eintritt hier laßt alle Hoffnung fahren), die Kunstwerke nach künstlerischen Gesichtspunkten bespräche.

Dann würden Sie vielleicht Artikel zurückweisen, die einen der bedeutendsten Künstler unserer Zeit, Max Burchartz, mit Redensarten, wie „groteske Verzehrungen“ und „Formenkünstelei“ abtun. (Nashorn ohne Brille) Dann würden Ihre Kritiken vielleicht einmal vom Wesentlichen sprechen, von Max Burchartz' tiefem Erleben, dem Reichtum seiner Ausdrucksmittel, und seiner außergewöhnlichen Gestaltungskraft (Schulbeispiel) [...]“ (Lach 2004: 47).

„Поштовани господине! Да претпоставимо да имате 27 чула (ја Вам их искрено желим), или само нешто више од 5 (као што изгледа и Ви сами себи желите), онда бисте можда имали и смисла за умјетност. Онда бисте можда и знали да у умјетности постоји форма (суштина је у обликовању) и, да се умјетничка логика разликује од рационалне логике (стално претпостављајући да имате). Онда Вам се можда не би десило (о, божићна јелко) да (Кайн, волим ти!) неку умјетничку изреку узмете за озбиљно. (Аплауз) И кад би ту заиста било смисла за умјетност, што још увијек не мора нужно да значи (тетка Тишен), онда можда не бисте (док сам још у дјечјем хаљетку) увијек падали ни на сваку не баш интелегентну врсту „критика“. (Храните птице, посебно птицу Ане Блуме) Онда бисте можда и у Куриру (критика је одважност) имали критику (на улазу оставите сваку наду) која би разматрала умјетничка дјела према умјетничким становиштима. Онда бисте можда одбили чланке који једног од најзначајнијих умјетника нашег времена, Макса Бурхарца,

елиминишу изјавама попут „гротескна изобличавања“ и „изигравање форме“ (носорог без наочара). Онда би можда Ваше критике коначно говориле о суштинском, о дубоком доживљају Макса Бурхарца, богатству његових изражајних средстава и изванредној снази обликовања (школски примјер). [...]“

У другом чланку, објављеном 1921. године под насловом *Sauberkeit*, огорчен због још једног у низу напада на умјетност *мерца*, одговара критичарима:

„Ich liebe die hygienische Sauberkeit. Ölfarben riechen wie ranziges Fett. Temperafarben stinken wie faule Eier. Kohle und Graphit sind der schmierigste Dreck, was man schon an der schwarzen Farbe erkennen kann. Ich liebe die hygienische Sauberkeit und die hygienische Malerei. Das nenne ich „MERZ“. Merzmalerei verwendet die delikatesten Materialien, wie sauberen Roggenmehlekleister, desinfizierte Zeug – und Papierfetzchen, gut gewaschenes Holz, alkoholfreie Eisenbeschläge und dergleichen, die Merzmalerei ist absolut bazillenfrei. Der einzige Bazillus, der tatsächlich durch Merz übertragbar ist, ist der Tollwutbazillus. Er ist seinerzeit, ohne meine Schuld, auf Merz übertragen durch den Biss tollwütiger Kritiker und überträgt sich weiter auf jeden Herrn Kritiker, der sich neuerdings in Merz festbeißt. Merz beißt nicht, aber die Herren Kritiker. Kritiker beißen nämlich über, wie Bulldoggen. Ich bedaure es sehr, daß mittlerweile fast die gesamte deutsche Kritik, mit Ausnahme einiger starker Persönlichkeiten, infolge Merzbiß tollwütig geworden ist“ (Lach 2004: 88-89).

„Волим хигијенску чистоћу. Уљане фарбе миришу као ужегла маст. Боје темпере заударјају као покварена јаја. Угаљ и графит су најмаснија прљавштина, што се може препознати већ по црној боји. Ја волим хигијенску чистоћу и хигијенско сликарство. То називам „МЕРЦ“. Мерц-сликарство примјењује најделикатније материјале попут чистог лијепка од ражевог брашна, дезинфицираних остатака од стварчица и папира, добро опрано дрво, безалкохолне слојеве жезла и слично. Мерц-сликарство је апсолутно без бацила. Једини бацил који је заиста преносив путем мерца је бацил бјеснииа. Он је у своје вријеме, без моје кривице, пренесен на мерц уједом бијесних критичара и преноси се даље на сваког господина критичара који наново загризе у мерц. Мерц не уједа, али господа критичари. Наиме, критичари превише уједају попут булдога. Ја веома жалим што је у међувремену готово цјелокупна њемачка критика са изузетком неколико јаких личности побјесњела због уједа мерца.“

Поменули смо чињеницу да су берлински дадаисти били против учлађења Швитерса у берлински дадаистички клуб, прије свега због сарадње са експресионистима и утицаја Штрама на Швитерсову лирику. И након тог разлаза, без обзира на чињеницу да је Швитерс већ изградио свој властити пут у оквиру дадаизма, подозрење према њему није јењавало. Прије свега од стране Хилзенбека. Хилзенбек у дјелу *Mit Witz, Licht und Grütze. Auf den Spuren des Dadaismus* описује Швитерса следећим ријечима:

„Er war der hochbegabte Kleinbürger, einer jener genialen Rationalisten mit Kasserollengeruch, wie sie dem deutschen Wald entgegenschreiten oder sich vor Spitzwegs Giebelhäusern herunterlassen“ (Korte 2007: 88).

„Он је био изузетно талентован малограђанин, један од оних генијалних рационалиста што миришу на ролне за касе, какви корачају у сусрет њемачкој шуми или се спуштају испред Шпицвегових кућа са забатом.“

Развијајући своју апстрактну антиумјетност, Швитерс је био дада, али је и због свог начина живота берлинским дадаистима остао далек. Берлински дадаисти су, без обзира на изворне тенденције деструкције свих вриједности, упражњавали и дозу политичког активизма. То није било типично за даду, која се малициозно поигравала са свим вриједностима, не марећи за дугорочне политичке пројекције. Њу је било брига за све, не само за политику, него и религију. Отуд она изјава Бадера: „Christus ist uns wurscht!“ („Баш нас брига за Христа!“) (Philipp 1980: 304). Ипак, показивали су интересовање за политику и новембарске немире. Разлог можда лежи у чињеници да су кроз друштвено-политичку револуцију видјели могућност да и сами револуционису умјетност – јер да би се изједначила умјетност са животом, неопходна су била радикална средства. Швитерс, међутим, цијели свој живот инсистира на аполитичности. Актуелна политичка дешавања никад нису могла да привуку озбиљну пажњу код њега. Осим, што су могла бити предмет ироније, као и све друго код Швитерса. Иронија је била импулс њего-

вог стваралаштва. У приватном животу је живио типичан грађански живот са супругом Хелмом. Углађен грађански живот на једној страни, те антитрадиционална и експериментална умјетност на другој страни била су два пола његовог живота, које су берлински дадаисти сматрали неспојивим. А његова аполитичност имала је коријене у одбацивању било којег догматизма. Без обзира у каквом друштвено-политичком обрасцу живио, он је егзистирао као слободни умјетник. Од умјетности је прије свега тражио ослобођење од свакодневице и инсистирао на томе да умјетност има функцију да да човјеку слободу, а не да буде тенденциозна (Lach 2004: 342). Не желећи да се уклапа у било какве нормативне обрасце из стварности, Швитерс се савршено уклапао у концепт авангардне умјетности, која је била антимииметичка, антитрадиционална, али и интернационална. Интернационализам, као један од битних предзнака авангарде, нашао је одјека и код овог умјетника. Интернационална оријентисаност Швитерса огледала се у сарадњи са умјетницима из других земаља, попут Теа ван Десбурга, или Ел Лисицког, који су оставили трага у његовој умјетности.

Након што му је онемогућено да као слободни умјетник остане изван друштвено-политичке ангажованости, напустио је земљу. То је вријеме доласка Хитлера на власт, када су Швитерсова дјела проглашена за *дејенерисану умјетност* (entartete Kunst). Горко искуство тоталитарног режима осјетили су многи писци тог времена. Тако и Швитерс. Одлази прво у егзил у Норвешку, а потом у Енглеску, гдје осиромашен и заборављен окончава свој живот. У контексту његовог напрасног удаљавања од своје матичне државе, интересантно је писмо које у вријеме рата шаље Њемачком савезу за културу. Упркос резигнацији због нагомиланог душевног бола, Швитерс пише одмјерено, учтиво и разложно. Садржај тог писма под насловом *Sie sandten mir eine Aufforderung*, гласи:

„Sie sandten mir eine Aufforderung, dem Deutschen Kulturbund beizutreten. Ohne Grund war ich bisher au-

berhalb desselben, ich hatte nur ein Gefühl, daß es nicht richtig für mich war, etwa beizutreten. Nachdem ich den Artikel Kokoschkas gelesen habe, ist es mir klargeworden, daß meine Arbeit nicht typisch deutsch ist. Ich bin Deutscher, d.h., ich bin in Deutschland geboren. Meine Arbeit ist Beweis, daß ich von einem deutschen Standpunkt mich weiter und weiter zu einem allgemeineren Standpunkt entfernte. Ich arbeite meine Bilder und Skulpturen und meine Gedichte für jeden, der sehen und fühlen kann, ganz gleich, ob er Deutscher, Russe oder Japaner ist. Man muß nicht Deutscher sein, um eine besondere Verständnismöglichkeit dafür zu haben. Natürlich ist meine ganze Erziehung deutsch, soweit Vorbild und Schule in Betracht kommen, aber in meiner Arbeit, in meiner Kunst, versuche ich so allgemein zu sein wie möglich. Meine Kunstwerke gehören nicht in einen typisch deutschen Kulturkreis. Darum weiß ich nun ganz sicher, daß ich bei allem Interesse, das ich als geborener Deutscher an dem Deutschen Kulturbund habe, jetzt als Flüchtling in England nicht ihm beitreten muß. Seien Sie mir nicht böse, aber ich versuche weit mehr jetzt, da ich mich in England wohl fühle, englisches Fühlen und englisches Wesen zu verstehen, als das deutsche, das ich von Geburt her kenne“ (Lach 2004: 384).

„Послали сте ми позив да приступим Њемачком савезу за културу. Без разлога сам до сада био изван њега, само, имао сам осјећај да за мене не би било исправно да евентуално приступим. Након што сам прочитао чланак Кокошке, постало ми је јасно да мој рад није типично њемачки. Ја јесам Нијемац, односно рођен сам у Њемачкој. Мој рад је доказ да сам се од њемачког становишта све више и више удаљавао ка неком општијем становишту. Стварам своје слике и скулптуре и своје пјесме за сваког човјека који види и осјећа, сасвим свеједно да ли је он Нијемац, Рус, или Јапанац. Не мора човјек бити Нијемац да би имао неки нарочит дар да то разумије. Наравно да је моје цјелокупно васпитање њемачко, уколико се узима у обзир узор и школа, али у свом раду, у умјетности, покушавам да дјелујем разнолико колико је год могуће. Моја умјетничка дјела не припадају типичном њемачком културном кругу. Зато сасвим сигурно знам да без обзира на сво интересовање за Њемачки савез културе које имам као рођени Нијемац, сада као избјеглица у Енглеској не морам да му приступим. Немојте да се љутите, али сада, пошто се у Енглеској добро осјећам, покушавам много прије да разумијем енглеско осјећање и енглески дух, него њемачки, који познајем од рођења.“

Швитерс је постхумно као умјетник добио заслужено мјесто у својој матичној земљи.

У Хановеру у музеју *Spengler* отворен је архив посвећен Швитерсу. Објављени су алманаси, писане су студије о његовом дјелу, попут Шмаленбахове, Шеферове, Елдерфилдове. Иако је дјеловао у оквиру њемачког дадаизма, путем *мери-умјетности* изградио је свој аутономни концепт и стил. Швитерсов индивидуални умјетнички програм подразумијевао је спајање свих врста умјетности, тежњу ка цјелокупном умјетничком дјелу (*Gesamtkunstwerk*). Зато се и умјетнички поступци укрштају, без обзира да ли се ради о сликарству, пластици, архитектури, или поезији.

Швитерс је дјеловао у кругу историјске авангарде, али је оставио траг и на послератну књижевност. Умјетнички поступци мијешања медија, разградње језика, монтаже, брисања границе између стварности и умјетности су темељи на које су се добрим дијелом наслањале неоавангардне умјетничке концепције попут конкретизма, летризма, поп арта, или хепенинга.

Литература

1. Eckhard, Philipp (1980), *Dadaismus*, München: W. Fink Verlag.
2. Elger, Dietmar (1984), *Der Merzbau. Eine Werkmonographie*, Köln: Walther König.
3. Hereth, Hans-Jürgen (1996), *Die Rezeptions- und Wirkungsgeschichte von Kurt Schwitters, dargestellt anhand seines Gedichts „An Anna Blume“*, Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, Frankfurt am Main: Peter Lang.
4. Korte, Hermann (2007), *Die Dadaisten*, 5. Auflage, Hamburg: Rowohlt Verlag.
5. Lach, Friedhelm (2004), *Kurt Schwitters. Das literarische Werk*, Band 5, Köln: Dumont.
6. Riha, Karl, Schäfer, Jörgen (1994), *DADA total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder*, Stuttgart: Philipp Reclam jun.
7. Schmalenbach, Werner (1967), *Kurt Schwitters*, Köln: DuMont Schauberg.

MERZ – DER AUTONOME FLÜGEL DES DADAISMUS

Zusammenfassung

In dem vorliegenden Beitrag ist die Entwicklung der avantgardistischen Kunstkonzeption *Merz* ausgelegt. *Merz*, die Kunstkonzeption von Kurt Schwitters, fungierte in Hannover als ein autonomer Flügel von Dadaismus. Schwitters' Originalität spiegelte sich in der Auswahl von beliebigem Material bei der Ausfertigung von Werken. In der Kunst bestand er auf der Verteilung und Formung, nicht auf dem Material. Damit setzte sich Schwitters für die reinen ästhetischen Werte ein.

Als Dichter durchschritt er einige Phasen. Wie er sich in der Malerei des vielfältigen Materials bediente, meistens des weggeworfenen Abfalls, so hat er auch in der Dichtung die verbalen banalen Ausschnitte montiert, um das dichterische Bild zu zerstören, und Leben und Kunst zu vereinigen.

Schwitters' Werdegang in der Dichtung ging in Richtung eines Spiels mit dem grammatikalischen System. Mit dem Ziel, eine eindeutige Aussage zu erreichen, die von der semantischen Last befreit wäre, entstanden die Lautgedichte. Danach auch die Bildgedichte, in denen das verbale Medium mit dem visuellen miteinander gemischt wurde. In der Dichtung bestand Schwitters ebenso nicht auf dem Material, sondern auf der Verteilung des Materials, auf der strengen Form, dem Rhythmus. Damit führte er einen konsequenten Ästhetizismus durch.

Schwitters' Schaffen fiel in die Zeit der historischen Avantgarde, zwischen zwei Weltkriegen. In diesem Zeitraum erreichte er sein künstlerisches Maximum. Die vielseitige Begabung spiegelte sich auch in den Versuchen auf dem Gebiet der Rechtschreibung, der Typographie und Werbung. Schwitters war ebenso der Herausgeber der eigenen Zeitschrift *Merz*. Als ein origineller avantgardistischer Künstler stieß er auf wenig Verständnis bei den damaligen Kritikern, mit denen er in seinen *Tran*-Arikeln abrechnete. Die Phase, in der Schwitters' künstlerisches Engagement nachließ, begann mit Hitlers Machtergreifung und seiner Flucht ins Exil. Schwitters beendete seinen Lebensweg in England. Die Konzeption des *Merz* hinterließ aber erkennbare Spuren in den neoavantgardistischen Strömungen.

kandelka@gmail.com