

Nazywam się

Wierz

życie i twórczość

Kurta Schwittersa

w oparciu o materiały
obcojęzyczne
»opisane«



WYDAWNICTWO
"LEPSZY RYDZ"

Nazywam się

Wierz

życie i twórczość

Kurta Schwittersa

w oparciu o materiały

obcojęzyczne

>>opisane<<

.....

👉 **ambasaDaDa** 👈



Niniejsza publikacja nie ma charakteru komercyjnego i zgodnie z przyjętym od samego początku założeniem powinna być udostępniana bezpłatnie. Służy, bowiem upowszechnianiu wiedzy o życiu i dokonaniach twórczych artysty awangardowego, Kurta Schwittersa. Niechaj treść tej książki stanowi hołd dla artysty, którego wielkość nie została w porę zauważona, a dla poszukujących – niechaj rozświetli choć na chwilę kręte ścieżki poszukiwań i pozwoli choćby jeden krok naprzód uczynić.



wyd. II, poprawione i uzupełnione;
Bydgoszcz, 2024

WYDAWNICTWO „LEPSZY RYDZ”

Tytuł tego rozdziału, który można potraktować także jako wprowadzenie lub słowo od autora, nie powstał w wyniku przypadku czy drukarskiego błędu, ale jest w pełni zamierzonym zabiegiem ujmującym w sposób najbardziej trafny idee, która przyświecała nam od samego początku. Wydawnictwo „Lepszy Rydz” jest pomysłem bardzo prostym polegającym na popularyzowaniu czy też poszerzaniu wiedzy dzięki materiałom pozyskanym z rozmaitych, najczęściej zagranicznych źródeł, takich jak: wirtualne biblioteki, bazy danych, archiwa czy repozytoria, które udostępniają wszelkie materiały o interesującym nas zagadnieniu bądź obszarze wiedzy, które z łatwością możemy pobrać oraz przetłumaczyć, wykorzystując bezpłatne translatory. Tak zdobyte teksty, w postaci rozpraw, esejów, a nawet całych książek możemy potraktować jako literaturę, która nie tylko pomoże nam pogłębić wiedzę na tematy nas interesujące, ale także posłużyć do opisanie rozmaitych zagadnień poszerzonych o zdobyte w ten sposób informacje. Jest to, co prawda, zadanie czasochłonne, ale wzięwszy pod uwagę ilość pozyskanych w ten sposób rozmaitych materiałów oraz dojmujący brak na polskim rynku wydawniczym – zarówno samych tłumaczeń z języków obcych oraz osób, które w sposób profesjonalny podjęłyby się tego zadania – nie pozostaje nam nic innego, jak chwalić łatwość i bogactwo tego, co oferują nam coraz bardziej gęste i wciąż rozrastające się, coraz bardziej rozległe poacie wirtualnych lasów.

Jedynie wątpliwości może nastęczać – rzecz jasna – jakość samych tłumaczeń i dobór materiałów pozbawionych rzetelnej selekcji czy też nazwisk uznanych autorów uchodzących za autorytety w swojej dziedzinie. Nie jest to jednak pomysł godny wykorzystania dla każdego, ale przede wszystkim dla osób, które potrafią odróżnić wiarygodne źródło od tekstów wątpliwej jakości. A zatem można pomysł ten potraktować jako propozycję dla pracowitych pasjonatów, którzy poszukują i pogłębiają wiedzę, odczuwając wieczny niedosyt, ale także rozpacz i ogromną tęsknotę za literaturą, która pobudza wyobraźnię, a czytelnika czyni odkrywcą, który z każdym akapitem staje się bogatszy o nowe informacje i bliższy odkryciu odpowiedzi na nurtujące go od dawna pytania. Jednak tym, których w żaden sposób taki pomysł zdobywania wiedzy nie zadowala, a pozyskane w ten sposób informacje jawią się jako pozbawione większej wartości, wszelkiej maści purystom, zbyt zasadniczym i przesadnie wymagającym nadgorliwcom oraz krytykantom wypada w tym miejscu odpowiedzieć: Lepszy rydz... niż nic.



Nie jest i nigdy nie było naszym celem czy też ambicją w sposób wyczerpujący zaprezentować działalność twórczą hanowerskiego artysty awangardowego, Kurta Schwittersa, polskiemu czytelnikowi. Ogrom obszarów czy twórczych płaszczyzn, na których objawiał się talent artystyczny Schwittersa wciąż pozostaje terenem badań wielu osób żywo zainteresowanych dokonaniem tego artysty, który w ciągu 30 lat swojej twórczej aktywności stworzył mnóstwo kolaży i asamblaży, rzeźb oraz trzech – budzących po dzień dzisiejszy liczne pytania i autentyczny podziw – ogromnych trójwymiarowych obiektów artystycznych, określonych przez niego mianem *Merzbau*. Nie wypada pominąć przy tym wielu rysunków, fotografii, a wreszcie tradycyjnych dzieł malarskich, które Schwitters tworzył równorzędnie do swoich dzieł awangardowych. Wziąwszy pod uwagę ilość pism o charakterze teoretycznym, utworów poetyckich, działań performatywnych oraz rozpraw poświęconych typografii i wreszcie czasopismo *Merz*, które redagował – nietrudno uciec przed wrażeniem, że mamy do czynienia z tytanem pracy, którego życie krążyło przede wszystkim wokół sztuki, której potrafił oddać się bez reszty, z pełnym zaangażowaniem.

Mnogość tekstów z jakimi dane nam było się zapoznać – począwszy od kilkunastu esejów, rozpraw czy referatów pisanych z zamysłem ich wygłoszenia podczas rozmaitych konferencji poświęconych twórczości Schwittersa, a wreszcie – albumów, książek, dysertacji naukowych oraz wspomnień jego przyjaciół i zachowanych fragmentów korespondencji, a także wydanych niedawno opastych tomów zawierających pisma teoretyczne i zbiór siedemnastu numerów pisma *Merz* - tworzonych przez Schwittersa - pozwoliły nam w sposób bardziej dogłębny poznać dokonania twórcze tego artysty, choć w żaden sposób nie zdołały zaspokoić naszej ciekawości dotyczącej Schwittersa jako człowieka, który pozwala poznać się czy też zaprezentować wyznawane przez siebie poglądy – w sposób jednoznaczny i nie budzący żadnych wątpliwości.

Ten nieco rozmyślony – zbyt dynamiczny, by go uchwycić i pojąć – wizerunek jest zapewne wynikiem strategii, jaką przyjął sam artysta, który potrafił z pełną powagą rozważać o czymś dla siebie istotnym, by kilka zdań później bądź już w następnym akapicie zaciemnić obraz, wyśmiać samego siebie czy też posłużyć się kpiną i obrócić w żart to, co czytelnik mógł potraktować zupełnie serio. I z tego oceanu słów, jaki pozostał udało się nam wyłowić jedynie kilka zdań lub nieliczne fragmenty listów, w których zdobywa się na to, by pisać czy mówić o sobie i swoim życiu - w sposób zupełnie prosty i szczerzy.

Nie przypisujemy sobie jednak, nawet w najmniejszym stopniu, prawa do posiadania wiedzy rzetelnej i głębokiej, pozbawionej błędów, potknięć czy też zupełnie nietrafionych interpretacji. Uczciwie przyznajemy, że same tłumaczenia oraz rozumienie mniej lub bardziej skomplikowanych tekstów

autorstwa Schwittersa mogło nas zwieść na zupełnie inne drogi, niż życzyłby sobie tego sam artysta. Dalecy jesteśmy także od tego, by wszelkie teksty, obrazy czy obiekty wychodzące spod ręki Schwittersa traktować w sposób bezkrytyczny, niemalże bałwochwalczy.

Co więcej, z pełną premedytacją zamierzamy pomijać kwestie oraz twórcze działania, które nas mało interesują – wskazując jedynie na autorów czy opracowania, które mogą okazać się przydatne dla innych. Ponadto chcemy uczciwie wskazać także te teksty, które jawią się nam jako przeintelektualizowane bzdury – pojawiające się w nauce od kilku dekad, psując ją – przynosząc więcej ujmy ich autorom oraz klice osób, które bez większego wstydu powołują się na te marne publikacje, przytaczając całe fragmenty tego pseudonaukowego bełkotu, który nie wnosi niczego więcej poza fermentem i odorem zepsucia.

Nie zamierzamy także ukrywać czy zatajać, iż naszym poszukiwaniem towarzyszyła często Intuicja, której podszepty – w naszym mniemaniu – podpowiadały nam dobre rozwiązania oraz naprowadzały nas na właściwie tropy czy sposoby odczytywania pewnych zabiegów i pozwoliły nam zadawać pytania, których nikt dotąd – jak się zdaje – nie zdołał postawić. Niemalże satysfakcji z resztą sprawiało nam w trakcie lektury kolejnych publikacji potwierdzenie naszych domniemań przez innych autorów, którzy nie wahali się kierować zarzutów i wskazywać wątpliwej jakości pozycje książkowe, których autorzy niekoniecznie kierowali się w swoich pracach rzetelnością metodologiczną czy potwierdzeniem wysnutych tez w pismach źródłowych, na które się powoływano.

Pozostaniemy jednak niezmiernie wdzięczni, jeśli potraktuje się naszą pracę jako opowieść o Kurcie Schwittersie, skierowaną do tych osób, którym działalność kierunków awangardowych z początku XX wieku nie jest zupełnie obca. Mających przede wszystkim na uwadze, iż naszą intencją było zaznajomienie polskiego czytelnika ze zdobytymi w sposób – być może odbiegającymi od wszelkich kryteriów przyjętych w nauce – informacjami na temat samego Schwittersa i jego twórczości, pozbawionych jednocześnie ambicji, by zaprezentowany tekst traktować jako kolejną pozycję naukową, która rości sobie pretensje do uchodzenia za dzieło odkrywcze, wyczerpujące i pod każdym względem doskonałe. Prosimy zatem o wyrozumiałość i potraktowanie naszej pracy raczej jako rodzaj prezentacji rozmaitych stanowisk o niezwykle ciekawym artyście, który – przynależało to musimy ze smutkiem – nadal pozostaje nieodkryty i przez wielu niedoceniany.

Można i należy w tym miejscu postawić pytanie, dlaczego to właśnie Kurt Schwitters oraz jego sztuka stały się obiektem naszego zainteresowania? Powodów jest przynajmniej kilka. I jak się zdaje są one wynikiem zbiegów okoliczności, które można by równie dobrze określić jako splot okoliczności przesycony cudownością i szczyptą magii – czymś, co surrealiści określali mianem Przypadku pisanego wielką literą.

Po pierwsze, Kurt Schwitters przyszedł na świat 20 czerwca [1887 roku] i jest to także dzień urodzin autora niniejszej publikacji. Po drugie, nasz bohater jest znany przede wszystkim jako twórca kolaży, do których tworzenia używał zazwyczaj przedmiotów, które dla innych przestały być potrzebne, a tym samym

pozbawione większej wartości – wskutek czego zostały potraktowane jako zwyczajne rupiecie, klamoty oraz śmieci. Niestety, w wielu tekstach unika się tych bezpośrednich określeń – zastępując je mianem *środków pozamalarskich służących do budowania abstrakcyjnych kompozycji*. Co prawda, to określenie brzmi bardziej zachęcająco, nadaje powagi, ale także – udaje się dzięki niemu uniknąć odrazy na myśl o tym, z czego właściwie wykonana jest ta „sztuka”, która mogłaby swoją dosadnością budzić niechęć, by nie powiedzieć – wstręt, zwłaszcza tej wysnobowanej, pruderyjnej i przesadnie rozestetyzowanej publiczności.

Obawiam się jednak, że użycie tak eufemistycznych określeń oddala nas od istoty i właściwego rozumienia nie tylko przesłanek, jakie przyświecały Schwittersowi, któremu przyszło żyć i tworzyć w okropnych, powojennych czasach. To unikanie dosadności zaciemnia także obraz biednej, zrujnowanej i pogrążonej w rozpacz Europie. Świecie budzącym się z koszmaru Wielkiej Wojny, odartym ze złudzeń, pełnym tarć i nieustannego wrzenia. Dygresja, którą tu poczyniłem jest tak bardzo istotna, bowiem wielu autorów usiłując opisać w rzetelny sposób twórczość Schwittersa zdawała się zapominać o niedostatku, biedzie oraz wielu trudnościach w zdobyciu materiałów niezbędnych nie tylko do podejmowania działań twórczych, ale także zwykłego, codziennego życia.

Materiały, z których Schwitters tworzył kolaże i asamblaże są dość często, w rozmaitych tekstach, na które się natknąłem określane zazwyczaj mianem *odpadów kultury masowej*, a w konsekwencji – mają stanowić jednoznaczny wyraz krytycznego stosunku Schwittersa wobec społeczeństwa konsumpcyjnego. A tymczasem sam Schwitters podkreśla:



Schwitters w 1944 r. fot. Ernst Schwitters

Czułem się wolny i musiałem wykrzyknąć moją radość na cały świat. By móc tego dokonać ze względów ekonomicznych brałem wszystko co wpadło mi w ręce, bo byliśmy narodem, który się znalazł w biedzie. A można przecież krzyknąć nawet nie mając nic oprócz śmieci, co z reszta robiłem klejąc i przybijając. Nazwałem to Merz, ale była to moja modlitwa witająca zwycięskie zakończenie wojny, gdyż raz jeszcze zatriumfował pokój. W każdym razie wszystko było w potwornym stanie i chodziło o budowanie rzeczy nowych, wychodząc od gruzów. To jest właśnie Merz.

Słowa te są z resztą wielokrotnie przywoływane przez tych samych autorów, którym nie przeszkadza jednocześnie obwołać Schwittersa krytykiem konsumpcjonizmu.

To jakże bogate tworzywo, z którego powstawały asamblaże oraz kolaże mogły szybko się przerodzić w działania mające charakter kompulsywny. Od lat tworzę kolaże metodą tradycyjną i zdaje sobie sprawę jak istotny w mojej pracy twórczej jest zasób materiałów jakimi dysponuje. Oto więc drugi powód,

dla którego twórczość Schwittersa stała się dla mnie czymś ważnym i godnym upowszechnienia. Ta profesja, by nie powiedzieć – pasja, która pochłoneła mnie bez reszty i bez której nie wyobrażam sobie życia w jakiejś mierze pozwoliła mi dostrzec piękno kompozycji, które dla wielu mogą się wydawać jedynie zbiorem śmieci i przejawem zepsucia współczesnej sztuki.

Pozwolę sobie jednak na dość śmiałą uwagę, że kto zdołał poznać piękno kryjące się czy też zawarte w przedmiotach zniszczonych, naznaczonych czasem, rdzą, patyną i rozkładem – temu trudno się wyzwolnić spod uroku powolnego rozpadu i zniszczenia.

Schwitters zbierał swoje materiały podczas codziennych spacerów oraz wypraw na okoliczne wysypisko śmieci. Już sama ta czynność musiała sprawić, że poczytywany był przez – bądź co bądź – ułożony i mieszczański świat za ekscentryka, dziwaka, a nawet szaleńca. O sile tej pasji świadczą już choćby to, iż reakcje z jakimi mógł się zetknąć on sam bądź jego bliscy – nie sprawiły, że zaniechał zdobywania materiałów, które przez otoczenie uważane są zazwyczaj za bezwartościowe, odpychające, a często także – śmierzzące i brudne.

Skrawki gazet, ogłoszeń i plakatów, sznurki, kawałki siatki oraz skrawki tkanin, pocztowe znaczki, zniszczone koperty, bilety, sprężyny i druty, opakowania po produktach spożywczych, tektury i banderole, dekielki, puszki i pokrywy, kawałki drewna i metalu, kartki, paski tapety, deseczki oraz zużyte i zniszczone wyposażenie mieszkań czy warsztatów. Tych materiałów musiała być ogromna ilość, skoro stały się najpierw załączkami wolnostojących kolumn, by z czasem wypełnić największą i najbardziej śmiałą trójwymiarową strukturę hanowerskiego *Merzbau*. Warto pamiętać, że te przedmioty będzie artysta zbierał do samego końca i tworzył rzeźby także z kamieni, drzewa oraz tego, co wypłyje morze.

Samemu wielokrotnie doświadczyłem ekscytacji przeszukując hały makulatury, w których czasami znajdowałem stare książki, zawilgotniałe gazety, a nawet całe bele papieru, których struktura, siateczki pęknięć, drobnych załamań, zgnieceń i zmarszczeń, subtelnym przebarwień, plamek i rdzawych piegów urzekła mnie swoim pięknem i do dziś nie mam serca, by z materiałów tych korzystać, albowiem piękno jest już od dawna w nich zawarte. Niektóre z nich są tak krucho, że byłby gotowe rozpaść się w procesie twórczym, kiedy konieczne jest użycie kleju. Łatwo więc uświadomić sobie, iż kolaże wykonane przez Schwittersa były dla mnie – zwłaszcza w początkowym etapie twórczych zmagani i poszukiwań – wyzwaniem, wskazówką, ale także niemąlą zagadką, by nie powiedzieć – tajemnicą.

Nie potrafię jednak w sposób jednoznaczny określić mojego stosunku do twórczości Schwittersa. Zdarzało się bowiem, że kolaże oraz asambláže jego autorstwa fascynowały mnie i potrafiłem godzinami wpatrywać się w zamieszczone w rozmaitych albumach reprodukcje – uważnie badając powiązania i relacje między poszczególnymi fragmentami i fascynować się pięknem utkanych przez niego kompozycji, ale bywały też okresy, kiedy potrafiłem zapomnieć o jego istnieniu, by niespodziewanie natrafić na jego prace, z którymi dotychczas nie miałem okazji się spotkać i ulec ponownie, choćby krótkotrwałej, kilkuminutowej fascynacji.

Jakże zdumiony byłem, kiedy – podczas zaledwie trzymiesięcznego pobytu na Wyspach – znalazłem ogłoszenie o mającej odbyć się niebawem wystawie jego prac w British Gallery i sądziłem, że to przejaw przeznaczenia, niebywałego zbiegu okoliczności, który kryje w sobie elementy magiczne, niemalże podszepty Losu, których ignorować nie należy. Pamiętam jednak, jak rozczarowany byłem po obejrzeniu wystawy, na której wiele prac, których dotychczas nie miałem okazji zobaczyć w oryginale – odebrałem jako słabe i pomyślałem, że gdybym to ja stał się ich autorem, to wstydziłbym się komukolwiek je pokazać. Byłem zniesmaczony poziomem wystawionych tam kolaży i rzeźb, a jednocześnie odczuwałem nieskromne poczucie, że w swojej własnej długoletniej twórczości skupionej wokół tworzenia kolaży metodą tradycyjną przewyższyłem dokonania osoby, którą przed kilkoma laty poczytywałem za kogoś w rodzaju nauczyciela i przewodnika.

Na szczęście przygoda ze sztuką na tym między innymi polega, że dzisiaj możemy czuć się autorami kilku doskonałych kolaży, by następnego dnia to wyniosłe poczucie pozbawione pokory rozpułnęło się i uświadomiło nam, jak ulotne są nasze przesadne mniemania na własny temat i jak wiele wyzwiał jeszcze stoi przed nami.

A skoro to właśnie tworzenie kolaży stało się moją pasją, to siłą rzeczy właśnie ta płaszczyzna twórcza – w jakże ogromnej i wielowymiarowej twórczości Schwittersa – będzie interesowała mnie najbardziej. Trudność jednak polega na tym, że nie przyjmuję wszystkiego, co stworzył Schwitters w dziedzinie kolaży w sposób bezkrytyczny, zaś te kolaże jego autorstwa pojawiające się w licznych albumach i opracowaniach najczęściej – nie budzą mojego zachwytu i odnoszę wrażenie, że paradoksalnie mogą raczej zniechęcić osoby, które zetkną się tylko i wyłącznie z tymi pracami, które z całego bogactwa – z nie do końca zrozumiałych dla mnie powodów – prezentują dokonania twórcze Kurta Schwittersa na tej płaszczyźnie.

Nie bez powodu podkreślam mój stosunek do kolaży Schwittersa, albowiem potrzebowalem przynajmniej kilku lat, aby zrozumieć, że moje uznanie dla dokonań tego artysty nie tylko potrafiło obrać różną skalę intensywności, ale wahało się pomiędzy stanami silnego zauroczenia czy poczucia uwiedzenia bezapelacyjnym pięknem po skrajne stany odrzucenia i brak zrozumienia dla wszelkich przejawów zachwytu nad twórczością tego artysty. Za każdym razem jednak, kiedy poszukiwałem inspiracji, świeżego spojrzenia bądź też wytchnienia od własnych zmagani w tej materii – siłą rzeczy – natrafiałem w końcu na kolaże Schwittersa i nie ukrywam, że to właśnie one potrafiły odkryć przede mną niezauważone dotąd szczegóły i dostrzec rozwiązania, które w mojej własnej twórczości przynosiły przełom lub nadawały kierunek moim twórczym poszukiwaniom.

Zanim jednak przejdę do sedna – warto w tym miejscu wspomnieć o dwóch istotnych – moim zdaniem – kwestiach. Po pierwsze, bez cienia wątpliwości Kurt Schwitters jest najbardziej znany jako autor kolaży właśnie, które tworzył w ogromnych ilościach od 1918 roku do samego końca, a zatem przez okres 30 lat. W samym tylko roku 1920 Schwitters stworzył 280 kolaży.

Odnoszę jednak wrażenie, że dla wielu osób, które postanowiły zapoznać się z jego artystyczną schedą w sposób bardziej dogłębny – kolaże mogą stanowić jedynie etap na drodze do dzieła, które nie tylko przyćmiewa wszystko inne, co zostało stworzone ręką Schwittersa, ale także odróżnia go od artystów awangardowych, czyniąc twórcą wartym uwagi i artystą wyjątkowym w całej historii sztuki współczesnej. Dziełem tym jest *Merzbau*, któremu poświęcono najwięcej opracowań, a które – nad czym ubolewam – do dziś dnia pozostaje dla większości odbiorców nieznanie i w żaden sposób nierozpoznawalne.

Po drugie, nie sposób mówić czegokolwiek o kolażach bez uprzedniego zapoznania czytelnika z wcześniejszymi dokonaniem Schwittersa, w postaci poezji oraz rysunków zwanych czasami dadaistycznymi, a przez niektórych po prostu – akwarelami. Nawet jeśli jednym z założeń autora tej książki jest uniknięcie podejścia zgodnego z chronologią, to jednak niepodobna – nawet w sposób uproszczony czy wycinkowy – pominąć te dwa twórcze obszary, albowiem one okażą się niezwykle pomocne nie tylko w zrozumieniu czym było w istocie *Merz*, ale także na czym polegała – tak często i przez tak wielu akcentowana idea *Gesamtkunstwerk*.

* * *

Zazwyczaj wskazuje się, że technika kolażu została po raz pierwszy zastosowana przez malarzy kubistycznych, jednak wiele wskazuje na to, że równoległe zainteresowanie kolażem było żywe także wśród artystów dadaistycznych. Jesienią 1912 roku Pablo Picasso i Georges Braque zaczęli wplatać do swoich rysunków i obrazów wzorzyste elementy z papieru imitujące drewno lub marmur, ale także wycinki z gazet, skrawki tapet czy kart do gry. Georges Braque oraz Juan Gris włączali podobne elementy do swoich kompozycji, tworzonych za pomocą środków malarskich i naśladowujących rozmaite materiały. Ta umiejętność wykonywania imitacji była istotną częścią rzemiosła, zaś malarz dowodził swojego talentu, między innymi dzięki temu, iż potrafił uzyskać efekt marmurowych czy drewnianych dekoracji oraz innych kosztowych powierzchni dzięki umiejętnościom swojego pędzla. Kolaże wykonane w ten sposób powstawały w późnym okresie kubizmu syntetycznego. Jednak po dwóch latach intensywnych eksperymentów z kolażem zainteresowanie kubistów tą techniką osłabło.

W 1912 roku Umberto Boccioni w *Manifesto tecnico della struttura futurista* wzywał artystów do porzucenia szlachetnych materiałów i korzystania z nieograniczonego tworzenia ze wszystkich materiałów – rzeźb, obrazów i kolaży. Także Guillaume Apollinaire, w wydanej w 1913 roku książce *Les Peintres cubistes. Méditations esthétiques* zalecał malarzom swobodny wybór materiałów. Natomiast technika fotomontażu miała już wcześniej zastosowanie wśród rosyjskich konstruktywistów i włoskich futurystów.

Bez wątplenia Schwitters zetknął się z reprodukcjami prac Pabla Picassa czy Georges'a Braque'a oraz włoskich futurystów zamieszczanych w czasopiśmie artystycznych, zwłaszcza w *Der Sturm*. Z techniką kolażu, którą Schwitters tak żywo się zainteresował, mógł zetknąć się także dzięki kontaktom z berlińskimi oraz zuryjskimi dadaistami. Najprawdopodobniej to Hans Arp, przyjaciel Schwittersa odegrał kluczową rolę i zapoznał go z nową metodą kolażu.

Inspiracji oraz nowych rozwiązań dla techniki kolażu, który koncepcyjnie wywodził się także z ekspresjonizmu mogły dostarczyć Schwittersowi również teoretyczne rozważania Kandinsky'ego oraz Wilhelma Worringera. Wiele wskazuje na to, że artysta zafascynowany teorią ekspresjonistyczną, która faworyzowała proces artystyczny polegający między innymi na manipulowaniu fragmentami czy pojedynczymi przedmiotami mógł dostosować tę nowo zdobytą wiedzę i wykorzystać podczas tworzenia kolaży.

Otwarcie na nowe wpływy oraz wyraźna zmiana zarówno tematyki jak i sposobu wykonywania prac, a w ostateczności – przemiana Schwittersa w artystę uprawiającego z takim zapałem sztukę kolażu i asamblażu przypadły na okres eksperymentowania z różnymi współczesnymi stylami artystycznymi, które miało miejsce w latach 1916-1918.

Należy jednak mieć na uwadze, że Schwitters nigdy nie odszedł od malarstwa olejnego, tworzonego w naturalistycznej manierze. Przez cały okres swojej twórczości malował pejzaże i portrety. Tworzył mniej więcej tyle samo obrazów naturalistycznych, co abstrakcyjnych kolaży i asamblaży. Tradycyjne obrazy olejne były dla niego najwyraźniej czymś więcej niż tylko rozrywką.

Dla Schwittersa uprawianie tych jakże różnych form ekspresji artystycznej jest *pożądane, możliwe i konieczne*, aby nie zostało utracone to, co sprawia, że mógł czuć się kompletny jako artysta i człowiek. Uważał te obrazy za tak istotne, że wystawiał je obok swoich prac abstrakcyjnych. Przygotowując katalog do wystawy objazdowej w 1927 roku Schwitters wyjaśniał, iż umieścił obrazy tradycyjne, aby pokazać, że obok kompozycji abstrakcyjnych, co roku przez jakiś czas kontynuując studiowanie natury.

Być może jest to prywatna rozrywka, ale nie chcę stracić związku z wcześniejszymi etapami mojego rozwoju. Uważam za absolutnie konieczne, aby na końcu całe życie ze wszystkimi jego intencjami było w pełni obecne i aby nic nie zostało utracone, nawet jeśli było błędne lub jałowe... Nie możemy stworzyć z siebie istoty idealnej... Nie muszę niczego ukrywać, nawet sentymentalności naśladowania natury, która jeszcze dziś tak przyjemnie się mnie trzyma, bez żadnej artystycznej intencji, tylko dla orientacji. (Dorothea Dietrich, rozdz. Merz and Expressionism)

Schwitters uważał, że zajmując się malarstwem abstrakcyjnym potrzebuje dla przeciwwagi malować także z natury, aby nie popaść w stagnację. Nie malował pejzaży wyłącznie dla zarobku, ale oddawał się temu zajęciu z prawdziwym entuzjazmem.

Malował zgodnie z naturą i jak podkreślał człowiek nie może tworzyć nieprzerwanie tylko z wyobraźni, ponieważ z czasem staje się ona jałowa i tylko ciągle studiowanie natury może uczynić ją świeżą i odnowić. Choć jego malarstwo naturalistyczne było zazwyczaj oceniane jako konwencjonalne, a nawet określane jako malarstwo niedzielne uprawiane w sposób amatorski, to Schwitters czerpał z malowania pejzaży mnóstwo satysfakcji. Zdaniem większości krytyków malarstwo figuratywne Schwittersa stanowiły mniej lub bardziej zręczne i rutynowe przedstawienia efektownych motywów. Malowane z pewną werwą, choć pozbawione osobowości.



Schwitters podczas rysowania, Norwegia, 1933

MERZ – INSTRUKCJA OBSŁUGI

W jednym z pierwszych i najciekawiej napisanych tekstów mówiących o dokonaniach Kurta Schwittersa, na jakie natrafiłem na samym początku – był bez wątpienia żywot Schwittersa (*Vida de Kurt Schwitters*) opisany w sposób bardzo przystępny i barwny, choć nieco przekrojowy przez Wernera Schalenbacha, a dostępny dla mnie jedynie w hiszpańskojęzycznej wersji. Ku mojej uciechy, pod tym kilkustronicowym tekstem natrafiłem na drobny tekst autorstwa Ernsta Schwittersa – syna artysty, który zatytułowano *Manual de instrucciones (Por favor leer detenidamente)* i który już w pierwszych słowach zwraca uwagę na specyfikę naszych czasów, które określa się jako epokę instrukcji obsługi. Skoro, by we właściwy sposób móc korzystać chociażby z artykułów gospodarstwa domowego, sprzętu komputerowego oraz innych mniej lub bardziej skomplikowanych w obsłudze urządzeń powinniśmy zapoznać się z instrukcją obsługi to czy – analogicznie – sztuka nowoczesna nie wymaga od nas także zapoznania się z *instrukcją obsługi* – w postaci manifestów, programów czy wypowiedzi twórców w celu lepszego przyswojenia i zrozumienia tworzonej przez nich sztuki?

W przypadku twórczości Kurta Schwittersa, ale także wielu artystów awangardowych mamy do czynienia z wieloma manifestami czy różnymi wypowiedziami w formie pisemnej, które okazują się wartościowe nie tylko dla nas, ale przede wszystkim – od samego początku – niezwykle cenne i kierowane do ówczesnych odbiorców i krytyków sztuki, nie tylko by zwrócić uwagę na pojawienie się nowej formacji czy kolejnego artysty ze świeżym i oryginalnym podejściem, ale także być pomocnym w zaznajomieniu się z teoretycznym dorobkiem danego artysty czy ugrupowania.

Należy przy tym mieć na uwadze, że taka była też specyfika lat 20-tych, kiedy to nastąpiła prawdziwa eksplozja ruchów awangardowych, które w sposób czasami bardzo zdecydowany – zrywały z dotychczasowymi sposobami ujmowania i przedstawiania w sztuce. Temu twórczemu fermentowi towarzyszyło powstanie licznych ugrupowań artystycznych, by wymienić chociażby: fowizm, ekspresjonizm, futurizm, kubizm, dadaizm oraz surrealizm, suprematyzm czy konstruktywizm. Warto pamiętać, że ten ożywczy ruch w świecie sztuki był odzwierciedleniem tych jakże dynamicznych i niespokojnych czasów, a żywiołowy zgiełk sprzyjał nie tylko powstaniu licznych artystycznych stowarzyszeń, ale także ogromnej fluktuacji twórców pomiędzy poszczególnymi środowiskami.

Stąd ogromna liczba manifestów oraz pism programowych, które pozwalały poszczególnym ruchom, grupom, ale także pojedynczym artystom zaistnieć na firmamencie sztuki, określić własną pozycję i znaleźć dla swych działań estetyczne uzasadnienie, a tym samym – odróżnić się od innych niemniej rewolucyjnych grup i kierunków awangardowych. Wszelka wrzawa wywołana oryginalnie zaplanowanymi wystawami, licznymi programami, odezwaniami czy wystąpieniami o – mniej lub bardziej – drapieżnym charakterze oraz działaniami performatywnymi mającymi nie tylko przyciągnąć uwagę, ale także rozjuszyc publiczność i wywołać efekt skandalu należały do – często przemyślanej i celowej – strategii artystycznej.

Temu żywiołowo rozpalającemu się i równie szybko gasnącemu płomieniowi artystycznego postępu i twórczego fermentu towarzyszyły często ostre spory znajdujące silne przełożenie we wszelkich działaniach, ale przede wszystkim, w artystycznej krytyce. Im bardziej radykalne środki zostały użyte przez młodych artystów, by zwrócić na siebie uwagę, tym bardziej gwałtowna była reakcja ówczesnej krytyki. Śmiało i wyraźnie głoszone postulaty nawołujące do zerwania z dotychczas obowiązującymi zasadami artystycznymi, pogwałcenie tradycji, ale także pogardliwy stosunek do społeczeństwa oraz przyjętych przez niego zasad i dominujących w nim uprzedzeń, mieszczańskiej mentalności, wiary w dotychczasowe autorytety czy też pełne podporządkowanie się i konformistyczne zachowania odgrywały rolę decydującą w akceptacji bądź odrzuceniu danego artysty przez krytyków sztuki. Krytycy próbowali bowiem wszelkimi siłami bronić tradycyjnej koncepcji sztuki oraz przedstawicieli starszego, antyakademickiego malarstwa, których ugruntowana pozycja była teraz podwójnie zagrożona, ponieważ zmuszeni byli konkurować nie tylko ze sztuką akademicką, ale także z młodymi, krewkimi artystami głoszącymi konieczność permanentnego postępu artystycznego.

Do tych krytycznych głosów dotyczących nie tylko twórczości Schwittersa, ale także środowiskiem skupionym wokół Herwartha Waldena - założyciela czasopisma i berlińskiej galerii *Der Sturm* oraz grupy niemieckich dadaistów, z którymi związany był Kurt Schwitters jeszcze wrócimy, a tymczasem pozwolę sobie omówić dwie płaszczyzny twórczości Schwittersa, które przybliżą nas do zrozumienia co właściwie oznaczał *Merz*, którym Schwitters zaczął ostatecznie określać wszelkie obszary swojej sztuki, ale także – samego siebie.

Od 1919 roku Kurt Schwitters zaczął systematycznie oznaczać nie tylko swoje obrazy, kolaże i asamblaże, ale także wszelkie prace teoretyczne, utwory prozatorskie oraz poezję, modele architektoniczne, rzeźbę i refleksje o teatrze mianem *Merz*, które szybko stało się jego znakiem rozpoznawczym.

Merz stał się niepokojącym okrzykiem i słowem kluczowym dla całego leksykonu nowych znaczeń. Jako strategia czy program twórczy oznaczała nie tylko zabawę dźwiękami i ich semantycznymi odcieniami, ale w pełni poważną i zorganizowaną realizację impulsów, przeczuć, zbiegów okoliczności i improwizacji, które z czasem przekształciły się w swój własny, prywatny system zasad. Punkt widzenia Merz oznaczał położenie szczególnego nacisku na ekspresję, czy to w recytacji wiersza dźwiękowego, czy w improwizacji małej piosenki. Dzieła sztuki i twórcze pisma Schwittersa, jego korespondencja z przyjaciółmi i krytykami, jak również jego praca typograficzna i zarządzanie Werbezentrale są przepełnione tym samym poczuciem celu. Merz nigdy tak naprawdę nie stał się ścisłą doktryną – która wymagałaby formalnej definicji, jak to lubili określać futurysty i surrealiści w swoich licznych manifestach – ale zbiorem spostrzeżeń, idei, pragnień i reakcji. (R. Cardinal, G. Webster; rozdz. *Merz*)

Najwcześniejszym przejawem sztuki *Merz*, dość szeroko omówionym w licznych opracowaniach jest twórczość poetycka Schwittersa, która – co warto podkreślić – była pierwszą, jak twierdził, z uprawianych przez niego sztuk opartych na zasadzie swobodnego łączenia, twórczej asocjacji nawet najbardziej odległych od siebie światów – co znalazło wyraz w twórczości literackiej Schwittersa, by wymienić te najbardziej znane: poemat miłosny *An Anna Blume (Do Anny Blume)* czy krótkie opowiadanie *Die Zwiebel (Cebula)*, których bardziej wyczerpujące omówienia znajdziemy w książce D. Dietrich (m. in. rozdz. *The Invention of a New Language*).

W latach dwudziestych Schwitters był z resztą znany przede wszystkim jako poeta i pisarz. Jak podkreśla w swojej książce Isabel Schulz: *od 1922 roku Schwitters napisał ponad dwadzieścia sztuk i scen, w tym kilka komedii i dramatów, sztukę o chórze ruchu oraz skecz filmowy, które były skierowane do szerokiej publiczności i uwzględniały popularną wówczas formę rewii. (...) Ponadto, nie tylko dla zarobku, publikował w prasie codziennej teksty prozatorskie, takie jak groteski i bajki. Jedną z niewielu samodzielnych publikacji autora był Auguste Bolte, wydany w 1923 roku. W dowód uznania dla osiągnięć literackich Schwitters w 1930 r. został przyjęty do międzynarodowego PEN Clubu*

Warto mieć na uwadze, że w tym samym czasie zaczęto eksperymentować z poezją, tworząc wiersze, w których słowa, fragmenty słów oraz pojedyncze litery były dowolnie mieszane i zestawiane. Filippo Tommaso Marinetti, poeta i teoretyk futurystyczny tworzył wiersze, które naśladowały odgłosy bomb oraz karabinów maszynowych. Te groźnie brzmiące pomruki wojny mogły wyrazić nieszczęście tych jakże niespokojnych czasów. Mnóstwo nowatorskiej, rewolucyjnej poezji tworzyli także dadaiści, by przywołać choćby – wiersze symultaniczne, które tak często były prezentowane podczas wieczorów dadaistycznych.

Dla naszych rozważań skupimy się przede wszystkim na wierszu *An Anna Blume*, a raczej zasadzie, która towarzyszyła jego powstaniu. Pozwolę sobie tylko zwrócić uwagę, że publikacja zbioru wierszy i prozy, a w szczególności poematu *An Anna Blume* opublikowanego na łamach czasopisma *Der Sturm*, w sierpniu 1919 roku – przyniosła Schwittersowi ogromny sukces. Warte podkreślenia jest także, iż wiersz ten – poświęcony idealnej kochance – wywołał niemałą sensację i do dziś jest znany wielu uczniom w całych Niemczech. Poemat stał się na tyle sławny, że szybko doczekał się francuskiego i angielskiego tłumaczenia. Sprowokował również berlińskich dadaistów do ostrej reakcji podczas *Pierwszych Międzynarodowych Targów Dada* w Berlinie w 1920 roku, natomiast Richard Hülsenbeck uznał wiersz Schwittersa za *obraźliwie sentymentalny i przesadnie romantyczny*.

W momencie publikacji poemat został odebrany jako utwór radykalny i bardzo groźny, a jego autor szybko stał się znany we wszystkich kręgach awangardowych tamtych czasów i okrzyknięty mianem szalonego artysty. Ogromna ilość listów napływających do hanowerskiego wydawcy, Paula Steegmanna, była na przemian pełna pochwał lub oburzenia oraz inwektyw rzuconych pod adresem autora, którego rozgniewani czytelnicy nazywali wprost człowiekiem chorym psychicznie i degeneratem. Gwałtowność wielu reakcji wskazuje, że utwór ten uderzył w czuły punkt rodzącej się klasy średniej i odebrany został jako utwór prześmiewczy, który *za pomocą drobnomieszczańskiego języka* drwi z całą mocą z *drobnomieszczańskiego sentymentalizmu*. W tym samym roku Schwitters opublikował również *Memoiren Anna Blumes in Bleie*, książkę, która zawierała fragmenty listów nadsyłanych w odpowiedzi na publikację, ale także parodiowała najciekawsze reakcje na oryginalną książkę.

Nie to jednak jest istotne dla naszych rozważań. Osoby zainteresowane treścią i bardziej dogłębną analizą poematu wypada w tym miejscu raz jeszcze odesłać do tekstów Dorothei Dietrich czy choćby E. B. Gamard. Nas bowiem bardziej zajmować będzie struktura zdań oraz użycie języka w sposób przypominający gry i zabawy słowne dadaistów, a także widoczne inspiracje teorią poetycką *Sturma*.

Jako poeta Schwitters traktuje materiał językowy w taki sam sposób jak materiał wizualny. Jego teksty wykorzystują osobliwości i szczegóły języka potocznego, a także tkwiące w nim kaprysy i anomalie. Kochał aliterację i porównania, rytm i rym; możliwość tworzenia neologizmów, zabawnych homonimów, płytkich klisz; miał zwyczaj najpierw omijać wiersz, a potem znów do niego dążyć. Zamiłowanie Schwittersa do bezgranicznej improwizacji prowadziło niekiedy do akcentowania kapryśności granicznej z infantylizmem. Wygląda na to, że jego najważniejszym celem była po prostu dobra zabawa, oddanie się anarchistycznym bazgrołom, które unikają głębszego sensu. [...] Z pewnością stosunek Schwittersa do pisania jest wyraźnym przykładem antyliterackiej prowokacji. Czasem objawia się to jako przesadna parodia, czasem jako męczące powtórzenie, w którym pojedyncza sylaba lub wymyślone słowo zostaje zapędzone w semantyczny ślepy zaułek. (R. Cardinal, G. Webster; rozdz. *Der Dichter*)

O wpływie oraz przynależności do grupy *Der Sturm*, a także oddziaływań oraz inspiracjach płynących z działalności dadaistów będzie jeszcze mowa. Warto jednak podkreślić, że w tym miejscu znaczenie i kontakt z grupą *Sturm*, który dotyczył strony literackiej i pozwolił Schwittersowi w pełni przyswoić manierę *Struma* w swojej poezji, ale także w tekstach skierowanych w kierunku krytyki, które określone zostały nazwą *Tran-text*, i do których omówienia przystąpimy w dalszej części książki.

Strategie Schwittersa wykorzystywane w jego twórczości literackiej, które ujawniają bezpośredni związek między wczesną poezją Schwittersa a asamblażami powstałymi w 1919 roku polegały na wprowadzeniu takich zabiegów, które dążyły do chaosu poprzez zakłócanie kodów językowych, w rezultacie czego powstanie utworów na kształt werbalnych kolaży łączący rozmaite gatunki literackie, mowę potoczną z językiem formalnym, język podniosły i oficjalny, wstawki tekstowe w postaci krótkich bądź dłuższych zdań zaczerpniętych z przypadkowych tekstów, liczne wtrącenia w postaci języka mówionego oraz języka reklam, które będą nieustannie rwać pozornie spójną narrację, logikę czy linearny rozwój wydarzeń. Te nowatorskie zabiegi dokonywane na gruncie poezji pozwoliły Schwittersowi na wypracowanie formy poetyckiej, a następnie przeniesienie jej na grunt malarstwa, by w ostateczności z połączenia poezji i malarstwa narodził się sam *Merz*.

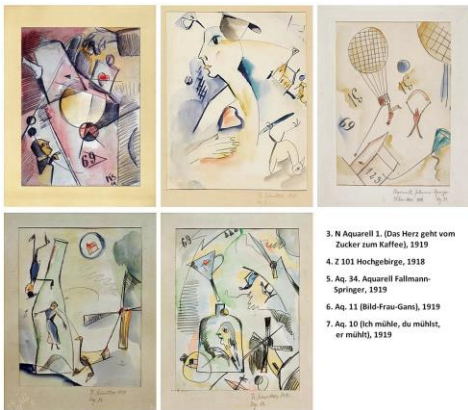
Na początku zajmowałem się innymi formami sztuki, na przykład poezją. Elementami poezji są litery, sylaby, słowa i zdania. Poezja powstaje z interakcji tych elementów. [...] Jak w poezji słowo przeciwstawia się słowu tak w asamblażu czy kolażu czynnik przeciwstawia się czynnikowi, materiał przeciwstawia się materiałowi.

W poezji słowa i zdania nie są niczym innym jak częściami. Ich stosunek do siebie nie jest taki, jak w mowie potocznej, która ma przecież inny cel: wyrażenie czegoś. W poezji słowa zostają wyrwane ze swego dawnego kontekstu, odłączone [entformelt] i wprowadzone w nowy artystyczny kontekst, stają się formalnymi częściami wiersza, niczym więcej.

Ufam, że nikomu nie trzeba specjalnie tłumaczyć, że właśnie do takich działań w swojej istocie sprowadza się właśnie technika kolażu. Polega ona bowiem na pozbawieniu elementów ich dotychczasowego kontekstu (wycięciu, wyjęciu czy też wydarciu obiektu z jego *pierwotnego środowiska*), a następnie umieszczeniu tego elementu lub jego części w kontekście zupełnie nowym, nawet najbardziej oddalonym i niezgodnym z jego pierwotnym przeznaczeniem. Łączeniu ze sobą nawet najbardziej odległych światów i tworzeniu z tych zestawień zaskakujących, a czasem wręcz – nonsensownych kompozycji.

Zdaje się, że pierwsze próby połączenia tego, co literackie oraz wizualne znajdzie wyraz w formach graficznych stworzonych przez Schwittersa na początku 1919 roku i będą to rysunki dadaistyczne (zwane także nonsensownymi) oraz rysunki wykonane przy pomocy gumowych stempli.

Rysunki te były traktowane przez Schwittersa najprawdopodobniej jako odrębny gatunek i większość ich tytułów opatrywał oznaczeniem „Aq.” (od *Aquarell*), podobnie jak czynił to w przypadku swoich wcześniejszych rysunków kredą, poprzedzając je oznaczeniem „Z” (od *Zeichnung*). Poszczególne prace zostały w sposób wyczerpujący omówione m. in. w książce D. Dietrich (rozdz. *Play with Chaos: the Aquarelle*).



3. N Aquarell 1. (Das Herz geht vom Zucker zum Kaffee), 1919
4. Z 101 Hochgebirge, 1918
5. Aq. 34. Aquarell Fallmann-Springer, 1919
6. Aq. 11 (Bild-Frau-Gans), 1919
7. Aq. 10 (Ich mühle, du mühlst, er mühlt), 1919

Rysunki były wykonane akwarelami i w przeważającej większości były to rysunki abstrakcyjne wprowadzające do twórczości plastycznej Schwittersa elementy fantastyczne, o których mówi w swojej książce John Elderfield zwracając uwagę czytelnika na *obłąkańczą tematykę wiatraków, wiader, pociągów, ryb, kościołów, domów i figurek z pinezek, które razem tworzą chaotyczny, wymyślony świat. Kobiety zamieniają się w butelki, odwrócone do góry nogami postacie przechadzają się jak muchy po sufitach, domom i kościołom wyrastają świńskie ogony i zamieniają się w małe pociągi, które ślizgają się po prymitywnie narysowanych kołach zębatych i po stromo nachylonych liniach sił. [...]*

W efekcie Schwitters odrywa przedmioty od ich normalnych kontekstów tylko po to, by wpleść je w dziwne małe narracje, których znaczenie pojmujemy – o ile je pojmujemy – dzięki podwójnym mechanizmom synekdochy i metonimii.

Każdy element na rysunku jest substytutem (poprzez metoniamię) większego obiektu, do którego się odnosi; każdy element opowiada (poprzez synekdochę) o świecie, domowym, przemysłowym lub osobiście archaicznym, z którego został wzięty; a każdy rysunek zazwyczaj opowiada o więcej niż jednym świecie. Ale kiedy widzimy pewną liczbę rzeczy przedstawionych razem, mamy tendencję do szukania podobieństw lub związków przyczynowych między nimi i w ten sposób odkrywamy w każdym z tych rysunków fikcyjny wszechświat, w którym oryginalne funkcje i znaczenia przedmiotów, które zawiera, zostały zmienione.

Elderfield doszukuje się w tych wczesnych pracach Schwittersa inspiracji rysunkami Francisca Picabii czy Maxa Ernsta, a także akwarelami George'a Grosza. Natomiast upodobanie do nonsensu miały Schwitters zawdzięczać znajomości prac Paula Klee oraz Marca Chagalla.

Dodatkowo autor zwraca naszą uwagę na rysunki, które Schwitters tworzył od 1920 roku, określane mianem *i-Zeichnungen* (i-rysunki) oraz prac łączących ze sobą to, co wizualne i literackie, w których wykorzystywał elementy pokryte czcionką – słowami lub frazami łączone następnie z innymi materiałami oraz naklejonymi kawałkami papieru, które mogły być w rzeczywistości starannie wykadrowanymi detalami pochodzącymi z materiałów odpadowych z drukarni, a które znamionują szersze wykorzystanie tej techniki oraz podobnych materiałów w czysto typograficznych kolażach powstałych w nieco późniejszym okresie.



8. *i-Zeichnung*, 1920

Od 1919 roku Schwitters zbierał materiały do i-rysunków w hanowerskich drukarniach. Zwracał szczególną uwagę na arkusze pełne błędów popełnionych na etapie druku, zadrukowanych podwójnie, a nawet kilkakrotnie na tym samym arkuszu. Zwoje papieru, które były wielokrotnie przepuszczane przez maszyny drukarskie w celu ich oczyszczenia. Pracujący w drukarniach zecerzy dostarczali Schwittersowi takich właśnie materiałów, które dla nich były już zbędne. Wiele tych omyłek drukarskich włączył do swoich *i-rysunków*, bowiem bardzo cenił te zdeformowane arkusze, które traktował jako strukturę czysto malarską. Nieco rzadziej wykorzystywał także nieskazitelną strukturą typograficzną, np. fragment reklamy, w której odkrył szczególnie płynny rytm.



9. Zeichnung I 7 allerlei; 1920



Naturalną konsekwencją tych kreatywnych działań polegających na swobodnym łączeniu i zestawianiu ze sobą rozmaitych elementów było powstanie asamblaży, z których większość jest wykonana w zdecydowanie większym – niż dotychczasowe prace Schwittersa – formacie, a jednocześnie zaczyna on tworzyć mnóstwo bardzo małych kolaży. To w pełni świadomie wybrane medium jest zupełnie inne od malarstwa sztalugowego, które Schwitters uprawiał wcześniej. Technika ta polegająca na syntezie różnorodnych, często niemalarskich środków kładzie nacisk na kompozycję oraz zewnętrzną kontrolę dzieła.

Schwitters chętnie korzystał z elementów typograficznych w swoich kompozycjach *Merz*. Wycinki z gazet przywołują mniej lub bardziej określone skojarzenia, a przyklejone strzępy słów, zazwyczaj efektownie podkreślone traktował jako symbole skompromitowanego, odartego z pierwotnych znaczeń języka. Oddawały one bowiem rozgorączkowaną rzeczywistość przegrzanego politycznie świata ogarniętego rewoltą i chaosem. Wklejane do kolaży oraz asamblaży liczby i słowa, choć zazwyczaj są częściowo zamalowane lub widoczne tylko fragmentarycznie, to wyeksponowane w taki sposób, że pełne ich znaczeni staje się natychmiast jasne dla widza. Ten proces maskowania oraz zniekształcania, który Schwitters określał mianem deformowania był stałym środkiem wyrazu w jego twórczości.

Pierwsze asamblaże Schwittersa powstały prawdopodobnie pod koniec 1918 roku, choć najwcześniejsze jakie znamy datowane są na rok 1919. Schwitters mógł uznać swoje dzieła za nieskończone i nie zdecydował się na ich pokazanie na styczniowej wystawie w galerii *Sturm*. Co najmniej pięć asamblaży, jeśli nie więcej, powstało do końca kwietnia 1919 roku, natomiast wystawione zostały po raz pierwszy w lipcu 1919 roku w galerii *Sturm*.

Jednym z pierwszych i najbardziej charakterystyczny asamblaży jest *Merzbild 1A. Der Irrenarzt* i choć zazwyczaj – co podkreślał Schwitters – tytuł nie ma związku z obrazem abstrakcyjnym, to jednak w tym przypadku tytuł pracy zachęca do odczytania tego asamblażu jako portretu psychiatry. Zdaniem Johna Elderfielda jest to jeden z najwcześniejszych obrazów *Merza*, który został najprawdopodobniej pokazany na indywidualnej wystawie Schwittersa w galerii *Der Sturm* w Berlinie, w lipcu 1919 roku i zgodnie z widniejącymi na bieżym inkrupcjami datującą tę kompozycję na 13 lutego 1919 roku.



10, Merzbild 1A. Der Irrenarzt, 1919

Ukazana na obrazie twarz z profilu jest połączeniem portretu ekspresjonistycznego oraz dadaistycznego asamblażu i zgodnie z anegdotą przytoczoną przez Schwittersa w jednym z tekstów zatytułowanym "Pochodzenie Merza", artysta opowiada o portrecie hanowerskiego doktora Schenzingera, który pozując uparł się, by zagrać na fortepianie sonatę Beethovena. W pewnym momencie uwagę Schwittersa przykuła podkładka pod piwo i, jak wspomina, "przyszło na mnie natchnienie. Wstałem, pomalowałem tył podkładki czerwoną farbą i przykleiłem go w ten sposób do policzka namalowanej przeze mnie profilowanej głowy." Kiedy jednak nalegano, by okrąglą podstawkę symbolizującą policzek usunąć, Schwitters miał odpowiedzieć, że gdyby się na to zdecydował, "zniszczyłby jedność dzieła sztuki".

Oprócz pomalowanej podkładki pod piwo artysta umieścił kawałek drewna zastępującego kołnierz, ale także papieros, monetę, druciane siatki, blaszane i drewniane elementy oraz metalowe krążki oraz wycinki z gazet, które dodał do kompozycji, być może z zamiarem ukazania obsesyjnych i szalonych myśli pacjentów portretowanego psychiatry. To najczęściej podsuwany klucz interpretacyjny z jakim się spotkałem, choć przyznam, że dla mnie jest on mało przekonujący. Materiały zamieszczone w kompozycji Schwittersa wcale nie zostały umiejscowione w głowie doktora, ale rozmieszczone w różnych miejscach obrazu.

Nie trudno zauważyć, że w tym wczesnym *Merzbildzie* abstrakcyjny język Merza nie jest jeszcze w pełni ugruntowany, zatem wykorzystane materiały nie stają się elementami bezpośrednio abstrakcyjnymi, ale w sposób zadowalający imitują funkcję jaką pełniły dotychczas elementy malarskie.

W *Merzbilder* z lat 1919 – 1922 credo artystyczne Schwittersa znalazło najpełniejszy i najbardziej spektakularny wyraz. Zdaje się, że odpadki, z których tworzył te dziwaczne, abstrakcyjne kompozycje zupełnie zawładnęły jego umysłem. *Wszystkie zapomniane, zużyte, rozpadające się rzeczy, którymi się zajmowałem, miały dla Schwittersa nie tylko znaczenie historyczne i wartość reprezentacyjną, ale miały w sobie także niezmierną magię. Były czymś w rodzaju fetyszy: żywymi, duchowymi, potężnymi ciałami, w których mieszkano zarówno życie, jak i śmierć. [...] Szczególnie cenny był magiczny dar, który te rzeczy posiadały dla Schwittersa i którymi nasycił on swoje obrazy Merz. Dlatego stawały się środkami przywoływania rzeczywistości, a obrazy – hymnami na cześć tej rzeczywistości – zwykłej i powszedniej, ale tym bardziej realnej i wysublimowanej dzięki artystycznemu ujęciu. To właśnie dzięki temu Merzbilder czerpią swojego ducha, swój patos, swoją energię, która wykracza daleko poza to, co formalne.* (W. Schmalenbach, rodz. *Merzbilder*)

Do tworzenia *Merzbilder* używał nie tylko papieru, ale wszelkich możliwych odpadów codziennego życia: druty i druciane plecionki, gwoździe, wieczka po starych słoikach i konserwach, skrawki tkanin, szklane i porcelanowe odłamki, teksturę falistą i watę, kawałki blachy i połamane koła, zniszczone fotografie oraz elementy dziecięcych zabawek. Dodatkowo Schwitters posługiwał się także środkami malarskimi, by dodać koloru i napięcia kompozycjom stworzonym z przedmiotów znalezionych lub złagodzić mocne załamania powierzchni.

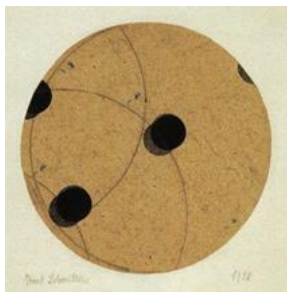


Hunt Schwitters 1928
i-Zeichnung "Pferd"

11. i-Zeichnung - Pferd, [17,9 x 13], 1928



12. Zeichnung I 8 Hebel 1, 1920



13. Ohne Titel (i-Zeichnung - Kreisen), 1928



14. Weltenkreise, 1919

15. fragm. Merzbild 5 a Spielkartenharmonika, 1919



16. Das Unbild, [35,5x28 cm], 1919



17. Merzzeichnung, [assemblage], 1919



18. Merzbild 25 A, 1920



19. Merzbild K 6 Das Huthbild, 1919



20. Merzbild mit Kerze, 1925-26



21. Relief mit rotem Segment, 1927



22. Merzbild mit grünem Ring, 1926-27



23. Merzbild 46 A, 19

Szczególną cechą malarskich dzieł Schwittersa jest ich bogata, zniuansowana kolorystyka. Wynika to z charakterystycznej dla niego metody łączenia znalezionego kolorowego materiału z dodatkowo nakładaną farbą, a także z przywiązywania wagi do kryteriów kolorystycznych już przy wyborze materiału. Preferował więc rzeczy, które od początku miały cechy malarskie, na przykład nosiły ślady użytkowania, takie jak brud, otarcia czy zagniecenia, a więc posiadały kolorystycznie nierówną, połamaną powierzchnię. Podobnie jest z obiektami, które znacznie się zestarzały lub były przez długi czas wystawione na działanie natury, z relatywnie wysokim udziałem wartości szarych. Schwitters efektywnie wykorzystywał półprzezroczyste gazy, papiery jedwabne i celofanowe, które sprawiają wrażenie szklistych warstw farby, a dodatkowo rozbijają linię barwną leżących u podłoża warstw obrazu. Szorstkość niektórych materiałów, takich jak worek, wełniana tkanina czy podarta tekstura, również nadaje reliefowy wygląd zazwyczaj gładkim pracom na papierze.

W różnych fazach stylistycznych, przez które przechodziła jego twórczość, zmieniała się kolorystyka: początkowo dominowały barwy ciemne i złamane, często po prostu melancholijne. Obok naturalnego brązu drewnianych blatów lub ochry starego papieru gazetowego dominują kombinacje kolorów żółtego i fioletowego oraz odcienie niebieskiego i zielonego. W latach 20. można znaleźć szersze spektrum jaskrawych, często kontrastowo zestawionych, jasnych kolorów. (I. Schulz; rozdz. Farbe und Material)

Słusznie zauważył Hugo Ball, że nowy, powojenny świat został stworzony ze strupieszalnych resztek kultury. Schwitters czerpał i zdobywał materiał do swoich prac właśnie z pozostałości po starym świecie. Takie działania pozwalało artyście wypełniać duchową pustkę, w której znalazło się pokolenie żyjące zaraz po wojnie. Gromadząc materiały, Schwitters zmagał się bowiem z chroniczną melancholią. Stanem, który uznał za fundamentalny dla swojej osobowości i która miała objawiać się dojmującą tęsknotą (*Sehnsucht*), za przeszłością, która nie istniała. *Niegodziwość świata była dla mnie oczywista od samego początku* – pisał Schwitters – *Moją podstawową cechą jest melancholia*. Ta obsesja kolekcjonowania, kompulsywnego gromadzenia jest częsta u melancholików, którzy podejmują w ten sposób daremne próby utrzymania się i obcowania w świecie, który zdaje się ich nie obejmować.



Technika kolażu jaką przyjął Schwitters – wbrew pozorom – nie polegała zwykle na wycinaniu elementów nożyczkami czy rozrywaniu całych fragmentów papieru, ale bardziej na sposobie klejenia, a raczej mieszania poszczególnych elementów w mokrej warstwie kleju. Schwitters rozsmarowywał na papierze kleistą mieszaninę mąki i wody, a wybrane elementy i skrawki papieru przesuwiał i zmieniał ich położenie na wilgotnym podłożu. Opuszkami palców kruszył, a następnie rozprowadzał małe drobinki papieru.

W dalszej kolejności używał akwareli lub gwaszu, aby uzyskać delikatne odcienie oraz rozmaite tony, używając jednocześnie farb jako dodatkowe spoiwo. Na koniec usuwał nadmiar kleju wilgotną szmatką, pozostawiając delikatne smugi w miejscach, w których pragnął zamaskować lub wyciszyć niektóre barwy. Była to więc technika wymagająca szybkich decyzji, sprawności w modelowaniu dłońmi i w dużej mierze zdana na podszepty intuicji. Ten intymny, bezpośredni związek z płótnem czy podłożem nie pozwalał długo się zastanawiać czy spoglądać z dystansu, by ocenić ogólny efekt.

Wczesne kolaże oraz asambláže wykonane przez Schwittersa były umieszczane w głębokich pojemnikach o pudełkowatej formie, przypominających przestrzenne ramki. Zanim jednak do tego doszło, Schwitters posługiwał się rodzajem kartonowego passe-partout, za pomocą którego był zdolny uchwylić najlepsze pole obrazu bądź ukryć pewne fragmenty, a nawet przyciąć kolaż przed ostatecznym montażem. Artysta często podkreślał jak istotna jest dla niego moc ramy, która pozwala zidentyfikować obraz oraz oddzielić go od reszty. Nadać pracy niepodważalnej integralności w taki sposób, aby mogły się utrzymać niezbędne relacje między poszczególnymi elementami, materiałami oraz fragmentami prac.

[...] Jego przyjaciel artysta Hans Arp stwierdził, że kolaże Schwittersa *"nauczyły nas dostrzegać życie i piękno w najmniejszych rzeczach [...] dostrzegać życie i piękno w rzeczach najdrobniejszych"*. *Wrażenie to wynika z poetyckiego blasku prac, które są skomponowane w najdrobniejszych szczegółach, mimo tendencji do gęstej obfitości i kondensacji motywów w materiałach.* (I. Schulz; rozdz. Collage)

Najczęściej wykorzystywanym materiałem do tworzenia kolaży był, rzecz jasna, papier wszelkiego pochodzenia i rodzaju: zapisany, ubrudzony, wzorzysty, kolorowy, ale także matowy i zwykły. Papiery, których używał Schwitters, miały różną grubość i fakturę, od delikatnych, niemal przezroczystych bibulek po twarde, faliste tektury. Często klejone były w kilku warstwach. Nie tylko samo klejenie i komponowanie kolaży było dla Schwittersa niezwykle istotne, ale także poszukiwanie, zbieranie oraz gromadzenie materiałów.

Schwitters materiały do swoich kolaży znajdował podczas spacerów, na ulicach oraz w swoim najbliższym otoczeniu. Raoul Hausmann wspominał, że Schwitters podczas spacerów zazwyczaj patrzył w ziemię, szukając materiału do swoich *Merz*. Wszystko mogło być cenne i przydatne. Potrafił ulec silnej fascynacji oraz zachwytowi nad tym, co dla wielu było bezwartościowym śmieciem. Z kolei rzeźbiarz Naum Gabo zapamiętał, że był zdumiony, gdy Schwitters wyciągał skądś jakiś śmieć: [...] *Chodziliśmy razem na długie spacery po przedmieściach Hanoweru i po lasach. W trakcie najbardziej ożywionej rozmowy zatrzymywał się nagle, pogrążony w głębokiej kontemplacji. Można by pomyśleć, że obserwuje jakiś cud natury. Nigdy nie można było odgadnąć, co go zafascynowało na tym nieistotnym skrawku ziemi. Potem podnosił coś, co okazywało się być starym skrawkiem papieru, o szczególnej fakturze, znacznym lub wyrzuconym biletem. Starannie i z miłością wyczyściłby go, a potem triumfalnie pokazał. Dopiero wtedy człowiek uświadamiał sobie, jak wspaniała cząstka koloru zawarta była w tym poszarpanym skrawku. Potrzeba poety takiego jak Schwitters, by pokazać nam, że niezauważalne elementy piękna są rozrzucone i rozsiane wokół nas i możemy je znaleźć wszędzie, zarówno w tym, co doniosłe, jak i w tym, co nieistotne, jeśli tylko zechcemy patrzeć, wybierać i układać je w ładny porządek. W swoich kolażach używa tych elementów jako koloru, a w jego kompozycjach nie ma nic przypadkowego. Są dobrze uporządkowane i zgodne z przemyślanym projektem, a dla mnie jego kolaże są nieustającym źródłem radości.* [Naum Gabo : *Hommage an Kurt Schwitters* [w:] G. Schaub]

Kolaże Schwittersa z lat 20-tych tworzone są także ze skrawków papieru zbieranych podczas licznych, zagranicznych podróży. W latach 1923–1924 Schwitters podróżował najczęściej do Berlina, Jeny, ale odwiedził także wiele miast holenderskich w ramach dadaistycznej kampanii. W 1925 wybrał się w podróż po południowych Niemczech, odwiedzając przyjaciół m. in. w Eppstein i Stuttgarcie, ale jeździł także do Szwajcarii. Kilukrotnie przebywał w Paryżu (w 1927 i 1929 r.) oraz w Pradze (w 1926 i 1928 r.). W 1929 roku odbył wielką podróż wraz z rodziną przez Maderę i Hiszpanię do Maroka, a następnie wzdłuż francuskiej Riwiery do włoskich miast Genui, Florencji oraz Rzymu. Od 1929 często bywał w Norwegii. Podczas swoich zagranicznych podróży nie przestawał zbierać tworzywa do swoich prac.

Po 1930 roku kolaże o wyraźnej poziomo–pionowej strukturze pojawiają się już bardzo rzadko. W kolażach nastąpiło odejście od surowych form geometrycznych. Schwitters zaczyna preferować formy zdecydowanie nieregularne, natomiast papier używany w kolażach jest coraz bardziej rozdrobniony, zaś o jego ułożeniu ponownie decyduje przypadek oraz intuicja.

Schwitters nie przestaje gromadzić materiałów do swoich kolaży. Czuł się w swoim żywiole, kiedy wpuszczany na teren *Molling & Comp.*, największej drukarni w Hanowerze, mógł przebierać do woli w – wrzucanych do piwnic – błędnie zadrukowanych lub zniszczonych arkuszach papieru, które dla niego stanowiły nieprzebrany skarb pełen wartościowych materiałów. Obsesyjnie zbierał także bilety, przeterminowane kartki żywnościowe, pisane odręcznie listy, wycinki z gazet, rachunki, notatki, kartki z kalendarza, tekturowe numerki do szatni, pudełka po papierosach, folie i ozdobne opakowania po czekoladzie, papier błyszczący i papier falisty, zaadresowane koperty i znaczki, a wreszcie ilustracje z reklam prasowych oraz książek, pocztówki i fotografie. Często ten autentyczny zachwył nad tym, co znalazł znajdował bezpośrednie odzwierciedlenie w wielu kompozycjach. Najwcześniejsze kolaże wykonane w 1918 roku prócz papieru zawierają także resztki tkanin drukowanych lub surowych, piórka, guziki, sznurki, monety lub drobne drewniane i metalowe elementy.



24. Mz 410 irgendjemand, 1922

Są obrazy, w których na pierwszy rzut oka widzimy przypadkowy wir strzępów papieru. Są też obrazy o wielkiej oszczędności formalnej. Przypadkowość miała dla Schwittersa niezwykle silną siłę przyciągania. Wpływ na to miały wszystkie zbieżności znalezionych materiałów – ich forma, kolor oraz struktura. Wzmocnił je, akceptując słabe krawędzie podartych papierów, postrzępione brzegi skrawków tkanin – wszystko poźółkłe i potargane, wszystko w trakcie umierania. [...] To komponowanie było jeszcze intuicyjne i prowizoryczne, nie poddawało się jawnym zasadom porządku, które stały się doktryną. Ale w końcu swobodna gra artystyczna była już niczym innym, jak uporządkowaniem i koordynacją form, kolorów i struktur. Schwitters miał niezwykle wrażliwe wycucie dla najdrobniejszych ciężarów o charakterze kolorystycznym lub formalnym. [...] Równowaga była nieustannie naruszana i przywracana przez bardziej widoczne elementy, w ogromnej grze kontrapunktowej, dopóki harmonia, rytm i gęstość całości go nie usatysfakcjonowały. Chodziło tu nie tylko o zestawienia, ale także o nakładanie się form, często wielowarstwowe nakładanie się – pokrywanie kolorowe głą przezroczystymi papierami lub rzadziej, malarstwem. Niekiedy kładały się tak gęsto wyszywane najdrobniejszymi papierowymi i tkaninowymi siatkami, że tworzą zwartą masę, która jest jednak uporządkowana w najdrobniejszy i najbardziej precyzyjny sposób. [...] Prawie zawsze, gdy badamy obraz pod kątem jego formalnej zawartości, odkrywamy linie dominujące, które opierają się napływającej masie papierowych ściągów oraz innych rzeczy. Nadają jej kierunek i mocne umocowanie. Często także kilka równoległych granic. I tak w kółko – ortogonalne części, w które ujęta jest kompozycja, bez względu na to, czy części te stoją w obrazie pionowo, poziomo, czy – w wielu przypadkach – ukośnie. Wolno stojące kwadraty, prostokąty, koła i półkola należą do formalnego arsenału od samego początku, czyli jeszcze zanim staną się symbolami deklarowanej geometryczności. Antytezami, takimi jak bogate i oszczędne, pełne i puste, duże i małe (...) są zasadnicze części tego kontrapunktu projektowania, ale zawsze istnieje chęć zaprzeczenia temu, co zgodne z prawem; rozwijania przeciwnych sił – włączania elementów, które nie znoszą równowagi, ale utrzymują ją na stałym poziomie. W tej rytmicznej grze artysta w sposób najbardziej wrażliwy i żywy uczestniczy w kolorystycznych i strukturalnych właściwościach użytych materiałów. (W. Schmalenbach; rodz. Collage)

Schwitters często wprowadzał do wcześniej wykonanych kolaży dodatkowe elementy – wycinki z gazet, fragmenty ilustracji. To wielokrotne powracanie do prac, wydawałoby się już skończonych, było okazją do ich wzbogacenia o nowe akcenty, a w niektórych przypadkach dopracowanie ukrytych znaczeń zawartych w oryginalnych obrazach. Często także wykorzystywał reprodukcje rozmaitych dzieł sztuki jako matrycę dla kolaży, które wysyłał swoim przyjaciołom z zastrzeżeniem, że w przyszłości mogą one wymagać dodatkowego upiększenia.



25. Mz 11 Starkbild, 1919



26. Ohne Titel (Mai 191), 1921



27. Mz 150 (Oscar), 1920



28. Mz 194, 1921



29. Zeichnung A6, 1918



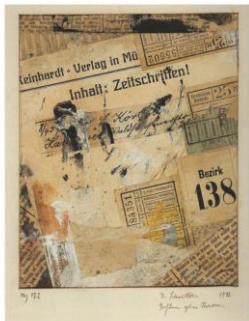
30. Mz. 88 Rotstrich, 1920



31. Untitled (okolade), 1926



32. Merzz 22, 1920



33. Mz 172 Tasten zum Raum, 1921



34. Mz 163 mit Frau, Spritzend, 1920



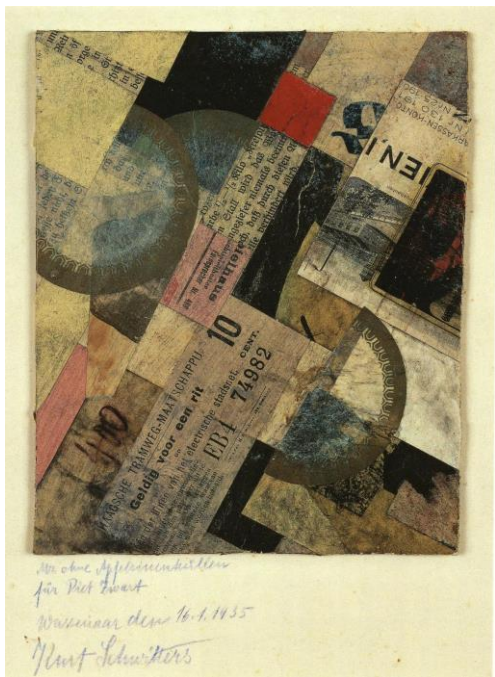
35. Mz 296 Suppe, 1921



36. Mz 371 bacco, 1922



37. Mz 459 Zahlen, 1922



38. Mz ohne Apfelsinenhüllen, 1923



39. Untitled (ELITE), 1923-24



40. Dieser ist Friedel Vordemberges Drahtfrühling, 1927

* * *



Pod koniec 1918 roku zrozumiałem, że wszystkie wartości – pisał Kurt Schwitters – istnieją tylko we wzajemnych relacjach i że ograniczanie się do jednego materiału jest jednostronne i małowartościowe. Z tego spostrzeżenia uformowałem Merz, przede wszystkim jako sumę poszczególnych form sztuki: Merz-malarstwo, Merz-poezję, etc.

Schwitters często podkreślał, iż jego ostatecznym celem jest *zjednoczenie sztuki i nie-sztuki w całkowitym poglądzie Merza*. To dążenie do połączenia wszystkich sztuk w syntezę, *Gesamtkunstwerk*, czyli dzieło totalne – polegać miało w praktyce na zatartciu granic między poszczególnymi sztukami, co w rzeczywistości oznaczało zastosowanie zasady asamblażu do każdej z uprawianych przez niego sztuk. W konsekwencji takie działania prowadziło do tego, że jedna sztuka zlewała się z drugą: reliefowe asamblaże łączyły ze sobą elementy malarstwa i rzeźby, natomiast kolaże – elementy malarstwa oraz poezji (przez łączenie etykiet czy elementów typograficznych). Materiały czysto malarskie mogły zostać zastąpione przez przedmiot, który z całym powodzeniem mógł oddać pożądany kolor, linię bądź kształt.

Merz był zatem od samego początku przedsięwzięciem polegającym na syntezie materiałów traktowanych w sposób równy, niehierarchiczny, przy jednoczesnym zachowaniu dystansu czy obojętnego stosunku do historii, funkcji czy pochodzenia - wykorzystywanych do budowania kompozycji - przedmiotów.

Schwitters wielokrotnie podkreślał znaczenie tej równoważności, co tak dobitnie określił na łamach węgierskiego pisma awangardowego *MA* w 1921 roku: *Istotą sztuki Merz jest tolerancja. Dlaczego ktoś nie miałby osiągnąć pożądanego efektu, używając innego materiału. [...] niezwykle zastosowanie w Merzbilder materiału, który do tej pory nie nadawał się do użytku, pokazuje, że z punktu widzenia sztuki materiał ten jest zupełnie nieistotny. Dlatego nie możemy z góry przesądzać ani zakazywać, jakich materiałów lub jakich treści artysta ma używać bądź nie*".

Merz zacierał granicę oraz rozróżnienia między gatunkami i odżegnywał się od konwencjonalnego, schematycznego sposobu odbioru sztuki narzucającego ustalone i przewidywalne reakcje odbiorców. Schwitters działał na gruncie eksperymentu sensorycznego, żywo zainteresowany ludzką świadomością i postrzeganiem ograniczonym do wąskiego repertuaru uśpionej percepcji. Pragnął dzięki swojej sztuce pobudzić zmysły do ich pełnego potencjału percepcyjnego. Tworzył i ofiarował odbiorcy obrazy nowatorskie i trudne, które miały pobudzić i stymulować zmysł wzroku, ale także skłonić do zastanowienia.

Merz odrzucał zatem pochodzenie oraz pierwotne przeznaczenie materiałów określając je jako własną truczniczną bądź szczególnego rodzaju esencję (*Eigengift*): *Wszystkie materiały – podkreślał Schwitters – muszą być używane „na równi” [gleiche wertung] i wszystkie tracą swój indywidualny charakter, swoją*

własną istotę, gdy zaczną być oceniane względem siebie, a dzięki tym zabiegom – ostatecznie dematerializują się [entmaterialisiert] i stają się tworzywem dla obrazu.

Poszczególne obiekty stają się zatem elementami składowymi obrazu w takiej formie, w jakiej znajdowały się pierwotnie albo zmienione zgodnie z tym, czego obraz wymaga. Tracą one swój indywidualny charakter, swoją własną, szczególną istotę (*Eigengift*) przez to, że są oceniane względem siebie, ale także przez to, że stają się zdematerializowane (*Entmaterialisiert*), stają się materiałem dla obrazu. W każdą stworzoną konfigurację wpisana była wzajemna wymiana energii, która staje się wyraźna dzięki zestawieniu jednego elementu z innym.

Należy jednak pamiętać, że w procesie gromadzenia i łączenia materiałów nie można było przewidzieć końcowego efektu. Nie istniały bowiem żadne reguły czy stałe zasady ani dla sztuki, a tym bardziej – dla życia. Sztuka *Merz* była dla Schwittersa równoważna naturze, ponieważ stanowiła żywy system, w którym podmiot i przedmiot zaangażowane w twórcze działanie stają się częścią nieokreślonego przepływu okoliczności i zdarzeń. Pozostawało ciągle poszukiwanie, które samo w sobie było rozwojowe, pozostające w ciągłym procesie, pulsujące życiem, wciąż trwające, a przez to – nieskończone i niekompletne.

Schwitters kierował się więc swobodnym doбором dowolnych materiałów uważanych za niepotrzebne nikomu odpadki, szczątki i śmieci, które nie mogły być malowane na płótnie, ale mocowane w zupełnie inny sposób: przytwierdzane śrubami lub przybijane gwoździami, jak to miało miejsce w asamblażach lub w sposób naturalny dla techniki kolażu – przyklejone do podłoża. Zatem typowe jak dotąd artystyczne, malarskie środki zostały wyparte przez kolaż i asamblaż. Schwitters podejmując pierwsze próby tworzenia kolaży na przełomie 1918 i 1919 roku znalazł odpowiedni dla swojej artystycznej natury środek ekspresji.

Obiekty wstawiane do obrazu ulegają w ten sposób *de-formacji* zgodnie z tym, czego wymaga obraz, który staje się dziełem sztuki w żaden sposób nie odnoszącym się do niczego poza nim samym, gdyż – zdaniem Schwittersa – *konsekwentne dzieło sztuki nigdy nie powinno odnosić się poza siebie, nie tracąc przy tym swojego związku ze sztuką*. Schwitters wielokrotnie i z całą mocą podkreśla *dzieło sztuki, które spoczywa w sobie jest autonomiczne względem świata i nie jest jego wyrazem*. Odbiorca może podziwiać piękno i zręczność kompozycji, którą należy traktować jako zamkniętą całość.

Jakże cenne i słuszne wydają się uwagi Megan R. Luke mówiące o tym, że zbierane przez Schwittersa śmieci szczególnie nadawały się do wymaganej przemiany czy *de-formacji*, gdyż będąc w stanie zubożałym i jako odpady były zazwyczaj traktowane jako bezużyteczne. Jednak jako obiekty zniszczone i wyrzucone nie zdołały uchodzić za materiały niezwykle wysublimowane i w myśl zasady *Merz* mogły zostać całkowicie zdyscyplinowane w ramach nowej kompozycji. Megan R. Luke dostrzega i wskazuje paradoks leżący u podstaw teorii Schwittersa mówiący o tym, że *wciąż rozpoznajemy i poszukujemy rzeczywistych kontekstów tych materiałów, a w istocie utrzymujące się podejrzenie, że nie można*

ich całkowicie dostosować do arbitralnie podyktowanych wymogów obrazu, w dużej mierze przyczynia się do tego, że przykuwają one naszą uwagę. [...] Nasz ruch od całości do części powraca do ponownego poszukiwania całości z tych szczegółów.

[...] Obraz, który niegdyś wydawał się krytykom Schwittersa chaotyczny jak kosz na śmieci, dziś może nas uwodzić jak rebus autobiograficzny – dając obietnicę, że możemy zbliżyć się do niedostępnego życia i czasów artysty, jeśli tylko uda się nam go rozszyfrować. Całość ta różni się od autonomicznej gry koloru i płaszczyzny, której pragnął Schwitters, i pozostaje w nas podejrzenie, że ona również jest prowizoryczna, że zawsze można złamać tajemnicę w inny sposób lub w ogóle zakwestionować, czy artysta zostawił jakikolwiek kod do odnalezienia i odczytania. O ile jego wybór materiałów wydawał się współczesnym zupełnie kapryśny, o tyle z biegiem czasu nabrały one znaczenia poprzez nabytą patynę zniszczenia i przetrwały jako ślady utraconej kultury materialnej. (rozdz. *A Composition of Fragments*)

To zupełnie naturalne, że odbiorca stara się dostrzec w abstrakcyjnej kompozycji elementy, które potrafił będzie odnieść do tego, co jest mu znane i oswojone. Jednak w przypadku twórczości Schwittersa, który wielokrotnie wskazywał powody oraz cele, dla których tradycyjne przedstawienia zastępuje znalezionymi obiektami lub ich fragmentami, pozbawionymi pierwotnego znaczenia czy funkcji – doszukiwanie się bądź oczekiwanie, iż z mnogości użytych elementów wyłoni się głębszy sens, wydaje się bezcelowe.

Najczęściej zadawanym przeze mnie pytaniem, podczas pracy nad książką było to, w jaki sposób pisać o kolażach? Jakim komentarzem opatrzyć tę część twórczości Schwittersa, którą sam uważam za najważniejszą? Od samego początku moim największym pragnieniem było bowiem zamieszczenie w tej publikacji prac, które sam uważam za znaczące, porażające swoim pięknem, ale także takich, których uroku nie potrafiłem dostrzec, a jednocześnie pozostać wobec nich obojętnym. Wszak nie wszystko, co wartościowe musi budzić w nas zachwyt. Istnieją także takie zjawiska w sztuce, które mogą rodzić w nas niepokój, wywoływać mnóstwo pytań, a czasami wręcz odpychać i przyciągać jednocześnie.





43. Untitled (Silvery), 1939

KRUCHY KWIAT WYRASTA Z UKRYCIA

Schwitters studiował malarstwo w Akademii Sztuk Pięknych w Dreźnie w latach 1909 - 1914 pod kierunkiem profesorów: Emmanuela Hegenbartha, Gottharda Kuehla oraz Carla Bantzera. I choć tego ostatniego Schwitters osobiście nie cenił, to jednak podkreślał, że profesor Bantzer był dla niego bardzo ważny i to właśnie on stał się dla Schwittersa wzorem w malarstwie naturalistycznym. Schwitters rozpoczął karierę artystyczną jako konwencjonalny malarz, ale jego prace nie były obiecujące. Pobyt w Akademii Drezdeńskiej został przerwany krótką wizytą w Berlińskiej Akademii Sztuk Pięknych, która – zdaniem artysty – skompromitowała się przyjęciem go w poczet uczniów, ponieważ po czterech miesiącach zostałem z niej zwolniony z powodu beznadziejnego braku talentu. *Moje sukcesy na uczelniach artystycznych nigdy nie były wielkie, ponieważ nie umiem się uczyć. To jest mój główny problem. Zaś to, co ja osobiście chciałem i powinienem robić, nie znajdowało odzwierciedlenia w żadnym programie studiów. Dla mnie bowiem sztuka oznacza tworzenie, a nie - naśladowanie, czy to natury, czy innych bardziej uzdolnionych kolegów, jak to zazwyczaj bywa.*

Gwendolen Webster podkreśla, iż program nauczania na pierwszym roku w Królewskiej Akademii Sztuki w Dreźnie obejmował malarstwo pejzażowe i perspektywę, choć to ostatnie było niemożliwe i, podobnie jak anatomia, traktowane głównie jako przykry obowiązek. Pejzaż był bardziej popularny i tutaj Kurt był pod wielkim wpływem lekcji profesora [Carla] Bantzera. Latem 1909 roku uczęszczał na kurs malarstwa pejzażowego Bantzera w Willingshausen, kolonii artystów w Hesji. Willingshausen zapewniło Kurtowi takie otoczenie, jakie uwielbiał: dobre warunki do spacerów, kraj z rozległymi lasami, falujące wzgórza ułane malowniczymi wioskami. Bantzer był gorącym zwolennikiem malarstwa plenerowego i zachęcał swoich uczniów, by patrzyli na robotników i chłopów bez emocji. Pod jego okiem Kurt nauczył się nowego szacunku dla dzieł Rembrandta i Franza Halsy, który miał mu towarzyszyć przez całe życie.

Od 1916 roku Schwitters brał regularny udział w wystawach organizowanych przez *Kestner Gesellschaft* (Towarzystwo Kestnera), galerii założonej w Hanowerze, której celem było promowanie sztuki nowoczesnej. Dorothea Dietrich zwraca uwagę, iż zaangażowanie w sztukę nowoczesną nastąpiło stosunkowo późno w rozwoju artystycznym Schwittersa i zdaje się, że jego pierwsze zetknięcie z modernizmem, które mogło mieć miejsce około 1917 r. odbywało się przede wszystkim poprzez ekspresjonizm, najbardziej zaawansowany styl w przedwojennych Niemczech. Niewątpliwie, Schwitters miał także dostęp do twórczości włoskich futurystów oraz francuskich kubistów, ponieważ ich prace można było znaleźć choćby w przedwojennych publikacjach. Należy jednak pamiętać, że w czasie wojny doszło do stłumienia informacji o dokonaniach włoskiej, francuskiej czy rosyjskiej sztuki awangardowej.

W czerwcu 1917 roku, rozpoczęła swoją działalność *Hannoversche Sezession* (*Secesja Hanowerska*), luźno zorganizowana grupa artystów, pozbawiona określonego kierunku artystycznego, której jedynym celem było zerwanie z dotychczasową, konwencjonalną polityką kulturalną dyktowaną przez miasto Hanower. Schwitters dołączył do tej grupy w lutym 1918 roku. Te artystyczne środowiska, z którymi współpracował Schwitters, działające na polu ekspresjonizmu tchnęły nowego ducha w hanowerską kulturę. Oferowały bowiem szeroki wachlarz wydarzeń artystycznych. Prócz ambitnych wystaw sztuki współczesnej, odbywały się także występy poetyckie oraz wykłady i odczyty z udziałem znanych krytyków i historyków sztuki. Wielu wizytujących gości było zdecydowanymi zwolennikami niemieckiego ekspresjonizmu, więc – siłą rzeczy – wydarzenia organizowane przez te prężnie działające ośrodki nadały także duże znaczenie ekspresjonizmowi w hanowerskim środowisku artystycznym. Liczna grupa gościnnie występujących wykładowców była blisko związana z Herwarthem Waldenem, berlińskim wydawcą czasopisma *Der Sturm* oraz właścicielem galerii o tej samej nazwie. Walden był jednym z najważniejszych propagatorów europejskiej awangardy na początku XX wieku. Artyści, którzy dzięki przychylności i niesłabnącemu zamiętowaniu Herwartha Waldena do artystycznych innowacji wystawiali swoje nowatorskie – często szokujące publiczność – prace w galerii *Sturm* to najśłynniejsi przedstawiciele sztuki nowoczesnej.

Jednak niemiecka opinia publiczna nie godziła się na prezentowaną pod szyldem *Sturmu* twórczość, a w latach wojny środowisko związane z Waldenem było jeszcze bardziej zniechęcone za swoje powiązania z artystami pochodzącymi z wrogich krajów: francuskimi fowistami i kubistami oraz włoskimi futurystami. Po dojściu narodowych socjalistów do władzy, niemiecki parlament uznał jednoznacznie *Sturm* za bastion sztuki zdegenerowanej. Jednak Walden nigdy nie odpowiedział swoim przeciwnikom w podobny sposób, zachowując apolityczność także na łamach swojego pisma *Der Sturm*. Taka postawa wrogo usposobiła do niego także berlińskich dadaistów.

Wydarzenia kulturalne, które ożywiły życie kulturalne Hanoweru znalazły swoje odzwierciedlenie także w działalności dwóch miejscowych wydawców. Osób niezwykle ważnych w rozwoju artystycznym Schwittersa.

Pierwszy z nich, Paul Steegemann, który założył w Hanowerze wydawnictwo *Paul Steegemann Verlag*, nakładem którego ukazywał się ekspresjonistyczno-dadaistyczny cykl "*Die Silbergäule*", redagowany przez Schwittersa, Richarda Hülsenbecka, Hansa Arpa oraz Waltera Sernera. To właśnie Steegemann, działający na rynku wydawniczym zaledwie od kwietnia 1919 roku, wydał książkę zatytułowaną *Anna Blume*, która okazała się wydawniczym hitem. Oprócz tytułowego poematu zawierała także wiersze oraz absurdalne opowiadania Schwittersa. Opublikowany w sierpniu 1919 roku poemat *An Anna Blume*, niemal z dnia na dzień przyniósł Schwittersowi sławę. Publikacja rozeszła się błyskawicznym tempie, podobnie jak jej drugi nakład i szybko stała się fenomenem na skalę krajową.

Tytułowy wiersz był publikowany na łamach gazet w całych Niemczech i często przywoływany w recenzjach przez krytyków. Jeden z najbardziej popularnych dzienników *Deutsche Volkszeitung* określił wiersz jako najbardziej odrażające dzieło pisarskie naszych czasów. Steegemann wydrukował plakaty reklamujące książkę, dzięki czemu zwiększył rozgłos *Anny Blume*. Plakaty rozwieszane w Hanowerze, kolorystycznie i typograficznie odpowiadały stylistyce afiszy politycznych. Dzięki takiemu zabiegowi jeszcze bardziej przyciągały uwagę. Publikacja była przedmiotem szczególnie dobrze zorganizowanej kampanii reklamowej. Zamieszczony na okładce ukośny napis <<dada>> wykorzystywał zainteresowanie dadaizmem, o którym wiele pisano w prasie – rozbudzając ciekawość berlińczyków, a jednocześnie wykorzystując dadaizm jako skuteczne narzędzie marketingowe.



Sukces książki sprzyjał twórczej euforii, ponieważ Schwitters w ciągu roku stworzył ponad sto wierszy i manifestów, a także wiele rysunków, obrazów i rzeźb, a wkrótce brał udział we wszystkich wydarzeniach artystycznej awangardy.

Richard Hülsenbeck był tak oburzony sukcesem publikacji Schwittersa, którą powszechnie uważano za dadaistyczną, że odrzucił ją i przemilczał zupełnie w swoim wstępie do *Dada Almanach*.

Drugą, niezwykle ważną osobą w życiu Schwittersa był jego przyjaciel – Christof Spengemann, który był redaktorem pracującym dla kulturalnego miesięcznika *Der Zweemann*, z podtytułem *Monatsblätte für Dichtung und Kunst*, bogato ilustrowanego oryginalnymi drzeworytami i litografiami, wzorowanego na czasopiśmie *Der Sturm* Waldena. Ponadto drukował modernistyczne teksty obcojęzycznych pisarzy i współpracował ze Schwittersem, a także Steegemannem. Spengemann wprowadził Schwittersa do środowisk literackich skupionych wokół nowo powstałych hanowerskich czasopism oraz kręgu ludzi otwartych i nowocześnie myślących, żywo zainteresowanych sztuką nowoczesną.

W swoim artykule, zamieszczonym w *Cicerone* w 1919 roku, Spengemann scharakteryzował rozwój artystyczny Schwittersa jako organiczny proces wzrostu, rozpoczynający się od wczesnych pejzaży i obrazów rodzajowych, a prowadzący do *Merzbilder*. Spengemann prezentuje Schwittersa jako wykształconego i zdolnego artystę w tradycyjnym sensie, po czym stwierdza: *Podoba mu się to [jego akademickie wykształcenie] nawet dzisiaj robi studium z natury. Czerpie z niej inspiracje i wciąż pozostaje twórczy. Dla niego jest to całość doświadczenia... Niezliczone ogniwa przyczyniają się do zrozumienia wewnętrznych powiązań rzeczy i prowadzą do kosmicznej wizji.*

Zarówno Spengemann, jak i Steegemann wypracowali sobie silny głos w niemieckim świecie literackim, a swoimi odważnymi publikacjami ożywili hanowerską elitę literacką. Jednak ważniejsze od działalności artystycznej Schwittersa w rodzinnym Hanowerze było nawiązanie współpracy z odnoszącym sukcesy berlińskim kręgiem Herwartha Waldena.

Wstąpienie do berlińskiego *Sturmu* stwarzało możliwość zaprezentowania szerszej publiczności dokonań Schwittersa, dzięki czemu wystawiane tam *Merz* szybko zyskały rozgłos. Galeria *Sturm* była bowiem znana z organizowania wystaw najbardziej postępowych artystów tamtych czasów, ale także sensacyjnych i świetnie zorganizowanych kampanii reklamowych. Ponadto Schwitters korzystał z wydawanego przez Waldena czasopismo *Der Sturm* jako najważniejszego medium dystrybucyjnego do prezentacji swojej sztuki.

Współpraca ze środowiskiem *Der Sturm* – zapoczątkowana w czerwcu 1918 roku – doprowadziła do wystawy i pojawienia się Schwittersa na wielkiej scenie niemieckiej awangardy, a tym samym – niemieckim rynku sztuki. W styczniu 1919 roku prace Schwittersa zostały ponownie wystawione w berlińskiej galerii *Der Sturm*, a jego prace pokazano obok twórczości Paule Klee oraz Johanna Molzahna.

W tym samym roku opublikowano także na łamach *Der Sturm* wiersze i reprodukcje obrazów Schwittersa, który dzięki coraz bardziej licznym publikacjom poezji, artykułów polemicznych oraz utworów prozatorskich i reprodukcjom jego prac stał się z czasem jednym z najbardziej reprezentatywnych artystów *Sturmu*. Schwitters wprowadził do kręgu artystów nowe techniki, takie jak kolaż i asamblaż, a jego wystawy należały do jednych z najważniejszych wydarzeń galerii Waldena w okresie powojennym.

Kiedy w połowie 1919 roku w Sturm-Galerie pokazano jego pierwsze obrazy Merz, Schwittersowi trudno było przewidzieć znaczenie tej wystawy. Na lata uczyniono z niego nieoljalnego celebrytę: jego dzieła i jego osoba zostały obrzucone obelgami jako nieprzyzwoite, chorobliwe, obraźliwe i obrażające naród. Aktualny obraz Niemiec był obrazem organizmu, dla którego zdrowie było absolutną koniecznością. W tym świetle kulturowe odpowiedniki obcych ciał, defektów i deformacji mogą być interpretowane jako wyraźne zagrożenie dla przetrwania społeczeństwa. Dla niektórych sztuka awangardy jawiła się jako rodzaj choroby, a stąd był już tylko mały krok do uczynienia z awangardy zagrożenia

dla katastrofalnych warunków życia społecznego w powojennych Niemczech. W tym schemacie myślowym sztuka tworzona z fragmentów – jak kolaż czy asamblaż – była nie tylko synonimem niestabilnej osobowości, ale miała też konotacje polityczne, a jeśli do tego fragmenty były wykonane ze śmieci, to efekt mógł być tylko produktem społecznych szumowin. Dlatego w 1920 roku Sturm-Galerie Herwartha Waldena z dumą wybrała Schwittersa na artystę roku – najbardziej szkalowanego przez krytyków artystę Sturmu. Twórczość Schwittersa niepokoiła krytyków także dlatego, że wymykała się jednoznacznej klasyfikacji. (R. Cardinal, G. Webster; rozdz. *Hanover und Berlin*)

Jego pierwszą wystawę indywidualną zorganizowano w kwietniu 1920 roku, a roku później Schwitters wziął także udział w setnej wystawie *Der Sturm*, gdzie pokazano ponad 150 prac 60 artystów. Ponadto prace Schwittersa były wystawiane w wielu innych miastach (w Berlinie, Dreźnie, Darmstadt, Getyndze), a nawet za granicą. Ogromne znaczenie miały niewątpliwie wystawy organizowane także przez nowojorską organizację artystyczną *Société Anonyme*, prowadzoną przez Katherine Sophie Dreier, Man Raya oraz Marcela Duchampa.

Odzew na jego prace był zadziwiająco duży, ponieważ kolaże i asambláže przyciągały ogromną uwagę. Jego pierwsza duża wystawa oraz udział w *Wielkiej Berlińskiej Wystawie Sztuki* w 1920 roku przyniósł Schwittersowi ogólnonarodowy rozgłos. *Merzkunst* zyskał duże zainteresowanie ze strony dziennikarzy zapewne na sprawę pochlebnej recenzji, pióra ekspresjonistycznego poety Waltera Mehringa, opublikowanej w poczytnym czasopiśmie artystycznym *Der Cicerone*. Następnie ukazała się notatka prasowa odnosząca się do wspomnianej recenzji Mehringa, która została opublikowana w pięciu różnych gazetach. Sztukę Schwittersa przedstawiano jako *iskrzącą się nowością i nieorganicznymi możliwościami w malarstwie*. Na co zareagowała jedna z najwybitniejszych postaci w ówczesnym świecie sztuki – właściciel galerii i historyk sztuki Daniel-Henry Kahnweiler – wskazując, że już kubiści przełamali granice malarstwa wprowadzając zasadę kolażu do sztuki wysokiej.

W 1921 roku Schwitters tłumaczył swoje szczególne upodobanie do techniki kolażu w sposób przewrotny: *Farba olejna cuchnie zjeżdżałym tłuszczem. Tempera cuchnie zgnitymi jajami. Węgiel i grafit są najbardziej tłustym brudem. Z pełną i właściwą sobie ironią odniósł się w ten sposób do powszechnie wyrażanego zarzutu, że jego kompozycje przypominają taplanie się w brudzie.*

Przynależność do kręgu artystów związanych z *Der Sturm* zaowocowała także spotkaniami z członkami niemieckiej awangardy, m.in. z Raulem Hausmannem, jednym z głównych propagatorów dadaizmu w Berlinie, Hannah Höch oraz Hansem (Jeanem) Arpem jesienią 1918 roku.

Berliński dadaizm rozpoczął swoją działalność podczas pierwszego wieczoru dadaistycznego na początku 1918 roku, a więc w czasach niebezpiecznych i bardzo niespokojnych. Grupa artystów, pisarzy oraz wydawców pod przewodnictwem Richarda Hülsenbecka nawoływała do rewolucji mającej obalić stary porządek. Dadaści podjęli się tego zadania bez większych skrupułów. Z entuzjazmem,

ale także bezwzględnością brali udział w walkach i – w przeciwieństwie do swoich zuryjskich kolegów – ich działalność miała charakter polityczny, zaś kilku członków berlińskiego Dada było blisko identyfikowanych z radykalną lewicą.

Fotomontaże Johna Heartfielda stanowiły najpotężniejsze narzędzie lewicowej polityki w latach 20-tych i 30-tych, a satyryczne rysunki i obrazy Georga Grosza stały się powszechnie znaną, ostrą krytyką Republiki Weimarskiej, ogarniętej powszechnym kryzysem i chaosem. Ten ostatni, zresztą nie krył swojego politycznego zaangażowania, głosząc: *Sztuka jest dziś sprawą absolutnie drugorzędną. Przynajmniej każdy, kto potrafi spojrzeć poza swoją pracownię. Tak samo sztuka jest czymś, co wymaga od artystów jednoznacznej decyzji. Nie można być obojętnym co do swojej pozycji w tym fachu, co do swojego stosunku do problemu mas, problemu, który nie jest problemem, jeśli widzi się prosto. Czy jesteś po stronie wyzyskiwaczy, czy po stronie mas, które tym wyzyskiwaczom dają porządnie popalić?*

Obaj wstąpili z resztą do *Kommunistische Partei Deutschlands* (Komunistycznej Partii Niemiec) już w pierwszych dniach jej istnienia.

Do grupy berlińskich dadaistów należał również Johannes Baader, który zastąpił jedną z najbardziej spektakularnych prowokacji grupy. W 1917 roku został liderem niemieckiej partii politycznej o nazwie *Centralna Rada Dada na rzecz Światowej Rewolucji*. W tym samym czasie Raoul Hausmann mianował go szefem stowarzyszenia o nazwie *Christus GmbH*, którego obrazoburcze i skandaliczne akcje były jawnym szyderstwem z duchowieństwa, świeckich i polityków, co w konsekwencji doprowadziło do jego krótkotrwałego aresztowania. 16 lipca 1919 roku, podczas debaty Zgromadzenia Narodowego poświęconego kwestii wolności słowa w nowej konstytucji, ku zaskoczeniu zebranych z balkonu sali zgromadzeń Baader zaczął rozrzucać ulotki, w których głosił, że zamartwychwstał jako *Oberdada, prezydent wszechświata*, co było wyrazem dadaistycznej parodii z wysokiej rangi wojskowego.

Uczestnicy berlińskiego dadaizmu dobrze się znali, podzielali swoje poglądy i współpracowali już wcześniej, podczas wojny przy tworzeniu antyrządowych i antywojennych publikacji. Była wśród nich także kobieta, Hannah Höch, która stworzyła jedne z najbardziej uderzających i ważnych fotomontaży dadaistycznych, w których bezpośrednia satyra bądź krytyka polityczna jest rzadsza i dokonywana jedynie w sposób zawołowany.

Polityczny program berlińskiego dadaizmu był wszechstronny i dążył do całkowitej przebudowy społeczeństwa w oparciu o wyzwoloną i wyemancypowaną jednostkę, a ostatecznie również polityka oraz społeczeństwo miały zostać objęte działalnością dadaizmu. Dla Georga Grosza i Johna Heartfielda temat prac był uwarunkowany względami politycznymi. Richard Hülsenbeck bardzo jasno wskazywał właśnie komunizm jako jedyny skuteczny sposób na *przebudzenie pasyjnych i rozleniwionych dusz*.

Dla George'a Grosza prowokacje dadaistyczne były jedynymi niezawodnymi narzędziami walki politycznej. *Centralna Rada Dada na rzecz Światowej Rewolucji* nie wahała się ogłosić manifestu, który nawoływał do wprowadzenia radykalnego komunizmu oraz walki z niemieckim ekspresjonizmem.

Schwitters zdawał się być żywo zainteresowany działalnością dadaistów i prawdopodobnie dzięki przyjacielskiej relacji jaka łączyła go z Hansem Arpem pogłębił swoje zainteresowania techniką kolażu. Nie ukrywał też, że miał nadzieje dołączyć do berlińskich dadaistów, choć ci odrzucili jego kandydaturę z powodu powiązań Schwittersa z grupą *Sturm*, do której byli wrogo nastawieni.

Ostatecznie, na ich odmownej decyzji mogła zaważyć postawa samego Schwittersa, który nie chciał brać udziału w polityczno-rewolucyjnej agitacji berlińczyków. Warto zauważyć, iż Schwitters uparcie lekceważył rozmaite interpretacje jego twórczości usiłujące zdemaskować rzekomo przyświecające mu intencje polityczne, by w sposób jednoznaczny stwierdzić w pewnym momencie: *Dla mnie sztuka jest zbyt cenna, by nadużywać jej jako narzędzia. Wolę dystansować się od współczesnych wydarzeń [...], ale pozostaję bardziej zakorzeniony w swoim czasie niż politycy, którzy unoszą się nad dekadą.*

Dla Schwittersa sztuka nie powinna i nie może spełniać określonego celu. A więc nie mogła być wciśnięta na siłę w imię czegokolwiek innego niż sztuka. Dla Schwittersa nie istniał bowiem żaden ostateczny i z góry założony cel sztuki. Dlatego tak bardzo poróżnił się z berlińskimi dadaistami i zdecydowanie odrzucił wezwanie Richarda Hülsenbecka, by sztuka służyła celom politycznym lub przynajmniej prezentowała krytykę społeczną, polityczną czy kulturową.

Rewolucyjna siła sztuki Merz przejawia się jako wyzwolenie ducha oraz zwrócenie się ku uniwersalnej i twórczej energii duchowej. Schwitters często podkreślał, iż zanurzenie się w sztuce jest równoznaczne z uwielbieniem dla wyzwolenia człowieka od trosk świata.

„BYŁEM DADAISTĄ, NIE ZAMIERZAJĄC NIM BYĆ”

Tym, co mogło sprawić, że dadaizm stał się szczególnie bliski Schwittersowi mogła być nie tylko jego buntownicza i nieskrępowana niczym postawa mająca rozjuszyć uśpione społeczeństwo, antywojenna i pacyfistyczna retoryka przyjęta choćby przez dadaistów zuryskich, ale także nowatorskie podejście do twórczości objawiające się między innymi w wykorzystaniu nowych technik i środków wyrazu.

Język artystyczny jakim operuje Schwitters przypomina podejście dadaistów do tworzenia sztuki. Znajdujemy bowiem u Schwittersa wyraźną inspirację sztuką popularną, a zwłaszcza reklamą, odejście od tradycyjnej formy na rzecz eksperymentu i fragmentaryzacji, a jego działania i liczne wypowiedzi świadczą dobitnie o poszukiwaniu i potrzebie znalezienia przez artystów nowego języka, który byłby w stanie uchwycić burzliwe czasy naznaczone wojenną traumą, upadkiem wszelkich wartości, brutalną przemocą, zepsuciem oraz chaosem.

To podobieństwo słusznie podkreśla John Elderfield zwracając uwagę na *przywiązanie Schwittersa do materiałów pozaartystycznych, które było także cechą dadaistyczną, podobnie – z resztą – jak pozornie pozbawione logiki łączenie rozmaitych materiałów, które Schwitters preferował. Podobnie rzecz się miała z jego zainteresowaniem szeroko pojętą naiwnością, nonsensem oraz prymitywizmem, które przewijało się w jego rysunkach i pismach, ale także w jego publicznym zachowaniu. Wszystko to było dadaistyczne, nawet jeśli poziom zaangażowania Schwittersa w autonomię sztuki był zgoła odmienny.*

Niestety, w wielu miejscach natrafiałem na przyporządkowanie twórczości Schwittersa do dadaizmu bądź określanie tego artysty wprost jako przedstawiciela dadaizmu działającego w Hanowerze (m. in. Hans Richter czy Dietmar Elger), co wydaje się podejściem uproszczonym, niezgodnym z faktami i przesadnym. Trudno także mówić o podobieństwach, ponieważ artyści, z którymi zetknął się Schwitters na początku swojej drogi twórczej zapewne musieli go silnie inspirować, skłaniać do refleksji i twórczych poszukiwań. Dokonania kubistów i futurystów, poglądy Kandinsky'ego, ekspresjonizm, dadaizm czy wreszcie konstruktywizm z całą pewnością nie pozostawały obojętne i wpłynęły na rozwój artystyczny Schwittersa, podobnie jak na większość współczesnych mu artystów. W tamtym czasie Schwitters nie był jeszcze dojrzałym artystą o ukształtowanych poglądach, a raczej – chłonał, poszukiwał drogi twórczej i ulegał rozmaitym fascynacjom.

Niewątpliwie tym, co mogło uwieść Schwittersa w działalności dadaistów była nie tylko prowokacja i nieskrępowana zabawa, szokowanie i wywoływanie skandali oraz upodobanie absurdu, ale tkwiąca w tych działaniach postawa intelektualna, która pozwalała wyrazić stosunek dadaistów do niepewnej sytuacji politycznej i społecznej. Cóż lepiej mogło oddać niepokój, stan zagubienia oraz zamęt epoki, jeśli nie technika fotomontażu i kolażu tak chętnie uprawiana przez dadaistów.



Technika kolażu znalazła zastosowanie w twórczości dadaistów, którzy posługiwali się językiem rewolucji, szoku i wzburzenia często w sposób zdecydowany i bardzo agresywny atakując istniejący system społeczny i polityczny. Kolaż został wzbogacony przez dadaistów także o fragmenty ilustracyjne i fotografię (fotomontaż), których realizm sprzyjał artystycznej prowokacji. Dzięki zastosowaniu gotowych elementów znacznie skrócono proces twórczy – zyskując na dynamice i aktualności. Uzyskane w ten sposób prace można było wykorzystywać nie tylko jako okładki książek, karykaturalne czy oburzające ilustracje do artykułów, ale także jako projekty plakatów i ulotek reklamujących działania dadaistów. To właśnie w dziedzinie kolażu berliński dadaizm miał swój największy wkład. Stał się środkiem bezpośredniego i konkretnego przedstawienia rzeczywistości, a wzbogacony o fragmenty fotografii, wycinki i nagłówki z gazet był najlepszą formą artystycznej prowokacji. Łatwość i szybkość ich powstawania odpowiadała zapotrzebowaniu na formułowanie dosadnych, często szokujących i pełnych zjadliwości, niezwykle aktualnych opinii i ciosów zadanych władzy, społeczeństwu lub całemu zwiariowanemu światu.

Pojawienie się kolażu w Niemczech było jednoznacznie związane z doświadczeniem kryzysu: okrucieństwem wojny i późniejszymi walkami o dominację polityczną. Artyści obwiniali tradycyjną, hierarchiczną kulturę zachodu oraz kapitalistyczne systemy polityczne o pełną cynizm i wyrachowanie grę, która doprowadziła do bezsensownej i katastrofalnej w skutkach wojny. Wojny, która w wyraźny sposób ukazała okrucieństwo, absurd i tragizm żołnierskiej codzienności. Odarła życie ludzkie z godności i objawiła tak nonsensownym.

Dadaści zniesmaczeni światem rozdzieranym na strzępy przez polityków i wojskowych mających usta wypełnione wzniosłymi frazesami – odpowiedzieli temu gnijącemu, cynicznemu światu używając destrukcji jako twórczej broni. Doskonale wiedzieli, że po zakończeniu działań wojennych świat będzie już zupełnie inny. Jednak pomimo ich zdecydowanej reakcji odrzucającej szaleństwo Wielkiej Wojny to właśnie do nich – a nie do przywódców wojskowych i politycznych, którzy usankcjonowali wojenną masakrę – przylgnęła etykieta nihilizmu. Jednak dadaizm nie sławił jedynie chaosu i destrukcji, ale okazał się zdolny do bycia inspiracją oraz siłą postępu.

Ta postawa musiała być bardzo bliska Schwittersowi, który co prawda uchodził za melancholika, ale nie krył się ze swoim pacyfizmem i potrafił bez ogródek pisać o bezsensie wojny: *Nie ma wartości, których warto bronić. Jesteśmy tacy sami, jak nasi wrogowie. Nie powinniśmy walczyć z naszymi wrogami, ale z naszymi własnymi wadami. Wróg ma większe prawo do życia niż ty do zabicia go. [...] Również na wojnie nie wolno zabijać żadnego człowieka [...] wszyscy jesteśmy członkami jednego wielkiego narodu – ludzkości. [...] Kto kocha ojczyznę, musi kochać świat. Kto kocha świat, musi kochać swoją ojczyznę. Człowiek nie ma takiego prawa, które mogłoby zmusić go do wywoływania wojen przeciwko sobie.*

Schwitters nie był co prawda na froncie i służył jedynie od marca do czerwca 1917 roku, w hanowerskim regimencie, kiedy to został uznany za niezdolnego do odbycia służby wojskowej przypuszczalnie ze względu na niestabilny stan zdrowia oraz doniesienia dotyczące zwracania się do swoich przełożonych w wyższym niż przysługujący im stopniu.

Ponadto Schwitters cierpiał w dzieciństwie na ataki epilepsji, które według niego doprowadziły go do zwrotu ku sztuce. Twierdził, że często „udawał głupka”, a choroba pomogła mu uniknąć wcielenia do wojska. Jawnym przejawem napadu padaczkowego jest bowiem utrata kontroli i pojawienie się zachowania infantylnego czy idiotycznego. Zdarzało się, że świadomie odgrywał rolę szaleńca i określał siebie jako *blazna i idiotę*.

W tym samym miesiącu został wcielony do pracy na pół etatu w hucie żelaza *Eisenwerk Wülfel* koło rodzinnego Hanoweru. Ta praca była dla Schwittersa dobrą alternatywą i rodzajem zabezpieczenia przed niepewnym losem artysty, ale wiązała się także z poważnym ograniczeniem: *To było bezpieczeństwo, całkiem niezłe wynagrodzenie, ale koniec mojego rozwoju jako artysty* – pisał Schwitters. Ostatecznie podał się do dymisji i wybrał życie niełatwe, ale zgodne z sobą, ze swoimi zainteresowaniami oraz pasją.



46. Merz 19, 1920



Świat starych wartości się skompromitował. Chylił się ku upadkowi. Nie tylko świat legł w gruzach, ale także wszelkie światopoglądy oraz wartości moralne i społeczne zostały głęboko zachwiane. Ponadto konwencjonalne formy sztuki i koncepcje artystyczne uległy wyczerpaniu lub wręcz zniszczeniu. Stąd poszukiwanie przez artystów języka na tyle wyraźnego i dobitnego, by stał się zdolny w skuteczny sposób zniszczyć przestarzałe, tradycyjne formy: *[...] Aby wyrwać się z objęć tradycji, należało w sposób możliwie jednoznaczny i bezpośredni ujawnić brutalność nowoczesnej egzystencji, która dla berlińskich dadaistów była najbardziej widoczna w metropolii i na polu walki. Adaptując język kultury popularnej do sztuki, berlińscy dadaści sięgnęli po techniki reklamy i nagłówki gazet, aby nagłośnić rozpad tradycyjnej kultury. Atakowali swoją publiczność licznymi kolażami i powstałymi w wyniku kolażu efemerydami, które bezczelnie mieszały obrazy i teksty. "Dada - stwierdził Raoul Hausmann - formuje świat według własnych potrzeb; używa wszelkich dostępnych form i zwyczajów, aby zniszczyć moralną samowolę burżuazji jego własnymi środkami."* Hausmann w swoim *>>Syntetycznym kinie malarstwa<< (1918) deklarował w sposób analogiczny do Hülsebecka, że materialność kolażu jest nowym miejscem samopoznania: >>W Dada rozpoznasz swoją własną prawdziwą kondycję. Wspaniałe konstelacje z prawdziwych materiałów, drutu, szkła, tektury, tkanin są organicznymi odpowiednikami twojej własnej kompletnej kruchości, twojej własnej tandety. Dzięki nadrzędnej sile naszych materiałów [osiągamy] ostateczną sztukę elastycznej i progresywnej autoprezentacji jako włączonej atmosfery bez tradycyjnych zabezpieczeń oferowanych przez otaczających nas przechodniów. << [Dorothea Dietrich, rozdz. *Art After the War: Expressionism and Dada*]*

Należy jednak zauważyć, że Schwitters stanowczo odrzucał łączenie tego, co artystyczne z przekonaniem politycznym. Uważał się bowiem za *czystego artystę*. Opowiadał się raczej przeciwko wojnie, przeciwko idiotycznym instytucjom, programom oraz fałszywym wartościom. Dadaistyczna filozofia mogła doskonale oddawać stan zniechęcenia czy nawet obrzydzenia światem, który napawał Schwittersa przynębnieniem. Jednak orientacja polityczna berlińskich dadaistów i wyraźna niechęć Schwittersa do czynnego udziału w walce mogła ostatecznie stać się zarzewiem konfliktu i przyczynić się do zerwania stosunków, by ostatecznie przerodzić w otwarty konflikt. Zdaniem Richarda Hülsebecka: *Schwitters nie pasuje do rewolucyjnych szeregów berlińskich dadaistów i jest nieodpowiednim kandydatem, by dołączyć do nich w ich ulubionej rozrywce, jaką jest upijanie się i obrażanie ludzi.*

W konsekwencji doszło do publicznej kłótni pomiędzy Hülsebeckiem a Schwittersem, kiedy stało się jasne, że ten ostatni angażuje się w działalność dadaistyczną, odrzucając jednocześnie zaangażowanie polityczne. Schwitters jednak stał się znany w szerokich kręgach i nie można było pozostać wobec niego obojętnym. Nie sposób było ignorować artystę, który w artykule dla *Der Ararat*

ogłosił swoje artystyczne wyzwolenie i zaczął być uważany za pracującego samotnie, niezależnego artystę. Merz opowiada się za wolnością od wszelkich okowów, na rzecz twórczości artystycznej. Wolność nie jest brakiem ograniczeń, ale produktem surowej dyscypliny artystycznej.

Wkrótce ogłasza koncepcję Merz określającą odtąd jego twórczość plastyczną i literacką. Jego osobista rewolucja to także sposób życia z zachowaniem konsekwentnie buntowniczej postawy, która wyrażać się będzie we wszelkich możliwych formach artystycznych. Merz jednak odżegnuje się od zaangażowania politycznego. *Merz aspiruje z zasady tylko do sztuki, bo nikt nie może służyć dwóm panom jednocześnie. Czysty Merz – w rozumieniu Schwittersa – jest wyłącznie sztuką, natomiast sztuka jest zasadą Ur; wywyższona jak bóstwo, niewytłumaczalna jak życie, nieokreślona i bez celu,* piszę w artykule *Merz* z 1920 r.

W 1923 roku Schwitters jeszcze mocniej sformułował swoje stanowisko na rzecz sztuki w tak zwanym *Manifestie Proletkult*, sygnowanym przez Tristana Tzarę, Hansa Arpa i Theo van Doesburga i opublikowany w drugim numerze jego pisma *Merz*, w którym opowiedziano się przeciwko sztuce politycznej: *Sztuka jest duchową funkcją człowieka, która ma na celu wyzwolenie go z chaosu (tragedii) życia. Sztuka jest wolna w użyciu swoich środków – w dowolny sposób, ale jest związana swoimi prawami i tylko swoimi prawami. Z chwilą, gdy staje się sztuką, staje się o wiele bardziej wzniosła niż klasowe rozróżnienie na proletariata i burżuazję.*

Schwitters był z natury apolityczny, co nie oznaczało, że nie posiadał własnych poglądów. Ale to jego pacyfistyczne, unikające politycznego zaangażowania nastawienie powstrzymywało twardego berlińskiego dadaistów przed przyjęciem go w swoje szeregi.

Warto w tym miejscu dodać, że pomimo konfliktu z Richardem Hülsenbeckiem, stosunki Schwittersa z zuryjskimi dadaistami pozostały bardzo bliskie. Współpracował bowiem i prowadził korespondencję z Tristanem Tzarą, natomiast przyjaźń z Hansem Arpem trwała aż do śmierci Schwittersa. Bliska przyjaźń łączyła go także z dwojgiem berlińskich dadaistów: Raulem Hausmannem i Hannah Höch, z którymi w 1921 roku odbył podróż do Pragi. Wspólna wyprawa miała dla Schwittersa ogromne znaczenie, gdyż w jej trakcie zapoznał się z fonetycznym poematem Hausmanna, który stał się inspiracją dla późniejszej *Ursonate*.

U kresu lat 20-tych XX wieku z jeszcze większym zapałem powrócił po raz kolejny do tworzenia barwnych reliefów i stwierdził, że najważniejszą materią dla obrazu jest rytm – w liniach, płaszczyznach, świetle i ciemności, w kolorach; krótko mówiąc – rytm jest częścią dzieła sztuki, materiału. Rytm jest najważniejszy w dziełach abstrakcyjnych.

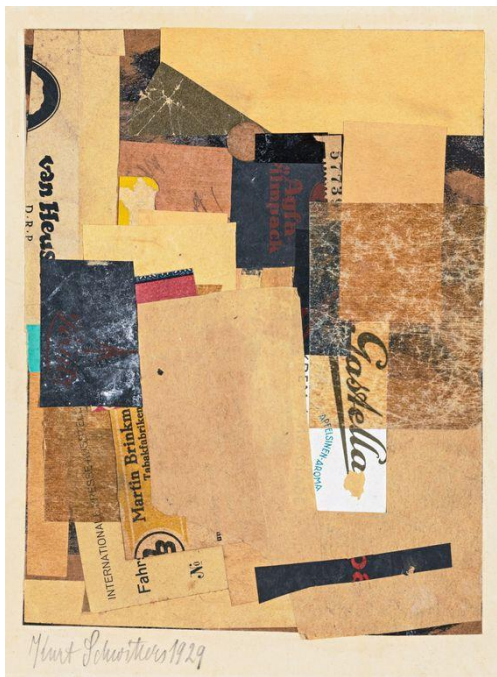
W *Ich und meine Ziele* Schwitters pisze: "Stworzyłem *Merz* nad rzeką *Leine* pod wpływem *Rembrandta*" i choć jego uwaga brzmi nieco ironicznie, mówił zupełnie poważnie. Nie było dla niego żadną sprzecznością celowe wpisywanie siebie, artysty z *Merz* i awangardzisty, w wielowiekową tradycję malarstwa nastrojowego, odznaczającego się witalnością i bogactwem, a przede wszystkim barwami o blasku i treści. Wręcz przeciwnie, tłumaczył, że jego celem jako artysty awangardowego jest łączenie elementów tradycyjnych i nowoczesnych. Jak wynika z jego pierwszego opublikowanego tekstu o malarstwie *Merz*, jego zamiarem nie było zastąpienie tradycji artystycznych, lecz raczej ich produktywnie zintegrowanie z jego nową i odmienną koncepcją sztuki *Merz*, a tym samym rozszerzenie tego, co już istniało. (I. Schulz; Kurt Schwitters : *color and collage*)

Inspiracją były dla Schwittersa drewniane reliefy *Picassa* z 1914 roku, prace *Władimira Tatlina*, ale nade wszystko malarstwo *Alexandra Archipenki*, którego Schwitters podobnie jak *Herwarth Walden* uważał za jednego z najważniejszych artystów swoich czasów. W ciągu dekady z entuzjazmem powrócił także do malarstwa olejnego, poświęcając jednocześnie sporo energii na budowę *Katedry Nieszczęść Erotycznych*.

W tym okresie coraz mniejszą rolę w jego abstrakcyjnych kompozycjach zaczęły odgrywać obiekty znalezione. Schwitters znacznie przywiązywał większą wagę do znaczenia koloru w swoich kolażach oraz asamblażach, ale także coraz częściej zajmował się będzie percepcją przestrzeni poprzez rzeźbę.



47. *Merz* 149, 1920



48. Untitled (Driving), 1929

BIEDNY SCHWITTERS

Tytułu tego rozdziału nie powinno się traktować dosłownie. Wydaje się bowiem, że Schwitters nie mógł narzekać na warunki finansowe, skoro jego rodzice zainwestowali pieniądze ze sprzedaży swojego interesu w zakup pięciu domów w Hanowerze, z których jeden mieszczący się przy Waldhausenstrasse 5 służył im za mieszkanie, zaś wynajęcie pozostałych posesji pozwalało całej rodzinie przez lata żyć bez większych zmartwień o sprawy natury finansowej. Jednak pomimo różnorodnych działań i wielkiej pracowitości Schwitters żył raczej skromnie i znany był z oszczędności.

Pochodził co prawda z dobrze sytuowanej mieszczańskiej rodziny, ale osłabionej finansowo przez inflację. Działalność artystyczna Schwittersa nie gwarantowała artyście oraz jego najbliższym stabilnej sytuacji finansowej. Jego intensywna działalność literacka oraz publicystyczna nie przynosiła dochodów, ponieważ wydawnictwa, z którymi Schwitters współpracował były zazwyczaj wydawane przez miłośników nowoczesnej sztuki, którzy nie mogli liczyć na wielce dochodową działalność, zaś współpraca z artystami odbywała się często w ramach artystycznego eksperymentu, natomiast autorzy zazwyczaj pracowali za darmo. Organizowane wystawy, odczyty i dyskusje, a także członkostwo w lokalnych stowarzyszeniach artystycznych także nie przynosiły wielkich dochodów, a wystawiane prace raczej nie znajdowały nabywców. Ponadto Schwitters jako artysta zrywający z tradycyjnie zorientowaną sztuką nie mógł liczyć na regularne wsparcie finansowe przez hanowerską administrację miejską bądź zakup jego dzieł do miejskich kolekcji sztuki. To raczej prywatni mecenas i kolekcjonerzy oraz właściciele małych galerii mogli zapewnić promocję i sprzedaż jego prac na rynku sztuki, który najczęściej ostrożny i niechętny wspieraniu modernistów i tak skłaniał się ku konserwatywizmowi i był zasadniczo sceptyczny wobec wszelkich eksperymentów.

Życie w Niemczech po przegranej Wielkiej Wojnie nie należało do najłatwiejszych. Pokonany kraj blokowany przez Anglię, Francję i Rosję, odcięty od szlaków handlowych nie mógł zakupić wielu materiałów. Ludność niemiecka skazana na korzystanie z podrzędnej jakości substytutów (produktów Ersatz) i uciskana rządowym nakazem wyzbycia się luksusów oraz marnotrawstwa musiała sobie radzić, jak tylko mogła.

Zdaje się jednak, że wielu autorów opisujących dokonania artystyczne Schwittersa zapomina o tych przykrych faktach. Zetknąłem się z tym zjawiskiem już podczas lektury jednej z pierwszych publikacji o twórcy *Merz*, autorstwa D. Dietrich. Uderzające pozostaje zastosowanie tak drobiazgowej analizy wielu kolaży. Dogłębne rozpatrywanie znaczenia abstrakcyjnej kompozycji w oparciu o każdy najdrobniejszy szczegół, który się na nią składa. Daleko idąca interpretacja poszczególnych elementów, ich pochodzenia, umiejscowienia i dopisywania narracji, którą następnie wpisuje się w wąskie ramy teorii, o istnieniu której sam autor nie miał pojęcia. Bo czyż fakt, że jeden z elementów kolażu przedstawia kobiety, z których żadna nie wpatruje się bezpośrednio w odbiorcę można tłumaczyć freudystyczno-feministycznym bełkotem? Można.

Odnoszę jednak wrażenie, że Schwitters choć godził się na różnorodną interpretację swoich *Merz*, to jednak w głębi duszy dawił z napuszonej i przesadnej krytyki. Jeśli konstruował swoje kolumny, oklejając je m. in. afiszami reklamującymi jeden z wielu wieczorów dadaistycznych, to czy naprawdę zamierzał stworzyć asamblaż, który wprost nawiązywał do środowiska, z którym aktualnie się związał? Być może. Co, jeśli każdy materiał był na wagę złota i drukowane w wielu egzemplarzach afisze straciły na aktualności, zaś artysta pozyskał w ten sposób papierowy produkt do budowania swoich kolejnych dzieł?

O tym oszczędnym podejściu do wszelkich materiałów oraz ich racjonalnym wykorzystaniu może się przekonać każdy, kto widział choćby zapisane pięknym kaligraficznym pismem przedwojenne zeszyty szkolne. Nie było w nich miejsca na marnotrawstwo, o czym świadczy każda gęsto zapisana strona. Takie też było od samego początku moje myślenie o tworzywie, którym posługiwał się Schwitters. Ufam, że było właściwe, skoro od kilkunastu lat obcuje z papierem oraz mnóstwem materiałów zupełnie innego rodzaju, z których powstają kolaże. Warto jednak podkreślić, że żyję i tworzę w dobie nadmiaru i nadprodukcji. Czasach, które zalewają rynek ogromną ilością produktów, które w większości nie są nikomu potrzebne w takiej ilości i ostatecznie lądują na wysypiskach i w sortowniach śmieci.

Domyślam się na jak ograniczony wybór był skazany Schwitters, który zbierał wyrzucone, zabrudzone i postrzępione skrawki tkanin i papieru oraz połamanych i zniszczonych przedmiotów. Należy mieć przy tym na uwadze, że ludzie przez lata zmagali się z dotkliwym brakiem dosłownie wszystkiego.

O tym niedostatku oraz konieczności korzystania z podrzędnych produktów Ersatz (materiałów zastępczych, zamienników) w powojennych Niemczech,

ale także trudnościach w zdobyciu jakichkolwiek materiałów w środowiskach twórczych opowiada znakomity esej M. Makeli *Making Lemonade out of Lemons : Merz and Material Poverty*. Zastanawiające, że w tak wielu książkach mówiących o Kurcie Schwittersie, w których nie pomija się kontekstu historyczno-politycznego, ani słowem nie wspomina się o tym, jakże dotkliwym, deficycie oraz jego bezpośrednim wpływie na dobór takich a nie innych środków do tworzenia kompozycji.

Powojenne Niemcy, odcięte od świata, cierpiały na niedostatek ropy naftowej, kauczuku, przedmiotów z aluminium, miedzi, brązu, mosiądzu, niklu i cyny. Brakowało też skóry potrzebnej choćby do wyrobu butów oraz surowców do produkcji tkanin, z których można by wyprodukować ubrania. Rząd zachęcał więc Niemców do przerabiania zniszczonej odzieży. Aby nabyć reglamentowane towary należało przedstawić urzędnikom specjalny formularz i liczyć się z wizytą władz przeglądających domowe szafy i garderoby, by ustalić wiarygodność potrzeb. Z rządowych funduszy zaczęto także finansować badania oraz wyrób produktów zastępczych, by wymienić chociażby: drewniane buty; nici z ludzkich włosów; patchworkową odzież uszytą z kilku zużytych i znoszonych ubrań; papierowe tkaniny poddane działaniu roztworu, dzięki którym były wodoodporne i mogły posłużyć do produkcji dziecięcych ubranek, bielizny, garderoby męskiej i damskiej, serwetek, obrusów, a także pościeli oraz dywanów, a wreszcie kawy zrobionej z mieszanki ziaren, ziół i żołądź.

Możemy sobie tylko wyobrazić na jakie trudności w zdobyciu farb czy płócien byli narażeni artyści. Ci, odnoszący sukcesy i dobrze sytuowani mogli sobie pozwolić na zakup lnianych lub bawełnianych płócien na czarnym rynku. Natomiast mniej uznani i młodszy artyści zmuszeni byli zrezygnować z tradycyjnego malarstwa olejnego lub tworzyć obrazy na drewnie oraz tekturze. Nie bez powodu większość artystów ekspresjonistycznych zajęła się w tamtym okresie grafiką, zaś znaczna część dadaistów wybrała fotokolaż.

Nie powinien więc dziwić fakt, że Schwitters sięgnął po materiały dotąd niewykorzystywane w takiej skali. Zaczął tworzyć swoje kolaże i asamblaże z różnorodnego papieru, biletów, strzępów afiszy i gazet oraz rozmaitych trójwymiarowych obiektów, które przytwierdzał do tektury, drewna albo szkła, a w niektórych przypadkach pokrywał część kompozycji delikatną warstwą farb. Postrzępione kawałki aksamitu, bawełny, wełny czy lnu, kawałki koronek i gazy obok bardziej rozpoznawalnych materiałów dla twórczości Schwittersa, jak papiery, sznurki, kawałki druty, metalu czy drewna tworzą strukturę jego wczesnych obrazów *Merz* z lat 1918-1924. W czasach niedostatku i materialnego ubóstwa tak różnorodne materiały były niedostępne i zbyt drogie, by pozwolić sobie na ich marnotrawstwo. Każdy skrawek papieru należało zbierać i zachować do ewentualnego wykorzystania w przyszłości. Wyobrażam sobie, że w tamtych czasach zakupiony egzemplarz gazety mógł służyć przynajmniej kilku osobom za lekturę, a po przeczytaniu został odłożony na podpałkę lub jako materiał do pakowania żywności, kwiatów czy odzieży.

KURT SCHWITTERS (ZAPAMIĘTAJcie, PROSZĘ, TO NAZWISKO!)

Do napisania tego rozdziału skłoniła mnie lektura inauguracyjnej rozprawy zatytułowanej „... *ich fordere die abstrakte Verwendung der Kritiker*“ Kurt Schwitters *und die Kunstkritik*, przedstawionej przez Petra Kunzelmana w 2010 r., na Wydziale Filozofii i Teologii Uniwersytetu Fryderyka i Aleksandra w Erlangen i Norymberdze.

Niezwykle interesującym tematem jest bowiem nie tylko reakcja ówczesnej krytyki, ale także odbiorców sztuki na dzieła awangardowe w ogóle. Często akcentowane jest zamierzone szokowanie publiczności jako z góry przyjęta strategia artystyczna, obrona choćby przez najbardziej zwariowanych i nieprzewidywalnych dadaistów. Zatem siłą rzeczy ten ponad pięciusetstronicowy tekst, który odkryłem zupełnie przypadkiem, właściwie już w końcowym etapie poszukiwania materiałów – dostarczył mi nie tylko obszernej i dotąd nieznaney wiedzy, ale także ogromnie zaciekaWił i przyznam szczerze – także zaniepokoił. Nie zdawałem sobie bowiem sprawy, że to, co po dziś dzień wielu napawa trwogą, a więc – stosunek hitlerowskich Niemiec do sztuki awangardowej, którą określili mianem zdegenerowanej znajdowało swój początek już we wczesnych latach 20-tych. Osoby zainteresowane tą tematyką wypadają w tym miejscu odesłać także do znakomitej publikacji z 2011 roku: *Polowanie na awangardę. Zakazana sztuka w Trzeciej Rzeszy*.

Postanowiłem jednak skupić się głównie na komentarzach krytyków sztuki, a jednocześnie felietonistach publikujących swoje – często zjadliwe – recenzje w ówczesnej prasie oraz najbardziej gwałtownych reakcjach na nowe zjawisko w sztuce, jakim bez wątplenia były kolaże i asamblaże, ale także tzw. *wieczory Merz*, wymienione w pierwszej części pracy Petra Kunzelmana. Świadomie pomijam bardziej szczegółowe analizowanie niezwykle błyskotliwych odpowiedzi Kurt Schwittersa na krytykę, określanych jako *Tran-Texte*. A skoro mamy do czynienia z pracą tak wyjątkową, traktującą temat krytyki i odpowiedzi na nią w sposób niezwykle wyczerpujący i dogłębny warto zaznaczyć, że pełny tekst wciąż pozostaje dostępny.

Kiedy latem 1919 roku, Kurt Schwitters po raz pierwszy zaprezentował swoje *Merzkunst* spotykał się zazwyczaj z oburzeniem lub stawianiem ostrych zarzutów dyskwalifikujących jego twórczość jako przejaw kiczu, tandety oraz intelektualnego ubóstwa. Większość krytyków sztuki dostrzegała w pracach Schwittersa oznaki końca sztuki, kwestionując niemalże jednogłośnie ich wartość artystyczną.

Chcąc uniknąć nieporozumień i nieadekwatnych porównań do innych ruchów awangardowych, posługujących się techniką kolażu, Schwitters określił w swoich pismach teoretycznych stanowisko artystyczne oraz cechy wyróżniające *Merz* od syntetycznego kubizmu oraz dadaizmu.

W publikowanych manifestach wyłożył zasadnicze kwestie związane z celami oraz zadaniami *Merzkunst* oraz zasadą równoważności wszelkich znalezionych i dołączonych do kompozycji materiałów, a także postulat połączenia wszystkich możliwych materiałów i wszelkich rodzajów sztuk w *Merz Gesamtkunstwerk*. Zarówno pod względem artystycznym, jak i teoretycznym Schwitters sukcesywnie poszerzał możliwości wykorzystania materiałów i nieustannie modyfikował swoją koncepcję *Merz*.

Początkowo pozostawał wierny zamkniętej kompozycji, ujętej w ramy koncepcji obrazu. W trakcie twórczych zmagani zetknął się z istotnym problemem, stawiając pytanie o to, w jaki sposób zorganizować kompozycję, aby dołączone do niej materiały przestały być uznawane za zwykłe śmieci lub odpady codziennego życia, a stały się dostępne jako nośnik czystego koloru, linii i płaszczyzny?

Niestety, większość krytyków, przyzwyczajona do samodzielnego i bezpośredniego wydobywania znaczenia z obiektu, nie poświęcała pismom Schwittersa należytej uwagi, a już na pewno – nie zajmowała się nimi dogłębnie. Stąd tak wiele krzywdzących i uproszczonych opinii, które najczęściej sprowadzały się do postrzegania Schwittersa jako marnego naśladowcy kubizmu.

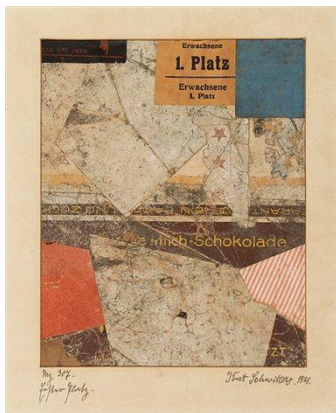
Łączenie rozmaitych materiałów oraz wykorzystywanie techniki kolażu z pewnością zbliżało jego twórczość do kubizmu i dadaizmu. Należy jednak pamiętać, że Schwitters bawił się także rozmaitymi stylami, zatem jeśli nawet w jego pracach znajdziemy elementy czysto dadaistyczne, to często mieszają się one z ekspresjonistycznymi, futurystycznymi, kubistycznymi czy wreszcie – konstruktywistycznymi sposobami projektowania. A zatem przyporządkowanie jego twórczości tylko do jednego zjawiska stylistycznego wydaje się wysoce problematyczne.

Warto w tym miejscu po raz kolejny podkreślić, że Schwitters przez całe życie równoległe do swoich dzieł awangardowych, malował także konwencjonalne obrazy. Ciągłe praktykowanie przez Schwittersa malarstwa figuratywnego okazało się niepokojącym przypomnieniem, że współcześni artyści wymykają się z góry ustalonym kategoriom. Dla większości krytyków naturalistyczna twórczość Schwittersa była czymś wstydlivym i niewygodnym. Jego realistyczne obrazy opisuje się zazwyczaj jako kontrpunkt dla jego abstrakcyjnych dzieł i wciąż się nas zapewnia, że prawdziwy Schwitters jest twórcą abstrakcyjnych kolaży i asamblaży.

Jak zauważa Dorothea Dietrich – *Schwittersowi zależało na tym, aby pokazać swój rozwój artystyczny jako spójny, aby wyjaśnić fundamentalne różnice między malarstwem naturalistycznym a tworzeniem abstrakcyjnych kolaży. Jego samoświadome rozróżnienie między jednym a drugim wskazuje jednak na żywą świadomość zerwania między tradycyjnymi a nowoczesnymi środkami artystycznej produkcji. W jego słowniku malarstwo naturalistyczne jest ściśle związane ze światem organicznym (przedstawianiem pejzażu), natomiast kolaże ze środowiskiem miejskim i światem maszyny. W ten sposób, tworząc jednocześnie malarstwo naturalistyczne i abstrakcyjne kolaże, Schwitters uznawał – i nadal uznaje – tradycję oraz nowoczesność za dwie odrębne sfery. Łącząc te dwie sfery w jednym*

kolażu, ogłasza swój cel stworzenia nowej całości. Postrzeganie przez Schwittersa tego, co organiczne i nieorganiczne jako biegunowych przeciwieństw, jego nacisk na kontekst, w którym obie te sfery łączą się w totalizującą jedność – zarówno w każdym kolażu, jak i w całej jego twórczości – to najpewniejsze wskaźniki przetrwania ekspresjonizmu w powojennej twórczości Schwittersa. Utrzymał on swoje związki z ekspresjonizmem nawet po przyjęciu medium kolażu, które zazwyczaj uważa się za jego przeciwieństwo.

Zgodnie z zasadą Merz nic nie stało na przeszkodzie, aby wykorzystać dowolny materiał do stworzenia *Merzbild*, a więc można było włączyć do tego dzieła także malarstwo naturalistyczne potraktowane jako materiał. W ramach tego zjednoczenia Schwitters uzyskał dodatkowo wiarygodne uzasadnienie dla współlistnienia obrazów konwencjonalnych oraz abstrakcyjnych i potraktowania ich jako całości. Ta rozszerzona koncepcja Merza pozwalała Schwittersowi włączyć do dzieła sztuki także elementy świadomie kiczowate, brzydkie i złe. Schwitters nie wahał się także dodawać do nowszych prac elementy pochodzące ze starszych dzieł, a nawet odwoływać się do obcych utworów i zjawisk pozaartystycznych.



49. Mz 307, Erster Platz - Jettchen, 1921

Kiedy podczas wystawy w 1919 roku – organizowanej w Berlinie i Dreźnie, *Merzbild* Schwittersa zostały pokazane szerszej publiczności po raz pierwszy, wywołały wielkie poruszenie. Publiczności hanowerskiej, wśród której Schwitters był postrzegany jako przedstawiciel dadaizmu, prace pokazane wiosną 1920 roku także nie przypadły do gustu. O Schwittersie zrobiło się głośno nie tylko za sprawą licznych wystaw, ale także wieczorów *Merz* i publikacji jego tekstów literackich. Zwłaszcza opublikowanie w 1919 roku poematu *An Anna Blume* wywołało niemałą sensację. Opinia szaleńca i skandalisty mogła spowodować, że jego prace spotkały się z odrzuceniem i cynicznymi reakcjami krytyków nie tylko w stolicy i innych większych miastach, ale przede wszystkim – w rodzinnym Hanowerze. Nie szczędzono sztuce *Merz* ostrej krytyki. Często traktując ją zbyt pobieżnie i zazwyczaj marginalnie. Brak było pogłębionych rozważań nad poszczególnymi dziełami, które przy wykorzystaniu zwykle tych samych, dobrze znanych obraźliwych haseł – odrzucano bądź traktowano jako niegodne większej uwagi, bezwartościowe.

Podczas pierwszej prezentacji *Merza*, krytyk sztuki i felietonista *Frankfurter Zeitung*, Paul Westheim uznał twórczość Schwittersa za kolejną *sztuczke* Waldena, którą określił jako *wystawianie plastikowych ciał obcych*. Westheim zazwyczaj ostro krytykował Schwittersa, używając ironicznego tonu i bardzo lakonicznych wypowiedzi albo wspominał o nim mimochodem, zwykle w sposób lekceważący. Byli też tacy krytycy, którzy mieli świadomość istnienia teoretycznego podłoża uzasadniającego i wyjaśniającego czym jest *Merz*, a jednak nie wahali się stawiać obraźliwych pytań o to: *czy Schwitters musiał być prezentowany jako najnowszy odłam sztuki Sturm, który na próżno stara się ukryć wewnętrzną pustkę i brak siły twórczej za ambitnym programem?* (Rosa Schapire).

Najczęściej wskazywano Schwittersa jako epigona Picassa, który uległ znacznym wpływom syntetycznego kubizmu i który – ostatecznie znudzony nieistotnym dla sztuki eksperymentowaniem – ponownie sięgnie po bardziej konwencjonalne środki. Zarzuca się Schwittersowi nie tylko naśladowanie, ale także *rozcieńczanie kubistycznych procedur, artystyczny infantylizm* i określa jako *urodzonego mistrza wszelkiego rodzaju odpadów żelaznych, drewnianych, tekstylnych i papierowych*. (Hein Wiesenwald). Pisano także o Schwittersie, *który z rzemieślniczym dowcipem transponował kubizm Picassa na stare rupiecie*. (Gustav Friedrich Hartlaub)

Berliński krytyk sztuki i publicysta *Berliner Tageblatt*, Fritz Stahl dostrzegł w pracach Schwittersa marnego naśladowcę kubistów, którego cechuje *dziecinne uzależnienie od oryginalności*. Papugując w sposób nieudolny dokonania Picassa *wynalazcy wszystkich kubistycznych psot, łącznie z tak zwanym Merzmaler (malarzem Merz), który skleja swoje obraz z zawartości śmietnika* – zmierzają ku oczywistej zgubie, przyczyniając się swoimi dziełami, pozbawionymi jakiegokolwiek wartości, do nieuchronnego końca sztuki.

Historyk sztuki i kurator wystaw Curt Glaser, piszący felietony dla *Berliner Börsen-Courier*, pisał, parafrazując jednocześnie fragment manifestu Schwittersa: *Dziś jeden z rzekomych innowatorów głosi, że nie ma różnicy między kawałkiem sznurka a ołówkiem, a ponieważ wata jest miękka – należy jej używać wprost jako wyrazu miękkości. Można by dalej traktować te szaleństwa jak zwykły biznes, gdyby nie to, że najwyraźniej zawróciły już w głowie całkiem sporej grupie ludzi.*

Ponadto Glaser insynuował, że Schwitters dzięki swojej publicznej obecności w galeriach podniósł swoje banalne i popularne produkty masowe do rangi sztuki wystawienniczej. Przypisał obrazom Schwittersa, z powodu ich niejednoznacznej wymowy – jedynie status ornamentu, tani efekt dekoracyjny, a w wielu miejscach określał *Merz* jako *kwaśny kicz* i przejaw infantylizmu. Zarzuty pod adresem Schwittersa dotyczące zdegradowania sztuki wysokiej do dekoracji służącej jedynie ozdobieniu ściany pojawiały się bardzo często. Zaś samemu artyście i praktykowanej przez niego technice artystycznej odmówiono jakiegokolwiek zdolności do rozwoju, brak możliwości rozwijania dalszego stylu aż do osiągnięcia dojrzałości.

Trzeba przeciwko temu protestować. Rozwój wygląda inaczej. I właśnie dlatego, że wszystkie te stylistyczne eksperymenty i wynalazki nowych manier nie są uwarunkowane rozwojem osobistego języka artystycznego, są one również nieistotne dla rozwoju sztuki w szerszym sensie, dla stylistycznej formacji epoki, która odbywa się niezależnie od tych przebiegłych działań. (Curt Glaser)

Przy okazji zaatakowano także sztukę awangardową, która w pogoni za tanią sensacją ostatecznie uzależnia się od niej oraz od oryginalności za wszelką cenę, co budzi wątpliwości oraz liczne obawy związane z kierunkiem w jaki zmierza współczesna sztuka. Berliński dziennikarz Paul Landau w podobny tonie wskazuje na zepsucie awangardy oraz pogwałcenie tradycyjnie rozumianej estetyki oraz obowiązujących w niej kanonów. Tak rozumiana twórczość – nastawiona jedynie na szokowanie i pogoń za nowością – miała nieuchronnie prowadzić do wyczerpania swojego potencjału i obnażyć jej reprezentantów jako beztalencia niezaznajomione z tradycją i rzemiosłem. Co więcej, przez wielu krytyków sztuka nowoczesna była interpretowana zazwyczaj metodami psychopatologii. Prezentowanie współczesnej sztuki jako *snobistyczne szaleństwo*, *blef* czy wreszcie *machinacje biznesowe*, a także *dziwaczne brednie* i *sadystyczne wylewy dadaistycznego rodzaju* to sformułowania jakie w swoich recenzjach używa Alois Vogedes, redaktor *Hannoversche Volkszeitung* ubolewając jednocześnie nad niewystarczającą sytuacją prawną umożliwiającą społeczne wykluczenie rzekomo chorych psychicznie artystów: (...) *Że takie zjawiska (jak Merzbilder) wyrządzają ogromną szkodę wielkiej sprawie, doskonale wiem, ale według naszych przepisów sądowych nie wystarcza to jeszcze na dom wariatów, a nad tym należy ubolewać w interesie nowej sztuki, która utoruje jej drogę.*

Adolf Schaeer, pochodzący z Hanoweru i pracujący jako redaktor w *Hannoverscher Kurier* odrzucał postępową sztukę określając ją jako *produkty patologiczne* obrazujące upadek wartości artystycznych, a twórców awangardowych za *niechlubnych dla bogatej niemieckiej kultury artystycznej, która jeszcze pozostała zdrowa*. Prace Schwittersa – zdaniem Adolfa Schaera – w przeważającej większości bardziej komiczne niż odpychające nie zasługują na ich klasyfikowanie w kategoriach sztuki. Ze względu na ich niejednorodny i pozbawiony spójności efekt są niepoważnymi, chorobliwymi bytami. Niegodnymi większej uwagi, bezsensownymi i pozbawionymi wartości świadectwami naruszenia wszelkich konwencji estetycznych.

Co powiedzieć o kapryśnych kreacjach Kurta Schwittersa, który swoimi rysunkami Merz i podobnymi – pozbawionymi wartości – pracami na nowo ukazuje świat w jego najlepszym wydaniu? Czy naprawdę należy akceptować przyklejone skrawki papieru i łaty spodni jako <<sztukę>>? Czy powinniśmy traktować takie aberracje poważnie? (...) Najlepiej trzymać się zdania: <<Reszta jest milczeniem>>, mając nadzieję, że milczenie najprawdopodobniej da spokój całej złośliwości.

Identyczną wymowę miały recenzje liczącego się na scenie kulturalnej Hanoweru, Johanna Frerkinga. On także pisał dla *Hannoversche Kurier*, ale także dla gazet *Die Pille* czy *Das Hohe Ufer*. I on także zarzucał Schwittersowi oczywisty brak rzemiosła i uzdolnień technicznych: *I wreszcie Kurt Schwitters, wielokrotnie wspomniany wynalazca <<Merzbilder>>. Oto niektóre z nich: portret wykonany z siatek papierowych i płóciennych, zbity z podstawki pod piwo, drutów i papierosa, nie jest jednak całkiem bezwartościowy, ponieważ ze składników pochodzących ze śmietnika dodał prawdziwe miedziane 2 fenigi. [...] Jego <<dzieła>> przypominają nieuporządkowaną stertę gratów z dziecięcego pudełka do zabaw. I to jeszcze ma się mieścić w ramach sztuki?!*

W 1921 roku recenzując czwartą wystawę *Hannoversche Sezession*, po raz kolejny podkreśla pozaartystyczne aspekty sztuki Merza i powtarza: *Szczyt nonsensu stanowią tak zwane obrazy Merza – sklepane i przybijane ze skrawków papieru, szmat i kawałków drewna oraz wszelkiego rodzaju gratów. Nic więcej o nich nie powiemy.*

Pozwalano sobie także na recenzje utrzymane w parodystycznym tonie. Kąśliwy i bardzo ironiczny język charakteryzował jednego z głównych krytyków Schwittersa – Ernsta Cohn-Wienera, piszącego m. in. dla *Der Cicerone* oraz *Neue Berliner Zeitung*, który w recenzji *Auch eine kunstausstellung* dotyczącej wystawy *Sturm* pozwolił sobie na wyliczenie elementów składowych *Merzbilder*:

Stare kłódki, denka od puszek, sprężyny, karty do gry, kartki na masło, kartki na mleko, kartki na mięso, druki nadania paczek pocztowych, drewniane listewki, kółka od wózków dziecięcych – solidna kupa śmieci? – Nie, paleta pana Schwittersa! [...] na wystawie sztuki Sturm. Sklepane w sposób niezrozumiały solidnym klejem – wiszą tam, uroczyście oprawione, na ścianach, zatytułowane w sposób wymowny i potraktowane jako dzieła sztuki.

Natomiast w recenzji *Wielkiej Berlińskiej Wystawy Sztuki* (1920) redaktor *Die Post* i współpracownik *Neue Leipziger Zeitung*, Felix Neumann nazywa kolaże i assemblaże Schwittersa – *śmieciami*, zaś wystawy na których pokazywano te prace – *placem zabaw dla obłąkanych*, żywiąc nadzieje, że to antyartystyczne i nihilistyczne wystąpienie pozostanie jedynie epizodem, i dodaje: [...] *to, czego tam teraz doświadczamy, jest tak oburzające, że nie można już dłużej z politowaniem wzruszać ramionami, ponieważ stawką jest nasz honor, reputacja niemieckiej sztuki!*

Naumann określając *Merzbild* jako śmieci zarzucał tym dziełom brak jakiegokolwiek treści, a ich autorowi – brak umiejętności i dostatecznego poziomu artystycznego. Podobnie Franz Servaes, historyk sztuki pracujący m. in. dla *Berliner Lokal-Anzeiger* zarzucał Schwittersowi brak jakichkolwiek umiejętności, ale w swej krytyce poszedł o krok dalej zrównując *Merzbilder* z ekskrementami. Co więcej nie wymienia w swojej recenzji twórcy *Merz* z nazwiska, a jedynie określa go w sposób jednoznacznie pejoratywny – jako *szewca*, by w jak najbardziej obrazowy sposób przedstawić Schwittersa jako nieudolnego i pozbawionego wszelkich kompetencji rzemieślnika.

Wspominany już wcześniej Paul Westheim nie szczędził inwektyw pod adresem Schwittersa określając go jako epigona tworzącego jedynie marne podróbki Kandinsky'ego, Archipienki czy Picassa, a świadomie zamierzone niespójność i zerwanie z tradycyjnie pojmowanym przedstawianiem przedmiotu uznał za objawy choroby psychicznej autora. Westheim nie tylko określał *Merzbilder* jako wyraźne świadectwo schizofrenii, ale także fetyszyzmu. Dyskredytowanie dzieł *Merza* miało nie tylko – w zamyśle Paula Westheima – nie dopuścić do powszechnego uznania sztuki *Merz*, ale traktowanie jej za nieistotną dla historii sztuki w ogóle.

Z przejawami ostracyzmu oraz w pełni świadomym pomijaniu nazwiska artysty spotykamy się także w recenzjach Hansa Waldemara Fischera, który opisał prace Schwittersa jako marne imitacje *obrazów dadaistycznych*, jednak znacznie przewyższające te ostatnie w ich trywialności i budzące uczucie obrzydzenia i wstrętu. Fischer jako remedium proponuje strategię unikanie *brudu i tandety*, dzięki której artyści zostaną usunięci z galerii i pozbawieni finansowego wsparcia.

W podobny duchu pisał jeden z głównych krytyków Schwittersa, Erich Madsack, pracujący jako redaktor dla *Hannoversche Anzeiger*, który traktuje zwykle i banalne przedmioty użyte w *Merz* jako bezwartościowe resztki codzienności, które trywializują sztukę. Madsack opierając się bezpośrednio na percepcji zmysłowej, ignorując pisma teoretyczne Schwittersa rozgranicza zdegenerowane i błędne malarstwo *Merza* od godnej ekspozycji sztuki wysokiej. W ten sposób kolejny krytyk dołącza do prób zniesławienia twórczości, w ramach wczesnego dyskursu na temat zdegenerowanej sztuki. Określa on bowiem obrazy jako patologiczne dziwactwa Schwittersa. Erich Madsack pisze m. in.: *Dlaczego te rzeczy są uważane za obrazy, zawsze pozostaje niejasne. Być może z pomocą wynalazku pana Schwittersa mógłby powstać nowy przemysł zabawek dla dużych dzieci, który jednocześnie odciążałby hanowerski budżet przeznaczony na sztukę.*

Podczas wystawy zorganizowanej w Getyndze, w roku 1922 – jeden z czołowych redaktorów *Göttinger Zeitung*, Wilhelm Lange określił *Merzbild* jako dzieła o wątpliwej wartości artystycznej, wytwory *dzieciniego intelektualizmu*, opisując Schwittersa m. in. jako przedstawiciela dadaizmu, który *zszedł do poziomu okropnych artystycznych objawień infantylnego bełkotu*. [...] *Być może istnieje w tej strukturze pewien sympatyczny akord kolorystyczny, ale to w żaden sposób nie usprawiedliwia bezczelności, jaką jest podawanie za sztukę zlepku podeszew butów, skrawków papieru, starych desek i brudnej waty, które zostały przybite gwoździami*.

Z podobnymi reakcjami, o identycznej wymowie, mamy do czynienia w drezdeńskiej prasie codziennej. Schwitters wystawił swe prace w Dreźnie dwukrotnie, 1919 i 1920 roku, a w 1923 r. uczestniczył w zbiorowej wystawie w Galerii Richtera. Natomiast ostatnie ważne wystawy z życia artysty w drezdeńskich galeriach (*Die Galerie Neue Kunst Fides*) miały miejsce w 1923 roku. Pierwsze abstrakcyjne obrazy i rysunki zaprezentowane drezdeńskiej publiczności nie zostały w recenzjach z wystaw w ogóle odnotowane. Pierwszym ważnym głosem, podjętym przez cenionego w środowisku klasy średniej krytyka sztuki była lakoniczna recenzja Felixa Zimmermanna dla *Dresden Nachrichten* z 1919 roku: [...] *Jeszcze gorsze jest jednak to, że złośliwość tak zwanych <<Merzbilder>>, wykonanych z przyklejonych skrawków papieru, wydaje się być w tym momencie traktowana poważnie. To, że nie ma to już nic wspólnego z malarstwem, powinno być jasne także dla kierownictwa wystawy*.

Zimmermann zajmuje negatywne stanowisko wobec obrazów Schwittersa także rok później, charakteryzując *Merzbild* jako *produkty obce*, które zrywają z tradycyjnymi sposobami reprezentacji i wieszczą *koniec artystycznej linii rozwoju*, upatrując w *Merzkunst* ostatnią odnogę kierunku abstrakcyjnego. Określa obrazy *Merza* jako *ekstremalne oszustwa* i mówi raczej o ich fabrykowaniu zamiast – o tworzeniu.

Równie krytyczny stosunek wyraził drezdeński krytyk Carl Puetzfeld, redaktor *Dresdner Neueste Nachrichten*, który ocenia obrazy *Merz* jako żartobliwą błahostkę, której historyczno-artystyczne znaczenie pozbawione jest jakiegokolwiek sensu. Natomiast sposób powstawania *Merzbilder* określa jako *anarchię techniki* i odczytuje jako wyraźne oznaki ogólnego rozkładu oraz upadku wartości.

Często odmawiano także pracom Schwittersa jakichkolwiek estetycznych wartości pisząc o artystycznym infantyлизmie oraz twierdząc, że *Merzbilder* mogą tworzyć także dzieci. Richard Braungart, redaktor *Münchener Zeitung*, zwraca uwagę w swojej recenzji na typowy dla awangardy gest przesady w dziełach *Merza*: [...] *A potem następuje efekt huraganu: berlińska grupa Sturm, która nie może się powstrzymać przed szpatynowym prześciganiem tego, co już nieraz zostało zrobione. Czy można się dziwić, że w tej grupie ludzie tacy jak Kurt Schwitters (zapamiętajcie, proszę, to nazwisko!) nie malują już swoich <<obrazów>>, lecz przechodzą do propagandy działania*.

Schwitters bronił się przed tak ostrą krytyką za pomocą zabawnych i celnych pamfletów, które publikował pod tytułem *Tran-Texte*, zwłaszcza w czasopiśmie *Der Sturm*, ale także w hanowerskich czasopismach *Der Zweemann* oraz *Die Pille*. Te antykrytyczne eseje znalazły się także w jego czasopiśmie *Merz* i powstało ich w sumie 29, pisanych na przełomie lat 1919-1924. Trudno jednak teksty *Tran* określić mianem zemsty czy literatury odwetowej, bowiem Schwitters w żaden sposób się w nich nie bronił, nie tłumaczył i nie polemizował. Kontynuował w nich co prawda dyskusje krytyków sztuki, ale nie za pomocą strategii wykluczenia czy zniesławienia, lecz za pomocą środków artystycznych.

Tran-Texte rozwijają się w rozmaitych kierunkach i przybierają przeróżne formy: piosenki, wywiady, listy otwarte, eseje czy dialogi. Teksty te zgodnie z zasadą *Merza* jako części składowe wykorzystują źródłowe teksty krytyki artystycznej (wyłącznie recenzje podpisane z imienia i nazwiska, które zdobywał w biurach wycinków prasowych, sam zbierał lub otrzymywał od przyjaciół) oraz gotowe zdania z gazet, plakatów, katalogów bądź zasłyszane wypowiedzi przeplatane fragmentami zdań poruszających współczesne tematy, takie jak: sport, polityka, muzyka oraz reklama. Ponadto teksty *Tran* zawierają liczne odniesienia do jego własnych wierszy oraz nawiązania do obcych, niekiedy awangardowych manifestów.

W swoich antykrytycznych tekstach Schwitters nie zajmował się tylko własną sprawą, ale także bronił krytykowanych przyjaciół artystów. *Tran-Texte* są niczym lustrzane odbicia argumentów – doprowadzając je tym samym do śmieszności, do absurdu. Dzięki stosowaniu różnorodnych figur retorycznych zazwyczaj połączonych z grą słów i parodią cytatów stanowią zabawny eksperyment zaliczany do czystej poezji *Merz*, która obnaża zawodową niekompetencję krytyków sztuki.

Zważywszy na twórcze podejście Schwittersa, który potrafił zneutralizować ciosy, obracając je w żart – można podziwiać dystans jaki artysta zachował wobec przesadnej i uwłaczającej postawie wielu krytyków sztuki. Zapewne spodziewał się podobnych reakcji, skoro już w 1919 roku, na łamach *Der Sturm*, pisał: *Przyjmą moje nowe dzieła tak, jak zawsze przyjmowali, gdy pokazywało się nowe: z oburzeniem i szyderstwem*. Nie mógł jednak spodziewać się, że jego twórczością zainteresuje się także znany psychiatra Wilhelm Weygandt. Nikt wtedy nie spodziewał się do jakich wniosków i konsekwencji doprowadzić mogą badania tego hamburskiego profesora psychiatrii zajmującego się malarstwem osób chorych psychicznie oraz współczesnych artystów awangardowych.

Weygandt porównywał obrazy malowane przez pacjentów leczonych psychiatrycznie z obrazami malarzy nowoczesnych, a dopatrując się podobnych motywów oraz zgodności formalnej – wysnuwał wnioski o patologizacji sztuki awangardowej i degradacji psychicznej artystów.

Do artykułu napisanego dla popularnego tygodnika ilustrowanego *Die Woche*, który dzięki wysokim nakładom docierał do szerokiego grona odbiorców – Weygandt wybrał asamblaż Schwittersa *Konstruktion für edle Frauen* (*Konstrukcja dla szlachetnych kobiet*) i zestawiał z kolażem stworzonym przez schizofrenika paranoidalnego, pisząc iż *takie dziwactwa jak u Schwittersa, który używa gumowych stempli, skrawków tkanin i papieru drukarskiego, a także starych materiałów można często znaleźć w pracach osobowości zaburzonych psychicznie. [...] wytwory chorych ze sporej grupy procesów młodzieńczego ośpienia (dementia praecox czy schizofrenia) wydawały się posiadać identyczne cechy w zestawieniu z montażami tworzonymi w sztukach plastycznych: kontekst skojarzeniowy jest rozszczępiony, logiczne myślenie zniekształcone, autystyczne pomysły nie uwzględniają sprzeczności z ekonomią, ciemne symbole wypierają jasne pojęcia, szczegóły powtarzają się stereotypowo. Tak samo w wypowiedziach pisemnych i obrazowych często pojawiają się zagmatwane, dziwaczne rysy, fragmentaryczne aluzje, monotonne powtórzenia oraz malarstwo konceptualne, niekiedy z podtekstem seksualnym, a niekiedy wykorzystujące obcy materiał.*



50. Konstruktion für edle Damen, 1919

Psychiatra zwraca uwagę na podobieństwa widoczne choćby w technicznej prostocie, dziwaczności, braku jakichkolwiek zahamowań, posługiwaniu się nielogicznymi symbolami, zmienności, chimerycznej fantazji czy wreszcie braku krytycyzmu i przecenianiu samego siebie. Dodając, że Schwitters tworzył także utwory poetyckie, które niepokojąco przypominają wytwory schizofreników. Sugeruje więc swoim czytelnikom bezpośredni związek między awangardowymi sposobami projektowania a niespójnym myśleniem spowodowanym zaburzeniami psychicznymi. Co więcej, Weygandt diagnozuje nie tyle szaleństwo, co zwyrodnienie jako symptom epoki. Natomiast sztukę awangardową potraktował jako *zбочenie z drogi normalnego myślenia i odczuwania. Wynaturzenie, które w naszych chorych i niespokojnych czasach przyczynia się w znacznym stopniu do jeszcze większego obniżenia godności ludzkiej*. Autor, zapewne nie chcąc odbierać nadziei swoim czytelnikom – zapewnia, że *chorobliwe ekscesy sztuki nowoczesnej zostaną pewnego dnia przewyżczone i odsunięte do magazynów obrazkowych, interesujących jedynie historyków i patologów sztuki*.

W latach 20-tych publiczne oczernianie awangardowych artystów poprzez ich zniesławianie, napiętnowanie, stygmatyzację, a wreszcie patologizację – były praktyką bardzo rozpowszechnioną. Niestety, kulminacją tego zjawiska miał być ostracyzm oraz prześladowania artystów uznanych za zdegenerowanych w III Rzeszy. Wraz ze zdobyciem władzy przez Adolfa Hitlera sytuacja artystów awangardowych uległa drastycznemu pogorszeniu. Wielu z nich otrzymało zakaz wykonywania zawodu i od jesieni 1934 roku Schwitters zmuszony był wycofać się z życia publicznego.

O ile w latach 20. deklarowanym celem było wyrugowanie dzieł artystów awangardowych ze świata sztuki, o tyle w nazistowskich Niemczech motyw ten przerodził się w zamiar eksterminacji skierowany przeciwko samym artystom. Po raz ostatni Schwitters dobrowolnie wystawił swoje awangardowe prace w 1930 roku na Wielkiej Berlińskiej Wystawie Sztuki, a także po raz ostatni wystąpił w Niemczech w roli wykładowcy. Jego prace zdołano jeszcze pokazać w hanowerskim *Kunstverein*, wiosną 1933 oraz jesienią 1934 roku.

Natomiast w 1937 roku sytuacja stała się bardzo poważna. Twórczość sprzeczna z dominującym rozumieniem sztuki została potępiona jako bolszewicka i obrzydliwa. Prace *Merza* zostały wystawione, ku publicznemu zażenowaniu, na monachijskiej wystawie *Entartete Kunst (Sztuki zdegenerowanej)* obok obrazów abstrakcyjnych. Schwitters znalazł się w gronie artystów, których dzieła zostały określone jako produkty szaleństwa, zuchwałości, nieudolności i dekadencji.



51. Otwarcie wystawy Entartete Kunst, Hamburg, 1938

OKRES ROZKWITU

Zanim jednak nadejdą mroczne czasy, które zmuszą Schwittersa do emigracji, najpierw wewnętrznej, a później także do tej rzeczywistej, długoletniej i pozbawionej możliwości powrotu – jego twórczość zacznie ewoluować w kierunku geometrycznej i konstruktywnej sztuki, co siłą rzeczy prowadziło także do nawiązania nowych, niezwykle inspirujących przyjaźni.

Przed Schwittersem otworzyły się bowiem nowe horyzonty związane z typografią oraz architekturą. W latach 1922-1923 nawiązał on bliższy kontakt z Nelly i Theo van Doesburgami, oraz Villosem Huszarem – twórcami działającymi w ramach ugrupowania artystycznego *De Stijl*, skupiającego artystów abstrakcyjnych reprezentujących neoplastycyzm, co zaowocowało półtorarocznym pobytom Schwittersa w Holandii, w charakterze wykładowcy, w ramach kampanii dadaistycznej, określanej jako *Holland Dada*.

Theo van Doesburg, współzałożyciel najważniejszej wówczas holenderskiej grupy awangardowej, nawiązał współpracę z dadaistami, których teksty publikował na łamach pisma *De Stijl*. Około 1920 r. nawiązał kontakt z Francisem Picabia, Tristanem Tzarą, Raoulem Hausmannem oraz Hansem Richterem i zaczął pod pseudonimem I.K. Bonset przemycać do swojego pisma coraz więcej publikacji dadaistycznych. W 1922 roku zaczął wydawać czasopismo silnie zorientowane na dadaizm, w którym Kurt Schwitters opublikował także kilka tekstów. Schwitters korespondował z Theo van Doesburgiem od lipca 1921 roku, a osobiście poznali się prawdopodobnie latem 1922 roku podczas Międzynarodowego Kongresu Konstruktywistów i Dadaistów w Weimarze.



53. Spotkanie dadaistów w Weimarze w 1922 r. stoją od lewej: Schwitters, Hans Arp, Max i Frau Burchartz, Hans Richter, Nelly van Doesburg, Cornelis van Esteren, Theo van Doesburg, Peter i Frau Rönk, Werner Graeff

Van Doesburg zdawał sobie sprawę, że dadaizm oraz konstruktywizm mogą się sprzymierzyć, choć operują tak różnymi środkami. Wiedział bowiem, że tylko zniszczenie czy negowanie tego, co zastane będzie pomocne w dojściu do tego, co nowe. W 1921 roku wyznał Tzarze, że duch dadaistyczny charakteryzujący się pragnieniem czegoś nowego jest bliski głoszonym przez niego ideałom modernistycznym. Theo van Doesburg wierzył w możliwość nawiązania silnego kontaktu i połączenia dadaizmu oraz konstruktywizmu, który miał sprzyjać rozwojowi poważnej sztuki nowoczesnej. Wkrótce zaczął redagować magazyn *Mecano*, łączący w równej mierze dokonania dadaizmu i konstruktywizmu, ale także grupy De Stijl.

Oprócz prac Theo van Doesburga w magazynie znalazły się m. in. wiersze Hansa Arpa, rysunki Serge'a Charchoune'a, kolaże Man Raya, manifesty oraz kolaże Raoula Hausmanna, wiersze i teksty Kurta Schwittersa, Tristana Tzary i Georgesa Ribemont-Dessaignesa, Paula Éluarda, Jeana Crotti oraz Maxa Ernsta. Sam Theo van Doesburg dodatkowo pisał w tajemnicy przed wszystkimi pod pseudonimem I.K. Bonset. Publikacje Bonseta nosiły wszelkie znamiona dadaistycznych impertynencji, tak potrzebnych do prowadzenia ataków na stary porządek.

Pismo *Mecano* miało charakter międzynarodowy i było otwarte na rozmaite eksperymenty artystyczne, co było tak bliskie idei Schwittersa i posłużyło za wzór dla czasopisma Merz, którego pierwszy numer Schwitters wydał wraz z Theo van Doesburgiem, na przełomie lutego i marca 1923 roku. Ta znajomość, która z czasem przerodziła się w przyjaźń wywarła ogromny wpływ na Schwittersa, zaś działalność artystyczna oraz teoretyczna konstruktywistów stała się niewyczerpanym źródłem inspiracji.

* * *

W książce Schmalenbacha natrafic można na wyróżnienie kolaży tworzonych w latach 1922 - 1923 roku, w których zdaniem autora można odnaleźć wpływy oraz inspiracje konstruktywizmem, czy bardziej ogólnie - geometryzacją. Schwitters nadal używa solidnych materiałów, ale najważniejsze i decydujące są rozwiązania sprzyjające budowaniu kompozycji. Zauważyć można, że w pracach tych odchodzi się od klejenia kolaży podyktowanych przypadkowymi zestawieniami i opartymi w dużej mierze na podejściu intuicyjnym, silnie improwizowanym. Artysta zdaje się bardziej na świadome projektowanie całości. Zmiany, na które wskazuje Schmalenbach nie są jednak od razu widoczne, ale zachodziły stopniowo i można je zauważyć przy dłuższej kontemplacji.

Nie wyrzeka się, co prawda, w sposób definitywny podejścia intuicyjnego, ale skłania się ku sztuce kształtowanej bardziej przez wolę niż opartej na zabawie przy wyraźnymi udziale przypadku. To metodyczne i bardzo konsekwentne podejście jest najbardziej widoczne w pracach składających się z kilku prostych form. W odróżnieniu od niewielu kolaży, w których takie podejście ukazane jest w sposób bezpośredni i rażąco, większość prac zawiera w sobie subtelne acz namacalne różnice, których nie sposób zauważyć podczas pierwszego oglądu.



54. Untitled (ASINET 9), 1923

Bez trudu jednak można dostrzec zmiany w misternie wyciętych nożyczkami formach, które następnie zostają przyklejone do podłoża dla zachowania silnego kontrastu. Takie podejście dalekie jest od kolaży budowanych przez przypadek, pochodzących z wczesnego okresu i manifestują zupełnie inną koncepcję obrazu.

Beztraska zabawa różnorodnymi materiałami i nieco chaotyczne podejście towarzyszące ułożeniu poszczególnych elementów wydaje się być świadomie zakłócanie i osłabianie dzięki naklejaniu prostokątnych papierków na elementy ilustracyjne. Schwitters dokłada stopniowo do kompozycji kilka wyraźnych akcentów, które są teraz przemyślane i mają swoje źródło w twórczej woli artysty. Więcej jest teraz wyciętych nożyczkami pasków tektury lub papieru, które sklejone w mniej lub bardziej równoległe warstwy porządkują wielobarwną kompozycję.

W przeciwieństwie do wcześniejszych okresów, kiedy nożyczki były rzadko używane, teraz stają się dla Schwittersa głównym narzędziem, a to, co wycięte w sposób bardziej widoczny naznaczone jest gestem zewnętrznym, aktem woli pochodzącej od artysty. I choć nie zawsze elementy są wycinane pod kątem prostym, ponieważ pozostają nadal podatne na kaprysy ręki i szybkiego cięcia, to efektem końcowym jest uporządkowana, geometryczna forma. Mniej zatem występować będą przypadkowe kształty oraz elementy budzące skojarzenia, które odsyłać będą odbiorcę poza płaszczyznę obrazu.

Piękno wcześniejszych kolaży Schwittersa zawdzięczać można było samej sile tkwiącej w skrawkach papieru oraz wykorzystaniu skrawków tkanin oraz innych ekspresyjnych i ciepłych materiałów. Tamte kompozycje cechowało także zespolone, kolorystyczne współbrzmienie oraz urok kruchej i ulotnej piękna.

Aby osiągnąć jakość koloru, której poszukiwał, Schwitters zazwyczaj łączył kolorowe materiały z farbą, a przy wyborze i stosowaniu materiałów do kolażu kierował się malarskimi kryteriami. Schwitters ukończył akademickie studia malarskie w Dreźnie w 1915 roku i nigdy nie przestał myśleć kolorami i komponować swoich dzieł za pomocą kolorów, nawet gdy miał do czynienia z takimi znanymi przedmiotami, jak skrawki tkanin, narzędzia wieciska od puszek po konserwach czy papierki po cukierkach. Zachował malarskie oko. Kolor był dla niego podstawowym środkiem wyrazu i decydującym elementem obrazów, niezależnie od tego, czy pozostawiał znalezione przedmioty w ich oryginalnych barwach, czy też je zamalowywał. (I. Schulz; Kurt Schwitters: color and collage)

Obrazowy porządek jest tkany bardziej świadomie, a każdy dodany materiał rozważany pod kątem kompozycyjnej użyteczności. Barwy użytych materiałów są bardziej wyodrębnione, a ułożone w taki sposób, by ze sobą korespondowały – zaczynają równoważyć całość, bowiem właśnie te wyizolowane formy oraz wyodrębnione kolory wprowadzają poczucie równowagi. Nawet jeśli poszczególne kartki są zapisane to ich moc skojarzeniowa jest wykorzystywana jedynie dla budowania klarownej struktury formalnej. Coraz częściej horyzonty i piony wyznaczają strukturę obrazu, choć występują jeszcze drobne nierówności i ciche zakłócenia porządku. Wśród najpiękniejszych kolaży z tego okresu są właśnie takie prace, ręcznie wycinane, o nie całkiem regularnych kształtach, które łączą się w kompozycje o wielkiej prostocie, a dzięki niewielkim odchyleniom, ich surowość zostaje złagodzona.

SCHWITTERS - SZCZEKAJĄCY DADAISTA

Najbardziej szalone i osobliwe oblicze dadaizmu znajdowało swój najpełniejszy wyraz podczas licznych imprez i występów dadaistycznych, które organizowane były jeszcze w Cabaret Voltaire. Odbywające się podczas tych ekstrawaganckich spektakli recytacje, odczyty oraz zwariowane tańce, połączone z wystawami obrazów, wywoływały oburzenie, skandale oraz bijatyki przerywane nierzadko interwencją służb porządkowych. Dziś stanowiłyby pewnie mieszanekę stand-up'ów, roastów, improwizowanego teatru, poetyckich słamów oraz performansów, które swoją szokującą formą musiałyby wywoływać żywą reakcję publiczności, bijatyki, a wreszcie wizytę policji. Tak bowiem zazwyczaj przebiegały dadaistyczne wieczory, których najważniejsi aktorzy nie ukrywali, że chodzi przede wszystkim o wzbudzenie sensacji i prowokowanie przybyłych na to niezwykle spotkanie gości.

Schwitters był ze wszech miar błyskotliwym i entuzjastycznym wykonawcą – pisał John Elderfield – obdarzonym ogromnym głosem (który zachował się na płycie gramofonowej) i wrodzonym wyczuciem, jak najlepiej zjednać lub sprowokować publiczność. Był też niezwykle zabawny. Ani świergotanie ptaków na drzewie, ani szczekanie z zaimprovizowanej budy nie było wyjątkowym zachowaniem u tego ogromnego, barczystego, elegancko ubranego mężczyzny. Jako niepokorny, praktyczny żartowniś i ekstrawertyczny klaun, wyraźnie rozkwitał na widok publiczny i aby go zdobyć, zabiegał o zaproszenia na wykłady i recytacje.

Bez wątpienia największym sukcesem Schwittersa były występy w towarzystwie Theo van Doesburga, podczas dadaistycznego tournée w Holandii, trwającego od jesieni 1922 do wiosny 1923 roku. Występy odbywały się w wielkim stylu i towarzyszyła im silna kampania reklamowa oraz samodzielnie zaprojektowane i bardzo nowoczesne dekoracje sceniczne. *Holland Dada Campaign* zawitała m. in. do Hagi, Haarlemu, Amsterdamu, Rotterdamu, 's-Hertogenbosch, Utrechtu, Drachten oraz Leiden.

Sojusz van Doesburga ze Schwittersem rozwinął się dzięki wspólnym występom organizowanym w ramach wieczorów dadaistycznych w Weimarze, ale także w Jenie i Hanowerze. Występy te okazały się tak stymulujące dla Theo van Doesburga, że nie mógł się doczekać kolejnych okazji, by wypuścić na scenę I. K. Bonseta, bez uszczerbku dla siebie jako lidera *De Stijl*. Zaczął więc planować dadaistyczne tournée w Holandii, gdzie nawet artyści uważani za awangardowych mieli jedynie mgliste pojęcie o dadaizmie.

W następstwie gasnącego zapachu dadaistów wielu z nich przeniosło się do Paryża, a pierwotna grupa w Zurychu już dawno zawiesiła swoją działalność. Berliński dadaizm wygasł po Targach Dada w 1920 roku i zdaje się, że tylko Schwitters wciąż działał prężnie w Hanowerze. Tristan Tzara, Hans Arp, Hausmann oraz Ribemont-Dessaignes odrzucili zaproszenie do wzięcia udziału w występach i jedynie Schwitters zareagował ochoczo.

Wieczory dadaistyczne przebiegały zazwyczaj według ustalonego wcześniej programu, choć niezwykle trudno było zaplanować przebieg tak żywiołowych przedstawień z udziałem publiczności. Najczęściej jednak pierwszy na scenie pojawiał się Theo van Doesburg – z upudrowaną na biało twarzą, monoklem w oku, w czarnym garniturze i czarnych butach oraz białych skarpetkach i białym krawacie – zasiadał przy małym stoliku, oświetlonym jedynie nocną lampką i z niesamowitą powagą recytował dadaistyczne teksty (*What is Dada? Charakterystyka dadaizmu czy What does Dadaism want?*). Jego wykład często przerywano wydając krótkie okrzyki przypominające odgłosy pierwotnych istot bądź naśladując odgłosy zwierząt. A kiedy występ Theo dobiegł końca występowała jego żona – Nelly, która zazwyczaj grała *Tre Marcie Per Le Bestie*, włoskiego kompozytora Vittorio Rietiego, po czym na scenie pojawiał się Kurt Schwitters i bawił publiczność krzykliwie recytowanymi wierszami oraz spontanicznie wykrzykiwanymi dźwiękami, poszerzając swój późniejszy program także o recytacje prozatorskiego tekstu *Przyczyny i początek chwalebnej rewolucji w Revon*. Ostatnia część programu należała do Vilmosa Huszára i jego teatru lalek, któremu towarzyszyła gra fortepianowa Nelly, indiańskie wycie lub koncert na róg i kastaniety.

Zdarzało się często, iż przebieg wieczorów bywał dość burzliwy, a żywa reakcja publiczności przeradzała się niekiedy w agresję, głośnie okrzyki i protesty. Występ w Hadze spotkał się z ostrą reakcją odbiorców, kiedy po zapowiedzi Doesburga uprzedzającej, że dadaista zrobi coś nieoczekiwanego, siedzący na widowni Schwitters nagle wstał i zaczął głośno szczekać. Podczas występów w Amsterdamie wśród oczekujących przed lokalem na występ wybuchły zamieszki i kilka osób wpadło do pobliskiego kanału, natomiast w Haarlemie tłum był tak duży, że jeszcze przed rozpoczęciem wieczoru policja była zmuszona wypędzić z przepelnionej sali wielu przybyłych gości. Podczas występów w Utrechcie na scenę wtargnęło kilku mężczyzn, którzy pragnęli wręczyć organizatorom, ogromny, trzymetrowy bukiet składający się ze zgniłych kwiatów i kości, ale w wyniku zamieszania Doesburg zepchnął ich do orkiestronu. W Rotterdamie na spotkanie przyszło co najmniej 700 osób. *Nasz występ w Holandii był ogromnym, bezprecedensowym zwycięstwem* – donosił Schwitters na łamach pierwszego numeru czasopisma MERZ, który w większości poświęcony był holenderskiemu dadaizmowi oraz relacji z podróży odbytej w ramach *Holland Dada*.

Schwitters opisując reakcję oraz zamieszanie jakie wywoływały wieczory dadaistyczne wyrażał nadzieję, że w dającej się przewidzieć przyszłości nasze wysiłki, by ujawnić ogromny brak stylu w naszej kulturze, zrodzą potężną wolę i wielką tęsknotę za stylem. Wtedy zwrócimy się przeciwko Dada i będziemy prowadzić kampanię wyłącznie na rzecz stylu. (K. Schwitters; Merz nr 1)

Po podróży do Pragi z Raoulem Hausmannem i Hannah Höch w ramach tournée *Anti-Dada-Merz* oraz występach *Holland Dada*, umiejętności performerskie Schwittersa zostały wyostrzone do perfekcji. Korzystając ze zdobytych zdolności oraz zainteresowania występami, Schwitters przygotował wyczerpujący repertuar i za cenę 400 marek za wieczór organizował wspaniałe pokazy. Podczas występów dawał upust swoim scenicznym talentom, podróżując po Niemczech i Holandii, ale także – Czechosłowacji, Szwajcarii i Francji.



[...] Bawił publiczność dowcipnymi żartami, wierszami kabaretowymi i groteskami. W 1924 r. i w latach następnych większość wieczorów odbywała się w bardziej kameralnym gronie. Przyjaciele, intelektualiści, znajomi, a nawet mieszczańscy biznesmeni czy dobrze wychowani członkowie artystycznych stowarzyszeń zbierali się w mieszkaniach lub małych kłęgach, które pozwalały raczej na improwizowany kabaret niż masową agitację. Schwitters stał w małych kłęgach pośród artystów, lekarzy, handlowców oraz redaktorów i deklamował. W tym kręgu nie działał już szyderczy śmiech Marinettiego, szok czy rytm bębnow Huelsenbecka. Schwitters musiał posługiwać się środkami, które od wieków służyły do tworzenia popularnej rozrywki w małych kłęgach: dowcipami, satyrą, groteskami, skeczami i gagami. [...] Jego publiczność wybuchala śmiechem. Mistrzowski humorysta odniósł sukces dzięki swoim żywiołowemu pomysłom. Opowiadał o postaciach ludowych tak, jak je spotykał w życiu ówczesnych ludzi. Portretował agresywne typy kobiet, które działały bez zastanowienia, przemądrzałych głupców, obsesjonatów i hipochondryków, a także raz po raz groteskowe przemiany. Po wieczorach Merz często odbywały się tańce. Kurt Schwitters był pasjonatem i dobrym tancerzem. [...] Niemal wszędzie, gdzie się pojawiał, przyjmowany był szturmem i miał swoich wielbicieli w wielu miastach. Pozostali oni jego przyjaciółmi przez całe życie, a Schwitters odwiedzał ich podczas swoich częstych podróży. [F. Lach; rozdz. Schwitters' *Neue Sachlichkeit*]

Dadaistyczne tournée po najważniejszych miastach holenderskich oraz kontakty z holenderskimi artystami, z których część zajmowała się także reklamą, skłoniły Schwittersa do podjęcia refleksji na temat projektowania reklam oraz typografii, a w konsekwencji doprowadziły do powstania pisma *MERZ*, które nie tylko służyło Schwittersowi jako świetny środek autopromocji, ale także pozwoliło mu wzmocnić kontakty z międzynarodową awangardą. Pismo stwarzało niepowtarzalną szansę na prezentowanie autorskiego punktu widzenia idei *Merz* na gruncie europejskiej awangardy, początkowo w ramach dyskusji o dadaizmie, a z czasem także na tle – przybierających coraz bardziej na sile – ataków na modernizm i coraz silniejszej polaryzacji politycznej.

Nowe inspiracje, wpływy i przyjaźnie otworzyły przed nim nowe obszary wiedzy oraz działań twórczych, które w ostateczności nie tylko skłoniły Schwittersa do rozwinięcia działalności jak typograf i projektant reklam, co stało się głównym źródłem utrzymania aż do lat 30-tych, ale miało także przemożny wpływ na powstanie najważniejszego dzieła życia – jakim stał się hanowerski *Merzbau*.

Zanim jednak przejdziemy do omówienia *Merzbau* oraz intelektualnej drogi, która doprowadziła do powstania tego niezwykłego dzieła – warto poświęcić więcej uwagi czasopismu *MERZ*.

CZASOPISMO MERZ

Pomysł na autorskie pismo zrodził się podczas podróży dadaistycznej, zapewne za namową Theo van Doesburga. Nie powinien zatem dziwić fakt, że konstruktywizm oraz bliskie mu tendencje, jak *De Stijl* czy Bauhaus będą zajmować tak istotne miejsce na łamach pisma *MERZ*. Schwitters współpracował ze szkołą Bauhausu, gdzie zapraszano go do wygłaszania wykładów oraz publikowano jego prace, a w zamian organizował jej przedstawicielom wystawy oraz odczyty w swoim rodzinnym mieście. Ale można tam znaleźć także stylistykę czołowych grup artystycznych, takich jak futuryzm, kubizm, dadaizm, surrealizm, ekspresjonizm czy suprematyzm. Teksty oraz reprodukowane dzieła pochodzą z lat 1910 - 1920, choć niektóre z nich prezentowane były w Niemczech po raz pierwszy.

W latach 1923 - 1932 Schwitters wydał 17 numerów czasopisma w formie: 14 broszur (w tym 4 podwójne numery), 2 teczek graficznych oraz płyty gramofonowej.



56. Plakat nowego czasopisma Merz, ok. 1923 r.

57. Karta prenumeraty Merz, 1923

Czasopismo MERZ, wzorowane na dadaistycznych publikacjach *Dada* – Tristana Tzary, *Der Dada* – Raoula Hausmanna, a przede wszystkim na *Mecano* Theo van Doesburga od samego początku miało charakter międzynarodowy. Zawiera teksty obcojęzyczne (w języku niderlandzkim, francuskim i angielskim) o bardzo szerokim spektrum: manifesty, aforyzmy, wykłady i ogłoszenia, fragmenty powieści, bajki, groteski, a także wiersze symultaniczne oraz dźwiękowe.

Różnorodność zaprezentowanych tam prądów awangardowych, stanowisk teoretycznych oraz artystycznych eksperymentów i nowatorskich form projektowania, by wymienić chociażby twórców takich jak: Hans Arp, Theo van Doesburg, Raoul Hausmann, Tristan Tzara, Hannah Höch, Kate Steinitz, Walter Gropius, László Moholy-Nagy, Ludwig Hilberseimer, Jan Tschichold, El Lissitzky czy Piet Mondrian – stanowiła doskonałą prezentację sztuki lat 20-tych.

Na łamach czasopisma MERZ zacierane są granice między różnymi formami i gatunkami, między pismem a obrazem – zgodnie z ideą Merz, która oznacza *tworzenie relacji między wszystkimi rzeczami na świecie* – pismo staje się medium wchłaniającym, a następnie integrującym różnorodne treści, głosy oraz estetyki, bez jednolitego i wyraźnego pozycjonowania ze strony redaktora. Pismo zmienia się z numeru na numer, przybierając inny format i papier, odmienną kolorystykę i czcionkę, a także porządkując strony za pomocą ramek, krótkich oraz znaków typograficznych w postaci strzałek lub dłoni z wyciągniętym wskazującym palcem.



MERZ 1 HOLLAND DADA o czym była już mowa i jak wskazuje podtytuł opisuje przebieg wydarzeń mających miejsce podczas dadaistycznej kampanii po wielu holenderskich miastach, ale także wiersz Antony'ego Koka, przyjaciela i współpracownika Theo van Doesburga oraz tekst tego ostatniego o dadaizmie. Znajdziemy tam także rysunek i tekst Francisca Picabii, a także publikacje Schwittersa oraz Vilmosa Huszára.



MERZ 2 NUMMER /I/ podobnie jak 1 numer, MERZ 2 powstał w czasie pobytu Schwittersa w Holandii i omawia w tekście programowym, ilustrowanym kilkoma przykładami, wypracowaną przez niego koncepcję *i-artu* oznaczającą grupę rysunków obrazkowych, z których większość stanowił odnalezione i co najwyżej w późniejszym procesie okrojone błędy drukarskie. Ponadto znajdziemy tam kontynuacje eseju Doesburga o dadaizmie i co najważniejsze opublikowany *Manifest Proletkunst*, sygnowany przez Doesburga oraz De Stijl, Schwittersa, Arpa, Tzarę i Spengemanna, który zajmuje wyraźne stanowisko przeciwko upolitycznieniu sztuki.



MERZ 3 MERZ MAPPE – powstał jako pierwsze portfolio Merzverlag i zawiera 6 litografii o wymiarach 44 x 56, umieszczonych w kolorowej okładce. Schwitters uzupełnił litografie kolorowymi elementami kolażowymi, dzięki czemu uzyskał niewielkie różnice w ich wyglądzie. Arkusze są najczęściej klasyfikowane jako litografowane kolaże lub fotolitografie oparte na kolażach.



MERZ 4 BANALITÄTEN (BANIALUKI) charakteryzuje niezwykle różnorodna szata graficzna i swobodna zabawa środkami typograficznymi, która sprawia, że nie ma dwóch takich samych stron. Zawarte są tu liczne wypowiedzi, cytaty oraz wiersze francuskich i niemieckich dadaistów, co czyni ten numer najbardziej dadaistycznym ze wszystkich. Znajdziemy tu więc poemat symultaniczny Hausmanna, montaż tekstowy Arpa oraz fragmenty tekstów i cytatów autorstwa m. in. Malcolma Cowleya, Théodore'a Fraenkela, Georgesa Ribemont-Dessaignea, Francisa Picabii, Tristana Tzary, Paula Eluarda, Philippe'a Soupaulta. Można zatem śmiało powiedzieć, że zaprezentowane zostało całe spektrum paryskiego ruchu dada. Zbiory cytatów, które Schwitters propaguje jako własny gatunek pod nazwą

Banalitäten, stanowią główny temat 4 numeru. Są to zazwyczaj montowane teksty łączące fragmenty przysłów z cytatami ekspresjonistycznymi, sloganami reklamowymi oraz aforyzmami literackimi, ale także ze zwrotami pochodzącymi z mowy potocznej, które Schwitters mógł podsłuchać w swoim otoczeniu. Zamieszczony w numerze 4 jest także przedruk tekstu El Lissitzky'ego *Topographie der Typographie*, który możemy odczytać jako wyraźny sygnał rosnącego zainteresowania Schwittersa typografią.



MERZ 5 ARP MAPPE jest wydaniem specjalnym, na które składa się 7 litografii autorstwa Hansa Arpa, natomiast okładka oraz strona tytułowa została zaprojektowana przez Schwittersa.



MERZ 6 JMITATOREN WATCH STEP!/ARP 1 PRAPOGANDA UND ARP – wykonany wspólnie przez Hansa Arpa i Schwittersa, jest kontynuacją poprzedniego numeru. O jego wyjątkowości świadczy równe potraktowanie obu redaktorów i możliwość czytania czasopisma zarówno od przodu, jak i od tyłu. Tekst Schwittersa zamieszczony na okładce (*Uważaj, jak chodzisz!*) zawiera jako swój temat przewodni międzynarodową koncepcję artystyczną, która miejscami apeluje do artystów awangardowych o podjęcie współpracy w tworzeniu wspólnego projektu i wspólnego stylu. W szczególny sposób zaprezentowane zostały koncepcje architektoniczne rosyjskich konstruktywistów należących do kręgów Kazimierza Malewicza, a oprócz obecności na łamach Arpa oraz Sophie Taeuber-Arp, znajdujemy m. in. wypowiedzi Mondriana czy reprodukcje *Proun* El Lissitzky'ego.



MERZ 7 kontynuuje tematykę dotyczącą dadaizmu, podejmując także zagadnienia dotyczące architektury i urbanistyki, pozostawiając jednocześnie miejsce na reprodukcje geometryczno-abstrakcyjnych dzieł sztuki. Ponadto natrafic tam możemy na tekst Schwittersa reaktywujący ideę *i-artu*, poszerzonej o zastosowanie jej w sferze projektowania urbanistycznego, co zdradza coraz częstsze zwracanie się artysty ku sztuce użytkowej oraz wykład Tristana Tzary wygłoszony podczas konferencji Dada w Weimarze, w 1922 roku.



MERZ 8/9 NACSI został przygotowany w ścisłej współpracy Schwittersa i El Lissitzky'ego, stanowiąc konceptualny punkt zwrotny w całej serii MERZ. W odróżnieniu od poprzednich numerów z pełną konsekwencją przestrzega zasad Nowej Typografii, podporządkowując swoją zawartość tematowi przewodniemu – zestawieniu sztuki z naturą. Lissitzky był odpowiedzialny za typografię, ale także za treść numeru i choć chory na gruźlicę, został umieszczony w sanatorium pod Locarno, czuwał nad powstaniem pisma drogą korespondencyjną – decydując o ostatecznym kształcie numeru. W numerze odnajdujemy liczne reprodukcje form naturalnych oraz dzieł konstruktywistycznych, suprematystycznych, a także kubistycznych wzbogaconych programowymi cytatami, w języku niemieckim i francuskim. Magazyn wyróżnia się na tle poprzednich numerów dzięki nowatorskiej wizualizacji i przestrzennemu rozmieszczeniu czcionek, ale nade wszystko dzięki zastosowaniu miękkiego, matowego papieru artystycznego pozwalającego zapewnić wysoką jakość zamieszczonych reprodukcji oraz użyciu niebieskiej i czerwonej czcionki. Nie dziwi więc pozytywne przyjęcie numeru oraz płynące słowa pochwały m. in. ze strony Hansa Arpa, Doesburga czy Waltera Gropiusa.

MERZ 10 MERZBUCH/BAUHAUSBUCH – niestety, nigdy nie został opublikowany, o czym najprawdopodobniej zaważyły względy ekonomiczne, choć przetrwał szkic rękopiśmienny, reklamowany jako książka Bauhausu.



MERZ 11 TYPOREKLAME – kolejny numer przygotowany zgodnie z założeniami Nowej Typografii. Zawiera m. in. stwierdzenia dotyczące typografii autorstwa Maxa Burchartza, ale także pierwszą i jedną z najważniejszych prac wykonanych na zlecenie przez Schwittersa jako profesjonalnego projektanta reklam, o czym odbiorca może się przekonać dzięki zamieszczonym w numerze projektom reklamowym dla marki Pelikan.



MERZ 12 HAHNE PETER – baśń dla dzieci, która ukazała się jako wspólna produkcja Kate Steinitz (ilustracje) oraz Schwittersa (tekst).



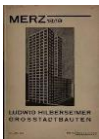
MERZ 13 GRAMMOPHONPLATE (PLYTA GRAMOFONOWA) – zawierająca wiersze dziękówkowe Schwittersa, które są fragmentem Ursonate.



MERZ 14/15 DIE SCHEUCHE (STRACH NA WRÓBLE) – wspólne dzieło Kate Steinitz i Theo van Doesburga, którzy odpowiedzialni byli za skład i projekt typograficzny oraz autor tekstu – Kurt Schwitters.



MERZ 16/17 DIE MÄRCHEN VOM PARADIES – awangardowa książka obrazkowa dla dzieci, wykonana również przez Kate Steinitz (ilustracje) oraz Schwittersa (tekst), która łączyła artystyczne innowacje z podejściem pedagogicznym. Duża dawka humoru oraz prosty sposób prowadzenia narracji przez Schwittersa nawiązuje bezpośrednio do repertuaru językowego dzieci oraz ich nieskrępowanej fantazji.



MERZ 18/19 LUDWIG HILBERSEIMER GROSSTADTBAUTEN – zwięzła i rzeczowa monografia poświęcona nowoczesnej architekturze oraz urbanistyce lat 20-tych. Bogato ilustrowana, promuje koncepcję nowoczesnej metropolii propagowaną od 1919 roku przez Hilberseimera, którego naczelną zasadą stała się redukcja formy architektonicznej do najbardziej zwięzłej i koniecznej.



MERZ 20 KURT SCHWITTERS KATALOG – przybliży i prezentuje różnorodne dokonania Schwittersa i stanowi podsumowanie jego dotychczasowej twórczości. Wprowadzenie stanowi autobiograficzny tekst, następnie autor prezentuje swój program artystyczny oraz tabelaryczne zestawienie prac i podejmuje teoretyczne rozważania dotyczące m.in. techniki kolażu, koncepcji *i-artu*. Zaprezentowano także dwie reklamy *Merz Werbzentrale*, a także przegląd jego działalności poetyckiej oraz wykładowej. Publikacja towarzyszyła wystawie objazdowej zorganizowanej przez Schwittersa w latach 1926-1927.



MERZ 21 ERSTES VEILCHENHEFT – ukięrowanie literackie numeru jest widoczne już w podtytule i oznacza zbiór wybranych wierszy oraz tekstów prozatorskich Schwittersa. To jedynie tak silnie zorientowane na tekst wydanie czasopisma, prezentujące następujące teksty: *Veilchen*, *Die Zoologische Garten-Lotterie*, *Schacko Jacco*, *Scherzo* oraz tekst teoretyczny *Ich und meine Ziele* stanowiący credo artysty.

MERZ 22 ENTWICKLUNG oraz **MERZ 23 E E.** – nie ukazało się żadne z planowanych wcześniej i zapowiadanych wydań. Prawdopodobnie problemy finansowy uniemożliwiły realizację tych numerów. A ponieważ nie zachowały się żadne teksty lub szkice, nie wiadomo w jaki sposób Schwitters odniósłby się do aspektu bycia artystą oraz rozwoju twórczego. Natomiast skrót występujący przy n-rze 23 odnosi się z dużym prawdopodobieństwem do tworzonego z zapalem Merzbau w Hanowerze, którą nazywał także *K d e E (Katedra nieszczęść erotycznych)* – wydaje się zatem, że planował poświęcić ten numer podejmowanym ze sporą intensywnością działaniom w swoim Merzbau jako jego głównemu dziełu życia.



MERZ 24 KURT SCHWITTERS: URSONATE traktowana jest przez Schwittersa jako najobszerniejsze i najważniejsze dzieło poetyckie. Najbardziej abstrakcyjny z jego wierszy. Pracował nad tym dziełem przez 11 lat, stale go przerabiając i rozwijając. Jego fragmenty prezentował na płytach, w radiu oraz licznych czasopismach artystycznych.

Merz 24, które ukazało się w Hanowerze w 1932 roku było ostatnim wydaniem serii *Merz*. W następnych latach Schwitters był zmuszony zrezygnować z roli redaktora oraz autora czasopisma ze względu na rozwój sytuacji politycznej w Niemczech. Dopiero po latach odnaleziono pojedynczy maszynopis sporządzony w języku angielskim, poprzedzony tytułem *Abstrakt art/MERZ 25*, co może wskazywać za zamiar kontynuowania przez Schwittersa serii *Merz*.

Powyższa charakterystyka poszczególnych numerów czasopisma *MERZ* jest bardzo ogólna i z pewnością pomija niektóre z zamieszczonych w piśmie artykułów czy całych utworów. Ta skrócona wersja nie uwzględnia także szczegółów technicznych oraz wszelkich zdarzeń towarzyszących pomysłom, motywom powstania oraz współpracy, a wreszcie – całemu kontekstowi związanemu z pracami przygotowawczymi danego numeru. Dlatego osoby zainteresowane zgłębianiem tego tematu warto w tym miejscu odesłać do niezwykle wyczerpującej lektury, 900-stronicowego dokumentu *Die Reihe Merz 1923-1932*, dostępnej bezpłatnie wielotomowej serii *Kurt Schwitters Alle Texte*.

Należy pamiętać o tym, że poszczególne wydania pisma *Merz* odnoszą się do siebie. Podjęte tematy są podnoszone i kontynuowane w kilka numerach, a poszczególne zagadnienia omawiane w danym numerze wchodzi w relacje z innymi czasopismami. Nie bez powodu zatem określa się wydawnictwo Schwittersa jako serię, ponieważ dzięki tym powiązaniom oraz wzajemności czasopismo zyskuje spójność. Warto dodać, że dużą liczbę zamieszczonych tam reprodukcji dzieł sztuki współczesnej cechuje także dobra jakość, dzięki włączeniu fotografii do procesu drukowania. Obok malarstwa, grafiki i rzeźby znajdziemy tam także przykłady architektury oraz sztuki użytkowej (projektowanie mebli czy scenografii), projekty reklamowe, ale także fotografię eksperymentalną (fotogramy El Lissitzky'ego oraz László Moholy-Nagy'ego), które w tamtych czasach były zupełną nowością.

W momencie podjęcia decyzji o wydawaniu własnego pisma Schwitters był już znanym artystą i autorem, chociażby dzięki ukazaniu się czterech wydań głośniejszej *Anny Blume*. Pisał także teksty dla rozmaitych czasopism literackich i artystycznych, takich jak *Der Sturm*, *Mecano*, *Ma*, *Der Ararat* oraz *Der Zweemann*. Był także okazjonalnym współpracownikiem *De Stijl*, dzięki czemu nawiązał kontakty z holenderskimi artystami, architektami oraz typografami. Odbiwał także liczne podróże przez Niemcy, Pragę, Paryż, Holandię oraz Norwegię, a w latach 20-tych występował publicznie z wykładami, które wygłaszał w muzeach, galeriach czy stowarzyszeniach artystycznych. Miał za sobą kilkanaście wystaw indywidualnych, a jego prace od 1911 roku były także prezentowane na prawie pięćdziesięciu wystawach zbiorowych.

Wydawanie czasopisma MERZ wiązało się z bardziej intensywnym zaangażowaniem w projektowanie typograficzne i w konsekwencji doprowadziło do założenia *Merz Werbezentrale* w 1924 roku, której zakres wykonywanych usług był bardzo szeroki i obejmował: plakaty, reklamy obrazkową, sygnety, opakowania, projekty, rysunki, typografię, katalogi, ogłoszenia, a także reklamę świetlną.



W 1927 roku Schwitters założył grupę – *die abstrakten hannerover* skupiającą hanowerskich artystów, którzy w latach 20-tych rozwijali sztukę abstrakcyjną w różnych formach i pragnęli pomóc temu nowemu wówczas ruchowi artystycznemu w zdobyciu większej uwagi i prestiżu. Kilka miesięcy później zorganizował także międzynarodową grupę grafików – *Der Ring Neue Werbegestalter*, w skład której weszli m. in. László Moholy-Nagy, holenderski typograf Piet Zwart oraz Jan Tschichold, typograf, projektant książek, twórca krojów pisma i autor ważnego manifestu *Die neue Typographie* z 1928 roku. Jako przewodniczący założonej w 1927 r. *Der Ring Neue Werbegestalter* (związek projektantów reklamy) Schwitters występował także na wielu wystawach jako projektant i autor reklam.

Ring Neue Werbegestalter zrzeszała najważniejszych twórców działających w Niemczech i Holandii, którzy za cel obrali promowanie i popularyzowanie zasad *Neue Typographie* (Nowej Typografii), rozpoznawalnej m. in. dzięki bezszeryfowym krojom pisma, oszczędnym kompozycjom, asymetrycznej kompozycji i wykorzystaniu przestrzeni negatywnej, przedkładaniu jasności przekazu i komunikacji nad piękno czy wykorzystywaniu fotografii oraz fotomontaży.

W *Nowej Typografii* wszelki nacisk został położony na spełnianie konkretnych funkcji informacyjnych. Wybór, stopień oraz siła czcionek zależne były od celu przekazu i były dobierane zgodnie z ich przeznaczeniem i treścią. Treść bowiem musiała oddziaływać natychmiastowo, działać raczej zmysłowo i wizualnie, aniżeli – intelektualnie. Niezwykle istotne przy tym było także dążenie do klarowności oraz elegancji. Piękno wyrażało się w odpowiednim wyważeniu proporcji przy jednoczesnym zachowaniu prostoty przekazu. Prostoty rozumianej jako jasną, jednoznaczną oraz właściwą formę, eliminującą wszelki niepotrzebny balast.

Do grupy tej należeli także Max Burchartz, Walter Dexel, Willi Baumeister, Robert Michel oraz Georg Trupp. Członkowie ugrupowania stosowali *Nową Typografię* we wszelkich możliwych projektach – od czasopism, przez reklamy, po materiały polityczne. Często wystawiali wspólnie z pokrewnymi im projektantami Bauhausu, ale gościli także El Lissitzky'e i Johna Heartfielda.

W styczniu 1929 r. rada miejska Hanoweru zleciła Schwittersowi opracowanie nowych druków urzędowych, którymi była tak zachwycona, że prezentowała prace Schwittersa na ważnych wystawach typograficznych. Otrzymywał także zlecenia dotyczące zaprojektowania katalogów dla hanowerskiej firmy *Celler Volks-Möbel*, karty pocztowe oraz katalog z okazji wystawy *Die Gebrauchswohnung der Dammerstock-Siedlung* w Karlsruhe. Jako artysta reklamowy wykonał projekty dla znanych marek Pelikan i Bahlsen.

W zaprojektowanej dla nowych klientów broszurze reklamowej *Die Neue Gestaltung in der Typographie* (Nowe projektowanie w typografii) z 1930 roku, Schwitters podkreśla:

Nowa typografia ujmuje wszystko poprzez Gestaltung [...]. Logiczne, świadome strukturyzowanie w formie tekstu i obrazu [...]. Projekt jest jednością w wielości poprzez selekcję, ograniczenie, strukturyzację, rytm oraz równowagę – czy to w spoczynku, czy w ruchu [...]. Tworzenie relacji jest celem całej typografii.



74. Projekt reklamowy: "Nowy design w typografii", 1930



79. Materiały promocyjne i druki dla firmy Merz Werbezentrale, 1924-30



REKLAMZEICHNER
EINGEFÜHRTER
FIRMEN IM IN- UND
AUSLANDE

MERZ

ENTWORFENE
ZEICHNUNGEN
KLISCHÉES
TEXTE
TYPOGRAPHIE
IDEEEN

WERBEZENTRALE
KURT SCHWITTERS
HANNOVER, WALDHAUSENSTR. 5

WERBE-ZENTRALE

DIE GUTE REKLAME IST BILLIG

ist sechlich, klar und knapp, verwendet moderne Mittel, hat Schlagkraft der Form. Ein geringes Mass hochwertiger Reklame übersteigt an Wirkung eine vielfache Menge ungeeigneter.



81. Przykład druków urzędowych wykonanych na zlecenie władz miasta Hannover, 1929-1930 r.



82. Druki reklamowe dla Opery i Teatru w Hanowerze (Städtische Bühnen Hannover); 1929-1932



83. Materiały promocyjne do wystawy: Osiedle Dammerstock, 1929



84. Koperta na papieru firmowe Merz Werbezentrale; 1924



85. Ulotka reklamowa do Merz 4; 1923



86. Wzornik linotypów oraz broszura dla firmy Edler & Krische Hannover, Geschäftsbücherfabrik ok. 1927-28



87. prospekty dla Rheinhütte, Weise Söhne, Halle-Saale; ok. 1927 r.



WERBEDRUCKE
 verschiedene Prospekte, Aufträge
 oder Broschüren, sondern jede
 Druckerei überträgt durch die
 Handhabung der Ball- oder die
 Halbkugelform durch besondere
 Aufhängen/Druckformen



GUTE DRUCKSACHEN.
 Die Druck-sachstoffe und gute Ausführung von dem Kreis der allseitigen
 Hochdrucke herzustellen, sollen Sie in dem vordringlichsten
 Ziel setzen können werden und anderen Verfahren für die Herstellung.

MINDERWERTHIGE DRUCKSACHEN
 einer geringeren, nicht in unangenehmer Ausführung, werden sollen
 allseitigen Druck und in gewissen Grad ist sehr oft, daß die Druckerei
 nicht entsprechend ist für die richtigen für den Reklamemanager die
 Druckerei hat können, nicht haben den besten für die Durchführung
 von die Aufgaben für den Reklamemanager werden vorgezogen sind

EINE GERINGE MENGENZAUFNAHME
 für die Herstellung unvollständigen Druckarbeiten führt zu den Kosten
 10 Malen mehr können, werden sollen anderen Verfahren und über
 werden, so haben man Reklamemanager und anderen Reklamemanager und
 besonders Ihnen durch unsere Druckerei, nur mit dem Reklamemanager in
 einem geringen Maßnahme möglich. Halten Sie die Anzahl einer Reklamemanager,
 damit sie die vollständige Reklamemanager und unsere Reklamemanager sein



88. Druk reklamowy Hahn, ok. 1929 r.



**97. GROSSE
 KUNSTAUSSTELLUNG 1929**



**KUNSTVEREIN
 HANNOVER E.V.**

**IM KÜNSTLERHAUS
 SOPHIENSTRASSE 2**
24. FEBRUAR BIS 14. APRIL
GEÖFFNET 11-4, EINTRITTSPREIS 75 PF

89. Plakat 97. Wielkiej Wystawy Sztuki, Künstlerhaus, Hanover 1929



90. Druki promocyjne, opakowania i reklama ciasteczek Leibniz dla Hermanna Bahlena (Keks-Fabrik), Hannover 1929



91. Projekt reklamowy dla firmy Pelikan zamieszczony w Merz 11, 1924



92. Projekt reklamy dla firmy Pelikan zamieszczony w Merz 11, 1924

* * *

Po okresie wyjątkowej pracy jako grafik oraz wielu intensywnych dyskusjach podejmowanych z innymi artystami na tematy typografii, Schwitters sformułował wyrafinowaną teorię dotyczącą konstruowania i postrzegania przestrzeni. Nie zdecydował się jednak na publikację zagadnień poświadczonych przestrzennemu wymiarowi malarstwa, rzeźby i architektury na łamach swojego czasopisma lub w czasopiśmie architektonicznych i awangardowych, do których regularnie pisywał. Zachowała się jednak kolekcja szklanych slajdów oraz siedemnaście stron skrótowych notatek, które składały się na treść wykładu o charakterze dydaktycznym, który Schwitters kilkakrotnie wygłosił w latach 1929-1930, goszcząc w rozmaitych związkach grafików oraz architektów w Niemczech (m. in. w Berlinie, Stuttgarcie, Hanowerze, ale także – w Amsterdamie).

Ocalałe i niepublikowane jak dotąd notatki z wykładów oraz wykazy slajdów i szklane przezroczca, zachowane po dziś dzień w Muzeum Sprengel w Hanowerze, są jedynymi źródłami jakie posiadamy o teorii przestrzeni Schwittersa. W oparciu o te materiały, które stanowią uzupełnienie opowieści rozbudowywanej także dzięki wyświetlanym obrazom (których kolejność często była zmieniana) – możemy z dużym prawdopodobieństwem wskazać problemy estetyczne, jakie zajmowały Kurta Schwittersa.

Swoj slajdowy wyklad poświęcił on w dużej mierze omówieniu działalności *Ring Neue Werbegestalter* umieszczając jej dokonania w najnowszej historii malarstwa i architektury. Podjął wątki związane z potraktowaniem przestrzeni i kompozycji w *Nowej Typografii* w oparciu o zagadnienia dotyczące chociażby percepcji przestrzeni, zwłaszcza związanej z dynamiką właściwą dla czynności czytania, funkcji ramy dla każdego dzieła sztuki, możliwości ruchu w obrębie obrazu oraz szczególnego uprzywilejowania centrum kompozycji, a wreszcie – równoważności każdego materiału dla formacji artystycznej i połączeniu tych materiałów w jednolitą całość.

Warto w tym miejscu po raz kolejny zaznaczyć, że Schwitters zajął się projektowaniem graficznym za namową i przy wsparciu Theo van Doesburga, wzorując się na pismach wydawanych przez niego (*De Stijl, Mecano*), jednakże pierwszą teorię typografii zamieszczoną w *Merz 11 (Thesen über Typographie; 1924)* traktować należy jako odpowiedź na idee El Lissitzky'ego (*Topographie der Typographie; 1923*).

Lissitzky przybył z misją szerzenia dokonań konstrukttywizmu i w 1921 roku podjął pracę jako rosyjski ambasador kulturalny w Niemczech. Współpracował między innymi z dadaistami oraz szkołą Bauhausu, a także *De Stijl*. Wraz z Ilyą Ehrenbergiem otrzymali skromne fundusze na założenie czasopisma *Veshch/Gegenstand/Objet* mającego odnowić kontakty kulturalne między Rosją a Zachodem oraz promować prace rosyjskich konstruktivistów i suprematystów. Kładąc nacisk na międzynarodowy charakter sztuki współczesnej Lissitzky uznał wyrotową taktykę dadaistów za warunek konieczny do zerwania z przebrzmiałymi postawami wobec sztuki. Ten niszczycielski charakter dadaizmu był niczym taran, który miał oczyścić pole dla nowej, rewolucyjnej sztuki.

Schwitters zbliżył się od punktu widzenia Lissitzky'ego podkreślając istnienie oraz znaczenie dwóch podstawowych systemów projektowania graficznego, określonych przez ich podstawową funkcję: *orientierung* oraz *werbung*.

Pierwszy system, *orientierung* przypominać będzie neoplastyczne kompozycje Pieta Mondriana, którym brakować będzie wyraźnego centrum i dlatego tekst winien być zrównoważony, aby osiągnąć spójny efekt. Wszystkie występujące w tej formie elementy są tego samego rodzaju, zatem części traktowane są jako równe sobie. Ta *spoczynkowa* forma (*ruhend*) będzie cechowała materiały takie jak papier firmowy, wizytówki czy pokwitowania, których głównym celem jest orientacja patrzącego oraz właściwa organizacja i komunikacja, skupiająca się na podporządkowaniu wielu różnorodnych elementów pod nadrzędną koncepcję projektu lub tożsamość korporacyjną.

Natomiast właściwością typową dla *werbung* będzie wypukłone centrum (*betonte Mitte*) i dlatego promieniujące, emanujące (*daher ausstrahlend*). Ta promieniująca kompozycja składać się będzie z wektorów, które zdają się poruszać wbrew wiążącym je przestrzennym granicom i dlatego jawić się będzie jako aktywna, agresywna i wysoce subiektywna. *Werbung* będzie więc cechować wszelkie materiały promocyjne i reklamowe, których celem jest wywarcie wpływu na odbiorców.

Schwitters stwierdził, że połączenie obu schematów jest najbardziej korzystnym rozwiązaniem. Uczynił swoim priorytetem zabieganie o uwagę widza poprzez formę. Ona ma bowiem stworzyć właściwe warunki percepcji. W swoich wykładach podkreślał także znacznie pojęcia *Ausstrahlung* (*promieniowanie*) które wiązało się z emanacją światła oraz ciepła, które Schwitters uważał za nową właściwość charakteryzującą ówczesną sztukę i architekturę.

Schwitters wiele uwagi poświęcał obrazom, które same się poruszają i dla zilustrowania swoich przemyśleń na temat przestrzeni posiłkował się slajdami ukazującymi prace Carla Buchheistera, Kandinsky'ego, Lissitzky'ego oraz Elli Bergmann-Michel. Był to zazwyczaj kompozycje ekspansywne usiłujące wyrwać się ze swoich ram w trzy wymiary.

*W tych pracach – jak sugerował – formy nie są umieszczane po to, by wypełnić istniejącą, wymierną i jednorodną „pustą” przestrzeń, ani nie naruszają rzeczywistej przestrzeni, którą zajmujemy. Podkreślał natomiast, że pozornie autonomiczny, samoistnie generowany dynamizm formy jest wytwarzany poprzez nasze rozpoznanie kompozycyjnej ekscentryczności. [...] Jeśli formy danej kompozycji wydają się ekscentryczne, a przez to ożywione, to przestrzeń obrazu nie jest już wyznaczona przez ramę, granice płaszczyzny obrazu czy jakkolwiek inny odpowiednik granicy własności. Przestrzeń takiego malarstwa przestaje być definiowana przez jego zewnętrzną otoczkę i zamiast tego rozwija się w naszej percepcji – promieniując od centrum, które funkcjonuje jak silnik generujący, właśnie dlatego, że jego tożsamość jako centrum jest wiecznie niestabilna i całkowicie zależna od tego, czym nie jest. (Megan R. Luke; rozdz. *Paintings That Move Themselves*).*



93. Vassily Kandinsky: Ovale Nr. 2; 1925



94. El Lissitzky: Proun R.V.N. 2; 1923

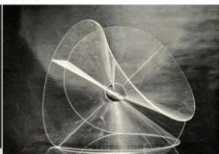
Ekscentryczny efekt – zdaniem Schwitersa – był stosowany m. in. w owalnych płótnach Kandinsky'ego oraz obrazach Proun Lissitzky'ego. Lissitzky porównywał swoje obrazy *Prouns* do odczucia przestrzeni przez uwolnionego od grawitacji i swobodnie unoszącego się aeronauty. Można było te obrazy rozpoznać natychmiast jako wytwory wyobraźni. Struktury, wokół których możemy krążyć – oglądając je ze wszystkich stron, by w końcu oderwać się i wkroczyć w ich niezwyklej przestrzeń. Kandinsky w swoich pracach stosował szereg punktów wabiących oko, które nie pokrywają się z fizycznym środkiem, a dzięki temu zabiegowi potrafił ukryć rzeczywiste centrum obrazu, nawet jeśli rozmieszcza wokół niego wszystkie formy. Przestrzeń w malarstwie abstrakcyjnym nie jest przestrzenią fizyczną, której konturów moglibyśmy dotknąć, a jej poszczególne elementy mogą zarówno uwydatniać materialność płaszczyzny obrazu, ale także niemal całkowicie ją maskować. Zdaniem Schwitersa obrazy Mondriana są przykładem całkowitego zniesienia centrum.

Prócz zagadnień dotyczących promieniującej przestrzeni uwagę Schwitersa zwróciły także aspekty związane z przezroczystością. Dla zilustrowania tych wątków wybrał przezroczyste obiekty Nauma Gabo (*Raumkonstruktion C* z 1920 roku) oraz obraz László Moholy-Nagy'ego. Te obiekty o budzących wątpliwości cechach materialnych – bryły zbudowane ze szklanych bądź plastikowych płaszczyzn umieszczonych na czarnym tle – były nowym rodzajem promieniującej przestrzeni, projekcjami świetlnymi. To fantasmagoryczne zjawisko stawało się widzialne i miało namacalny wpływ na przestrzeń, dzieląc ją tak, jak pryzmat załamujący światło i ukazujący nam widmo. Ten efekt, który załamywał przestrzeń, dzięki czemu stawał się ona widoczna był – zdaniem Schwitersa – celowo dezorientujący, ponieważ przecinające się płaszczyzny bryły można było postrzegać jako cofające się bądź wysuwające się do przodu. Ten podział realnej przestrzeni dokonuje się za sprawą przezroczystej rzeźby, która ponownie może obraz (uzyskany dzięki fotografii i projekcji świetlnej) wchłonać, uczynić niewidocznym.

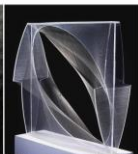
Naum Gabo's Kinetic Construction:



95. Lineare Raumkonstruktion Nr. 2



96. Translucent Variation on a Spheric Theme



97. Linear Construction in Space No. 1

Podjęmowane wątki promieniującej przestrzeni oraz przezroczystych rzeźb konsekwentnie doprowadziły Schwitersa do wniosków dotyczących nowoczesnej architektury, która zaczęła budować konstruktywnie od wewnątrz na zewnątrz, by następnie stawiać ściany działowe wokół budowanej przestrzeni.

Zatem dla nowej architektury oraz zjawisk dotyczących modeli promieniowania czy modeli rzutowanego światła – przestrzeń nie jest już zamknięciem wyznaczonym przez wymiarną, fizyczną i ukształtowaną powłokę. Przestrzeń jest raczej wynikiem aktywnej projekcji na zewnątrz, z wnętrza pozbawionego ścian. Przestrzeń jest postrzegalna dzięki temu, że jest zdolna do promieniowania ponad i wbrew swoim zewnętrznym granicom.

Schwitters w swoich rozważaniach jako przykład omówił także zagadnienie promieniowania opierając się na przykładzie własnych *Merzbild*: *Das große Ich-Bild* oraz *Bild mit rotem Kreuz*. Można się zastanawiać, co właściwie podyktowało taki wybór, lecz zdaniem Schwittersa te dwie prace stworzone w 1919 roku w oparciu o zasadę włączenia do obrazu przedmiotów zniszczonych, które dodane do kompozycji jako czysta postać linii, koloru czy faktury opierały się całkowitemu pozbyciu się tego, co Schwitters określił mianem *Eigengift*, czyli pozostałości kontekstu oraz przypisanej im funkcji, a więc toksyn zatruwających autonomiczną kompozycję. Wszak podstawowym zamiarem estetyki *Merz* było włączenie do obrazu wszelkich przedmiotów oczyszczonych uprzednio z kontekstu i pierwotnego znaczenia dzięki *de-formacji*, aby w ostateczności uzyskać dzieło abstrakcyjne. Ale ta materia, te elementy pozostawały wciąż odporne, odsyłając odbiorców do swojej historii i do świata poza abstrakcyjnym obrazem. Schwitters podkreślał, że materiał jest dla obrazu sprawą bez większego znaczenia. Ważny jest bowiem rytm, dzięki któremu z tak wielu różnorodnych materiałów można było uzyskać spójny efekt. Schwitters uznał, że źródłem promieniowania jego wczesnych *Merzbild* była zawarta w tych obiektach historia, towarzyszący im багаż skojarzeń, znaczeń oraz subiektywnych wspomnień.



Das große Ich-Bild, 1919



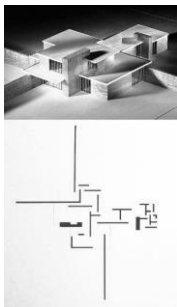
Merzbild 1 B Bild mit rotem Kreuz,

Zainteresowanie Schwittersa przestrzenią rozwijającą się od wewnątrz na zewnątrz, było niezwykle istotne dla podejmowanych przez niego poszukiwań, a wreszcie ukształtowania się teorii *Merza*. Dzięki wprowadzeniu pojęcia promieniowania zauważył on, że oprócz promieniowania na ramę w obrazach abstrakcyjnych występuje także promieniowanie do przodu i do tyłu. Natomiast w architekturze – tu jako najbardziej dobitne przykłady wybrał projekty *Brick Country House* z 1924 roku, Miesa van der Rohe – forma promieniuje na krajobraz. Widok z lotu ptaka tej niesamowitej architektury ukazuje dom, który promieniuje dalej w przestrzeń dzięki ścianom działowym w ogrodzie.

Schwitters rozważał także możliwość zrobienia kariery w zawodzie architekta zaraz po I wojnie światowej, ale ukończył tylko dwa semestry studiów na hanowerskiej Politechnice, zanim wznowił karierę artystyczną. Przez całe życie utrzymywał jednak znaczące zainteresowanie architekturą, a w połowie lat 20-tych poważnie rozważał założenie czasopisma poświęconego w całości architekturze.

Nie wolno nam pominąć w tym miejscu także działalności artystycznej Schwittersa związanej ze sceną teatralną – *Merzbühne*. Pierwsze powstałe szkice teoretyczne dotyczące teatru pochodzą z 1919 roku. Koncepcja teatralna Schwittersa była czymś w rodzaju urzeczywistnionego dadaistyczno-surrealistycznego snu, w którym miesza się to, co rzeczywiste z tym, co jedynie wyobrażone, zaś akcja trwa nieprzerwanie, a tej dynamicznej całości – chaotycznej mieszaniny – nie sposób pojąć. Tak m. in. opisywał Schwitters *Merzbühne* w tekście opublikowanym dla „Der Ararat” w 1920 r.:

[...] *Sztuka sceniczna Merz jest abstrakcyjnym dziełem sztuki. (...) W przeciwieństwie do dramatu i opery wszystkie części składowe sztuki scenicznej Merz są nierozłącznie ze sobą związane. Nie może zostać ona napisana, przeczytana ani usłyszana, a jedynie doświadczona w teatrze. (...) Merzbühne zna jedynie połączenie wszystkich części w całościowe dzieło (Gesamtwerk). Tworzywami scenografii są wszystkie sztywne, płynne i powietrzne rzeczy, jak biała ściana, człowiek, drut, strumień wody, niebieskie odległości, stożkowe światło. (...) Tworzywem dla partytury są wszystkie dźwięki i hałasy, które stworzone są poprzez skrzypce, bębny, puzony, maszyny do szycia, budziki i strumienie wody itp. Tworzywami dla poezji są wszystkie doświadczenia, które wzmożone zostały przez zrozumienie i uczucie. Tworzywa są wykorzystywane jedynie w przypadku logiki dzieła sztuki. Im mocniej dzieło sztuki niszczy logikę, tym większa jest możliwość artystycznej budowy. Jak w przypadku poezji, kiedy się przeciwstawia słowo słowu,*



tak w tym przypadku przeciwstawia się część części, tworzywo tworzywu. Można sobie wyobrazić scenografię jak Merzbild. Części obrazu poruszają się i zmieniają, obraz bawi się, ruch jest bez głosu, albo towarzyszą mu hałasy albo muzyka. Domagam się Merzbühne. Gdzie jest scena eksperymentalna?

Merzbühne może być więc rozumiane jako nieskończony kolaż. Abstrakcyjne dzieło sztuki, które wchłania i łączy ze sobą rozmaite tworzywo, nadając jednocześnie nowej wartości tym nowopowstałym relacjom. Trójwymiarowy, pozostający w ruchu i nieskończony asamblaż, który łączy przedmioty i działania ludzkie, efekty dźwiękowe i świetlne oraz wszystko, co tylko zdołał wyobrazić sobie artysta.



101. Rysunek uniwersalnej scenografii, 1925

Już samo wyłączenie światła bądź jego projekcja spotykały się z żywą reakcją publiczności, co także było wpisane w projekt nowego teatru Schwittersa. Bowiernie nie tylko łączące się w tym niezwykłym spektaklu elementy, ale także aktorzy, scena oraz widownia stawały się tak samo uprawnionym elementem dzieła sztuki. Dzieła totalnego, Gesamtkunstwerk.

Zafascynowany szeroko rozumianym teatrem mechanicznym, polegającym na wprowadzeniu dynamiki maszyn oraz automatów na scenę m. in. przez futurystów, dadaistów oraz konstruktywistów, co wiązało się z popularyzacją nowego gatunku teatralnego polegającego na prezentowaniu baletów i tańców mechanicznych – uległ podobnej fascynacji.

Materiałami scenograficznymi są ciała stałe, ciekłe i gazowe, takie jak: biała ściana, człowiek, splątany drut, strumień wody, niebieski dystans, stożek światła. Wykorzystywane są powierzchnie, które mogą się ścisnąć lub mogą się rozpuszczać w siatki; powierzchnie, które mogą się składać jak zasłony, rozszerzać lub kurczyć. Obiekty będą mogły się poruszać i obracać, a linie będą mogły się rozszerzać w powierzchnie. Części będą wstawiane do scenografii, a części będą z niej wyjmowane [...].

Jego spektakl potężnych i niebezpiecznych maszyn oraz żarłocznych trybów, które tańczą i wysuwają kły. Brutalnie zdeformowane i ziewające maszyny do zycia i mielenia mięsa, wiertarki dentystyczne, zmiażdżone samochody, tramwaje, zgniecione rowery i lokomotywy – wymykają się spod kontroli. Eksplozje, zderzenia, wybuchy wodnych strumieni i wszechobecne odłamki szkła, które wirują i łączą ze sobą nieskończone bogactwo przedmiotów i stanów. Niczym trąba powietrzna rozpędzona impulsem, niepoohamowaną siłą wyobraźni przypomina chaos i zniszczenie, natłok makabrycznych wspomnień jakie nawiedzały sny i codzienność tych, którzy znali okropności wojny.

Podczas pobytu w Holandii, wraz z Doesburgami oraz Huszarem rozpoczął pracę nad spektaklem *Das mechanische Tanzfigur*, na który składała się głównie animacja mechanicznych marionetek Vilmosa Huszára. Taniec mechanicznej kukły oraz zabawy oświetleniem zaprowadziły Schwittersa do rozważań dotyczącego wnętrza, które reagowałoby na ruch ludzi, a przy tym zachowywało absolutną równowagę formalną. Idee tą rozwinął Schwitters na łamach MERZ nr 1, w eseju *Dadaismus in Holland: Architektura zbyt mało miejsca poświęca dziś możliwości mieszkalnym, zbyt mało bierze pod uwagę fakt, że ludzie swoją obecnością zmieniają pomieszczenie. Jeśli pomieszczenie jest dobrze wyważone, to osoba wchodząca do niego zakłóci równowagę artystyczną. Tylko Merz może i musi liczyć się ze zdarzeniami o charakterze przypadkowym. (...) Należy stworzyć intensywną relację między człowiekiem a przestrzenią. A to można osiągnąć poprzez włączanie do architektury śladów ruchu. Jest to zupełnie nowa idea, która będzie w stanie zlikwidować niezamieszkalność domów.* (za Megan R. Luke; rozdz. *Performing a Theory of Spatial Formation*)

Niestety, w tym samym roku Schwitters ostatecznie porzucił koncepcję tak rozumianego *Merzbühne*, bowiem zdał sobie sprawę z tego, jak bardzo utopijna będzie realizacja projektu *Merz* na scenie teatralnej, która nie ma szans na jej pełne zastosowanie w praktyce. Ostatecznie *Merzbühne* pozostała artystyczną fantazją, choć niektóre wątki zostały przez Schwittersa podjęte nie tylko na płaszczyźnie architektury, ale także – jak się później przekonano – wyrażone najpełniej w najważniejszym jego dziele – *Merzbau*.

Wypada tę część poświęconą działalności artystycznej Schwittersa jako projektanta i grafika podsumować fragmentem pochodzącym z jednej z najciekawszych, wydanej w 2014, publikacji autorstwa Megan R. Luke *Kurt Schwitters: Space, Image, Exile*, poświęconej eksperymentom Schwittersa w kształtowaniu przestrzeni, a także rodzeniu się i rozwojowi jego *Merzbau*. Książka ta stanowi nie tylko wspaniałe źródło informacji o rzeźbach stworzonych przez Schwittersa oraz okresie, w którym przebywał na przymusowym wygnaniu, ale pozwoliła odkryć wiele wątków, o których istnieniu nie miałem dotychczas pojęcia.

*W następstwie swojej podróży z wykładami, Schwitters połączył jednak obie metody powstawania promieniującej przestrzeni, tworząc Merzbau. (...) była to przestrzeń wewnętrzna, która nie mogła być pomyślana jako obiekt zdeteterminowany przez daną kubaturę bądź w niej umiejscowiony. Jej struktura oraz przestrzeń, którą tworzyła – były całkowicie oderwane od formalnego porządku dyktowanego przez zewnętrzną powłokę istniejącego wcześniej budynku. W tym krystalicznym wnętrzu – motorem, który wyzwalał jego promieniowanie <<od wewnątrz>>, był obiekt Merza – już nie tylko znalezione przedmioty i surowiec, ale przede wszystkim płaskorzeźby i rzeźby Merza pochodzące z życia uznanego za minione. (Megan R. Luke; rozdz. *The Limits of Merz and Mondrian*).*

Po powrocie z holenderskiego tournée Schwitters przeorganizował swoją pracownię, co można odczytać jako oznakę nadchodzącej i decydującej zmiany. John Elderfield zwraca uwagę, że *Schwitters znalazł bardziej satysfakcjonującą drogę do Gesamtkunstwerk, a gdy ją znalazł teatr przestał być dla niego tak ważny, przynajmniej w tym sensie.*

W 1923 roku zaczął łączyć niektóre dadaistyczne konstrukcje (...) *To nieustannie rozwijające się środowisko, które Schwitters nazwał swoim Merzbau, stało się nową drogą do całkowitego dzieła sztuki.* (John Elderfield; rozdz. *Merz in the Machine Age*).

TYTAN PRACY / PORTRET AMBIWALENTNY

Możemy sobie jedynie wyobrazić w jaki sposób pracował Schwitters. Człowiek o tak rozległych zainteresowaniach i zdaje się – niewyczerpanych pokładach pasji oraz energii. Ta niespożyta aktywność twórcza Schwittersa w latach 1918-1922 obejmowała ponad sto rozmaitych tekstów, w tym liczne manifesty, polemiki, wiersze, ale także – według Schmalenbacha – ponad 130 obrazów, kolaży, asamblaży oraz akwarel. Schwitters zdaje się czerpać inspirację z wielu źródeł, a jednocześnie pozostaje twórcą osobnym, indywidualnością.

Schwitters cierpiał na długotrwałe ataki epilepsji, ale także chorował na zdiagnozowaną medycznie depresję. Jeśli uświadomimy sobie, że zmagał się już od najmłodszych lat z atakami padaczki, a jednocześnie uchodził za osobę niezwykle towarzyską, pełną werwy i poczucia humoru, która potrafiła zatracić się nie tylko w pracy twórczej, ale także w dyskusji, zabawie i tańcu – to całociowy obraz jaki próbujemy utkać z niewielu fragmentów zawartych w książkach na jego temat wciąż nam się wymyka.

Szczegóły o charakterze autobiograficznym pozostają w dużej mierze anegdotyczne, zaś Schwitters znany był ze skłonności do odgrywania rozmaitych ról, a także podawania różnych miejsc urodzenia czy pochodzenia oraz przedstawiania wydarzeń z własnego życia, zarówno tych błahych, jak i znaczących – w sposób tak różny, że nie sposób odgadnąć, co jest prawdą, a co kreacją artystyczną.

Jeśli już mówił o swojej pracy, to raczej o poszukiwaniach bądź jej efektach końcowych w ujęciu teoretycznym. Natrafiłem jedynie na drobne wzmianki, wypowiedziane półśłówka na temat intuicyjnego podejścia podczas tworzenia kolaży. Zaledwie jeden opis wędrówki w poszukiwaniu brakującej części do asamblażu, której drogę wskazywało przecucie. Żadnych szczerych relacji, brak ekstatycznych uniesień towarzyszących samemu tworzeniu czy obcowaniu z tworzywem tak nieprzewidywalnym i kryjącym tak wiele piękna, jakim jest papier.

Jeśli już Schwitters zdobył się na to, by w jakimś stopniu odsonić prawdę, to jawił się jako ktoś, kto na chwilę wychyla się i ukazuje promieniując szczerym wyznaniem, by równie szybko skryć się w natłoku słów, o zupełnie odmiennej wymowie. Zgrywus. Właściciel przynajmniej dwóch twarzy. Zmagający się z depresją – melancholik, owładnięty lękiem przed szaleństwem, który nie pozwala sobie na okazywanie słabości.

Zdaje się, że jedyną skuteczną bronią była ironia. Ale także praca. Znajomi, dyskusje, pomysły i praca. Podróże, wykłady, wieczorne wygłupy i praca. Prawdziwy tytan pracy, który według legendy potrafił tworzyć wszędzie. W podróży, na dworcu, będąc u kogoś gościem i w absolutnym odosobnieniu i tajemnicy, a przynajmniej – w ciszy.

Podróżowanie ze Schwittersem było nie lada wyzwaniem. Schwitters znany z oszczędności zabierał ze sobą nie tylko skromne racje żywnościowe, ale także przenośną kuchenkę, a nawet własną pościel, aby nie narzucać się gospodarzom, którzy zgodzili się przyjąć go pod swój dach. W podróżynych walizkach woził także swój przenośny warsztat oraz materiały zbierane z zamiarem ich wykorzystania w kolejnych pracach. Zdarzyło się nawet, że jedna z tych wychanych po brzegi walizek pękła na peronie, ku zdziwieniu innych podróżnych, którzy patrzyli niczym zahipnotyzowani na ich niemal bajkowo obfitą zawartość.

Podczas jednej z licznych podróży, kiedy artyści utknęli w środku nocy na stacji kolejowej, Hannah Höch i Raoul Hausmann poszli szukać noclegu. Kiedy wrócili na stację, zastali Schwittersa w świetle latarni, pochylonego nad walizką i kończącego kolaż, do którego użył skrawków zebranych z peronu kolejowego. Hausmann podziwiał zdolności Schwittersa do rozróżniania wartości kolorystycznych pod warstwą brudu zazwyczaj pokrywającego jego cenne znaleziska. Każdy, kto spędzał ze Schwittersem czas zauważał, że on wciąż podnosił z ziemi rozmaite karteczki i małe przedmioty, którymi napychał nie tylko swoje kieszenie, ale także kieszenie swoich towarzyszy.

Nie ułatwiał życia krytykom oraz odbiorcom, z którymi – jak się zdaje – zabawa polegająca na myśleniu interpretacyjnych tropów musiała mu sprawiać niezłą frajdę. Potrafił skrzętnie ukrywać tematy i motywy przy jednoczesnym grze w ich ujawnianie. Był odporny na wszelkie wyjaśnienia dotyczące jego pracy i robił wszystko, aby udaremnić krytyczną analizę dzieła – zatajając lub świadomie pomijając kluczowe informacje, a czasami akcentując kwestie błahe, wymyślone i pozbawione większego znaczenia. Jednocześnie uważał, że takie postępowanie jest zgodne z przyjętymi przez niego zasadami *Merz*.

Przyznawał, że żyją w nim dwaj malarze: naturalista i abstrakcjonista. Nadał im nawet inne imiona. (...) *Kurt i Kürtchen (Kurt, und der zweite Kürtchen)* w zasadzie nie lubią się nawzajem, więc każdy z nich stara się z trucizny i żółci stworzyć jak najwięcej dobrego. Oznacza to, że powiększają się wzajemnie, gdy nie są jednocześnie w sobie. *Ja żyję pomiędzy.*

O tym, w jaki sposób pracował dowiedziałem się dzięki relacji Frau Klemm, u której gościł, podczas pobytu w Lipsku, zachowanej i opisaney w książce Ernsta Nundela: (...) *poprosił mnie, abym poszła z nim na spacer. Przy tej okazji zbierał do pustego drewnianego pudełka po cygarach kolorowe skrawki papieru, skrawki gazet, wyrzucone przez podróżnych bilety tramwajowe. U nas w domu mył te rzeczy ciepłą wodą w łazience, a następnie suszył na grzejniku, żeby wszystko było <<higieniczne>>. W deszczową niedzielę zapragnął tworzyć kolaże. Przystępując do pracy, rozłożył na podłodze naszej dość dużej jadalni białe prześcieradła, a następnie opróżnił na nie zawartość swojego pudełka po cygarach. Trochę przycinał, trochę kolorował, przyklejał – jednym słowem robił kolaże, zwane też obrazami *Merz*, które później podpisywał.*

Schwitters nie podchodził do tworzenia z góry przyjętym wyobrażeniem tego, co powinno powstać, ale zamiast tego pracował korzystając z wielu materiałów w kategoriach ich wewnętrznych relacji. W twórczości Schwittersa nie chodziło bowiem o sam obiekt, ale o dynamikę wzajemnych relacji, które pojawiały się w trakcie powstawania dzieła.

O wyborze znalezionych na ulicach, wysypiskach czy plażach obiektów często decydował przeblask intuicji. Obiekty te zazwyczaj musiały być zgodne z wcześniejszymi założeniami formalnymi, a jeszcze bardziej – wywoływać określone skojarzenia. Nie sposób ostatecznie wytłumaczyć co decydowało o wyborze takich, a nie innych środków, ale raczej nie były to powody przemyślane i racjonalne. Rzecz jasna, jeśli Schwitters był akurat na etapie czerpania z natury, z materiałów pochodzenia organicznego, to siłą rzeczy takich materiałów poszukiwał.

W jednym z esejów „Ich und meine Ziele” Schwitters pozwolił sobie na wpłecenie wątków osobistych, które jak to zazwyczaj bywa u tego prześmiwcy i mistrza mistyfikacji jeszcze w tym samym tekście potrafił zanegować, uznać za niebyste lub obrócić w żart. W tym, jakże rzadkim wyznaniu, o bardzo poetyckiej wymowie, przyrównuje siebie do kwiatu, który rosnąc w ukryciu, z dala od ludzkich oczu, wydziela najpiękniejszy zapach. Zdumiewające, zważywszy na to, że Schwitters był szczególnie zależny od żywego klimatu intelektualnego, w którym dojrzewać mogła jego twórczość, ale także – osobowość. Łaknął kontaktu z ciekawymi ludźmi o podobnych poglądach, nieustannego ścierania się z przyjaciółmi, ale także – z przeciwnikami, których wcale nie było mało. Potrzebował także żywego kontaktu z publicznością, która go pobudzała i uszczęśliwiała.

Hans Richter wspomina, że Schwitters potrafił niespodziewanie pojawić się w środku przyjęcia i ściągając na siebie uwagę wszystkich. Wkraczał odważnie do pokoju, w którym bawiło się wielu artystów i dzierżąc w ręku kartkę, na której wcześniej narysował literę „W” zaczął głośno bawić się brzmieniem tylko tej jednej litery. Wymawiał ją na różne sposoby: wyjąc, piszcząc, cichutko jęcząc, intonując, nucąc i w pełni oddając pełen wachlarz swoich fonetycznych możliwości przez pięć minut. *Nigdy wcześniej nie zetknąłem się z takim połączeniem całkowitego braku zahamowań i zmysłu biznesowego – podkreślał Richter – czystej, nieokiełznanej wyobraźni oraz talentu reklamowego.*

Człowiek, który zdaje się czerpać zyciową i twórczą energię właśnie z obcowania z innymi, ze ścierania się poglądów, z ich przyjmowania, rozwijania i wymiany – przyznaje, że jest jeszcze inny Schwitters. Nie po raz pierwszy, z resztą. Posiada on bowiem przynajmniej dwa oblicza. I żadna z tych twarzy nie pokazuje nam w pełni, jaki jest Schwitters, choć on sam przyznaje, że człowiek niczym koloż, niczym Merz – jest zlepkiem tego wszystkiego, co zdołało ukształtować go do tej pory, co z niego wypływa i co zdarzyć się może w przyszłości.

To pierwsze oblicze, ujawnia i zachowuje dla ludzi, by w ich pamięci zapisać się jako skory do żartów wesołek o pogodnej naturze. Dowcipniś. Błazen. Pamiętamy, że podczas licznych występów w ramach wieczorów dadaistycznych potrafił uwieść i wpłynąć na publiczność – wywołując u niej dadasny śmiech, zaskoczenie, a czasami strach, irytację i oburzenie. A to wymaga nie lada talentu i odwagi. Pewnym siebie, donośnym głosem, którego intonacją tak sprawnie

potrafił się bawić – mógł stać się skrzeczącym ptakiem, wściekłym psem, zepsutym odbiornikiem poszukującym fal radiowych, melodyjnym nawoływaniem w dżungli, żalonym jękiem lub jazgotem. Zdawał się kipieć energią. Jawi się jako tytan pracy. Większość jego przyjaciół była pod wrażeniem jego wyjątkowej krzepy i sprawności fizycznej wspominając jego wytrzymałość w narciarstwie oraz pływaniu, a także bezgranicznym, swobodnym i pełnym zabawy zatracaniu się w tańcu. Rozpamiętuje się jego liczne podróże, podczas których dźwigał bagaże o oszałamiających rozmiarach i wadze, prowadząc życie w spartańskich warunkach. Kameleon, potrafiący świetnie dostosować się do otoczenia i wcielając się w rolę błazna albo naiwnego głupka, w zależności od sytuacji. Lecz to nie tylko człowiek bez troski oraz skory do wygłupów i zabawy, ale niezwykle twórczy, ze smykałką do interesów. Potrafił zdobyć mnóstwo zamówień – prowadząc firmę, ale także zabiegać o to, by o jego twórczości pisano oraz mówiono w znaczących kręgach. Rozważny, przedsiębiorczy i zapobiegliwy.

Schwitters potrafił także zadbać o swoje interesy. Uchodził za świetnego organizatora, wydawcę i grafika, który z powodzeniem zarządzał firmą *Merz Werbezentrale*, o której była już mowa. Cechowało go pragmatyczne podejście, znakomite umiejętności przedsiębiorcy oraz projektanta, ale także osoby doskonale radzącej sobie z promocją i reklamą. Potrafił skutecznie wykorzystać kontakty i znajomości oraz współpracę ze środowiskami artystycznymi wydającymi czasopisma awangardowe, w na łamach licznych publikacji nagłośnić i polecać usługi wykonywane w ramach tego przedsięwzięcia.

Schwitters był gotów na wszystko, by pomóc tym, którzy go wspierali, a ci, którzy mu pomagali lub zwrócili na niego uwagę publiczną, mogli oczekiwać od niego tego samego. W swoim zaangażowaniu w środowisko awangardowe wspierał kolegów osobiście i zawodowo, promował kariery, sprzedawał obrazy, publikował prace, znajdował dla nich okazje do wystaw i wykładów. Brał udział w kilku wspólnych projektach, które dostarczyły mu wielu nowych pomysłów. Źródła jego inspiracji były niewyczerpane. (R. Cardinal, G. Webster; rozdz. *Merz und die Avantgarde*)

A jednak pod życzliwym, uśmiechniętym i otwartym na ludzi obliczem skrywa się typ głęboko melancholijny. Pograżony w depresji, owładnięty wewnętrzną rozpaczą – hipochondryk, który nosił przy sobie medykamenty na rzeczywiste i wymyślone choroby. Wciąż czujny, bo zagrożony przez powracające ataki epilepsji. Owładnięty natrętnie powracającym lękiem przed chorobą psychiczną oraz przymusowym pobylem w zakładzie psychiatrycznym.

Jego bliscy przyjaciele często nie mogli pogodzić ze sobą tych dwóch osobowości: ekstrawertycznego Schwittersa o pogodnym usposobieniu, zdolnego do kpín, absurdalnych żartów i wygłupów oraz twórcy, który z pełną powagą potrafił z takim oddaniem zaangażować się w sztukę. Niezwykle pracowity, wszechstronny i nieustający w poszukiwaniach zarówno na płaszczyźnie teoretycznej, jak i tej nieokiełznanej, mającej w sobie silny pierwiastek dadaistyczny – ocierający się o absurd oraz nonsens, ale także duchowy, silnie intuicyjny.

Nie do pogodzenia był także jego mieszczański wygląd oraz życie domowe. Schwitters pochodził z rodziny mieszczańskiej i nigdy nie potrafił się tego mieszczańskiego pochodzenia wyrzucić. Drobnomieszczańskie nawyki były widoczne w jego wyglądzie, ubiorze oraz sposobie mówienia.

Schwitters był wolny od cynizmu, nie atakował (choć i to mu się zdarzało), on czarował: ciepłem swego humoru, urokiem, który ze wszech miar zachwycał, niemal niewyczerpalnym bogactwem pomysłów, wielce osobliwą mieszaniną powagi i żartu, darem nieustannego wywoływania sytuacji komicznych. Prawem jego natury było to, że przytrafiały mu się najbardziej niesamowite zbiegi okoliczności. Jego skłonność do nonsensu powodowała – często nieumyślnie, a czasami celowo – najbardziej absurdalne zdarzenia. (W. Schmalenbach; rodz. Kurt Schwitters und Hannover)

Choć jego twórczość oraz pisma polemiczne są tak silnie związane z dokonaniem awangardy, to Schwitters wciąż wzbrania się przed przynależnością do konkretnego ruchu i sytuuję raczej na marginesie, jako artysta samodzielny, osobny i niezależny. Nawet w szczytowym okresie swojej awangardowej działalności oraz intensywnych zainteresowań malarstwem abstrakcyjnym nie porzucił malarstwa figuratywnego. Schwitters był przekonany, że przyswajanie rozmaitych technik i praca w wielu różnych stylach jest oznaką artystycznej wszechstronności. Rodzi przewagę nad jednostronnym wyborem i trzymaniem się tylko jednego stylu.

Zastanawiające, że panują o nim tak rozbieżne opinie, choć nie można wykluczyć, że zadbał także o to, aby zapamiętać go jako indywidualium, w który współwystępują przeciwieństwa. Wszak dzieje się tak z każdym z nas, choć zdarza się niektórym tak usilnie zabiegać o to, by eksponować tylko te cechy, które są akceptowane bądź pożądane przez otoczenie. *Wydaje się, że nie bez powodu w pewnym momencie także siebie zaczął określać mianem Merz. I tak, oprócz abstrakcyjnych kompozycji przez całe życie malował realistyczne pejzaże i portrety, straszyl mieszczan i sam żył jak mieszczanin, rewolucjonizował sztukę i sprzedawał ją z chłodnym biznesowym wyczuciem. [...] Nadawał sens nonsensowi i ośmieszał sens. Nic nie mogło obronić się przed jego dowcipem, łącznie z nim samym, a on sam nie traktował niczego poważniej niż zabawę [...] Cyganeria i poprawność, kontemplacja i gwar, choroba i zdrowie, zabawa i powaga nie tylko występowały naprzemiennie, ale często nie dały się rozróżnić, określając obraz jego osoby, który do nas dotarł.* (Ernst Nündel, rozdz. *Unsterblichkeit ist nicht jedermanns Sache*)

Już w pierwszych rozdziałach biografii Schwittersa napisanej przez Ernsta Nundela autor podkreśla, że rozwój i przemiana Kurta Schwittersa nie były kaprysem młodzieńca obdarzonego zamiłowaniem do filozofii, ale konsekwencją licznych inspiracji, ale przede wszystkim świadomie obranej drogi i podjętych wyborów, które ostatecznie zaowocowały znaczącym przełomem wyrażonym podjęciem decyzji o definitywnym działaniu jako artysta niezależny.

W odniesieniu do swojej pracy określił ją po prostu jako rozwój od malarstwa do malarstwa. Ale to było coś znacznie więcej. To było podsumowanie wszystkich sprzecznych, niepokojących, sondujących doświadczeń jego czasów w indywidualnej formule, dla której Schwitters wymyślił termin Merz. Merz nie oznacza tylko rodzaju czy gatunku sztuki, ale raczej sposób zachowania się w świecie, który nie zna granic między dyscyplinami sztuki, ani między wartościami

*sztuki; między sztuką a kiczem, między znaczącym a banalnym, między sensem a nonsensem, ale przede wszystkim nie zna granic między sztuką a życiem, dziełem sztuki a światem. Rewolucja Kurta Schwittersa była indywidualna – i totalna. (Ernst Nundel; rodz. *Ursachen und Beginn der großen glorreichen Revolution*)*

W innym miejscu Ernst Nundel podkreśla, że Schwitters był pilnym, zdolnym do przystosowania się studentem, który uczył się tego, czego trzeba było się nauczyć, zaś jego introwertyczna natura oraz wewnętrzna zgoda na poglądy dominujące w Akademii i silna skłonność do podporządkowania się miały stać się powodem przeoczenia dokonań włoskiego futuryzmu czy francuskiego kubizmu. Dziwne i daleko idące wnioski, zwłaszcza kiedy mowa o młodym człowieku, który ocenia Akademię jako miejsce, w którym nie stawia się na oryginalność i kreatywność, ale raczej na naśladownictwo i konformizm. Czego robić nie potrafił i przeciwko czemu się buntował.

Bez trudu można zauważyć liczne paradoksy i niespójności zawarte w wypowiedziach Schwittersa. Nie mamy jednak pewności, że takie działanie było częścią strategii i miało na celu uniknięcie zbyt łatwego zaszufładowania. Jeśli już podejmował próby wyjaśnienia swojej pracy to zazwyczaj operuje tonem żartobliwym, ironicznym, ale także przesadnie podniosłym, a przez to – teatralnym, sztucznym. Zwodzi i kluczy, często zbijając odbiorców z tropu, a w niektórych przypadkach świadomie gra i naprowadza zainteresowanych na zupełnie inną drogę.

W wielu wypowiedziach Schwittersa bez trudu można dostrzec brak spójności. Był to jednak zabieg celowo zamierzony i miał uniemożliwić wszelkiego rodzaju szufładowanie i zbyt łatwe kategoryzowanie twórczości Schwittersa. Potrafił być na przemian dosadny, nieuchwytny oraz celowo zaciemniający, gdy pisał o swojej twórczości. To ciągłe zaprzeczanie, mylenie tropów, powaga przeplatana ironicznym chichotem – podważała zdolność krytyków do wprowadzania stałych cech, które mogły posłużyć do zdefiniowania gatunku, w którym Schwitters tworzył.

W trakcie swojej kariery artystycznej świadomie działał przeciwko łatwemu odczytaniu i definiowaniu, dając bezpośredni wgląd jedynie w procesy, dzięki którym dzieło sztuki powstało. Według Schwittersa każde ujawnienie hermeneutycznej treści dzieła, jego znaczenia – z natury rzeczy kompromitowało samo dzieło. Zewnętrzne wyjaśnienia traktowane były jako głupstwo. [...] Próby wyjaśnienia swojej pracy i osoby ujawniają wprawdzie znaczącą część wglądu w jego sposób działania, ale należy do nich podchodzić z ostrożnością. W większości z nich Schwitters lawiruje między żartobliwym humoryzmem, zdecydowanymi obiektywizacjami, hołdami dla innych artystów i diatribami, często zbijając czytelników lub widzów z tropu, a w niektórych przypadkach – sprowadzając ich na zupełnie inną drogę. Tak jest chociażby w przypadku kilku jego Merzbilder z lat 20-tych, zwłaszcza tych, które zdają się nawiązywać do krytyki społecznej, politycznej i socjalnej – tematów, których nie uważał za godne artystycznych rozważań. (E. B. Gamard; rozdz. 1)

Niezwykle często można się spotykać z twierdzeniem dominującym u większości autorów, że Schwitters uciekał w aktywność twórczą przed codziennym światem, który musiał mu się jawić jako niesprawiedliwy, okrutny, ale także mdły i pozbawiony większego sensu. Ten niezwykle twórczy człowiek obdarzony wyjątkową wrażliwością, ogarnięty melancholią potrafił

jednak dostrzec w słabości – siłę ducha, która pozwoliła mu zwrócić się ku sztuce: *Z powodu choroby zmieniły się moje zainteresowania. Zauważyłem swoją miłość do sztuki.* Tylko sztuka mogła uchronić tego nadwrażliwego człowieka przed chorobliwym obrzydzeniem do życia, zwątpieniem w siebie, melancholią i stanami rozpaczy.

Zdaje się, że chłoniął i przyswajał wszystko, co najlepsze z tematów i technik uprawianych przez artystów, z którymi się zetknął, by wykorzystywać wiedzę i nabyte umiejętności zawsze wtedy, kiedy uznał to za przydatne bądź konieczne dla własnej twórczości. Nie obawiał się przy tym posądzenia o dyletanctwo czy brak oryginalności i bez przeszkód przywłaszczał sobie lub wręcz naśladował metody artystów, których podziwiał. Takie postępowanie było z resztą zgodne z tym, w jaki sposób pojmował sztukę. Postrzegał ją bowiem jako żywy organizm, pozostający w ciągłym rozwoju i manifestującym się złożoną siecią formalnych i nieformalnych związków. Czerpał ze sztuki, ale także z codziennego życia, dzięki czemu bogactwo jego twórczości objawiało się swobodnym wykorzystywaniem wielu gatunków i technik.

Wspierał kolegów osobiście i zawodowo, rozwijając ich kariery, sprzedając ich obrazy, publikując ich prace oraz znajdując i tworząc dla nich okazje do wystawiania i prowadzenia wykładów. Aby Schwitters mógł utrzymać swój status w międzynarodowej sieci artystów, która podlegała ciągłym podziałom, dezintegracji i przegrupowaniom, Merz z konieczności wymagał wielokrotnego dopasowywania i redefiniowania, które to zadanie Schwitters ostatecznie ominął, utożsamiając Merza z samym sobą: << Merz stał się dla mnie światopoglądem. Nie mogę zmienić mojego punktu widzenia, a moim punktem widzenia jest Merz [...] rozwój pojęcia Merz jest silnie związany z moim osobistym rozwojem, jest z nim nierozzerwalnie związany>>. (Gwendolen Webster; rozdz. 3.IV Merz and the Merzbau)

Praca twórcza była dla Schwittersa środkiem samym w sobie, sposobem życia. Nie wzbierał się przed porównywaniem sztuki do ekstatycznych, intensywnych stanów zanurzenia się w religijnej mistyce. Pełne oddanie, poświęcenie się twórczości bez reszty, wymaga od artysty całkowitego zaangażowania. Tak rozumiana sztuka czyni artystę człowiekiem bogatszym, bardziej uduchowionym, wyczulonym na piękno świata, a jednocześnie pozwala wyzolic się od trosk codziennego życia.

Niezwykle często pojawiają się interpretacje czyniące ze Schwittersa alchemika zainteresowanego okultyzmem. Niebawem, w jaki sposób można odczytać oczyszczanie znalezionych materiałów z brudu, a także pozabawianie ich pierwotnej funkcji i przekształcanie w tworzywo artystyczne. Wszelkie te czynności, które od samego początku zostały wpisane przez Schwittersa do podstawowych zasad typowych dla twórczości *Merza* dla niektórych krytyków stały się podstawą do odczytania tych procesów jako praktyk okultystycznych. Nie przeszkadzało to żadnej z tych osób głosić podobnych tez przy jednoczesnym przyznaniu, iż nie istnieją żadne dowody na temat zainteresowania artysty okultyzmem. Te okultystyczne wątki po raz pierwszy pojawiły się w artykule autorstwa Herberta Reada, a następnie zaczęły nieśmiało pojawiać się sporadycznie w tekstach późniejszych, by ostatecznie stanowić główny wątek książki napisanej przez Elizabeth Burns Gamard.

Istnieje anegdota doskonale oddająca potęgę wyobraźni oraz dziecięcą zdolność Schwittersa do przekształcania tego, co wielu jawiło się jako bezużyteczny śmieć w fantastyczne obiekty, opierające się jakimkolwiek ograniczeniom. Otóż, kiedy pewnego razu Schwitters podróżował pociągiem, wioząc ze sobą wielkie korzenie drzew, został zapytany o to, czym właściwie jest jego niezwykle bagaż. A kiedy odparł, że to katedra – nieznamy wykrzyknął, że to tylko drewno. Ale czy wie pan, że katedry są zrobione z drewna? – miał odpowiedzieć Schwitters.

W późnym okresie swojej twórczości, Schwitters przyznaje, że jego oko stało się rodzajem niezwykle czulej kamery, aparatem rejestrującym o najwyższej wrażliwości (*hochstempfindlicher Aufnahmeappart*). Uważał, że artysta jest nośnikiem tego co się staje i pomimo swego zanurzenia w procesie twórczym jego rola zanika. Artysta staje się przewodnikiem przepływu twórczej energii oraz przejawów intuicji.

Zdaje się, że Schwitters był świadomy dwóch dusz mieszkających w jego wnętrzu i postrzegał je jako integralną część swojej osobowości, ale także zgodnej z przyjętą koncepcją artystyczną *Merz*.

W liście do swojej żony, Helmy znajduje się niezwykle fragment, w którym artysta wyznaje: *To mianowicie ktoś inny maluje, to nie ja. Ja sam jestem tylko urządzeniem rejestrującym o najwyższej wrażliwości. Kto właściwie przeze mnie maluje, rzeźbi, pisze wiersze i gra muzykę, i kto mi rozkazuje – to jest dla mnie niejasne. Ale kiedy jestem przy pracy, często jestem zdumiony, że najwyraźniej postanowiłem wykonać to czy inne pociągnięcie pędzlem. Jeśli w trakcie pracy usiłuję wyjaśnić powód, nie mogę jej już kontynuować. Jednak później mogę całkowicie obiektywnie stwierdzić, dlaczego inny Kurt Schwitters wykonał właśnie takie pociągnięcie pędzlem.*

W liście z 1946 roku do Margaret Miller, pracującej w MoMA jako kurator, Schwitters pisał: *Tworzę wzajemne powiązania, które istnieją nawet wtedy, gdy ich nie rozpoznaję. Tworzę moje kompozycje nie kalkulując jak Doesburg czy Lissitzky, ale czując bezwiednie. I Merz jest nazwą dla tej metody.*

W tym samym liście opisuje spacer po plaży, który odbył wraz z Hansem Arpem zbierając między innymi wyrzucone przez morze kawałki drewna oraz leżące gdzieniegdzie kamienie. Kiedy otrzymał od Arpa zebrany przez niego materiał nie potrafił go nawet użyć, ponieważ nie wyczuwał w tym tworzywie energii, która byłaby zdolna uwolnić jakiegokolwiek odczucia. Wspomina jednak pewnego niewykształconego chłopca, który choć sam nie malował i nie tworzył, to bezbłędnie potrafił znajdować właściwe rzeczy. Posiadał bowiem, zdaniem Schwittersa, właściwy dar. Czucie pozbawione wiedzy, poznanie oparte na niezwyklej wrażliwości oraz silnej intuicji. Schwitters nosił w sobie właśnie to silne przeczucie, które pozwalało wyczuwać odpowiednie przedmioty, skrywające przynależność do *Merz*. Wystarczyło, aby dać się pobudzić jakiemuś szczegółowi, którego on sam w żaden sposób nie ukształtował i który zdołał przykuć jego uwagę.

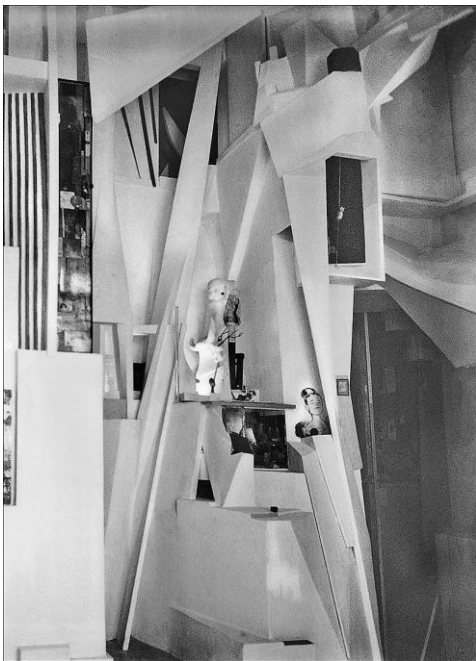
MERZBAU : DZIEŁO ŻYCIA

Merzbau to dzieło, któremu Schwitters poświęcił się w pełni i sam określał je mianem dzieła swojego życia. Opisywane najczęściej. Dogłębnie analizowane, a jego etapy powstania rekonstruowane w oparciu o zachowane relacje świadków, zaufanych przyjaciół artysty, ale także fotografie wykonane w trakcie powstawania i stopniowego rozbudowywania tej urzekającej pięknem struktury o kolejne elementy. Nie bez powodu napisano o nim wiele – uznając *Merzbau* jednogłośnie za najważniejsze osiągnięcie i najbardziej ambitne dzieło sztuki stworzone przez Schwittersa. Jednakże słowa, choćby były najbardziej wyszukane i ujmujące nie potrafiły tak silnie rozbudzić mojej wyobraźni, dopóki nie ujrzałem fotografii. Wielu fotografii, wykonanych z różnej perspektywy, ale także filmów zamieszczonych na popularnych serwisach internetowych prezentujących częściową rekonstrukcję tego niesamowitego dzieła, eksponowaną w Sprengel Museum Hannover.

Po raz pierwszy zetknąłem się z opisem tej konstrukcji w książce Hansa Richtera *Dadaizm: sztuka i antyszuka*, w której zamieszczono zaledwie jedną, niewyraźną fotografię. Nie sposób było nawet określić, cóż takiego na tym zdjęciu się znajduje oprócz kilka szarych płaszczyzn zatopionych w mroku. Warto podkreślić, że wtedy jeszcze rzadko kto miał dostęp i potrafił korzystać z dobrodziejstw Internetu. Dziś sytuacja wygląda zupełnie inaczej. Kiedy poszukiwałem materiałów obcojęzycznych do tej książki, to właśnie o *Merzbau* pisano najczęściej i w sposób najbardziej wyczerpujący. Zaś ilość fotografii, jakie można odnaleźć bez większego trudu, w Internecie, jest naprawdę imponująca. Pozwolę sobie więc rozpocząć od zaprezentowania kilku zdjęć, które okażą się pomocne w zrozumieniu, z jak ogromnym, niezwykłym i wyjątkowym w skali światowej dziełem mamy do czynienia.







Na potrzeby tej publikacji przedstawię jedynie skróconą historię powstania, rozwoju oraz bezpośrednich relacji samego Schwittersa opisującego *Merzbau*. Korzystać będę przede wszystkim z dysertacji naukowej autorstwa Gwendolen Webster z 2007 roku, zatytułowanej: *Kurt Schwitters' Merzbau*. To niezwykle ważna praca naukowa, która prezentuje liczne stanowiska rozmaitych badaczy zajmujących się twórczością Schwittersa oraz samym *Merzbau* (W. Schmalenbach, D. Elgar, J. Elderfield, D. Dietrich), a następnie porównuje je z materiałami dowodowymi w postaci nowych odkryć archiwalnych oraz krytycznych analiz podstawowych źródeł, w tym także zachowanych i niestety, nielicznych wypowiedzi Schwittersa, jego osobistej korespondencji, ale także materiałów wizualnych. Zachęcam jednak do samodzielnego zapoznania się przede wszystkim z dokumentacją fotograficzną oraz obejrzeniem istniejących filmów, a także bardziej pogłębionej lektury, analiz oraz interpretacji tej fantastycznej konstrukcji.

Sam Schwitters określał *Merzbau* zwany także jako *Kathedrale des erotischen Elends* (*Cathedral of Erotic Misery*) – w skrócie *K d e E* jako *rzeźbę przestrzenną, do której się wchodzi i po której można spacerować albo wielką kubistyczną przestrzeń, po której można wędrować jak po kubistycznym obrazie*.

Majestatyczna Katedra, która stanowiła ukoronowanie teorii *Merz* wyrażonej w przestrzennej formie architektonicznej była w rzeczywistości ogromnym, wciąż rosnącym i poszerzającym swój zasięg asamblażem obejmującym pracownię i przyległe pomieszczenia w hanowerskim domu Kurta Schwittersa, położonym przy Waldhausenstrasse 5.

W styczniu 1931 roku, żona Schwittersa – Helma pisała do przebywającej w Ameryce, Katherine Dreier: *Kathedrale des erotischen Elends jest już całkowicie ukończona (...) druga kolumna – Lebens-säule [Kolumna Życia], rośnie i rośnie, a ponieważ nie może rosnąć wyżej z powodu braku tak wysokiego pomieszczenia, rośnie na zewnątrz*.



Zanim jednak konstrukcja stała się tak ogromna i pozwalała na wędrowkę po jej wnętrzu oraz zakamarkach stanowiła połącznionie kolumny, która została powiązana ze swoim otoczeniem. Trudno jednak dociec, jakie w rzeczywistości były początki hanowerskiego *Merzbau*, ponieważ najczęściej mówi się o trzech kolumnach (Ernst Schwitters, syn artysty), a nawet dziesięciu (Kurt Schwitters).

Możemy być jednak zgodni, że bez względu na ilość kolumn ten niesamowity projekt zrodził się z wolnostojących obiektów, gigantycznych rzeźb ustawionych na postumentach pokrytych papierowymi skrawkami, nadrukami maszynowymi oraz wycinkami z gazet – usytuowanych w taki sposób, że były one dostępne z każdej strony. Te niezwykle bogate asambláže, o nieregularnych kształtach i pozornie przypadkowym usytuowaniu różnorodnych materiałów zostały dodatkowo wzbogacone przedmiotami znalezionymi.

Kolumny były przyozdobione między innymi sporej wielkości zbiorem pojedynczych cyfr oraz liter, wyciętych z afiszy; wcześniej wykonanymi

przez Schwittersa kolażami oraz materiałami pochodzenia organicznego, jak: suszone kwiaty w świeczniku, zwierzęce rogi wmurowane w tynk, małe figurki zwierząt oraz śmiesznych postaci, dziecięce zabawki. Całość zaś wieńczy odlew głowy przykrytej luźno udrapowaną tkaniną. W istocie, jest to maska pośmiertna, przedwcześnie zmarłego Gerda, drugiego syna Schwittersa. Zdaniem większości krytyków to właśnie ta kolumna stanowiła serce hanowerskiego *Merzbau*.



106. Kolumna-Merz, Hannover

Zadziwiająco, jak często przywoływana jest postać zmarłego syna Schwittersa, Gerda. Pierwszego dziecka, które zmarło zaledwie tydzień po narodzinach, w 1916 roku. Istnieją fotografie oraz niepotwierdzone relacje świadków, wskazujące, że Schwitters przechowywał w swojej pracowni maskę pośmiertną swojego niemowlęcego syna jako coś w rodzaju religijnego wotum. Maską Gerda zdobiła kolumnę wchłoniętą ostatecznie przez hanowerski *Merzbau*. Trudno jednak zrozumieć na jakiej zasadzie z oblicza uwiecznionego w odlewie twarzą zmarłego Gerda dochodzi się do wniosków mających obrazować stan psychiczny Schwittersa. Nieustannie, w wielu tekstach, pojawia się wątek o melancholii i żalobie artysty, noszonej głęboko w sercu, po utracie pierwszego syna. Czy takie rozumowanie nie wydaje się przesadne? Czy rzeczywiście przez całe dorosłe życie Schwitters opłakiwał utratę pierwszego syna? Czy wreszcie narodziny i pojawienie się na świecie Ernsta, w listopadzie 1918 roku nie zdołały uwolnić Schwittersa ze szponów depresji, w które przez wielu jest wpychany za sprawą utraty pierworodnego?



Możemy odnaleźć tu więc – wśród porzuconych przedmiotów mogących należeć do każdego – także elementy osobiste, silnie związane z autorem. Jak zobaczymy w trakcie rozbudowy *Merzbau* znajdzie się ich dużo więcej. Nie bez powodu Hans Richter określił ten artystyczny obiekt jako (...) *jedno dzieło, w którym [Schwitters] starał się zintegrować wszystkie swoje działania, a była nim jego ukochana Schwitters-Säule. Przy całej jego kompetencji jako człowieka interesu i propagandy, ta jedna rzecz była dla niego święta. To, jego główne dzieło, było czystą, niesprzedawalną kreacją. Nie dało się go przetransportować, ani nawet zdefiniować [...]. Kiedy zobaczyłem ją po raz pierwszy, około 1925 roku, wypełniała mniej więcej połowę pokoju i sięgała prawie do sufitu. [...] Ale to było coś więcej niż rzeźba; to był żywy, codziennie zmieniający się dokument o Schwittersie i jego przyjacielach. Wyjaśnił mi to, a ja zobaczyłem, że całość była agregatem pustych przestrzeni, struktur wklęsłych i wypukłych form, które wydrzązały i nadmuchiwały całą rzeźbę. Kiedy odwiedziłem go ponownie trzy lata później, filar był zupełnie inny. Wszystkie małe otwory i wklęsłości, które wcześniej <<zajmowaliśmy>>, nie były już widoczne. [...] pokryte innymi rzeźbiarskimi ekskrementami, nowymi ludźmi, nowymi kształtami, kolorami i detalami. Rozmnażanie, które nigdy nie ustało. Filar, który wcześniej wyglądał mniej więcej konstruktywistycznie, teraz był bardziej kryzysoliniowy.* (Gwendolen Webster; rozdz. II.2 *The columns, 1919-1929*)

Kolumna Merz przypomina *assemblage-environment* berlińskiego dadaisty Johanna Baadera: *Das große Plasto-Dio-Dada-Drama* (*The Great Plasto-Dio-Dada-Drama*) z 1920 roku, w której też odnaleźć możemy elementy osobistej biografii.

Kolumny Schwittersa i Baadera są formalnie zaskakująco podobne. Zbudowane są bowiem z materiałów znalezionych oraz bardzo osobistych, pochodzących z najbliższego otoczenia artysty, ale także produktów kultury masowej (gazet, afiszy, szyldów oraz elementów typograficznych). Związek z pracą Baadera, zauważyła i podkreślała Hannah Höch: *[To była kolumna] tylko na początku i w końcu rozwinęła się w progresywną, architektoniczną narośl. Kiedy kolumna zaczęła przestawać żyć własnym życiem – i niejako rozszerzając się – stała się konstrukcją jaskiń, miała w pośrednim stadium formę, a także coś z charakteru monumentalnej architektury Dada Baadera [...]. Kiedy konstrukcja ta była w swej najbardziej interesującej fazie, ze wszystkich stron bieżyły do wnętrza korytarze, a na lewo i prawo od nich znajdowały się wnętrza i jaskinie, w zależności od tego, jak zostały zaprojektowane i jaką treść im przypisano.* (Gwendolen Webster; rozdz. II.2 *The columns, 1919-1929*)



108. Johannes Baader: *Das große Plasto-Dio-Dada-Drama*, 1920

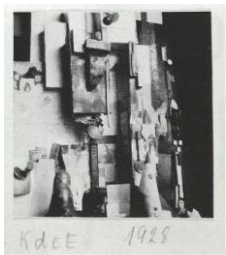
Artyści, którzy odwiedzali pracownię Schwittersa w latach 20-tych podobnie opisują przestrzeń, w której pracował Schwitters jako nieuporządkowaną i wypełnioną mnóstwem przedmiotów oraz papierowych materiałów, choć niektóre z nich składowane w jednym miejscu zaczęły tworzyć górującą masę, którą artysta miał określać jako *Merz-Säule* (*Kolumnę Merz*). Te rosnące, coraz większe monolityczne kolumny zbudowane z rozmaitych gazet, plakatów i druków oraz przedmiotów porzuconych i zniszczonych, a ostatecznie – znalezionych i potraktowanych jako artystyczne tworzywo, w końcu zaczęły zajmować coraz większy obszar pracowni. Prócz papierowych materiałów używanych przez Schwittersa można więc było dostrzec tam także drewno, pokrywki od garnków, szmaty, kości,



109. *Kathedrale des erotischen Elends*, 1928

połamane meble oraz ramki na zdjęcia, odłamki szkła i porcelany, uszkodzoną kolbę termosu, kawałki cynowej łyżki, zardzewiałe opony i dysze, pogięte i połamane koła, łupki, stare żelazko, zniszczoną moskitierę, szczotki bez włosia oraz małe kartony wypełnione skrawkami plakatów połączone z kieszonkowymi lusterkami. Deski, pudełka po cygarach, kółka z dziecięcych wózków, zepsute włączniki światła, zniszczoną odzież, kolorowe pokrywki po serze camembert, kolorowe guziki, rysunki, małe figurki, zabawki, świecznik ze sztucznymi kwiatami, gałazki, figurka aniołka, posążek Madonny z dzieciątkiem, lalki oraz małe ceramiczne zwierzątka.

Paul Bowles, pisarz i kompozytor, który odwiedził Schwittersa w połowie 1931 roku, tak wspominał wizytę u artysty: *Schwitters mieszkał w statecznej, mieszczańskiej kamienicy. [...] Poszliśmy tego dnia na miejskie wysypisko i przez dwie godziny chodziliśmy wśród śmieci, popiołów i rupieci, zbierając materiał do Merzbau. W trolejbusie, wracając z naszego wypadu, ludzie przyglądali się nam z ciekawością. Schwitters, jego syn i ja mieliśmy po jednym koszyku odpadków. Były to kawałki papieru i szmat, połamane metalowe przedmioty, a nawet stary, sztywny bandaż szpitalny. Wszystko to miało być uformowane w części Merzbau. Merzbau był domem w mieszkaniu. Osobistym muzeum, w którym zarówno wystawione przedmioty, jak i pomieszczenia wystawowe były nieodłącznymi częściami tego samego, cierpliwie budowanego dzieła sztuki.* (Gwendolen Webster, rodz. II 4).



110. Kathedrale des erotischen Elends, 1928

Kolumny rosły coraz bardziej, ponieważ znalezione odpadki bądź papierowe elementy o tak różnych rozmiarach, formie i kolorze, których Schwitters w żaden sposób nie miał zamiaru włączyć do tworzonych równolegle asamblaży – sklejał gipsem i łączył z resztą, powiększając tym samym rozmiar kolumn. Schwitters – pisze Gwendolen Webster – poświęcał większość swojego wolnego czasu na integrowanie istniejących kolumn w rzeźbiarskie środowisko, które, choćby tylko dzięki skromnym materiałom, jednocześnie rzucało wyzwanie i kpiło z megalomanii swojej epoki. Z upływem czasu kolumny zaczęły obrastać w liczne zagłębienia oraz nisze, w których można było umieścić

rozmaite obiekty. Zdaniem Ernsta Schwittersa kolumny pochłonęły ostatecznie także kolaże oraz dadaistyczne asamblaże, wykonane w 1919 i 1920 roku, m. in. tryptyk: *Die Kultpumpe* (Kultowa pompa), *Die Lustgalgen* (Szubienica przyjemności) oraz *Heilige Bekümmernis* (Święty smutek) zostały wkomponowane w hanowerski *Merzbau*.

Richard Huelsenbeck odwiedzający Schwittersa w jego hanowerskiej pracowni spostrzegł dużą kolumnę zawierającą liczne wnęki, w których umieszczone zostały fotografie oraz pamiętki mniej lub bardziej związane z życiem oraz działalnością artystyczną Schwittersa. Stwierdził później, że ta przestrzeń sprawiała na nim równoczesne i paradoksalne wrażenie beznadziejnego *bałaganu i chaosu, a jednocześnie drobiazgowej dokładności*. Ta głęboko reliefowa struktura

(*Riesenplastik*) zaczęła doskonale współgrać z otoczeniem. Fragmenty doklejone do rzeźby korespondowały w sposób znakomity z pracami zawieszonymi na ścianach pracowni, które zawierały także liczne wgłębienia i wypukłości, a ponieważ Kurt Schwitters interesował się szczególnie wzajemnym oddziaływaniem na siebie elementów składowych swoich dzieł [...] zaczął od połączenia elementów sznurkiem, aby podkreślić to wzajemne oddziaływanie. Sznurki przekształcały się w druty, które następnie zostały zastąpione przez drewniane konstrukcje, które z kolei zostały połączone gipsem paryskim. (Gwendolen Webster, *rodz. The Hannover Merzbau*). Struktura wciąż się rozrastała, aż w końcu zaczęła zapełniać kilka pokoi mieszczących się na różnych piętrach hanowerskiej kamienicy.

Merzbau zawierający przedmioty związane z autorem, a z czasem także jego artystycznym środowiskiem stawał się coraz bardziej bogaty w aluzje oraz wątki tematyczne. Był obiektem łączącym w sobie elementy rzeźby oraz architektury. Jego wnętrze kryło ogrom przedmiotów oraz rzeczy wyrzuconych bądź zniszczonych. Natomiast zewnętrzna powłoka skonstruowana z czystych form architektonicznych – kontrastowała z chaotycznym bogactwem umieszczonym w środku konstrukcji – pomalowana na biało, wzbogacona jedynie kilkoma akcentami kolorystycznymi. Ta czysta i uporządkowana powłoka jest jednak zależna od wciąż rozrastającej się wewnętrznej struktury, w której nieustannie przybywa nagromadzonych przedmiotów. Ostatecznie, kolumna *Merz* oraz wiele grot stało się fragmentami *Merzbau* funkcjonującymi wewnątrz jeszcze większej struktury.

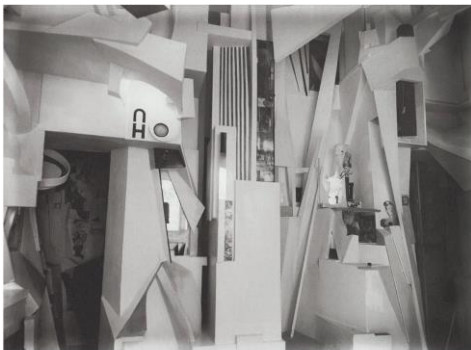


111. Kathedrale des erotischen Elends, 1930

Rozmaite materiały, znalezione obiekty, fragmenty wcześniejszych rzeźb, obrazów i kolaży są pochłaniane przez kolejne warstwy *Merzbau* lub łączone z innymi fragmentami. Schwitters grzebiąc wszystkie ślady osobiste, kryjąc niezliczone ilości informacji, obiektów oraz rozmaitych materiałów pod powierzchnią oczyszczonych, abstrakcyjnych i niezwykle płynnych form dawał wyraz swojemu nadrzędemu przekonaniu, że sztuka, podobnie jak natura, jest częścią przepływu doświadczenia, a zatem jest jednocześnie zmienna, jak i wieczna.

Wyrasta to mniej więcej na zasadzie wielkiego miasta. Gdzieś ma powstać kolejny dom, a nadzór budowlany musi dopilnować, żeby nowy dom nie zepsuł całego krajobrazu miasta. Znajduję więc jakiś przedmiot, wiem, że należy on do K d e E, zabieram go ze sobą i przyklejam, pokrywam gipsem i maluję zgodnie z wrażeniem całości. I pewnego dnia okazuje się, że rozwija się nowy kierunek, który w całości lub w części przechodzi po zwłokach obiektu. W tym procesie rzeczy w całości lub częściowo nakładają się na siebie, co jest wyraźnym znakiem, że utraciły swoją wartość jako samodzielne elementy kompozycji. W miarę rozrastania się żeber powstają nowe doliny, zagłębienia, grot, które potem znów prowadzą własne życie w obrębie całości. (Kurt Schwitters, *Merz 21: Ich und meine Ziele*)

Kathedrale des erotischen Elends (K d e E), ukończone prawdopodobnie w 1923 roku zazwyczaj określana jest jako zdominowana przez estetykę dadaistyczną. Zwiedzający zazwyczaj opisywali swoje doświadczenia podkreślając okazję ujżenia niezliczonej liczby grot, w których umieszczono rozmaite materiały i obiekty związane ze Schwittersem, dadaistami oraz innymi artystami awangardowymi, ale także możliwość wejścia do środka tej ogromnej *Kolumny Niezszczęść Erotycznych*. Dzięki temu odbiorca mógł poczuć się częścią samego dzieła sztuki, co w dużej mierze ułatwiało czy zapewniało pełniejsze jego odczytanie oraz zrozumienie. Schwitters dodając coraz to nowe elementy uzyskał złożoną i nieregularną strukturę, która powiększała się na zewnątrz w kierunku ścian. Jednak i ta kolumnowa konstrukcja została ostatecznie włączona i pochłonięta przez wciąż zwiększające swój obszar *Merzbau*.



112. Hanover Merzbau od strony wejścia na schody, fot. Wilhelm Redemann; 1933 r.

Zazwyczaj Schwitters oprowadzał po korytarzach swojej konstrukcji nielicznych gości, głównie zaprzyjaźnionych artystów, krytyków sztuki i przyjaciół. Zwiedzanie tego gigantycznego dzieła trwało około czterech godzin, a Schwitters był doskonałym uzupełnieniem wielkiej rzeźby, dbając o oświetlenie oraz recytując wiersze, groteski oraz swoją *Ursonate*. Jednym z odwiedzających był redaktor czasopisma *L'Esprit Nouveau*, Willi Pferdekamp, z którego Schwitters ewidentnie zakpił, prezentując podziurawioną i brudną męską skarpetę jako *lewą skarpetkę samego Johanna Wolfganga von Goethego* – co oznajmił pełnym powagi i czci szeptem, a kiedy wzrok gościa przykuł szklany wazon wypełniony cieczą w kolorze jasnego bursztynu, Schwitters uniósł triumfalnie okrągłą wazę i ustawiając ją pod światło, rzekł: *oto moc Mistrza!*

Schwitters z lubością kąpił i manipulował naiwną osobą nadając aurę tajemniczości najbardziej tandetnym i banalnym obiektom *Merzbau*, z sarkazmem odnosząc się do idei artysty określanego jako geniusza. W *KdeE* umieszczona została także *Księga gości*, ponieważ dla Schwittersa istotny był odbiór jego najważniejszej pracy.

Katherine Dreier odwiedziła Schwittersa w 1930 roku, by ocenić postępy jakie poczynił Schwitters nad rozbudową *Kathedrale des erotischen Elends*. Była zachwycona rozmiarami i wyglądem tej niezwyklej konstrukcji. Bardzo pragnęła wypożyczyć kolumnę *KdeE* na wystawę w Stanach Zjednoczonych, ale okazało się to zbyt trudne z przyczyn logistycznych. Ostatecznie, Dreier zabrała ze sobą na czas wystawy *Księgę gości*.

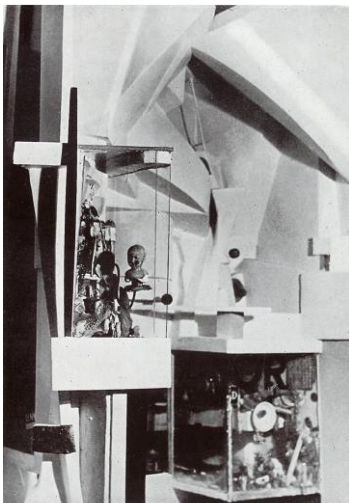
Około 1932 roku ten ogromny asamblaż, anektującej coraz większą przestrzeń, żywy i w zasadzie poszerzający swoją fantastyczną strukturę bez końca – zaczął stanowić zupełnie nieznaną dotąd rodzaj rzeźby, dając jednocześnie nową możliwość percepcyjnego doświadczania przestrzeni. Schwitters zaczął zamykać grotty za szkłem, dzięki czemu nadał im charakter wyraźnie malarski. Szkło nadało bowiem efekt spójności wszelkim materialnym komponentom umieszczonym w poszczególnych grotach. Przezroczysta, szklana płaszczyzna oddzieliła od świata wszystko to, co inni wyrzucili jako zużyte, zbędne i niepotrzebne, a co dzięki artyście zostało wyłowione i odzyskane ponownie dla sztuki jako elementy świata, który przemija, chłonie i wypluwa, upada i powstaje. Te zniszczone, czasami tandetne i naznaczone przemijaniem elementy połączone na nowo zyskały na malowniczości, dzięki wydobytemu z nich pięknu melancholii i tajemniczości.



3.13. Hannover Merzbau: Grotte in Erinnerung an Mollde, [Grotta ku pamięci Molde].

W miarę jak struktura staje się coraz większa (...) z zestawionych powierzchni powstają spiralnie skręcone formy wijące się we wszystkich kierunkach, najczęściej wznosząc się ku górze. Całość pokryta jest układem sześcianów o najściślejszej formie geometrycznej, pod którymi kształty są ciekawie wyginane lub w inny sposób skręcane, aż do całkowitego rozpuszczenia. Nazwa K d e jest tylko oznaczeniem. (...) Można powiedzieć, że K d e jest projektem wszystkich rzeczy, z kilkoma wyjątkami, które były ważne lub nieważne w moim życiu przez ostatnie siedem lat, w czystej formie; ale do których wkradła się pewna forma literacka. (...) Treść literacka jest dadaistyczna, ale to naturalne, bo pochodzi z 1923 roku, a ja byłem wtedy dadaistą. Ale kolumna jest w budowie od siedmiu lat i nabiera coraz bardziej surowego charakteru formalnego, zgodnie z moim rozwojem intelektualnym. Kształt rozwija się coraz bardziej ściśle według mojego rozwoju duchowego, szczególnie w żebrach. Ogólne wrażenie jest więc mniej lub bardziej zbliżone do malarstwa kubistycznego lub architektury gotyckiej (ani trochę!). (Kurt Schwitters, Merz 21: Ich und meine Ziele)

Zawartość grot wypełniona zazwyczaj fotografiami oraz obiektami wycofanymi z obiegu – umieszczonymi w szklanych witrynach – wzbudzała największe zainteresowanie. Zgromadzono w nich dziwaczne i nieco przerażające, ale także zwyczajne przedmioty. Większość z nich wykonanych w duchu dadaistycznym – prócz obiektów dokumentujących przyjaźnie artysty, wypełnione były także materiałami odwołującymi się zarówno do publicznej jak i osobistej historii autora, obrazujących jego własne pragnienia i niepokoje. Ich treść zabarwiona sporą dawką groteski, czarnego humoru oraz sadyzmu miesza się z czystym absurdem. Sam Schwitters określał te niezwykle sugestywne i malownicze elementy jako *ujęcie w czystej formie wszystkiego, co dotknęło jego świadomości*.



114. Hannover Merzbau: Złota grota; 1925

Zgodnie z opisem Schwitters istniało co najmniej trzydzieści do czterdziestu grot, choć z dużym prawdopodobieństwem było ich znacznie więcej. W pewnym momencie Schwitters zwrócił się nawet w krótkim, humorystycznym tekście *Das große E (Wielkie E)* do swoich przyjaciół i znajomych z prośbą o pomoc w ich wypełnieniu materiałami pochodzącymi ze sfery najdroższej – osobistej bądź artystycznej. Prawdopodobnie odzew nie był zbyt spory, ponieważ grotę przyjaźni, które miały być wypełnione nadesłanymi materiałami wypełniły się przedmiotami skradzionymi lub wyrwanymi właścicielom. Znalazł się tam m. in. zagubiony klucz Kate Steinitz, recepta lekarska wypisana przez jej męża; pukiel włosów Hansa Richtera; ołówek Miesa van der Rohe; biustonosz Sophie Taeuber-Arp; kawałek krawata Theo van Doesburga, ale także sznurowadło, niedopalony papieros, ścinak paznokcia, mostek dentystyczny z kilkoma zębami, a także mała buteleczka moczu z nazwiskiem dawcy. Grotę znajdowały się na różnych poziomach i nigdy nie były rozmieszczone bezpośrednio jedna nad drugą. Istniały grotę biograficzne związane z konkretnymi osobami, topograficzne powiązane z danym miejscem i wreszcie grotę symboliczne wiążące się z tematem, któremu konkretna grotę była poświęcona. Schwitters twierdził, że kolumna jest <<pomnikiem czystej sztuki>>, ale koncentruje się na treści. Zdradza, że nie zrezygnował z grotę per se, ale nadal uważa ją za element kluczowy, i podaje listę grot, z których jedne poświęcone są postaciom ikonicznym, jak Hitler, Fritz Haarmann, Hindenburg i Mussolini, a inne niejasnym, być może fikcyjnym postaciom, jak profesor Wanken i jego syn Punzelchen. (Gwendolen Webster; rozdz. II.3 *Das Veilchenheft / Das grosse E*)



115. Hannover Merzbau, detale

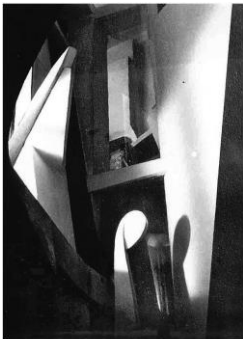
Na pewnym etapie rozbudowywania kolumn Schwitters zaczął myśleć o konstrukcji jako o pracy zbiorowej. Grotę były bowiem tworzone także przez przyjaciół Schwittersa. Hannah Höch zaproszona do współpracy przygotowała samodzielnie wyposażenie dwóch takich wnęk. Według Höch także dwie grotę powstały dzięki wysiłkom Hansa Arpa. Inną, w postaci klatkowej konstrukcji o niewielkich wymiarach stworzył Lissitzky. Jako goście Schwittersa mieli współtworzyć grotę także: Herwarth Walden, Raoul Hausmann, Piet Mondrian, Doesburg oraz Moholy-Nagy. Nina Kandinsky zwróciła uwagę, że zależnie od nastroju Schwitters był milczący i małomówny bądź bardzo otwarty i mówiący z czułością o swojej kolumnie: *Dla każdego rekwizytu, który przechowywał w niszach [...] miał zawsze jakąś anegdotę, historię lub osobiste przeżycie. Nie śmieliśmy zadawać mu żadnych pytań, ponieważ w stosunku do niektórych rekwizytów zachowywał się bardzo tajemniczo.* (Gwendolen Webster; rozdz. III.6 *Merzbau legends*)

Höch wspominała ich wspólne wyprawy na pchli targ po materiały do budowy kolumny, gdzie kupili między innymi połowę przepięknie zdobionego globusa, ale także życzliwe podejście Schwittersa wobec potencjalnych współpracowników:

Można to uznać za szczególnie zaszczyt, kiedy Schwitters pozwalał gościowi zaprojektować jaskinie [w swojej kolumnie Merz]. Wówczas oddawał on do waszej dyspozycji cały swój materiał. Wbudowane tajne magazyny w drugiej kolumnie [...] otwierały się i pozwalały materiałowi wylewać się na wszystkie strony, aby dać ci jak najwięcej swobody w wyborze. (Gwendolen Webster; rozdz. II.2 *The columns, 1919-1929*)

Oprócz grot wspomina się także o jaskiniach, choć bez względu na określenia istniały także wnęki poświęcone sferze kultury obrazujące jej wzniosłe momenty, ale także jej rozkład i upadek oraz jaskinie żądz i mordu (*Lustmordhole*), perwersyjnej seksualności pełne miejsc wypełnionych prowokującymi obrazami dewiacji. Ich treść miała odzwierciedlać warunki panujące w Niemczech po wojnie, kiedy doszło do wyraźnego wzrostu przestępstw na tle seksualnym oraz psychicznej dezorientacji powracających do domu weteranów, którzy nie potrafili się odnaleźć w powojennej rzeczywistości i oswoić ze zmianą w relacjach damsko-męskich. Nie powinien więc dziwić fakt, że to one budziły największe zainteresowanie, ale także oburzenie. Według relacji syna artysty, Ernsta Schwittersa już w połowie lat 20-tych kolumna została wchłonięta przez rzeźbiarskie wnętrza, które wypełniało przestrzeń całej pracowni. Schwitters zaczął postrzegać kolumnę jako dzieło sztuki częściowo w wyniku sprzężenia zwrotnego, którego dynamika była napędzana dzięki reakcjom, jakie uzyskiwał od odwiedzających przy pomocy swoich zindywidualizowanych wyjaśnień, a na późniejszym etapie poprzez grotty i obiekty, które wnosili oni do jej rozrastających się struktur. W tym kontekście pouczające jest przypomnienie jego szyderstw z Pferdekampa i wielu innych naocznych świadków, którzy byli w różnym stopniu zaniepokojeni tym, co widzieli lub tym, co im się wydawało, że widzieli. (Gwendolen Webster; rozdz. IV.2.5 *Public and private aspects of the Hannover Merzbau*)

Dadaistyczny charakter nagromadzonych obiektów dał początek dziełu, które zaczęło się rozprzestrzeniać na kolejne pomieszczenia. Jednak G. Webster podkreśla, że zrewidowana chronologia wskazuje, że Schwitters zaczął przekształcać swoje kolumny studyjne w jednolite wnętrza rzeźbiarskie dopiero w latach 1931-1932, a więc w okresie, gdy działalność wielu awangard i ich zwolenników stawała się coraz bardziej ograniczona. (Gwendolen Webster; rozdz. III.3 *From columns to sculptural interior*)



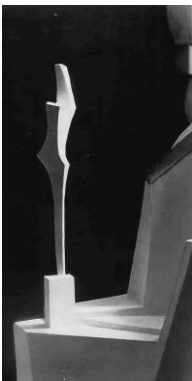
116. Hannover Merzbau: „Madonna”, ok. 1935

Zachowała się relacja Rudolfa Jahnsa, niemieckiego malarza i grafika należącego do grupy artystycznej *die abstrakten hannover*, powołanej do życia przez Schwittersa w 1927 roku: [...] ujrzałem skrzynkę o długości ok. 50 cm, przykrytą deskami i drucianą siatką, w której znajdowały się, leżące na słomie, dwa dziwne stworzenia o sporych brudnobiałych ciałach i dużych głowach. Każda z tych istot posiadała tylko jedną czarną nogę, wygiętą w kształt litery <<S>>. W skrzyni panowała tajemnicza, przytłumiona ciemność, która ledwie zaznaczała obecność tych dwóch, dziwnych stworzeń. W rzeczywistości były to stare, porcelanowe izolatory, jakie widuje się na słupach telegraficznych rozstawione wzdłuż torów kolejowych.

Schwitters zdawał sobie doskonale sprawę, że oświetlenie odgrywa bardzo istotną rolę, więc wynajął do pomocy elektryka, który wyposażył *Merzbau* w skomplikowany system oświetleniowy: (...) tworzę zagłębienia i płaszczyzny dla światła. Kiedy światło na zewnątrz prześwieca przez gałęzie drzew, wtedy mogę obserwować to, co wbudowuje w grotę kolumny. Nie przedmioty są dla mnie ważne, ale muzyka, jaką gra na nich światło. (Gwendolen Webster; rozdz. II.5) Dzięki temu sama konstrukcja, ale także jej poszczególne ekspozycje zyskały poczucie tajemniczości, osobliwej magii tego niezwykle miejsca. Oświetlenie uwyppuklało jaskiniowe formy grot, ukośne żebra i kolumny, nawarstwiającą się strukturę i nadawały jej nastroj nierzeczywistego, majestatycznego, a czasami także złowrogiego wyglądu. W wielu grotach panował klimat makabryczny, złagodzony nieco nastrojem czarnego humoru.

Schwitters ukazał temat miłości odartej z uczuć i skażonej traumą wojny oraz niszczycielskim obliczem cywilizacji. Wzniosłe namiętności zostały zastąpione uprzedmiotowieniem, niemalże zwierzęcym pożądaniem uprawianym mechanicznie. Okaleczeni i zdeprawowani weterani wojenni skłonni do przemocy oraz perwersji, sponiewierane kobiece ciała, liczne przestępstwa na tle seksualnym oraz kobiety wyemancypowane i agresywne, zdolne do zbliżenia z każdym, na sprzedaż, dostępne w domach publicznych; dorosli, ale także dzieci зараżone syfilisem. Taki obraz krzywd, zepsucia i upadku serwuje nam Schwitters.

A zatem mamy tu do czynienia z obrazami patologii seksualnej, kultury wysokiej i elementów banalnych czy wręcz kiczowatych; obiekty urzekające pięknem oraz odrażające, brudne i przez to – obrzydliwe. D. Dietrich podkreśla, iż *grotty zostały pomyślane jako muzeum kultury masowej, a ich zawartość arbitralnie podniesiona do rangi ekspozycji. Niezależnie od tego, czy chodzi o prywatną tragedię, czy o sprawy wagi państwowej – w grotach, podobnie*



117. Hanover Merzbau: rzeźba smukła, ok. 1935

jak w kulturze masowej, wszystko i każdy może stać się <<ikoną>>. (Dorothea Dietrich, rozdz. *The Merzbau or The Cathedral of Erotic Miser*).

W swojej dysertacji G. Webster poświęca osobny rozdział interpretacjom Merzbau dokonany przez Carole Giedion-Welcker, zajmującą się zawodowo krytyką sztuki, która miała sposobność poznać Schwittersa i podziwiać jego Merzbau zanim podjęła się pracy nad niezwykle bogatą i szeroko zakrojoną analizą jego twórczości: *U Schwittersa idylla jest niesamowita, bo pod spodem wyczuwa się świat rozbity, rozłazący się w szwach, przemieszany z wojną, inflacją, napięciami społecznymi, buntami Spartakusa i [Wolfganga] Kappa. A sam poeta [jest] porażony i wyostrzony w swej wrażliwości, jego opanowanie – zaburzone, świadomy katastrof, ale mimo to rzucający swój czar (na społeczeństwo), by stworzyć fantastyczny spektakl błazeński. [...] to właśnie idiosynkratyczna technika kolażu Schwittersa, jego wszechobecny dowcip i humor, a przede wszystkim zakorzenienie w codziennej banalności odróżniają jego sztukę od <<agresywnego, partyjno-politycznego stylu niemieckiego dadaizmu>> i od ekspresjonizmu z jego skłonnością do <<histrionicznej wizji świata>>. [...] Schwitters żył [i oddychał] swoją sztuką Merz w tym prowincjonalnym środowisku i w tym krajobrazie na co dzień, jak Alfred Jarry i jego Ubu-Król [...], podtrzymywany przez wszystkie swoje ekscentryczne zwyczaje i figle, coraz mocniej wiążąc swój świat w tę oryginalną, artystyczną przypowieść. Od początku dążył do stworzenia totalnego dzieła sztuki... Gesamtkunstwerk, gdzie wszystkie sztuki powinny być zjednoczone w ramach tej Merz-formacji [...], aby zbudować monumentalną, skondensowaną, artystyczną syntezę naszych czasów. Podstawy do realizacji tej idei Schwitters zrealizował w aranżacji wnętrza swojej pracowni, gdzie wbudował niekończącą się kolumnę Merza, do której wtlaczał niekończący się strumień nowych dowcipów, wymyślnych idei, fantastycznych form i przedmiotów. [Była to] wspaniała mieszanka uniwersalnie ukierunkowanego elementarizmu, aktualnej ironii czasu i swobodnej gry niemieckiego marzyciela, realisty i błazna. Ta kronika epoki i [...] na wskroś oryginalne dzieło życia, które powstało jako metafora tradycji rodzimej, zostało w większości zniszczone podczas wojny, której nieuchronność Schwitters dostrzegł dużo wcześniej.* (Gwendolen Webster; rozdz. III.5)



118. Hannover Merzbau: „Madonna” oraz Kathedrale des erotischen Elends

Merzbau był także wyposażony w lustra, które dodatkowo podwajały konstruktywne formy i dawały wrażenie poszerzającej się przestrzeni. Odwiedzający mogli więc zobaczyć to, co dzieje się przed nim oraz to, co znajdowało się na zewnątrz i za nimi. Obraz przechodzący przez szczeliny oraz obramowane otwory wpuszczające naturalne światło – pozwalał uchwycić więcej niż jeden widok jednocześnie. Dzięki temu *Merzbau* można i najlepiej było oglądać od środka na zewnątrz. W różnych miejscach zamontowano także przesuwane drzwi, które stwarzały możliwość przejścia z wnętrza do innych części. Byli też tacy, którym *Merzbau* przypominał labirynt z mnóstwem sekretnych przejść oraz schodów prowadzących na różne poziomy, z których można było podziwiać zawartość grot. Była to więc rzeźba pełna wewnątrz i wnek, których efekt wizualny zmieniał się w zależności od punktu widzenia, użytego oświetlenia, ale także ruchomych części konstrukcji, które reagowały na ruch zwiedzających.

Merzbau rozrosło się w końcu do ogromnych rozmiarów, obejmujących pracownię, bawialnię syna, w której zamontowano podwieszony sufit, sypialnię Kurta połączoną z atelier, a także pomieszczenia zajmowane przez rodziców Schwittersa oraz balkon, który został teraz przeszklony. W ten sposób balkon stał się powiększoną przeszkloną grota umiejscowioną po zewnętrznej stronie budynku. W końcu dołączono także dawną jadalnię, przedpokój oraz pokój na poddaszu z dostępem do małej platformy umieszczonej na dachu i służącej do opalania się, pomieszczenia piwniczne a także odkrytą w ogrodzie i odkopaną cysternę wypełnioną wodą. Do zbiornika poprowadzono spiralne schody zakończone rzeźbą strzałki, która odbijając się w tafli wody niczym w zwierciadle biegła ku górze. Po trzynastu latach wyczerpanej pracy ta zadziwiająca budowla rozciągała się od podziemi aż do nieba.

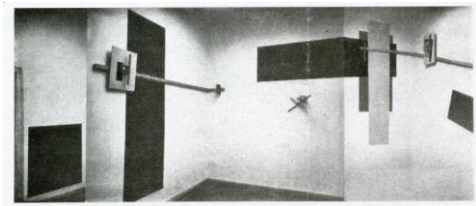
Merzbau opisywane było zazwyczaj jako dzieło spontaniczne, w którego rozbudowie istotną rolę odgrywały intuicja oraz przypadek. Sam język użyty przez Schwittersa do opisywania postępu prac nad tym niezwykłym dziełem brzmi czasami w taki sposób, jakbyśmy mieli do czynienia z żywą, baśniową strukturą, która rozrasta się i wypełnia poszczególne pomieszczenia w sposób niemalże magiczny: *pojawiają się nowe doliny, zagłębienia i grot, które następnie prowadzą nowe życie w obrębie całości*. Na tyłach tej ogromnej konstrukcji znajdowały się ukryte pomieszczenia zawierające tajemne przejścia, schody, a nawet bibliotekę oraz dużą przestrzeń, której funkcja do dziś pozostaje nieodgadniona. Znajdowało się tam także duże okno wychodzące na pobliskie lasy.

W 1930 roku Schwitters kontynuował pracę nad powstaniem nowych grot, o czym pisał w liście do Susanny Freudenthal: *Właśnie skończyłem dwie grot, jedną poświęconą <<Tęsknocie>>, a tematem drugiej jest <<Cyrk>>. W pierwszej z nich znajduje się wielki Pan Remmer i widać, że na pewno za niczym nie tęskni, a z tyłu, za nim stoi kiczowata, biedna dziewczyna z kwiatami. Poza tym orientalny pejzaż, Budda, cyrkowiec i napis: "frisch gewonnen ist halb zerronnen". Grota cyrkowa jest naprawdę kiczowata. Zwłaszcza tania, pokryta brokatem bombka choinkowa nadaje jej tego kiczowatego charakteru.* (Gwendolen Webster; rozdz. IV.2.5)

Od 1931 roku kolumny znacznie się rozszerzają i zaczynają tworzyć nowe formy napięcia między pracownią i zewnętrzną przestrzenią. Zdaje się, że pracownia, wiszące na ścianach kolaże i asambláže, a wreszcie rozrośnięte kolumny zlewają się w jedno. Schwitters zmuszony jest rozbudowywać K d e E w górę i połączyć jej konstrukcję z otoczeniem za pomocą łuku, dzięki czemu

uzyskuje efekt płynnego środowiska rzeźbiarskiego. Ostatecznie główne drzwi zostają usunięte, a narożniki pracowni zabudowane, co powoduje, że pomieszczenie wydaje się nie mieć granic. Zwiedzający nie chodzi już wokół pojedynczych kolumn, ale sami znajdują się w jednolitej strukturze tego, co w efekcie zaczyna przypominać jedną, ogromną grotę – szczególnie gdy zobaczy się ją przez umieszczone na całej ścianie ogromne, główne okno, które teraz działa niczym rama.

Te niezwykle piękne, geometryczne konstrukcje, które zostały pokryte przeważnie białymi gipsowymi formami konstruktywistycznymi, zachwycają bogactwem form – od prostych, kubicznych do elementów niezwykle subtelnych, urzekających wymyślnym kształtem. Rozbudzony wzrok wędruje po spiętrzonych i nawarstwionych bryłach, smukłych kształtach, przeszklonych grotach, drobnych elementach i barwnych płaszczyznach czerwieni, błękitu, żółci i brązu. Niesamowita kompozycja falujących i płynnych linii, obfitość wypukłości, rysunków, ale także pojedynczych obiektów oraz liter.



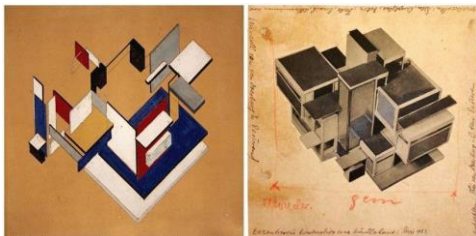
119. El Lissitzky: Prounenraum; 1923

Rzeczywista forma hanowerskiego *Merzbau* do dziś pozostaje tajemnicą. Większość pomieszczeń, a także wnętrza i obiekty rzeźbiarskie umieszczone w wewnętrznych zakamarkach *Merzbau* zostały całkowicie ukryte przez konstruktywistyczne formy, którymi Schwitters przykrył wcześniejsze fazy konstrukcji z przełomu lat dwudziestych i trzydziestych. *Merzbau* nie zawiera tylko i wyłącznie osobistej historii Kurta Schwittersa, ale jest także zapisem wydarzeń z okresu pierwszej wojny światowej oraz intensywnych przemian w historii Europy. Według Kate Steinitz, najbardziej sekretne jaskinie nie były nigdy i przez nikogo oglądane poza Hansem Arpem, Herwarthem Waldenem oraz historykiem architektury Sigfriedem Giedionem. W eseju *Ich und meine Ziele* właśnie te 3 osoby wymienia Schwitters jako jedyne, które będą w stanie pojąć czym jest *Merzbau*.

Doszukiwano się rozmaitych inspiracji. Niektórzy dostrzegli podobieństwo z wnętrzem artystycznej kawiarni Cafe Pittoresque, zaprojektowanej w 1916 roku przez rosyjskiego konstruktywistę – Władimira Tatlina. Jeszcze inni wymieniają wnętrze berlińskiego mieszkania Ericha Bucholza, które urządził w uproszczonym, konstruktywistycznym stylu bądź projekty wnętrz artystów związanych z *De Stijl* – Gerrita Rietvelda i Vilmosa Huszára. Jednak najbardziej trafnym i widocznym wpływem wydaje się projekt El Lissitzky'ego *Prounenraum* (Pokój Proun)

z 1923 roku, wykonane z elementów malarskich i reliefowych, które zapraszały widza do przestrzeni architektonicznej łączącej oddzielone ściany, ale także seria obrazów *Proun*, które Lissitzky określił jako *stację przesiadkową między malarstwem a architekturą*.

Drugim niezwykle silnym bodźcem twórczym mogły być projekty architektoniczne Theo van Doesburga, a zwłaszcza projekt domu i pracowni wykonany wspólnie przez Theo i Corneliusa van Eesterena *Contra-Construction Project (Axonometric)* z 1923 roku.



120. Theo van Doesburg, Cornelis van Eesteren:
Contra-Construction Project (Axonometric); 1923

Zarówno Lissitzky, jak i Theo van Doesburg byli artystami, którzy odegrali niebagatelną rolę w rozwoju artystycznym Schwittersa, który traktował ich nie tylko jako doskonałych partnerów do dyskusji, ale także jako przyjaciół. To znaczące, że zaraz po odbyciu z Doesburgiem wspólnego tournée po Holandii, Schwitters zaraz po powrocie całkowicie przebudował swoją pracownię i rozpoczął budowę *Merzbau*.

Warto jednak mieć na uwadze pogląd wyrażony przez Ernsta Nündela w monografii poświęconej Schwittersowi, iż *poszukiwanie źródeł inspiracji Schwittersa jest ostatecznie zadaniem bezowocnym, ponieważ w ciągu całej swojej kariery wspomagali się on wieloma współczesnymi stylami, nawet z takich ruchów jak surrealizm, który w swoich pismach kategorycznie odrzucał*. Ponadto Nündel twierdzi, że *nie ma prawie żadnego elementu artystycznej ekspresji Schwittersa, który nie mógłby być przypisany innemu twórcy*.

Aby móc wyobrazić sobie jak wyglądać mogło *Merzbau* zmuszony byłem poszukiwać się fotografiami tego ogromnego obiektu publikowanymi w wielu książkach, ale także w Internecie, gdzie znalazłem także utrwalone na filmach spaceru po obszarze architektonicznej rekonstrukcji, zainstalowanej w salach hanowerskiego muzeum. Nieodzwony okazał się także tekst samego Schwittersa, który opisał *Merzbau* w jednym z numerów swojego czasopisma (*Merz 21*) w eseju *Ich und meine Ziele*, którego fragment pozwolę sobie przytoczyć:

Każda grotta zawdzięcza swój charakter jednemu lub drugiemu z jej głównych elementów. Jest tam skarbiec Nibelungów z błyszczącym skarbem; Kyffhäuser z kamiennym stołem; grotta Götthego z jego nogą jako relikwią i wieloma walcowymi otówkami; zatopione miasto unii personalnej Braunschweig-Lüneburg z domami z Weimaru autorstwa Feiningera; reklama Persilu i godło miasta Karlsruhe zaprojektowane przeze mnie; Lustmordhöhle z ohydnie okaleczonymi zwłokami nieszczęsnej młodej dziewczyny, farbowanymi sokiem pomidorowym i ozdobione darami wotywnymi; Zagłębie Ruhry z prawdziwym węglem brunatnym i autentycznym koksem gazowym; wystawa sztuki z obrazami i rzeźbami Michela-Angelo i moimi, którego jedynym gościem jest pies z pociągami, psia будa z ubikacją i czerwonym psem; organy, które należy obracać w kierunku przeciwnym do wskazówek zegara, żeby zagrać „Stille Nacht, heilige Nacht” („Cicha noc, Święta noc”), a które kiedyś grały „Ihr Kinderlein kommet”(„Pójdźcie dzieciątka”); 10-cio % inwalida wojenny, który nie ma już głowy, ale jest dobrze zachowany oraz jego córka; Monna Hausmann, na którą składa się wizerunek Monny Lisy z wklejoną twarzą Raoula Hausmanna, przez co straciła ona całkowicie swój stereotypowy uśmiech; dom publiczny z damą o trzech nogach, zaprojektowany przez Hannah Höch oraz wielka Grota Miłości.

Złota Grota (Die Goldgrotte), posiadała dwie przezroczyste wnęki, wypełnione małymi i średniej wielkości przedmiotami, z których wiele wydaje się być częściami zabawek. Warto w tym miejscu wspomnieć o ogromnej kolekcji dziecięcych zabawek artysty, którą Schwitters zgromadził i wciąż powiększał dzięki swoim wyprawom w poszukiwaniu materiałów przeznaczonych do tworzenia Merz, ale także kupował na pchlich targach lub otrzymywał od znajomych. W tej grocie znajdowała się także lalkowata głowa dziecka, która najprawdopodobniej była przeniesioną maską pośmiertną syna Schwittersa, Gerda. Przypuszcza się, że ze względu na wyszczególnienie tego właśnie pomieszczenia na fotografiach – Złota Grota może być głównym tableau Merzbau, symbolizującym życie, śmierć i miłość.

Sama Grota Miłości zajmuje około ¼ dolnej powierzchni kolumny; prowadzi do niej szeroki ciąg schodów, a poniżej stoi Klosettfrau des Lebens (Babcia klozetowa) w długim, wąskim prześciercu z rozrzuconym wielbłądzim łajnem. Wita nas dwoje dzieci wkraczających w życie; w wyniku uszkodzenia zachowały się tylko fragmenty matki z dzieckiem. Niezwykłą atmosferę nadają błyszczące, popękane i poszarpane obiekty. W środku natrafiamy na parę czułych kochanków: on stracił głowę, ona pozbawiona rąk; między nogami trzyma ogromny pusty nabój. Pochylona duża głowa dziecka z syfilitycznymi oczami ostrzega obejmujących się przed pośpiechem. To co widzimy, jest niepokojące, ale pocieszeniem jest mała okrągła buteleczka z moim moczem, w którym pływają immortelle, czyli kwiat nieśmiertelnika. Przytoczyłem tu tylko niewielką część zawartości poszczególnych jaskiń. Niektóre groty też już dawno zniknęły pod chwilową powierzchnią, jak np. zakątek Lutra, [Jaskinie Kultu Bohaterów, Jaskinie Przyjaźni: Hansa Arpa, Moholy-Nagy'ego, Nauma Gabo i Pieta Mondriana oraz dwie jaskinie Hannah Höch wykonane przez nią samą, w których umieściła swoje fotokolaże].

Jednak i w tym przypadku niezwykle trudno jest odróżnić co jest opisem zgodnym ze stanem rzeczywistym, a co przejawem poetyckiej fantazji, w tym nieco zagmatwanym, ale także niejednoznacznym – dadaistycznym w swojej wymowie – tekście. *Ich und meine Ziele* to tekst, jak przystało na Schwittersa, bardzo przewrotny

i choć porusza rozmaite wątki związane choćby ze sztuką abstrakcyjną, typografią czy wydarzeniami politycznymi, to jako jeden z niewielu szczegółowo opisuje *Kathedrale des erotischen Elends* (K d e E). Porusza także temat związany z poczuciem coraz większej izolacji oraz niepokoju o przyszłość sztuki. Niestety, Schwitters także w tym eseju bawi się formą i bardzo często zmienia, podważa lub neguje własne wypowiedzi. Zadziwiające jest jednak to, że tekst ten ukazał się w czasopiśmie *Merz* wydanym w 1931 roku i choć Schwitters przystąpił do konstruowania *Merz* w roku 1923, to przez prawie osiem lat nie wspominał o jednym z najważniejszych i najbardziej ambitnym dziele artystycznym. Zdumiewające, że artysta, który potrafił doskonale wykorzystywać nadarzające się okazje i zadbać o promocję własnej twórczości nie wspominał o *Merzbau* ani w korespondencji, ani w trakcie prowadzenia wykładów poświęconych projektowaniu w sztuce, architekturze i typografii ani w żadnym czasopiśmie artystycznym, wydawanym choćby przez paryskie grupy artystyczne *Cercle et Carré* czy *Abstraction-Création*, do których należał w latach 1930-1931.

Być może sytuacja polityczna w Niemczech na początku lat 30-tych nie sprzyjała tworzeniu awangardowych i eksperymentalnych dzieł sztuki. Podczas konferencji partyjnej, która odbyła się w Norymberdze, we wrześniu 1933 roku, Adolf Hitler wygłosił przemówienie, które nie pozostawiało wątpliwości co do stosunku oraz losów sztuki awangardowej w nowej, narodowosocjalistycznej rzeczywistości:

Okres bolszewickiego zauroczenia sztuką w Niemczech dobiegł końca [...] Dlatego sztuka narodowosocjalistyczna nie może już dłużej tolerować żadnych przejawów dekadentckiego świata, który jest za nami [...] Stosując zdrowie, a więc także poczucie piękna u Nowego Człowieka, jako normę dla naszych osiągnięć kulturalnych, konstruktywnie odnajdziemy również drogę do tej szlachetnej, prawdziwie ponadczasowej formy, która ma swoje źródło w niezłomnej naturze naszego narodu. [...] To, co nie jest w stanie się z tym pogodzić, musi zostać odrzucone. Tak jak wyzwoliliśmy naszych ludzi w sferze politycznej, tak samo będziemy eliminować tych, którzy świadomie lub z braku umiejętności pomagali lub nawet chcieli pomagać w tworzeniu kulturowych przesłanek dla politycznego rozkładu. (Gwendolen Webster; rozd. II.2.5)

Od lutego 1933 roku Schwitters był wielokrotnie szkalowany w prasie narodowosocjalistycznej, a jego abstrakcyjne prace były eksponowane w całych Niemczech na wystawach sztuki zdegenerowanej. Kariera Schwittersa zaczęła słabnąć w Niemczech. Jednak dzięki zorganizowanej jesienią 1933 r. wystawie w Galerii Blomquist w Oslo, Schwitters pochłonięty był pracą nad naturalistycznymi obrazami, których dwadzieścia zdołał dostarczyć i pokazać norweskiej publiczności. Schwitters został zmuszony zakończyć działalność swojej firmy projektowej – *Merzwerkezentrale*, po tym jak władze Hanoweru wycofały się z kontraktu w 1934 r. Zawiesił także działalność związaną z wydawaniem czasopisma *Merz*, co jeszcze bardziej uszczupliło jego dochody. Jedynymi środkami pozwalającymi na skromne utrzymanie były zyski z wynajmowanych nieruchomości, które pozostawili rodzice Schwittersa.

Pracował głównie w samotności, a pod koniec 1936 roku szykował się do emigracji. Jego myśli zaprzętały obawy o przyszłość *Merzbau*, które w okresie, kiedy został okrzyknięty zdegenerowanym artystą służyło mu za bezpieczne schronienie. Skonstruował nawet w zakamarkach *Merzbau* ukrytą przestrzeń,

w której mógł się schować i będąc niezauważonym obserwować rozmaite pomieszczenia. Natomiast zimą, dzięki odpowiednio ustawionym lustrom, można było podglądać przechodniów zbliżających się do kamienicy od strony głównej drogi. W tamtym czasie dodatkowo narażony był na trudności z powodu pogłosek, że często pluł na popiersie Hitlera, które trzymał w swojej pracowni, a wiele innych anegdot mówi o jego publicznym okazywaniu pogardy wobec nazistów. Często opowiadano historię o tym, jak Schwitters zmuszony do zasiadania w jury wystawy, na którą zgłoszono portrety faszystowskich przywódców, rzucił zupełnie spontanicznie dwuznacznie brzmiące pytanie: „*Powiesimy je czy postawimy pod ścianą?*”

W swojej korespondencji pomijał lub ograniczał jakiekolwiek wzmianki o *Merzbau*, a jego żona Helma, informując o nastrojach w Niemczech, w liście do artysty i teoretyka sztuki Josefa Albersa, pisała: *nie możesz też nikomu pokazać [czegoś abstrakcyjnego], bo nigdy nie możesz być pewien czy twój najlepszy przyjaciel cię nie zdradzi*. Na początku lat 30-tych Schwitters zabiegał o to, by upowszechnić wiedzę o *Merzbau*, szczególnie w zagranicznych środowiskach artystycznych. Czynił coraz większe wysiłki, by uzyskać fundusze oraz zgodę na to, aby przetransportować w miarę możliwości jak najwięcej elementów z hanowerskiego *Merzbau* lub zbudować konstrukcję zupełnie nową, powstałą w oparciu o doświadczenia oraz rozwiązania zastosowane podczas realizacji pierwotnego *Merzbau*. Większość zaproszonych gości, którzy mieli okazję zwiedzać hanowerski *Merzbau* pochodziło z zagranicy, a Schwitters usilnie zabiegał o zlecenia na budowę nowego *Merzbau* w Stanach Zjednoczonych. Pragnął zaprojektować pokój w stylu kubistycznym albo przynajmniej stworzyć abstrakcyjną kolumnę. Większość listów z prośbami o pomoc lub wsparcie oraz listą potrzebnych materiałów i szacunkowym czasem realizacji słał do przyjaciół w Ameryce, ale wszystkie odpowiedzi były negatywne. W liście do Josefa Albersa napisał: *W Niemczech istnieje możliwość, że moje ostatnie dzieło zostanie całkowicie zniszczone, przez złowieszczy rozwój wypadków, który może jednak nadejść [...] Wysłałem w świat około 40 listów, wszystkie z tym samym pytaniem. Co mam zrobić, aby uchronić moją sztukę przed zewnętrznymi niebezpieczeństwami? Nadeszło około 40 odpowiedzi, z których żadna nie mówi mi, co mogę zrobić. Świat jest trudny* (Gwendolen Webster; rozdz. II.2.5)

W listopadzie 1936 roku pisał z Amsterdamu do swojej mecenas Annie Müller-Widmann przynębiający w tonie list, w którym starał się przekazać, jak beznadziejna jest sytuacja, w której się znalazł i sugerował, że pragnie zbudować nowy *Merzbau* w Szwajcarii, przypuszczalnie w jej ogrodzie: *Może być nawet tak, że zniszczą moją pracownię. Dlatego zwróciłem się do Ciebie [...] moim największym zmartwieniem jest mój pokój abstrakcyjny. Potrzebuję schronienia dla mojej konstrukcji gdzieś na świecie.* (Gwendolen Webster; rozdz. II.2.5)

List napisany w tym samym tonie do K. Dreier opisuje nastroj "tępej rezygnacji" [stumpfe Resignation], w jakim się znalazł i doprowadził go do poddania się stanowi wewnętrznej emigracji. Opisuje także zmiany jakie zaszły w *Merzbau* od czasu ostatniej wizyty Dreier w hanowerskiej pracowni w 1930 r. Mają one charakter wyraźnie rzeźbiarski, co wyjaśnia, opisując różnorodność białych form wypełniających wszystkie pomieszczenia:

Mogę powołać w domu i nadal budować skandaliczne rzeźby, w sześciu pokojach, częściowo pod ziemią. Ale jestem ogromnie nieszczęśliwy z powodu izolacji i braku

kontakty. W Niemczech moja sztuka jest pokazywana tylko na wystawie Entartete Kunst. Oczywiście nie mogę nikomu pokazać mojej pracowni, mimo że wybieliłem okna. To ogromnie przygnębiające, że nie mogę nikomu pokazać nad czym od dawna pracuję. Merzbau żyje na dobrowolnym wygnaniu, z którego nie może się wyzwolić. Nikt nie zna nowych osiągnięć jakie poczyniłem w mojej sztuce. Stałem się zwłaszcza rzeźbiarzem, budującym kolumny i pokoje, białe, gładkie, pomysłowe w uniwersalności form, a jednocześnie proste. Chciałbym zbudować takie kolumny w Ameryce, albo jeszcze lepiej pokój, jednak kolumnę trzeba robić 6 tygodni, pokój 6 miesięcy, potem potrzebuję materiałów, około 100 marek za metr sześcienny, wreszcie potrzebuję rzemieślników do pomocy. Kto by tyle zrobił dla sztuki [...] i okazał zainteresowanie? Osoba prywatna? Muzeum? Szkoła? Zadowolilibym się jakimś kieszonkowym, bez dużego honorarium [...] Innym pomysłem byłoby zaprojektowanie kawiarni [...] Jeśli odpiszesz, to proszę tylko do Amsterdamu. Chciałbym w ogóle występować pod pseudonimem Robert Lee [...] To przecież taki zabawny czas]. (Gwendolen Webster; rozdz. II.2.5)

Pod koniec 1936 roku Schwitters napisał do Alfreda Barra Jr., ówczesnego dyrektora MoMA w Nowym Jorku, chcąc go przekonać do zlecenia wykonania Merzbau w Ameryce:

Byłoby dla mnie jedną z największych radości, gdyby dał mi Pan możliwość abstrakcyjnego (kubistycznego) kształtowania przestrzeni w Pańskim muzeum lub w domu prywatnego kolekcjonera w Ameryce. Aby uniknąć wszelkich nieporozumień, oświadczam wyraźnie, że moja metoda pracy nie jest kwestią projektowania wnętrza i nie dotyczy kształtowania przestrzeni w sposób dekoracyjny (Raumgestaltung). Nie konstruuję także wnętrza, w którym można by mieszkać, gdyż to mogłoby być wykonane o wiele lepiej przez nowych architektów. Ja buduję abstrakcyjną (kubistyczną) rzeźbę, do której ludzie mogą wejść. Z kierunków i ruchów skonstruowanych powierzchni emanują płaszczyzny wyobrażone, które działają jak kierunki i ruchy w przestrzeni i które przenikają się w pustej przestrzeni. Sugestywne oddziaływanie rzeźby polega na tym, że ludzie sami przekraczają te wymaginowane płaszczyzny, wchodząc do wnętrza rzeźby. To właśnie dynamika tego oddziaływania jest dla mnie szczególnie ważna. Buduję kompozycję bez granic; każda pojedyncza część jest jednocześnie ramą dla części sąsiednich, a wszystkie części są od siebie wzajemnie zależne. (John Elderfield, rozdz. Phantasmagoria and Dream Grotto)

Alfred Barr był oczarowany Merzbau podczas wizyty w hanowerskiej pracowni, jednak nie zdecydował się na realizację projektu i zamówił jedynie dziewięć fotografii dla MoMA, z których ostatecznie sześć znalazło się na wystawie *Fantastic Art, Dada, Surrealism (1936-1937)*.

Merzbau łączyło w sobie wszystko to, co dla Schwittersa kiedykolwiek miało znaczenie. I podobnie, jak miało to miejsce w obrazach, Merzbau – wyrażało idee Merz – wchłaniającą i pozwalającą traktować wszystkie materiały równorzędnie bez względu na ich pochodzenie. Mógł przyjąć wszystko i pozwalał wszystkiemu wejść w interakcję, choć Schwitters podkreślał, że impulsem dla Merza był zazwyczaj jakiś przedmiot w żaden sposób nie ukształtowany przez niego samego i nade wszystko pragnął aby Merzbau był rozumiany w kategoriach odbieranych i przekazywanych impulsów – wciąż żywe, wciąż pulsujące, różnorodne i – na dobrą sprawę – nieskończone dzieło sztuki.

Dziś może łatwiej jest wyobrazić sobie całe bogactwo i różnorodność grot oraz jaskiń przywołując w pamięci choćby spektakle Tadeusza Kantora oraz krótkometrażowe animacje Braci Quay. Można mniemać, z dużą dozą prawdopodobieństwa, że gdyby całość przetrwała do dzisiejszych czasów nie byłaby już tak szokująca, jak mogła być w latach 20-tych i 30-tych. Pytanie jednak, do jakich rozmiarów byłby gotowy rozrosnąć się *Merzbau*, który był procesem żywym, nieustającym i – jak się domyślam – nie do końca świadomie kontrolowanym przez artystę.

Warto w tym miejscu przytoczyć słowa Caroli Giedion-Welcker, która podczas wykładu wygłoszonego w roku 1956, tak mówiła o *Merzbau*:

Wyczuwalne jest silne połączenie i wzajemne przenikanie tego, co wyraźnie skonstruowane, z tym, co przypadkowo się mnoży, i jakże często w tych stworzonych reliefach przemijanie – niejako zgrzytanie czasu – artykułowane jest przez zniszczony materiał, wyrzucony na brzeg przez morze, zardzewiały w wilgoci lub wypłuty przez metropolię. Jak kiedyś powiedział, 'Weathering - Schwittering' [Verwitterung-Verschwitterung], aby nadać rzeczom ich wewnętrzny blask, ich tragiczne piękno; wzbogacić patyną, wtargnięciem czasu, znakiem przemijającej natury wszystkiego, co istnieje. Widać to nawet w jego Merzsäule, której napiętą konstrukcję nagle przepłata jaskiniami i niszami, nieskrępowanymi rozgałęzieniami, aby zintegrować wizualne oddanie jego poetyckich fantazji, tych aluzji do niemieckich skamieniałych filarów nauki i mnożących się mistycznych utopii, które on już przeczuwał, zanim wybuchły w katastrofalnej masowej hysterii. [...] Tę konstrukcję nazwał KdE, co znaczy tyle, co Katedra Nieszczęść Erotycznych, jako echo berlińskiego domu towarowego KdW [Kaufhaus des Westens], i budował ją nawet po tym, jak jego dom w Hanowerze przy Waldhausenstrasse 5 spłonął na popiół [...] Bezgraniczna fantazja połączona z architektoniczną surowością, z wszechobecnym elementem konstrukcyjnym. (Gwendolen Webster; rozdz. III 5)

Krótko przed emigracją, syn artysty – Ernst wykonał fotografie hanowerskiego *Merzbau*, a ponieważ obawiano się, że dzieło artysty uznanego za degenerata i wroga systemu zostanie zniszczone – okna kamienicy zostały pokryte białą farbą, aby nie można dojrzeć, co znajduje się w środku, a do połowy lipca 1938 roku, żona artysty – Helma, zablokowała wejścia do trzech pokoi *Merzbau*.

REKONSTRUKCJA MERZBAU

Dzięki zachowanym relacjom oraz dzięki zdjęciom, które w 1933 roku, na zlecenie artysty, wykonał fotograf Wilhelm Redemann, *Merzbau* zostało zrekonstruowane przez szwajcarskiego projektanta, Petera Bisseggera, w latach 1981–83 i znajduje się w Sprengel Museum w Hanowerze.



il. 121 - 128. Rekonstrukcja Merzbau















WYGNANIE

Sytuacja polityczna w Niemczech stawał się coraz bardziej groźna i pomimo zakazu opuszczania kraju przez młodych mężczyzn, osiemnastoletni Ernst, 26 grudnia 1936 roku uciekł do Norwegii, a w ślad za nim – 2 stycznia 1937 roku – podążył Kurt Schwitters, który początkowo nie miał zamiaru emigrować na stałe. Planował jedynie pomóc synowi w zdobyciu odpowiednich dokumentów umożliwiających dłuższy pobyt oraz podjęcie pracy. Kiedy jednak dowiedział się, że jego przyjaciel Christof Spengemann, wraz z rodziną – zostali aresztowani za działalność antyfaszystowską i skazani na katorgę, natomiast jego żona, Helma była przesłuchiwana przez Gestapo, które poszukiwało przede wszystkim Schwittersa – porzucił myśl o powrocie. Ostateczna decyzja o opuszczeniu Hanoweru i udaniu się na emigrację mogła być spowodowana także aresztowaniem kilku członków oraz przywódców lokalnego ruchu oporu, z którymi utrzymywał przyjacielskie stosunki. Prawdopodobnie znajomość z niektórymi z nich była powodem do wystawienia mu przez Gestapo wezwania na przesłuchanie 16 lutego 1937 r., kiedy już zdołał uciec do Oslo.

W tym samym czasie Schwitters nie otrzymywał już żadnych zleceń publicznych, a komisja wysłana przez Goebbelsa do hanowerskiego *Provinzial-Museum*, nakazała zniszczenie prac Lissitzky'ego oraz usunięcie i konfiskatę ponad 240 dzieł artystów żydowskich. Podobny los spotkał obrazy ekspresjonistów i konstruktywistów, ale także prace abstrakcyjne wykonane przez Schwittersa. Niektóre z tych zarekwirowanych dzieł znalazły się na wystawie *Entartete Kunst*, o czym była już wcześniej mowa. Schwitters został określony jako zdegenerowany artysta, a obrazy jego autorstwa określono jako *bolszewizm kulturowy*. Ponadto był epileptykiem, a naziści umieścili tę chorobę na wysokiej pozycji na liście „chorób dziedzicznych”, które należało wyćpić poprzez eksterminację dotkniętych nią osób.



129-130. Schwitters w pobliżu Djupvassjytta, Norwegia, 1933

Wyprawa do Norwegii wydawała się wyborem oczywistym, ponieważ Kurt Schwitters bywał tam już od 1929 roku, zachęcony głównie opowiadaniem z wypraw po Przylądku Północnym, odbytych przez Hannah Höch. Schwitters przemierzał ten kraj w latach 20-tych docierając aż na Spitsbergen i spędzał w Norwegii coraz więcej czasu. Warto w tym miejscu wspomnieć, że Schwitters wynajął na wyspie Hjertøya zniszczoną chatę, w której panowała wilgoć. Dopiero w latach 1934-1939 wyposażył to miejsce w prycze, skromną kuchnię i werandę. Życie tam skazane było na spartańskie warunki, pozbawione urządzeń sanitarnych, zaś wszystko musiało być transportowane z łądu łodzią wiosłową, o ile warunki pogodowe były sprzyjające.

Jednak już na początku lat 30-tych chata została ozdobiona przez Schwittersa abstrakcyjnymi formami, a całe jej wnętrze do 1939 roku zostało pomalowane na biało i przypominało małą wersję hanowerskiego *Merzbau*. Schwitters zaczął konstruować meble do zabudowy i kształtować wnętrze chaty, łącząc poszczególne elementy malarskie i rzeźbiarskie poprzez kolor: *[...] A ponieważ tubki z farbą olejną wydawały się zbyt drogim materiałem (a poza tym – nieodpowiednim), aby udekorować kolorem mój mały domek na Hjertøya, zbierałem wszystko, co może wyrzuciło na brzeg, o ile tylko było kolorowe. Nie ma jednak niczego, co nie byłoby kolorowe. Wszystko ma albo mocny albo słaby kolor. Od czasów pierwotnych harmonia kolorów sprawia, że każda kompozycja, jeśli jest udana, może być nazwana sztuką. Ale morze wyrzuca na brzeg wspaniałe rzeczy: kartki papieru, których kolory są już bardzo wyblakłe; drewno, którego formy są już mocno przepracowane oraz wszystkie rzeczy, których zmagania z falą, wilgocią i światłem można zobaczyć. Te rzeczy są piękne i niepowtarzalne, opowiadają o swojej historii. Co więcej, często są do siebie bardzo podobne, dzięki czemu można je dobrze ze sobą powiązać. Dlatego szczególnie dobrze nadają się do kompozycji artystycznej. Zebrałem teraz spory zapas takich papierów i drewna, a także rzeczy podobnych do nich, które przyniosło morze – kamienie, algi, rozgwiezdy – wszystko w stanie mocno zdewaluowanym [entwertetem Zustand]. I za ich pomocą wykonuję zabawne kompozycje na surowych drewnianych ścianach i skrzynkach po margarynie w moim domu.* (Megan R. Luke; rozdz. *The Merzbau into Painting*)



131. Rzeźba Schwittersa Merzsäule na wyspie Hjertøya



132. Ernst Schwitters na zewnątrz chaty w Hjertøya, lata 30-te



133. Pozostałości Merzbau, na wyspie Hjertøya

W 1936 roku wykorzystując porzucony wrak łodzi, zbudował obok chaty także kolumnę, która została przeniesiona na pobliską wyspę, jednak kilka lat później zupełnie się rozpadła. Natomiast wewnątrz chaty aż do początku lat 70-tych XX wieku było publicznie dostępne, ale i ono ostatecznie popadło w ruinę.

Kiedy dotarł tam, wraz synem, w styczniu 1937 roku znalazł mieszkanie w Lysaker, niedaleko Oslo. Jego żona, Helma, postanowiła pozostać, by opiekować się matką Schwittersa oraz swoimi rodzicami będącymi w podeszłym wieku oraz sprawować opiekę nad majątkiem, na który składają się cztery domy z ziemią, niezwykle cenna pracownia [tj. Merzbau], która kosztowała mojego męża dziesięć lat ciągłej pracy i która była być może jednym z wielkich zabytków świata oraz prawie 500 obrazów, cenna biblioteka i wiele innych rzeczy – jak pisała w liście do Käthe Kramer. Decyzja Helmy o pozostaniu w Hanowerze z całą pewnością przyczyniła się do ocalenia wielu dzieł Schwittersa i pozwoliła przetrwać Schwittersowi beznadziejne lata wygnania. Jak słusznie podkreśla Gwendolen Webster: *To Helma [...] organizowała transport obrazów, mebli, a nawet fortepianu Kurta do Oslo, Helma (często w towarzystwie starszej teściowej) znosiła niewygody podróży do Norwegii kilka razy w roku i powrotów do Hanoweru ze stertami brudnego prania. Helma, która płaciła czynsz za mieszkanie Spengemannów po ich aresztowaniu i uwięzieniu. Helma, która ratowała prace Spengemannów i przywoziła je bezpiecznie do Oslo. Helma, która mimo wszystko opiekowała się schorowanymi rodzicami i zarządzała czterema domami należącymi do Henriette [matki Schwittersa]. Podczas wygnania Kurta w Norwegii Helma okazała się być bardziej bohaterką niż gospodynią domową, z siłą woli, której nic nie było w stanie złamać.*

Podczas pobytu w Norwegii Schwittersowi mogła doskwierać twórcza samotność, ponieważ pozbawiony był inspiracji artystycznej, ale także sporów intelektualnych z oponentami. Schwitters nie zdołał opanować języka norweskiego do tego stopnia, by móc się w nim swobodnie wypowiadać, a poza tym w latach 30-tych w Norwegii nie było wielkiego zrozumienia dla sztuki nowoczesnej. Będąc odcięty od wszelkich innych wpływów zwrócił się w stronę imponującej dzikiej przyrody.

Schwitters często wspominał w listach wysłanych z Norwegii jak bardzo urzekająca jest ta dzika, nietknięta sceneria górskich krajobrazów urozmaiconych widokiem norweskich fiordów. " [...] *W każdym razie cieszę się, że jestem w Norwegii, ponieważ piękno jest tutaj niezrównane. Maluję pejzaże i portrety i robię tu duże postępy.*"

Schwitters uważał ten okres za bardzo istotny w swojej twórczości, zaś tworzone wtedy portrety i pejzaże, a także mniej liczne martwe natury i wnętrza określał jako „*wspaniałe arcydzieła*”. Należy przy tym pamiętać, iż żadna z powstałych wtedy abstrakcyjnych prac nie znalazła nabywców. Nie przeszkadzało to jednak pisać w świątecznym liście z 1939 roku do Helmy: "*W przypadku obrazów abstrakcyjnych uzyskuję bardzo dobre, zdumiewające i nowe rezultaty. Czasy są teraz bardzo dobre. Namalowałem sześć obrazów w ciągu ostatnich czterech dni; to bardzo dużo. Zwłaszcza, że dni są tak krótkie. A trzy z nich są tak dobre, jak rzadko mi się zdarza*".



134. Pejzaż norweski, 1933

Podczas lat wygnania, od 1937 do 1940 roku, Schwitters tworzył mniej swoich charakterystycznych kolaży. Powrócił jednak do malarstwa figuratywnego i naturalistycznego, licząc na zyski ze sprzedaży obrazów turystom. Często wybierał się na rowerowe wycieczki, zazwyczaj biwakując na dziko. Gdziekolwiek się udawał, zabierał sztalugi i namiot na tył roweru, dzięki czemu był zawsze gotowy do uchwycenia nowego krajobrazu i, jak zawsze, wykorzystywał okazję do stworzenia nowego dzieła, które mógł sprzedać po powrocie. Schwitters odbywał wycieczki po okręgu Romsdal, ale podróżował także po wysuniętych na południe dzielnicach Sunnmøre czy Nordfjord. Istnieją liczne rysunki oraz szkice niezwykle urokliwych miejsc, by wymienić chociażby Skjåk, Ålesund, Skodje, wyspy Bjørnsund czy Sekken. Często odwiedzał miejscowości oblegane przez turystów, jak Djupvasshytta, położona w górach w pobliżu fiordu Geiranger, gdzie cumowało wiele łodzi turystycznych oraz Åndalsnes i Olden, gdzie zazwyczaj znajdował wielu nabywców na swoje obrazy. Dopiero późnym latem i jesienią wracał do Molde i na wyspę Hjertøya.

Schwitters stworzył w tamtym czasie kilkaset naturalistycznych prac, z których blisko sto ukazuje piękno wyspy Hjertøya. Równie często na obrazach pojawiają się motywy pasm górskich położonych po południowej stronie fiordu, ale także samo miasto Molde, o którym Schwitters jesienią 1938 roku pisał w jednym z listów:

„Molde jest jednym z najpiękniejszych miast w Norwegii. Znajduje się znacznie dalej na północ niż Oslo, ale zimą jest tam ciepłej, ponieważ leży w zachodniej Norwegii i jest ogrzewane przez Golfstrom. Molde położone jest nad dużym, szerokim fiordem po północnej stronie słonecznej zatoki i ma tylko 3000 mieszkańców. Może zapewnić nam wszystko, czego potrzebujemy w zakresie zakupów. Poza tym znamy tam ludzi, których możemy odwiedzić. I trzy razy w tygodniu wyświetlane są filmy. Nie mieszkam w samym Molde, ale na wyspie, na którą mogę dostać się łodzią wiosłową w pół godziny, jeśli pogoda jest sprzyjająca. Jednak często musimy czekać kilka dni, aby dostać się na stały ląd, jeśli sztorm zepchnie fale z otwartego morza do fiordu. Na wyspie mam domek urządzonej w taki sam sposób jak moje atelier. Oprócz mnie mieszka tam rybak i jego żona, którzy hodują krowy i kury oraz mają radio. Wyspa, która ma pięć kilometrów długości i sto metrów szerokości, jest, poza tym niezamieszкана. Okolice wyspy jest piękna jak raj. Setki dużych i małych wysp, a w tle setki ośnieżonych szczytów”. (Terje Thingvold : Schwitters in Norway)

Schwitters obdarzony naturą towarzyszką i ekstrawertyczną musiał czuć się bardzo samotny i pozbawiony kontaktów z ludźmi, którzy byłiby w stanie zrozumieć jego sztukę. Pieniądze uzyskane ze sprzedaży pejzaży i portretów wystarczyły na opłacenie rachunków i skromne utrzymanie, jednak Schwittersowi doskwierała coraz bardziej pogłębiająca się depresja. Cierpiał na brak przyjaciół oraz artystów zajmujących się sztuką abstrakcyjną, a dodatkowo czuł się niedoceniony jako twórca kolaży i prac abstrakcyjnych, ignorowany przez Norwegów.

Schwitters spędził trzy lata w Norwegii, całkowicie odizolowany zarówno od środowiska miejskiego, jak i od stymulującego intelektualnego sposobu życia, który dzięki licznym międzynarodowym kontaktom udało mu się prowadzić w Hanowerze. Naturalne piękno Norwegii przytłoczyło go i to właśnie ono miało wyrzec silny wpływ na jego twórczość podczas tego okresu wygnania. (Karin Orchard; Kurt Schwitters: An Introduction)

Schwitters, aby móc się utrzymać sprzedawał swoje pejzaże turystom za 50 – 60 koron. Zdarzało się jednak, że wymieniał swoje obrazy za nową parę butów bądź płacąc obrazami za nocleg w hotelu, gdzie czekała na niego gorąca kąpiel, smaczne jedzenie i wygodne łóżko. Utrzymywał się głównie dzięki sprzedaży krajobrazów i portretów, choć nie każdy mógł pozwolić sobie na zakup obrazu w latach kryzysu gospodarczego, zaś portret kosztujący wtedy od 600 do 700 koron był sporym wydatkiem, na który mogli pozwolić sobie tylko nieliczni.



135. Bez tytułu (Kattavagen koło Skodje), 1934-1936

Schwitters nie ukrywał, iż norweska natura urzekła go przede wszystkim swoim pierwotnym pięknem nietkniętej przyrody fiordów i wysokich gór oraz dzikiej i dziewiczej roślinności. Ten intensywny związek z naturą znajdzie odzwierciedlenie w jego twórczości. W asamblażach z lat 30-tych Schwitters zacznie wykorzystywać elementy roślinne oraz naturalne, jak kora drzew, algi, korzenie oraz wszelkie przedmioty znalezione na norweskich plażach.

Ponadto norweskie środowisko zainspirowało Schwittersa do stworzenia niezwykłych fotografii prezentujących naturalne piękno struktury ukrytej w skale, w lodzie, w widoku chmur. Coraz częściej jego zainteresowanie budziły formy organiczne i geologiczne. Jego obrazy naturalistyczne z tego okresu ujmują pejzaż w płynnym i nastrojowym malarstwie.

W obrazach naturalistycznych starał się rejestrować wrażenia wyniesione z odczuwania zewnętrznego świata. Od czasu coraz częstszych pobytów w Norwegii, już w połowie lat 30-tych Schwitters uległ narastającej fascynacji światłem.

Czy maluję, czy buduję, naśladowując naturę, czy abstrakcyjnie, dla mnie światło jest niezbędne i to jest to, co łączy moje prace. Powietrze i oko tworzą dla mnie komplementarne kontrasty kolorystyczne i wiem, że należy je czerpać z natury. Malowanie kontrastów w naturze jest abstrakcyjne. Ale kiedy buduje w moim atelier, tworzę wnętrza i płaszczyzny dla światła i powiększam je poprzez kolor. Kiedy światło przenika przez wierzbowe krzewy, obserwuję to, co buduję w atelier w grotach. Przedmioty nie są dla mnie istotne, a raczej muzyka, jaką gra na nich światło. (Megan R. Luke; rozdz. Northern Lights)



136. Bez tytułu (Pejzaż norweski z pamięci), 1940

Schwitters, który w swoich pejzażach potrafił uchwycić kontrasty światła i ciemności tę niezwykłą grę i architekturę światła włączał do swoich *Merzbilder*, a także wykorzystywał podczas konstruowania *Merzbau*.

W liście z 1936 roku do Josefa Albersa, przebywającego w Ameryce i wywodzącego się ze szkoły Bauhausu, pisał: *Każdego roku jestem teraz w Norwegii przez 5 miesięcy i maluję ten wspaniały północny pejzaż. Maluję bardzo prosto, bez dodawania czegokolwiek. Istnieją dla mnie tylko dwie rzeczy: kompozycja, która może być tylko abstrakcyjna oraz natura, bez wymuszonej kompozycji.* (Megan R. Luke; rozdz. Northern Lights)

Schwitters zdawał sobie doskonale sprawę, jak ważna jest dla jego rozwoju naturalistyczna praktyka malarska. Uważał, że *obiektywne i beznamiętne badanie przyrody, połączone z reprodukcją wyników w obrazie, jest nie tylko dozwolone,*

ale jest niezwykle ważne obok abstrakcyjnej formacji. Twórcze zmagania Schwitters dążyły w kierunku syntezy sztuki abstrakcyjnej i naturalistycznej, a malarstwo pejzażowe służyło artyście jako punkt wyjścia do twórczych poszukiwań. Schwitters przypisywał bowiem istotne znaczenie abstrakcyjnym środkom artystycznym użytym w obrazie naturalistycznym. Zachowały się obrazy, na których nie sposób z łatwością rozróżnić zaprezentowane fragmenty krajobrazu, zaś istotne stają się użyte środki malarskie, kontrasty kolorów oraz gra światła, a także zręczne, szerokie i zamasyzowane pociągnięcia pędzla. Dzięki takiemu ujęciu proces powstawania dzieła sztuki staje się analogiczny do procesu tworzenia w naturze. Obok niezbyt udanych, malowanych pośpiesznie obrazów przeznaczonych na sprzedaż, Schwitters stworzył także wiele przemyślanych kompozycyjnie prac, zawierających mnóstwo znakomicie dobranych szczegółów składających się na coraz bardziej abstrakcyjne obrazy pejzażowe.

Nie przestał gromadzić rzeczy banalnych, które urzekły go niezwykłą strukturą i pięknem formy, a następnie układał z nich abstrakcyjne kompozycje. Nie zaniechał także studiować natury i malować realistyczne obrazy oraz tworzyć nowe kolaże. Charakter jego twórczości uległ istotnej zmianie, a Schwitters zaczął używać innych środków i zupełnie innego języka. Przez długi okres nie pracował nad kolażami, zapewne z powodu materialnej biedy, której doświadczył podczas pobytu w Norwegii. Zbierał jednak materiały do prac, nie przestając gromadzić skrawków znalezionych podczas wielu swoich wypraw na północ. Jego znajomość języka norweskiego była w najlepszym wypadku zdawkowa, dlatego też jest mało prawdopodobne, by kolaże stworzone w tamtym czasie miały dla Schwittersa jakieś szczególne znaczenie językowe.

Schwitters wziął udział w międzynarodowej wystawie, która odbyła się w 1936 roku w Oslo. Jego prace nie wzbudziły jednak większego zainteresowania ze strony krytyki artystycznej oraz prasy. Podobnym niepowodzeniem zakończyła się kolejna próba pokazania jego twórczości na dorocznej, jesiennej wystawie w Oslo.



137. Bez tytułu (Stykkogds), 1937

Wiele późnych prac opierało się głównie na modyfikacji i wprowadzeniu zmian niż zupełnym odejściu od wcześniejszych reguł. Jak zauważa John Elderfield, większość kolaży z okresu 1936-1939 zawiera materiały norweskie i niemieckie, ale stylistycznie nie różnią się one od prac wcześniejszych. Dopiero kolaże powstałe w 1939 roku, zaczynają charakteryzować się bardziej luźną i otwartą strukturą. Mnóstwo w nich płaskich elementów linearnych oraz silnych kierunkowo. Prace zaczyna cechować szeroka powierzchnia, horyzontalny format oraz dynamiczna przestrzeń wypełniona mnóstwem materiałów różnorodnych fakturowo, wzbogacona dodatkowo przezroczystymi bibułkami. W assemblażach natomiast materiały wydają się być rozrzucone, pływające po niej, sprawiające wrażenie jakby się unosiły. Prace wydają się luźniej skonstruowane, a Schwitters porzucił wcześniejsze wrażenie ciasnoty i stłoczenia, przez co kolaże mogą wydawać się bardziej malarskie. Dodatkowo w kolażach zaczynało się pojawiać coraz więcej fotografii oraz ilustracji, dzięki czemu prace – choć wciąż płaskie – zyskiwały na malarskiej iluzoryczności rozpluwając się po impresjonistycznej przestrzeni.



138. Berlin, 1940

W latach 1937-1939 w pracach Schwittersa zaczynają pojawiać się *objets trouvés* i choć były już przez artystę używane w pracach wcześniejszych, to jednak teraz są to obiekty pochodzące głównie ze świata przyrody (formy biomorficzne, fragmenty zwierzęcych szczęk czy wreszcie niezwykle kształty poskręcanych gałęzi lub organiczne formy o rażących kształtach). Te nowe środki stały się charakterystyczne dla późnego stylu artysty i kojarzone silnie z surrealizmem lat 30-tych.

W 1938 roku zorganizowano wystawę sztuki niemieckiej XX wieku, w proteście przeciwko *Entartete Kunst*, w londyńskiej galerii *New Burlington Galleries*, której przewodniczył Herbert Read, który dostrzegł piękno tkwiące w rzeźbach Schwittersa, ale także wyraźny sprzeciw wobec chromowanej koncepcji modernizmu. *W czasach, kiedy największym powodzeniem cieszyły się rzeźby o powierzchni gładkiej i poyskującej, Schwitters pozostawia szorstkie krawędzie i nierówną powierzchnię.* Read zauważa, że twórczość Schwittersa nie zmierza do ideału czy precyzji, ale potrafi odnaleźć piękno w skałach, formacjach chmur, pejzażu czy ludzkiej twarzy.

Niestety jako obywatel niemiecki, Schwitters był traktowany podejrzliwie i naciskany przez władze norweskie, aby opuścił kraj, ponieważ nie miał pozwolenia na pracę, a co za tym idzie - możliwości utrzymania się. Zarabiał nieco na sprzedaży pejzaży i portretów, kupowanych przez turystów, ale odcięty od przyjaciół i wyrobionej publiczności nie znajdował zrozumienia dla tego, co tworzy i czuł się coraz gorzej.

Będąc na wygnaniu w Norwegii, Schwitters nadal planował podróże, ponieważ zależało mu na utrzymaniu kontaktów z innymi artystami, mecenasami oraz krytykami sztuki, z których większość uciekła do Londynu bądź Nowego Jorku. W maju 1938 roku jego niemiecki paszport stracił ważność, co zmusiło go do zabiegania o status uchodźcy. Norweska policja podejrzewała go jednak o szpiegostwo, a jeden z hoteli na wybrzeżu odmówił Schwittersowi przyjęcia, ponieważ jego obrazy były wystawione na *Entartete Kunst*.

Kiedy realna stała się groźba wydalenia go z Norwegii, próbował korzystać z pomocy Kate Steinitz oraz innych amerykańskich kontaktów i przyjaciół, by uzyskać pozwolenie na wyjazd do Stanów Zjednoczonych. Jednak plany przeniesienia się do Ameryki nie zostały zrealizowane, ponieważ wojska niemieckie zaatakowały Norwegię. Ponadto z powodu zagrożonego statusu uchodźcy musiał zrezygnować z jakichkolwiek planów podróży po Europie, a pragnął pojechać m. in. do Londynu, Paryża, Szwajcarii, Holandii, o czym wielokrotnie wspomina w korespondencji. Wydaje się, że nawet w tak beznadziejnej sytuacji nie tracił poczucia humoru, pisząc w liście do Kate T. Steinitz z 26 lutego 1940 r.: (...) *jedynym krajem, który może mi dać wzię bez większych problemów jest Haiti. Tam zostaną pomalowany na czarno i będę musiał pracować na plantacji. Ale to jest beznadziejne i w żadnym wypadku nie można tego ode mnie oczekiwać.*

SEN O OBFITOŚCI

"Myślę, że w USA mogę liczyć na wiele".
(List Kurta Schwittersa do Helmy Schwitters, 11 czerwca 1941)

Jednym z miejsc, do którego pragnął uciec Schwitters, podejmując starania o uzyskanie pozwolenia na wyjazd, były Stany Zjednoczone. Mógł bowiem liczyć na pomoc i wsparcie ze strony wpływowych w środowisku artystycznym przyjaciół. Niewątpliwie, najwierniejszą i bardzo życzliwą osobą była amerykańska artystka i kuratorka Katherine S. Dreier, którą Schwitters znał od lat dwudziestych. Dreier po raz pierwszy zobaczyła i doceniła twórczość Schwittersa pokazywaną w berlińskiej galerii *Der Sturm*. Zachwycona, zaczęła nabywać i wystawiać jego prace na wystawach objazdowych towarzystwa *Societe Anonyme* w Stanach Zjednoczonych. Jedną z najważniejszych wystaw była z pewnością Międzynarodowa Wystawa Sztuki Nowoczesnej w Brooklyńskim Muzeum w Nowym Jorku w 1926 roku, gdzie pokazano 11 prac Schwittersa.

Société Anonyme założone przez Katherine S. Dreier wraz z Marcelem Duchampem i Man Rayem w Nowym Jorku, promowało sztukę międzynarodowej awangardy i było wzorowane na *Sturm-Galerie* w Berlinie. Dreier podróżowała po Europie w poszukiwaniu interesujących artystów oraz odpowiednich prac na organizowane wystawy sztuki nowoczesnej w Nowym Jorku, a przy okazji – nawiązywała kontakty ze środowiskami artystycznymi działającymi na Starym Kontynencie.

Po raz pierwszy spotkała się ze Schwittersem osobiście w 1926 r., kiedy to odwiedziła go w Hanowerze. Poprosiła Kurta i jego żonę Helmę o polecenie i nawiązanie kontaktów z artystami, zwłaszcza należących do kręgu konstruktywistów. Zgodzili się i podjęli się tego zadania entuzjastycznie, działając jako agenci *Societe Anonyme* w Europie. W 1931 roku Schwitters został nawet mianowany honorowym prezesem towarzystwa.

Kolejne spotkanie miało miejsce w 1929 roku, ale tym razem do Hanoweru przyjechała wspólnie z Duchampem. Szczegóły tego spotkania nie są znane i pozostaje tylko domyślać się w jakiej atmosferze mogło ono przebiegać.



120. W stolarz Marcin Nitschke, Hanower, 1929 [od lewej: Verdamberg, Kildewert, Helmy van Doesburg, Schwitters, Theo van Doesburg, Käthe Schickel, Hans Nitschke]

Przez lata Katherine S. Dreier utrzymywała zażyłe kontakty nie tylko ze Schwittersem. Prowadziła także ożywioną korespondencję z jego żoną, Helmą oraz wspierała finansowo Kurta i jego rodzinę w trudnym okresie emigracji. Promowała twórczość Schwittersa w Stanach Zjednoczonych, nie ograniczając się tylko do nabycia jego prac do jej prywatnej kolekcji czy zbiorów *Société Anonyme*, ale także polecając zakup jego dzieł innym ważnym kolekcjonerom prywatnym w Ameryce. Posiadała wiele dzieł Schwittersa, z których duża część została udostępniona publiczności, po przekazaniu ich przez Dreier w 1941 roku do Muzeum Sztuki Uniwersytetu w Yale.



140. od lewej: Käthe Steinitz, Theo van Doesburg, Schwitters, Nelly van Doesburg, [1930]

Dzięki pośrednictwu i rekomendacjom Katherine S. Dreier w 1935 roku Schwitters nawiązał także kontakt z najważniejszą instytucją popularyzującą sztukę współczesną w Ameryce – nowo powstałym Museum of Modern Art w Nowym Jorku. Kolaże oraz obrazy *Merz*, ale także fotografie hanowerskiego *Merzbau* były eksponowane na wystawach organizowanych przez Museum of Modern Art. Po raz pierwszy od marca do kwietnia 1936 r. podczas wystawy *Cubism and Abstract Art (Kubizm i sztuka abstrakcyjna)* oraz na przełomie grudnia 1936 i stycznia 1937 r. na wystawie *Fantastic Art, Dada, Surrealism (Sztuka fantastyczna, dadaizm, surrealizm)*. W katalogu towarzyszącym wystawie zamieszczono ilustracje dzieł Schwittersa oraz tekst autorstwa Georges'a Hugneta, który prezentując dokonania dadaistów, poświęcił osobny rozdział opisujący jego twórczość.

Niebawem podjęto także decyzję i zaczęto planować wystawę indywidualną dzieł *Merz* w MoMA, a także udział Schwittersa w międzynarodowej wystawie zbiorowej na temat kolażu, do której Schwitters wybrał i wysłał aż 39 prac. Z powodu wielokrotnego przekładania terminu wystaw kolaże zostały pokazane dopiero po śmierci Schwittersa.

Na dużej wystawie *Collage*, która ostatecznie odbyła się w MoMA od września do grudnia 1948 r. zaprezentowano 19 kolaży Schwittersa, z których 8 pochodziło z lat 1946/47. Obok zaprezentowanych tam m. in. kolaży Picassa (20 prac), Braque'a, Juana Grisa, Hansa Arpa oraz dwunastu kolaży autorstwa Maxa Ernsta – Schwitters był jednym z niewielu artystów, którzy zostali zaprezentowani publiczności tak dużą ilością wystawionych prac.

Ponieważ termin planowanej indywidualnej wystawy w MoMA wciąż odwlekało, ostatecznie pierwsza samodzielna prezentacja twórczości Schwittersa odbyła się w galerii komercyjnej, w nowojorskiej Pinacotheca Gallery, 19 stycznia 1948 roku, tuż po śmierci artysty. Natomiast pierwsza indywidualna wystawa Schwittersa w MoMA została zrealizowana dopiero w 1985 roku.

* * *

Po kilku miesiącach, wypełnionych poczuciem osamotnienia i silnego przygnębienia, za namową syna rozpoczął pracę latem 1937 roku nad nowym *Merzbau*. Jak wspomina Ernst: *Chodziło o to, żeby <<stworzyć na nowo>> Merzbau, i to jak najszybciej, żeby usunąć z głowy mojego ojca główną przyczynę depresji. On to rozumiał, dlatego też drugi Merzbau w Lysaker pod wieloma względami przypominał oryginał. Nawet dadaistyczne groty były tam obecne, ale zostały zaplanowane i <<wbudowane>> od samego początku. Nie było oczywiście mowy o dokładnym powieleniu, nie było też mowy o <<kopiowaniu>>, ale podstawowa koncepcja obu Merzbau była dokładnie taka sama. Merzbau w Lysaker jest po prostu kontynuacją hanowerskiego Merzbau – tak bardzo były do siebie podobne. [Megan R. Luke; rodz. *The Merzbau in Exile*]*

Obiekt zwany *Haus am Bakken*, czyli *dom na zboczu* został rzeczywiście usadowiony na zboczu wzgórza, nieopodal domu Schwittersa. Ukryty wśród jodeł i sosen był budowany z zachowaniem ostrożności, ponieważ Schwitters nie posiadał na budowę stosownego pozwolenia, a co gorsze można go było zobaczyć z miejscowego posterunku policji. *Haus am Bakken* od samego początku był zaplanowany w taki sposób, aby można go było w razie potrzeby przenosić i w dużej mierze powstał na bazie wyczcucia oraz rozwiązań zastosowanych przy budowie hanowerskiego *Merzbau*. *Haus am Bakken* był zatem kontynuacją, a nie reprodukcją pierwszego *Merzbau*. Większego znaczenia nabrały tu chociażby tzw. *Luftformen*; [dosł. formy napowietrzone] umiejscowione pomiędzy gipsowymi formami oraz ścisły podział budynku na pracownię oraz przestrzeń przeznaczoną na *Merz*. Budowla zaplanowana jako przenośna była silnie związana z określoną topografią terenu, w który była wpisana. Schwitters pogłębił eksperymenty nad wykorzystaniem architektury światła oraz gry świetlnych kontrastów oraz promieniującej przestrzeni, a struktura *Merzbau* w Lysaker – co często podkreślał – została skonstruowana jako lustrzane odbicie hanowerskiej konstrukcji i symbolicznie silnie do niego nawiązywała.

Był to budynek dwupiętrowy, którego dolna kondygnacja została zbudowana z kamieni wydobytych podczas oczyszczania terenu i znajdowała się pod ziemią oraz górnego piętra, które było konstrukcją drewnianą pomalowaną maskującą farbą oraz pokrytą ziemią i sosnowymi igłami. W miejscu centralnym umieszczona została abstrakcyjna krzywoliniowa rzeźba wzorowana na rzeźbie Madonny, która znajdowała się przed *Niebieskim Oknem* w hanowerskim *Merzbau*. Tu sięgała aż do geometrycznych form pokrywających sufit, z których zwisały stalaktytowe formy. Ściany pokryte były sześciennymi formami oraz licznymi grotami zawierającymi przedmioty znalezione i całość bardzo przypominała wnętrze hanowerskiej konstrukcji, choć wykonana była z większą starannością i stanowiła bardziej zaplanowaną całość. W środku ustawione były wolnostojące białe rzeźby i znajdowały się tam także zdjęcia oraz kolorowe groty, które tym razem były celowo zaplanowane jako elementy kompozycyjne.

Tu także dominowały białe gipsowe formy z kilkoma jaskrawymi elementami czerwieni, błękitu i żółci, ale wnętrze wypełnione było materiałami pochodzącymi raczej ze świata natury, podobnie jak cała późna twórczość w ogóle. Prace w górnej kondygnacji były kontynuowane przez kolejne dwa lata i Schwitters zdołał zbudować także kręcone schody, które prowadziły do niższego poziomu, gdzie wyrównano podłogę dolnej kondygnacji, by rozpocząć także tam dalsze działania. Jednak niemiecka inwazja na Norwegię, w kwietniu 1940 roku, położyła kres dalszym planom. Schwitters był do tego stopnia przygnębiony, że jak wskazuje jego syn – jego jedynym pragnieniem było... *położyć się i umrzeć*.



141. Pozostałości po *Haus am Bakken* Schwittersa na wyspie Hjerføyen

Zdaje się, że jedyne wytchnienie od stanów rezygnacji i przygnębienia znajdował w twórczej pracy oraz długich spacerach po plaży, gromadząc wszystko to, co zachwyliło go swoim niezwykłym kształtem – wszystkie te rzeczy, w których można dojrzeć zmagania z wilgocią i światłem: wyblakły papier, wilgotne

zestarzałe drewno, kamienie, wodorosty, muszle i rozgwiazdy. Całe bogactwo, z których nie przestawał tworzyć pięknych kompozycji. Czuł się zmęczony i zapomniany. Korespondencja, jaką prowadził z przyjaciółmi nie pozostawia złudzeń, w jak ciężkim był stanie. Jak sam przyznawał: *życie jest tak straszne, że wolałbym się nigdy nie urodzić*. Otuchy i siły dodawały mu niewątpliwie wizyty jego żony – Helmy, która prócz materialnego i emocjonalnego wsparcia wysyłała także do Norwegii sporą część jego prac, materiały malarskie oraz gips.

[...] *Helma wysłała kilka skrzyń zawierających setki kolaży Merza i wiele dużych, wielkoformatowych asamblaży, które pozostawił w Niemczech. Kiedy 2 maja 1938 roku przesyłka dotarła do Lysaker, artysta nagle znalazł się w obliczu archiwum obejmującego cały zakres sztuki abstrakcyjnej, którą tworzył przez 20 lat. Jego przeszłość wydawała mu się jednocześnie odległa i nagle – bardzo bliska. Odpowiadając na prośbę Sophie Taeuber-Arp o przesłanie zdjęć jego prac do publikacji we Francji, pisał: << Moje najważniejsze prace Merz od 1919 roku przybyły tu 8 dni temu, uratowane. Pracuję nad nimi wszystkimi i pozwolę Ernstowi je sfotografować. Wybór ich odbitek prześlę Ci później do Plastique>>. W przypadku jego asamblaży praca ta ograniczała się do odrestaurowania ich, aby mogły zostać sprzedane. Kiedy nieuchronność ucieczki z Norwegii stała się jasna, dokonał przeróbek wzmocniających ich delikatną konstrukcję, aby mogły przetrwać: << Teraz, kiedy nie jest już taki bezpieczny, podjąłem się innych prac. Najlepsze moje obrazy zakupuję, aby zachowały się na lepsze czasy, jeśli los tak zechce. Potem pracuję dalej nad obrazami i rzeźbami, które zacząłem, bo te są do przewiezienia. Nad atelier pracuję tylko po to, aby lepiej znosiło śnieg, wodę i słońce, gdybym musiał je opuścić i pozostawić w środku moje najlepsze dzieła wszechczasów. Gdybym przez jakąś wpadkę pozostał tu na wieczność, nikt – poza moją rodziną – nie pojawiłby się w ciągu tysiąca lat, kto mógłby pojąć sens tych prac. Atelier musi kiedyś wyemigrować na południe.>> (Megan R. Luke: rozdz. *A Recording Device of the Highest Sensitivity*)*

Ostatecznie, Kurt Schwitters opuścił Lysaker, wraz synem Ernstem i jego żoną, Esther, 9 kwietnia 1940 roku. Uciekają pociągiem na północ przed nacierającą inwazją, chcąc znaleźć schronienie w wynajętej przez nich chacie na wyspie Hjertøya, która już podczas wcześniejszych wizyt w Norwegii służyła im za mieszkanie. Policja jednak zabrania im płynąć na wyspę, więc udają się do portu w Ålesund, gdzie zostają na krótko zatrzymani jako potencjalni szpiedzy, by w końcu przedostać się łodzią rybacką do Tromsø w północno-zachodniej Norwegii. Podróż ta trwała ponad miesiąc, ponieważ nie mogli zacomować w żadnym z mijanych portów zajętych przez nacierającą armię niemiecką, a dodatkowo narażeni byli na liczne niebezpieczeństwa związane z rozmieszczeniem min morskich, bombardowań z powietrza, ostrzału z nadmorskich fortyfikacji czy łodzi podwodnych.

Wreszcie, 8 czerwca 1940 r. udaje się im dostać na pokład lodołamacza Fridtjof Nansen płynącego do Szkocji, a po przyplłynięciu 18 czerwca do Midlothian, a następnie do Edynburga, gdzie zostają natychmiast aresztowani przez władze brytyjskie i umieszczeni w obozach internowania. W ciągu miesiąca Schwitters jest jeszcze dwukrotnie przenoszony do różnych obozów znajdujących się na terenie Szkocji i Anglii, a 17 lipca 1940 roku, trafia ostatecznie do obozu Hutchinson Camp w Douglas na wyspie Man na Morzu Irlandzkim, gdzie przebywał do 21 listopada 1941 roku.



142. Obóz dla internowanych w Hutchinson Camp, 1941-42

Hutchinson Camp nazywany "obozem artystów" był znany z kwitnącego życia artystycznego oraz intelektualnego, jakie prowadziły osoby internowane. Przebywało w nim sporo utalentowanych osób ze środowiska nie tylko twórczego, ale także wiele sław akademickich: naukowców, matematyków, prawników, filozofów, pisarzy czy lingwistów. W obozie odbywały się wykłady oraz indywidualne lekcje, wystawy i zajęcia w pracowniach artystycznych, wydawano obozową gazetę, a także organizowano koncerty oraz recitale poetyckie. Zazwyczaj ponad roczny pobyt Kurta Schwittersa w tym miejscu internowania przedstawia się niemalże jako sielankowy i pozbawiony większych zmartwień okres, w którym artysta rzuca się w wir twórczej pracy.



143. Bez tytułu (Portret Harald Landry'ego), 1940



144. Portret Alfa Schultesa, 1941

Rzeczywiście, Schwitters nie może narzekać na brak zamówień na portrety, których wykonał około 200 w ciągu 16 miesięcy internowania, a zatem więcej niż w jakimkolwiek innym momencie swojej kariery. Malował portrety oficerom, ale także znanym osobistościom obozowym na zlecenie, co pozwoliło mu zdobyć miano świetnego portrecisty, a dzięki wciąż napływającym zamówieniom,

oszczędzić trosk związanych z brakiem pieniędzy. Powrócił także do malarstwa pejzażowego, przedstawiając głównie motywy norweskie, wykonywane wyłącznie z pamięci, które malował na starych sufitowych płytach oraz na deskach pozostałych z rozebranych skrzyń.



145. Bez tytułu (Portret nieznannej osoby), 1940

Dzięki wyrozumiałej postawie komendanta obozu, Schwitters otrzymał pokój na poddaszu, który mógł traktować jako własną pracownię oraz studio mieszące się w małej szopie, a także skromne materiały artystyczne, niezbędne do tworzenia. Podobnie jak wielu osadzonych artystów wykorzystywał dosłownie wszystko, co mogło posłużyć za materiał twórczy: pył ceglany wymieszany z olejem pozostawionym w puszkach po sardynkach i przerabiany na farbę, brązowy papier, w który owinięte były paczki dla osadzonych, papier toaletowy oraz skrawki ściennych tapet, paczki po papierosach, wodorosty, muszle, kawałki korka, drewniane części połamanych stołów i krzeseł zrywane z podłóg kawałki linoleum, a wreszcie mieszanka

z owsianej kaszy, która zastępowała gips i służyła nie tylko do wykonania dadaistycznych rzeźb najeżonych kamykami, kawałkami drewna, zardzewiałymi gwoździami i drutami, ale także do zbudowania kolejnej grotty wokół małego okna. Nie próbował jednak po raz kolejny przekształcić swojego atelier w przestrzeń zbliżoną do *Merzbau*, ale traktował te pomieszczenia jako warsztaty, w których gromadził pozyskane materiały.

Wielu uważało, że Schwitters odzyskał dawny wigor i szybko się odnalazł w nowej sytuacji, ale były to tylko pozory mające na celu ukryć depresję i poczucie przygnębienia. Pozwalał sobie na szczerość tylko wobec syna i mówił mu o swoim faktycznym stanie, kiedy zostawali wieczorem sami w pokoju. Dla świata zewnętrznego przywdziewał maskę wesołka i starał się zawsze robić dobre wrażenie, ale w głębi nosił bolesne rozczarowanie. Tworzył z większym niż kiedykolwiek skupieniem i zaangażowaniem, aby nie dopuścić do zgorzkniałych myśli i poczucia beznadziei. W rzeczywistości jego stan psychiczny ujawnił prócz ukrytej depresji także ataki epilepsji, która pojawiały się częściej niż zwykle.

Pierwszy został zwolniony z obozu Ernst, który udał się do swojej żony Esther przebywającej w Londynie i zatrudnionej w norweskiej ambasadzie, gdzie także on znalazł zatrudnienie. Natomiast Kurt Schwitters zmuszony był czekać na zwolnienie aż siedemnaście miesięcy, ponieważ jako obywatel niemiecki nie potrafił specjalnie udowodnić, że stał się ofiarą prześladowań przez nazistowskie władze. Władze brytyjskie niepokoił także wiek oraz stan zdrowia Schwittersa, który po uwolnieniu nie mógł liczyć na podjęcie pracy oraz zakwaterowanie, a tym samym życie w warunkach gwarantujących utrzymanie, bez jakiegokolwiek zależności od pomocy państwa.

Schwitters zdołał jednak przekonać władze obozu, że będzie w stanie zarabiać na życie dzięki malowaniu portretów i pejzaży. Potrafił już biegle posługiwać się językiem angielskim i zamierzał zamieszkać wraz z Ernstem oraz jego żoną w dwupokojowym mieszkaniu mieszczącym się pod numerem 3. St Stephen's Crescent; Bayswater. Ostatecznie opuścił obóz w grudniu 1941 r.

Korespondencja z żoną stała się rzadsza i znacznie trudniejsza. Listy do Helmy wysyłane były przez Lizbonę do Szwajcarii, gdzie lojalna przyjaciółka Edith Tschichold przesyłała je dalej do Hanoweru. Należało jednak zachować ostrożność, ponieważ korespondencja przychodząca z Wielkiej Brytanii mogła zwrócić uwagę niemieckich władz oraz gestapo, a w konsekwencji narazić Helmę na niebezpieczeństwo.

W 1942 roku małżeństwo Ernsta z Esther zakończyło się po trzech latach, więc Ernst postanowił zamieszkać wspólnie ze swoim przyjacielem, rysownikiem Gertem Strindbergiem, mieszkającym w Barnes, przy 59, Westmoreland Road, w domu otoczonym ogrodem. Zamieszkał tam także Kurt Schwitters, który wreszcie miał wystarczającą przestrzeń, by bez przeszkód mógł tworzyć.

W tym czasie Kurtem Schwittersem opiekowała się Edith Thomas, którą z powodu jej zwyczajnego pytania go: *Chcesz herbaty?* - nazwał *'Wantee'*. Jej życzliwe usposobienie, troska i udzielana pomoc okazały się prawdziwym błogosławieństwem. Wantee, o połowę młodsza od Schwittersa, zatrudniona jako telefonistka w urzędzie cenzury, dbała nie tylko o porządek w mieszkaniu, ale także jedzenie, zdrowie i przyzwoity wygląd Schwittersa.

Życie w Barnes wiązało się z większymi wydatkami, co zmusiło Schwittersa do licznych wyrzeczeń. W rzeczywistości bowiem Schwitters bardzo szybko został odarty ze złudzeń i przekonał się, że nie zdoła zarobić nawet na skromne utrzymanie ze sprzedaży swoich abstrakcyjnych obrazów i kolaży, na które nie było chętnych. Jego styl portretowania oraz malarstwo pejzażowe nie odpowiadały angielskim gustom w tamtym czasie. Schwitters zazwyczaj rozprowadzał farbę grubą warstwą na płótnie, nadając tym samym emocjonalny wydźwięk dzieła. I właśnie te widoczne pociągnięcia pędzla na powierzchni obrazu były nie do przyjęcia dla angielskich odbiorców. Co więcej, w Londynie nieustannie narażonym na okropieństwa działań wojennych, trudno było zdobyć zlecenia na portrety wykonane przez nieznanego artystę, który dodatkowo był również Niemcem.

W tamtym czasie sztuka brytyjska była pod wpływem neoromantyzmu, który opowiadał się za powrotem do tradycyjnego, angielskiego malarstwa figuratywnego lub ulegała wpływom surrealizmu, który nie przemawiał tak silnie do Schwittersa. Z rzadkimi wyjątkami zainteresowanie jego twórczością w Wielkiej Brytanii było nikłe, choć mógł liczyć na przychyłność i pomoc w upowszechnianiu jego sztuki przez Herberta Reada oraz wsparcie ze strony swoich amerykańskich przyjaciół.

Wspomnieć należy w tym miejscu o wysiłkach podejmowanych przez Helmę, która przez cały 1941 rok zabiegała o pomoc u Kate Steinitz. Helma słała błagalne w tonie listy opisując niezwykle trudną sytuację, w jakiej się znaleźli, jednocześnie zabiegając o pomoc w zorganizowaniu podróży Schwittersów do Stanów. Kate Steinitz skontaktowała się z odpowiednimi władzami, a ponadto zdołała przekonać środowisko majątnych, a często także wpływowych artystów emigracyjnych do podjęcia działań umożliwiających podróż Kurta Schwittersa i jego żony do Ameryki.

W pomoc zaangażowali się między innymi Peggy Guggenheim oraz Walter Gropius i Max Ernst przebywający w tym czasie w Nowym Jorku. Niestety, wszelkie wysiłki okazały się bezskuteczne, ponieważ służby amerykańskie, nie będąc jeszcze w stanie wojny z Niemcami, uznały, że pobyt artysty w Wielkiej Brytanii stanowi wystarczającą gwarancję bezpieczeństwa, a tym samym nie stwarza wystarczającego powodu do aktywnego zaangażowania się władz amerykańskich w sprawę Schwittersa. Wszelkie nadzieje związane z emigracją do Stanów Zjednoczonych, gdzie Schwitters mógł liczyć na uznanie oraz udział w prestiżowych wystawach, okazały się płonne. Schwitters i jego rodzina mogli jednak liczyć na życzliwość amerykańskich przyjaciół, którzy zaczęli wysyłać im paczki żywnościowe, które zaczęły docierać regularnie przez resztę wojny, ale też kolejne lata, za co Schwitters pozostawał niezmiernie wdzięczny.

Schwitters cierpiał podczas pobytu w Anglii nie tylko z powodu coraz bardziej pogarszającego się stanu zdrowia, ale także z powodu poczucia osamotnienia i braku zainteresowania jego twórczością. Miał świadomość zbliżającej się śmierci, jednak tworzył do samego końca.

Jego malarstwo naturalistyczne nie było oparte na zasadach naśladownictwa, ale na uchwyceniu ekspresyjnego nastroju. Jego impresjonistyczny sposób pracy stwarzał złudzenie trójwymiarowej przestrzeni, choć skarżył się, że na jego obrazach widoczne są ślady pędzla i przez to ma trudności, aby zostać zauważonym. Miał powody, aby czuć się zapomniany i rozgoryczony, a w listach do przyjaciół pisał, że Anglia pozostała artystycznie na poziomie sprzed 1914 roku.

Schwitters odnowił znajomość z E.L.T. Mesensem, którego miał okazję poznać w Paryżu w 1927 r. Mr Mesens mieszkał w Hampstead i należał do gorących zwolenników dadaizmu oraz surrealizmu. Zajmował się promocją ich twórczości, publikowaniem ich pism oraz organizowaniem wystaw. Mesens kupił kilka małych obrazów od Schwittersa, a pewnego razu przedstawił go bogatemu kolekcjonerowi sztuki Rolandowi Penrose'owi, dobru przyjacielowi Picassa, który nabył dwa kolaże.

Odżyła także znajomość z rumuńskim malarzem Arthurem Segalem oraz polskim artystą Jankielem Adlerem, których Schwitters poznał w obozie Hutchinson. Nawiązał także kontakt z rzeźbiarzem Naumem Gabo, przebywającym w Anglii.

Napisał do Kennetha Clarke'a, ówczesnego dyrektora National Gallery, lecz ten odmówił mu spotkania. Skontaktował się także z awangardowym artystą Benem Nicholsonem, ale spotkanie nie należało do udanych i Schwitters poczuł się odrzucony. Starał się wykorzystać każdy znany mu kontakt w nieustannym poszukiwaniu zleceń malarskich, zachowując nawet członkostwo w PEN Clubie, aby pozostać w kontakcie z potencjalnymi klientami.

W czerwcu 1943 roku napisał: *"W świecie rozczarowań jestem sam. Ludzie myślą tylko o sobie. A świat żyje dalej beze mnie, bez moich zdolności, bez dania mi szansy na pokazanie mojego talentu w mojej pracy. Ale wiem, że nie jestem sam. Gdzieś. Nie wiem, gdzie, Helma żyje: jesteśmy rozdzieleni przez wojnę, ale nie w naszych sercach. Myśli o mnie, myśli o moim zdrowiu i modli się za mnie. Nie mogę się modlić w tym świecie zniszczenia. Ona żyje. Kocha mnie, tylko ona"*. (A. B. Crossley; *The Triumph of Kurt Schwitters*)

8 października 1943 roku, aliancki nalot bombowy zniszczył centrum oraz przedmieścia Hanoweru, a wśród zrujnowanych budynków znalazła się także kamienica przy Waldhausenstrasse 5. Pracownia Schwittersa, a wraz z nią wiele jego najlepszych obrazów i co najbardziej dojmujące – hanowerski *Merzbau*, który tworzył tak pieczołowicie i z takim oddaniem został zniszczony od eksplozji bomb. Pozostałe cztery nieruchomości należące do rodziny także zostały zrównane z ziemią.

Werner Schmalenbach zwraca uwagę, że dorobek rzeźbiarki Schwittersa z lat 20-tych musiał być dość obszerny, jednak on także został zniszczony wraz z hanowerskim *Merzbau* podczas bombardowań w 1943 roku. W dużej mierze jego prace z tamtego okresu mogły stanowić rzeźbiarskie dekoracje samego *Merzbau*, jednak to tylko domniemania i gdyby rzeźby się zachowały, to można by odczytać etapy rozwoju stylu rzeźbiarskiego Schwittersa w latach 1923-1937.

Zniszczenia były tak poważne, że Helma oraz jej teściowa Henriette Schwitters zmuszone były opuścić swój zrujnowany dom i zamieszkać z matką Helmy, co rodziło częste tarcia i konflikty między kobietami. Ponadto Helma od wielu miesięcy nie miała żadnych wieści od Kurta. Listy nie docierały, zaś ona wyczerpana i przygnębiona, nie miała pojęcia, czy jej mąż i syn nadal żyją. Ku swojemu przerażeniu dowiedziała się, że ma raka piersi i została przyjęta do szpitala na mastektomię.



146. Dom przy Waldhausenstrasse 5 zniszczony w trakcie nalotu wojsk alianckich

Wiosną 1944 roku Schwitters doznał udaru mózgu, który sparaliżował jego lewą stronę. Początkowo jego stan był tak poważny, iż obawiano się nagłego zatrzymania akcji serca. Wantee zdecydowała się opuścić swoje mieszkanie w Bayswater i przenieść się do Kurta. Troskliwe podejście oraz sumienna opieka Wantee sprawiły, że stan Schwittersa uległ znacznej poprawie.

Pomimo narastającego poczucia przygnębienia Schwitters kontynuował pracę nad swoim abstrakcyjnym malarstwem i kolażami, wierząc, że w końcu dojdzie do wystawy, na której jego niewątpliwy talent zostanie zauważony i doceniony.

W grudniu 1944 roku zorganizowana została prezentacja twórczości Schwittersa w Modern Art Gallery przy Charles II Street Haymarket w Londynie. Schwitters otrzymał szansę wystawienia swoich prac, dzięki uprzejmości swojego londyńskiego znajomego, Jacka Bilbo, malarza i promotora sztuki dobrze znanego w towarzystwie. W ramach wystawy zatytułowanej "Arcydzieła wielkich mistrzów" wystawiono na sprzedaż obrazy wielu artystów o międzynarodowej sławie, w tym Picassa, Renoira, Courbета, Klee i van Gogha.

Prace Schwittersa wystawiono w przestrzeni mieszczącej się na pierwszym piętrze galerii i znalazło się na niej 11 kolaży, 10 rzeźb i 18 obrazów olejnych abstrakcyjnych i figuratywnych. I choć londyńska publiczność nie zwróciła większej uwagi na zaprezentowane prace Schwittersa, to jego twórczość znalazła uznanie wpływowego krytyka sztuki, Herberta Reada, który napisał entuzjastyczny wstęp do katalogu:

"Schwitters pokazał, że sztukę można tworzyć ze wszystkiego – pod warunkiem, że jest się artystą. Zużyte bilety tramwajowe, kawałki tektury lub papieru falistego, korki, zapałki, szmaty – wszystko to jest pożywką dla twórczej wyobraźni, a Schwitters kontynuował tę linię rozwoju wykraczając poza punkt osiągnięty przez Juana Grisa i Picassa. Schwitters jest najwyższym mistrzem kolażu.

Istnieje oczywiście filozoficzne, a nawet mistyczne uzasadnienie dla wzięcia kamieni, które odrzucili budowniczowie i zrobienia z nich czegoś, choćby kamieni węgielnych narożnika. Wątpię, czy Schwitters chciałby być nazywany mistykiem, niemniej jednak w całym jego podejściu do sztuki jest głęboki protest przeciwko chromowanej koncepcji modernizmu.

Burżuazja kocha gładkie i polerowane powierzchnie. Schwitters ich nienawidzi. Pozostawia szorstkie krawędzie i nierówne powierzchnie. Zdaje sobie sprawę, że stworzony obiekt jest zawsze przybliżeniem do wyobrażonej koncepcji i że tylko wybredny i ograniczony intelekt chciałby nadać precyzję organicznej rzeczywistości sztuki. Jedność sztuki nie jest czymś zaplanowanym przez zewnętrzny autorytet; to piękno, które znajdujemy w skale, w formacji chmur, w krajobrazie lub ludzkiej twarzy. Nie jest mierzone żadną skalą: jest arbitralne i chociaż wiemy, że prawa fizyczne określają formę i wzrost wszystkich tych rzeczy – oko widzi tylko ich zewnętrzne aspekty, i z tych kształtów, kolorów i faktur tworzy kompozycję. Wybiera elementy, które rosną w rytm w umyśle artysty i stają się stałe tylko wtedy, gdy osiągnięto emocjonalną integralność.

Schwitters jest artystą kompletnym... jest także poetą i równoległe do Jamesa Joyce'a rozwija abstrakcyjny rytm wokalny...

Ten artysta był zbyt skromny. Nie był wspierany przez krytyków i handlarzy sztuką w takim samym stopniu, jak niektórzy z jego współczesnych. Jest jednak jednym z najbardziej autentycznych artystów współczesnych, a ta wystawa – mam nadzieję – zostanie przyjęta jako spóźnione uznanie tego faktu". (A. B. Crossley; *The Triumph of Kurt Schwitters*)

Schwitters był podekscytowany treścią artykułu Herberta Reada, ponieważ wreszcie miał powody ku temu, aby czuć się twórcą zrozumianym i docenionym przez osobę niezwykle znaczącą w londyńskim środowisku artystycznym. Jednak pomimo słów uznania dla jego twórczości – Schwitters sprzedał podczas wystawy tylko jeden obraz, który został kupiony przez piosenkarza jazzowego George'a Melly'ego za 7 funtów.

Życie nie oszczędzało Schwittersa, który podczas trwającej wystawy otrzymał telegram informujący go o śmierci jego żony, Helmy. Ta informacja musiała być dla niego prawdziwym szokiem, ponieważ nie wiedział nic o jej chorobie, pobycie w szpitalu i mastektomii. Operacja przeprowadzona jesienią 1943 roku nie zdołała zatrzymać postępu choroby, więc Helma została przyjęta do szpitala rok później, na początku października 1944 roku, a wkrótce potem zmarła.

Wojna z Niemcami zakończyła się 8 maja 1945 roku. Ernst chciał jak najszybciej wrócić do Norwegii, a Wantee i Schwitters nie mogli pozostać w domu w Barnes, z uwagi na wysoki czynsz. Rozważali nawet znalezienie tańszego mieszkania w Londynie.

Ostatecznie wybór padł na Ambleside, miejscowość, do której Schwitters i Wantee wyjechali razem na dwutygodniowe wakacje. Urokliwe miasteczko leżące nad jeziorem Windermere, w granicach historycznego hrabstwa Westmorland oraz Parku Narodowego Lake District, służyło z romantycznych krajobrazów i już wtedy uchodziło za popularne miejsce wypoczynku. Schwitters szybko uległ urokowi okolic Lake District i uznał je za miejsce bardziej romantyczne niż Norwegia.

Szykując się do przeprowadzki Schwitters i Wantee skonsultowali się z lekarzem, aby poinformować go o planach związanych ze zmianą miejsca zamieszkania. Lekarz, w bardzo dyskretny i taktowny sposób przekazał w zaufaniu Wantee niepokojącą wiadomość o poważnej chorobie serca, na którą zapadł Schwitters, informując ją, że stan jest na tyle poważny, iż Schwitters może przeżyć jeszcze niecały rok.

Nic jednak nie było w stanie odwieść Wantee od śmiałej decyzji o przeprowadzce i rozpoczęciu nowego życia wśród zupełnie obcych ludzi. Zaczęto przygotowywać się do przeprowadzki, co wiązało się z mnóstwem pracy i szeregiem trudności, choćby ze względu na ogromną ilość niesprzedanych obrazów przechowywanych w wynajmowanym domu w Barnes, których nie można było zabrać ze sobą.

Na szczęście Schwitters mógł umieścić większość prac u swojego dobrego znajomego, poznanego jeszcze w Hanowerze, Dr Duxa, który przechowywał obrazy w pomieszczeniach londyńskiej firmy produkcyjnej, którą zarządzał. Reszta prac została umieszczona w szopie ogrodowej przy 59 Westmoreland Road, z nadzieją, że pewnego dnia będzie je można przetransportować do nowego miejsca pobytu. Pod koniec czerwca 1945 roku z okazałym bagażem Schwitters oraz Wantee opuścili Londyn i udali się do Ambleside.

Kiedy wreszcie przybyli do Ambleside obładowani bagażami zaczęli usilnie poszukiwać mieszkania. Nie było to jednak zadanie łatwe, ponieważ niechętnie wynajmowano mieszkania niezamężnym parom, a ponadto Schwitters mówiący z obcym akcentem wolał mówić ludziom, że pochodzi z Norwegii, ilekroć go o to pytano, ponieważ wiele rodzin żywiło zrozumiałą niechęć wobec Niemców.

Podczas pierwszych sześciu miesięcy pobytu w Ambleside Schwitters przyjmował zlecenia na portrety, ale odwiedzający miasteczko turyści byli zainteresowani także zakupem pejzaży. Schwitters sprzedawał swoje obrazy, które zazwyczaj rozkładał na schodach małego, wynajętego domu położonego na wzgórzu i pobierał około 30 gwinei za portret, zaś cena pejzaży i martwych natur pozostawała na poziomie około 4 funtów, w zależności od rozmiaru płótna.

Zauroczony krajobrazem Lake District, Schwitters wybierał się w plener wspólnie z Wantee, która lubiła obserwować go przy pracy i coraz częściej doceniała jego twórczość. Dochody ze sprzedaży obrazów pozwoliły im na opłacenie czynszu, zakup przyborów malarskich oraz skromne utrzymanie, choć żywili się głównie frytkami z rybą – ze względu na ich niską cenę i możliwość zjedzenia dania poza domem, gdzie zmuszeni byli korzystać ze wspólnej dla wszystkich lokatorów kuchni. Jedną z niewielu przyjemności na jaką mogli sobie pozwolić była czekolada, której smak Schwitters uwielbiał oraz wizyty w kinie mieszczącym się w starych salach Ambleside Assembly przy Compston Road.

W Ambleside, podobnie jak w Londynie, panowała reglamentacja żywności, brakowało wszystkiego, także opału i jedzenia, ale Schwittersowi poprawiło się zdrowie dzięki dłuższym wycieczkom malarskim w okoliczne góry. Został członkiem Lake Artists Society i zarówno on, jak i Wantee szybko zyskali nowych przyjaciół. Niewielkie pieniądze przynosiły portrety i pejzaże, które sprzedawał turystom. Katherine Dreier przysłała mu 250 dolarów na kolaże, inni przyjaciele również wspierali go finansowo, ale na pełny posiłek często brakowało pieniędzy. (R. Cardinal, G. Webster; rozdz. *England*)

W tym czasie Schwitters tworzył także prace abstrakcyjne oraz kolaże, chociaż nie mógł liczyć na zainteresowanie ze strony ewentualnych nabywców. Zdarzało się, że rozdawał kolaże ludziom, do których poczuł sympatię. Pozostawał jednak niezachwiany w przekonaniu, iż jego awangardowe prace w końcu zostaną uznane za ważne i docenione. Był jednak bardzo skryty, jeśli chodzi o tworzenie kolaży i nie lubił, gdy ktoś go obserwował podczas ich tworzenia. Z uporem używał do ich produkcji wyłącznie materiałów, które sam znalazł. Zdarzało się jednak, iż Wantee natknęła się na ciekawy przedmiot, który jej zdaniem mógł nadawać się do wykorzystania w kolażu. Podkładała go wtedy subtelnie i z wielkim sprytem w miejscu, w którym trudno było element przeoczyć.

Ernst, przebywający teraz w Norwegii, napisał w sierpniu 1945 r. z Lysaker, zapewniając ojca, że niemieccy okupanci, pozostawili norweskie *Merzbau* nietknięte, zaś inne pozostawione tam prace również uniknęły zniszczenia. Informował, że w miejscu przechowywania prac wciąż znajduje się mnóstwo rysunków oraz co najmniej 100 pejzaży i portretów zachowanych w dobrym stanie.

Na początku grudnia 1945 roku Ernst przyjechał do Ambleside w towarzystwie swojej drugiej żony Eve. Widząc w jakim stanie znajduje się Schwitters zaproponowali mu nawet wspólną podróż do Norwegii by podreperować szwankujące zdrowie, ale ten odmówił, nie chcąc stać się dla nich ciężarem. Schwitters zachorował bowiem na gripę, która z powodu mroźnej zimy szybko przerodziła się w bardziej rozległą i groźną chorobę.

Przykuty do łóżka zmagał się z wysoką temperaturą oraz silnymi bólami głowy. Jego stan pozostawał krytyczny przez następne dwa tygodnie, ponieważ organizm nie reagował na przepisane leki. Pozostawał pod stałą opieką Dr Johnstona, jednak całymi dniami przebywał w łóżku, a nieznosne bóle głowy i kłopoty ze wzrokiem rodziły dodatkowe obawy, że Schwitters oślepie. Dodatkowo Schwitters zaczął mieć problemy z oddychaniem i obawiano się, że może umrzeć.

Stan Schwittersa zaczął się powoli poprawiać, ale Kurt zaczął się obawiać, że jego choroba mogła wpłynąć na utratę umiejętności malarskich oraz kreatywności, a on już nigdy nie odzyska wystarczającej siły pozwalającej mu pracować. Poza dolegliwościami fizycznymi i psychicznymi pojawiły się także zwykłe obawy o finanse. Na szczęście zarobione w ostatnich miesiącach pieniądze uzyskane ze zleceń portretowych pomogły przetrwać bez większych obaw przez najbliższe kilka miesięcy.

Schwitters utrzymywał się głównie ze sprzedaży portretów i obrazów naturalistycznych oraz comiesięcznemu stypendium w wysokości pięciu funtów, wypłacanych mu przez jego hanowerskiego przyjaciela, wykładowcę uniwersyteckiego, dr Waltera Williama Duxa. Schwitters rewanżował się i odwzajemniał każdego miesiąca przesyłając asamblaż lub kolaż.

Dr Dux, odwiedził Schwittersa oraz Wantee w Ambleside, aby zobaczyć, jak sobie radzą w nowych warunkach. Kupił nawet kilka najnowszych prac Schwittersa, ograniczając swój wybór do pejzaży i martwych natur, ponieważ nie przepadał za kolażami.

Schwitters był wciąż bardzo słaby, więc najmniejszy wysiłek powodował u niego zadyszkę. Zdecydowano więc o zamieszkaniu w niżej położonej części miasta. Ostatecznie, znaleziono odpowiedni dom pod numerem 4. Millans Park, znajdujący się w dogodnym miejscu, bowiem usytuowany był przy płaskiej drodze, a w niewielkiej odległości znajdowały się sklepy, kino oraz dworzec autobusowy. W nowym domu Schwitters i Wantee mieli do wyłącznego użytku cztery pokoje, więc było tam wystarczająco dużo miejsca, by tworzyć, ale także przechowywać niesprzedane obrazy oraz materiały do kolaży i abstrakcyjnych prac.

Po zakończonej wojnie Schwitters usiłował odnowić kontakt z dawnymi przyjaciółmi. W 1946 roku napisał do niego Raoul Hausmann, przebywający teraz we francuskim mieście Limoges, namawiając go do współpracy przy publikacji małej książeczki, zatytułowanej *Pinhole-Mail*, w skrócie PIN – zawierającej wiersze każdego z nich oraz ilustracje wykonane przez Hausmanna. Schwitters nadal tworzył abstrakcyjną prozę, wiersze fonetyczne oraz poetyckie kolaże stanowiące zabawną mieszankę sloganów, reklam, komunikatów i ogłoszeń oraz fragmentów pochodzących z angielskich książek telefonicznych, więc na złożoną propozycję współpracy zareagował entuzjastycznie. Obaj rozpoczęli pracę nad ich wspólną publikacją, która miała przybliżyć sztukę i poezję abstrakcyjną młodszemu pokoleniu.

W kwietniu 1946 roku wznowił kontakt ze swoim hanowerskim przyjacielem Christofem Spengemannem i od niego dowiedział się, że zniszczenia *Merzbau* nie są całkowite i być może uda się odzyskać to, co pozostało wśród ruin. Możemy się jedynie domyślać, w jaki sposób zareagował na tę wiadomość Schwitters, który często wspominać będzie w swojej korespondencji utratę *Merzbau*, dzieła jego życia.

Pomimo poczucia ogromnej straty oraz rozczarowania prowadzącego do stanów zupełnej beznadziei, będzie ratował się myślą o wydobyciu z gruzowiska i odzyskaniu choćby tylko części elementów *Merzbau* ocalałych z pożogi, które będzie można na nowo połączyć bądź wystawić przynajmniej te fragmenty, które będzie można odrestaurować.

Zwrócił się więc z emocjonalną prośbą do Oliviera Kaufmanna, wuja Edgara Kaufmanna – kuratora w Museum of Modern Art: *Zbudowałem przed czasami Hitlera studio, zwane Merzbau [...] To było dzieło mojego życia, nad którym pracowałem 20 lat [...] Ten Merzbau znaczy bardzo wiele dla mnie i myślę, że także dla awangardy w sztuce, ponieważ jest jedyny w swoim rodzaju. Chciałbym pojechać do Niemiec, żeby odrestaurować Merzbau, ale to kosztowałoby dużo pieniędzy, a ja jestem biedny. [...] Pierwszy raz w życiu błagam kogoś o pieniądze, ale jestem zdesperowany, bo jeśli nie zadziałam szybko, to gruzowisko zastałoby zabrane z całą moją pracą, przepadłoby na zawsze. Walczę o to w desperacji, jak zwierzę o swoje dziecko.* (Gwendolen Webster; rozdz. II 2)

We wrześniu 1946 roku Schwitters otrzymał pozytywną odpowiedź od Jamesa Johnsona Sweeneya, dyrektora Guggenheim Museum, który obiecywał wsparcie finansowe od rodziny Kaufmannów oraz prosił o zapis fotograficzny

wykonanych prac renowacyjnych, które mogłyby przekonać grono kuratorów o konieczności przygotowania indywidualnej wystawy obrazów, rzeźb i *Merzbild* w Nowym Jorku. Dodatkowo Kurt Schwitters miałby otrzymać astronomiczną sumę stypendium w wysokości 3 tys. dolarów.

Schwitters desperacko uczył się myśli o podróży do Hanoweru, by mógł osobiście ocenić skalę zniszczeń jakich dokonały brytyjskie bombowce w domu przy Waldhausenstrasse 5. Nie był jednak fizycznie zdolny do podróży, a przede wszystkim – nie posiadał paszportu ani dostatecznej ilości pieniędzy na bilety dla siebie i Wantee. Zdał sobie jednak sprawę, że jakiegokolwiek plany wyjazdu musi zacząć od złożenia wniosku do Ministerstwa Spraw Wewnętrznych o przyznanie mu brytyjskiego obywatelstwa, co uprawniałoby go do ubiegania się o brytyjski paszport.

*„Schwitters zawsze był naiwny, jeśli chodzi o praktyczne aspekty codziennego życia, a teraz, gdy tak desperacko chciał wyjechać do Niemiec, nie miał nikogo, kto mógłby mu doradzić. Nie zdawał sobie sprawy, że tymczasowe dokumenty podróży były wydawane od 1946 roku i mógł o nie poprosić. Wielu jego współwzięniów z obozu Hutchinson odwiedziło Niemcy latem 1946 roku, ale Schwitters o tym nie wiedział. Nie wiedział również, że gdyby dotarł do odpowiednich źródeł, mógłby uzyskać odszkodowanie za utratę swojego Merzbau i zniszczenie pozostałych czterech nieruchomości, które odziedziczył i posiadał w Hanowerze. Mógł nawet uzyskać prawo do emerytury w Niemczech. Co więcej, mógł uzyskać tymczasowy paszport na podróż do Ameryki; nie było też wykluczone, że gdyby skontaktował się z amerykańskim uniwersytetem, zaoferowano by mu profesurę. Ale w jego małym kręgu przyjaciół w Ambleside nie było nikogo, kto mógłby zaoferować mu jakąkolwiek radę lub sugestię.” (A. B. Crossley; *The Triumph of Kurt Schwitters*)*

Choć Schwitters powoli wracał do zdrowia, to jego sytuacja materialna znacznie się pogorszyła. Nie będąc w stanie uregulować rachunków za lekarza ani dentystę zaoferował namalowanie ich portretów. Zaczął jednak popadać w długi u okolicznych sklepikarzy w Ambleside, którzy pozwalali mu kupować towary na kredyt. Wciąż odczuwał potworne zmęczenie i zdarzały się takie dni, kiedy czuł, że nie jest w stanie ani malować, ani nawet swobodnie się poruszać. Oszczędności na jego koncie bankowym zgromadzone dzięki zleceniom topniały, więc znowu zaczął wystawiać prace na sprzedaż na schodach Bridge House w Ambleside.

Wantee miała świadomość jak ciężka jest ich sytuacja materialna, bowiem to na niej spoczywała odpowiedzialność za zarządzanie finansami i dopilnowanie, aby byli w stanie opłacić rachunki. Jednak o podjęciu przez nią pracy pozwalającej rozwiązać ich problemy finansowe nie było nawet mowy. Całe dni spędzała opiekując się Schwittersem. Prawdziwym błogosławieństwem w tym trudnym czasie był dla nich paczki żywnościowe wysyłane z Ameryki przez Kate Steiniz, które przychodziły co miesiąc. Sytuacja jednak pogorszyła się do tego stopnia, że Schwitters zaczął żebrać. Coraz częściej można było zobaczyć go przy kawiarni Central Cafe w Ambleside, gdzie chodził wokół stolików i pytał klientów, czy chcieliby, aby wykonał ich szkic ołówkiem w zamian za pieniądze na filiżankę gorącej kawy lub kanapkę.

Na początku października 1946 r. Schwitters wychodząc z kawiarni przewrócił się na chodnik. Nie miał pojęcia, jak doszło do upadku, ale wiele wskazuje na to, że doznał chwilowej utraty przytomności.

Wkrótce wezwano dr Lancastera, który początkowo zdiagnozował naderwanie mięśnia w górnej części nogi. Po przyjeździe ambulansu Schwittersa umieszczono na noszach, zabrano do domu i położono do łóżka. Niebawem ze Schwittersem skontaktował się Dr Johnston, który oznajmił, że Schwitters ma poważnie złamaną nogę i będzie musiał pozostać w łóżku przez przynajmniej dziesięć tygodni.

Przykuty do łóżka przez wiele dni i tygodni popadł w przygnębienie, a o jakiegokolwiek podróży do Hanoweru nie było nawet mowy. Wysłał także list do Raoula Hausmanna, w którym poinformował go o swoim stanie oraz decyzji o wycofaniu się z pomysłu wspólnego redagowania magazynu PIN.

Schwitters mógł jednak liczyć na troskliwą opiekę i towarzystwo Wantee, która zmuszona była teraz podnosić go w łóżku i dbać o jego codzienną higienę, zmieniać pościel i upewnić się, że nie ma odleżyn.

Para mogła także liczyć na wsparcie ze strony mieszkańców Ambleside, którzy nie pozostawali obojętni i starli się pomóc w tej trudnej sytuacji jak tylko mogli. Oboje byli głęboko poruszeni niezwykłą troską oraz życzliwością okazaną im przez rodzinę Routledgesów oraz Nancy i Harry'ego Bickerstaffów, którzy dzieli się z nimi gorącym posiłkiem, kawałkiem ciasta a czasami także warzywami z przydomowego ogródka. Ponadto Schwitters mógł liczyć na opiekę i towarzystwo dr Johnstona, który często doglądał Schwittersa, a podczas odwiedzin rozmawiał i rozgrywał z chorym partię szachów.

Tuż przed Bożym Narodzeniem, Katherine Dreier wysłała Schwittersowi czek, który pozwolił im przetrwać zimą, zwłaszcza styczeń i luty 1947 roku, określane jako najzimniejsze miesiące w historii Anglii. Mroźna pogoda spowodowała niedobory żywności oraz spore utrudnienia w podróżowaniu. Intensywne zimno nie pozwalało Schwittersowi odzyskać sprawności mięśni nóg, a jego rekonwalescencja przebiegała powoli. Schwitters starał się codziennie wychodzić na spacer, ale bardzo szybko dostawał zadyszki i czuł się wyczerpany. Te powolne postępy wpędzały go w stan frustracji, niepokoju i depresji.

Warto w tym miejscu zaznaczyć, że późny okres twórczości Schwittersa był jednym z najbardziej produktywnych okresów w jego życiu. Zarówno materiał, z którego teraz korzystał, jak i nastrój prac, który uzyskiwał uległ znaczącej zmianie.

Kolaże, które wtedy tworzył nie odnoszą się do konkretnych i ważnych wydarzeń na świecie i dominują w nich raczej materiały pochodzenia naturalnego. Prace te są coraz bardziej wyciszone, harmonijne, a kontrasty pomiędzy elementami złagodzone dzięki zastosowaniu materiałów podobnych tonalnie o zużytych wyglądzie. Tylko w ostatnim roku życia Schwitters stworzył ponad dwieście kolaży. Tworzone są w większych formatach i nie wydają się teraz zbyt ciasne i zwarte czy wręcz klaustrofobiczne, ale wprost przeciwnie – są bardziej swobodne, a przestrzeń obrazowa zdaje się rozszerzać.

W 1936 roku Schwitters wykonał duży cykl kolaży wykorzystując do budowania kompozycji kartki z Koranu oraz pudełka po papierosach Camel. Cała seria tych kolaży jest podobna stylistycznie i bardzo odmienna od kolaży, które dotychczas tworzył.



147. Turkish and D Blend, 1936



148. Bei Iyulu (20.09.1936, mit Karamanli), 1936



149. Karamanliessen, 1936

* * *

Podczas pobytu w Londynie często sięgał po bilety autobusowe, które stanowiły dla niego łatwy do zdobycia i niezwykle urokliwy materiał do kolaży. Ta obfitość materiałów oraz ich odmienna kolorystyka – bardziej, żywa, intensywna i krzykliwa cechować będzie kolaże wykonane w drugiej połowie lat 40-tych. Zatem jeśli pragnieniem Schwittersa było budowanie abstrakcyjnych kompozycji wolnych od łatwych skojarzeń i aluzji, a ujmujących raczej formą bądź harmonijnym współgraniem zawartych w niej elementów, to użycie obcych materiałów sprzyjało właśnie takim zabiegom. Warte podkreślenia jest, że właśnie w 1946 r. nastąpił zaskakujący wzrost tworzonych prac, a w roku następnym – u kresu życia – Schwitters stworzył aż 213 kolaży. Te ostatnie kolaże charakteryzuje szczególne bogactwo i różnorodność użytych materiałów i efektów.

Schmalenbach rozróżnia trzy dominujące etapy stylistycznego rozwoju wyraźnie widoczne w tworzonych przez Schwittersa kolażach, przy czym ten ostatni, angielski okres – ocenia jako najbardziej nieudany, w którym artyście zaczęło brakować dawnej figlarności oraz pewności siebie.

Na początku było to pełne pasji odkrywanie materiału, który nadawał obrazom wyjątkowy charakter połączony z wyzwalającą świadomością, że sztuka nie jest niczym innym jak rytmem. Oczarowanie, jakie dawał artyście najbardziej bezwartościowy kawałek papieru, promieniowała jak magia z małych cudów, które z niego tworzył. Potem nastąpiły lata ścisłej formy, kiedy papier pełnił służebną funkcję w projektowaniu obrazu.

Ten ostatni okres, przypadający na późne lata trzydzieste oraz lata czterdzieste, cechowało skupienie się przede wszystkim na obrazowej jedności kolaży. Na dalszy plan zeszło to, co we wcześniejszych pracach było tak istotne: papier z jego „własną trucizną” oraz forma z jej surową dyscypliną. Teraz prace zostały odarte z magii i pozbawione elementu bez troskłej zabawy, improwizacji oraz komicznych zestawień, które niegdyś stanowiły o uroku kolaży. Wszystko nabrało charakteru spontanicznego pisma, które nie szukało formy i rytmu, lecz własnej ekspresji.



150. British made; 1940



151. For Higu, 1941

Poczucie nieładu jest – zdaniem Schmalenbacha – jawne i dominujące. Nawet jeśli użyte materiały zostały wycięte, to raczej w sposób niedbały i nieregularny. Rozluźnił się także dobór papierów i kolorów, które – jak się zdaje – straciły swoją wcześniejszą moc. Schwitters rezygnował z materiałów nasyconych barwami i dobiierał raczej monochromatyczne, tanie szare lub brązowe papiery. Niezwykle rzadko dawał się uwieść pięknu cennych znalezisk, natomiast coraz częściej pokrywał pastelami przyklejone elementy, co nieuchronnie prowadziło do dysharmonijnych zestawień tak silnie odmiennych struktur.



152. Untitled, 1940



153. Untitled (Ternationa), 1942



154. Merz 42-like an old master, 1942

Podczas pierwszych dwóch lat pobytu w Wielkiej Brytanii, w których nie potrafił się usatysfakcjonować i zakorzenić, nadal malował swoje wiejskie sceny i pejzaże, które sprzedawał turystom. Z czasem także praca w technice kolażu została ożywiona. Materiały, z których Schwitters czerpał, pochodziły często z jego własnych prac, zdjęć wyciętych z magazynów, a także z reklam znanych produktów.

Styl Schwittersa zmienił się z powodu materiałów, którymi dysponował w tamtym czasie. Kontakt z nowymi materiałami, takimi jak amerykańskie i brytyjskie magazyny, elementy zaczerpnięte z plakatów propagandowych i magazynów lifestylowych sprawił, że jego prace z anglojęzycznymi publikacjami wyraźnie zmieniły estetykę.

Powstają też kolaże, w których Schwitters zaczyna wykorzystywać fragmenty wycięte z amerykańskich komiksów, otrzymanych od Steinitz, ale także grupa kolaży wykonanych w 1942 roku wykorzystujących bogaty materiał ilustracyjny w sposób bardzo anegdotyczny. Powstały one dzięki pomysłowemu połączeniu wycinków z aktualnych brytyjskich gazet i czasopism z serią reprodukcji obrazów popularnego malarza XIX-wiecznego, Franza Defreggera.

W 1947 roku Schwitters wykorzystał kolejny zestaw reprodukcji m. in. włoskich mistrzów (Correggio i Botticelli), XVIII-wiecznych malarek Angeliki Kauffmann i Élisabeth Vigée-Lebrun oraz artystów wiktoriańskich (George F. Watts, Frederic Leighton), publikowanych w serii *Galerie Moderner Meister*, przerabiając je w podobny sposób. Odważnie i zabawnie połączył jaskrawe i błyszczące fragmenty magazynów informacyjnych z monochromatycznymi odbitkami autentycznych dzieł, budując napięcie mieszaniną krzykliwego kiczu z finezją kultury wysokiej.



155. Unkittne (D'Clily), 1942



156. The Proposal, 1942



157. a brave Hunted, 1942

Nadal tworzył także asambláže, w które wplatał także używane wcześniej materiały jak bilety autobusowe czy kolorowe opakowania, ale coraz częściej korzystał z materiałów organicznych, naturalnych, jak drobne kamyki, kawałki drewna, a nawet piórka oraz wszelkie przedmioty znalezione podczas spacerów, których chropowata faktura i zużyty wygląd wnikał raczej z działania żywiołów, a nie – człowieka. Materiały wielu późnych asamblaży wydają się unosić w poprzek powierzchni, tworząc iluzję głębi. Ale tworzył też asambláže zawierające znalezione przedmioty o mocnych konturach, które wydają się przypadkowo rozrzucone na fakturowanym lub wzorzystym tle. Możemy w tych pracach dostrzec bardziej improwizacyjny i swobodny porządek oraz poczucie gęstości powierzchni.

Niektóre z jego prac wyglądają jak obrazy utkane z pociętych na kawałki gotowych kolaży lub prac jeszcze nie skończonych, a zatem mamy do czynienia z pociętymi i podartymi fragmentami starych kolaży i ponownym ich użyciem w nowych pracach. To zastosowanie kolażu w kompozycji abstrakcyjnej sprawia, że obrazy zostały pozbawione tradycyjnego ładunku reprezentacji czegokolwiek poza nim samym.

Schwitters coraz częściej zaczął też budować kompozycje ukształtowane w sposób najprostszy i używać elementów o bardzo zróżnicowanych rozmiarach, które delikatnie przylegały do siebie lub były wręcz na siebie nakładane. Uzyskiwał w ten sposób efekt wzajemnego oddziaływania poszczególnych elementów, które korespondowały między sobą i sprawiały wrażenie wzajemnego napierania lub odbijania od siebie. Całość, często pokryta grubą warstwą farby i gipsu uniemożliwiała rozróżnienie źródeł pochodzenia użytych materiałów, ale spajała przedmioty i podłoże, wzmacniając tym samym połączenia poszczególnych części i nadając solidnego charakteru całej kompozycji.

Późna twórczość Schwittersa oparta była w dużej mierze na kolorze oraz jego materialności. Już w czasach studenckich, w Dreźnie, kiedy to po raz pierwszy Schwitters zaczął eksperymentować z abstrakcją, to właśnie kolor był głównym przedmiotem jego zainteresowania. Sporo notatek jego autorstwa z 1910 roku, zachowanych do dzisiaj, świadczy o intensywnym studiowaniu optyki oraz zagadnień związanych z fizjologią oraz psychologicznymi aspektami postrzegania barw.



158. Bez tytułu (Bild mit Ring u. Rahmen), 1941



159. Bild abstrakt Skoyen II, 1942

W najwcześniejszych pracach dominują ciemne, wyciszone, często pozornie melancholijne tonacje, takie jak naturalne brązy przedmiotów z drewna czy ochra starych gazet, uzupełnione zestawieniami żółto-fioletowymi i niebiesko-zielonymi. Przypominają one dominantę kolorystyczną wcześniejszych ekspresjonistycznych olejów artysty. Wkrótce jednak Schwitters zaczął posługiwać się szerokim spektrum świetlistych barw, często grupując je dla uzyskania bogatych kontrastów. Kolory te pojawiły się po raz pierwszy w kolażach z 1920 roku jako wielogłosowa harmonia kolorowych papierów. [...] po zetknięciu się Schwittersa z celami grupy De Stijl, w jego pracach pojawiły się stosunkowo wyraźne i jasno zarysowane płaszczyzny

czystego koloru. Uderzającą cechą powstałych w tym czasie obrazów jest duży udział czerni, na tle której jaskrawe barwy wydają się jeszcze intensywniej promieniować. [...] Wyciszona kolorystyka stała się bardziej widoczna w latach 30-tych, pod wrażeniem nordyckiego światła. Schwitters coraz częściej mieszał biel z pigmentami lub nakładał ją na kolorowy papier. Przeważają wartości szarości i kolory pastelowe, ale nadal powstają bardzo kolorowe prace, w których raz po raz pojawiają się żywe czerwone akcenty. Pomimo jaskrawych kolorów, prace Schwittersa nigdy nie wydają się jaskrawe czy nieharmonijne, ponieważ preferował on stonowane odcienie i subtelnie wyważone kontrasty. Nie chodziło mu o to, by sięgać po "bogactwo mocnych kolorów", ale raczej o to, "czy zastosowane kolory są do siebie dobrze dopasowane i razem tworzą rytmiczną, zrównoważoną kompozycję". Dobrze nadawały się do tego celu materiały, które miały już "malarskie" cechy, gdyż wykazywały zabrudzenia, otarcia, zgniecenia lub inne ślady użytkowania, a tym samym prezentowały powierzchnię o nieregularnych barwach, stonowaną i pełną niuansów. Przykładem mogą być przedmioty, które były wyraźnie wiekowe lub przez długi czas były wystawione na działanie natury. Schwitters był zafascynowany takimi wypłukanymi lub wytartymi znaleziskami, a wszystkie o stosunkowo wysokim udziale szarości należały do jego ulubionych materiałów. (I. Schulz; Kurt Schwitters: color and collage)



160. 21; 1947



161. C 31; 1946

MERZ



162. Untitled (It's terrific!) 1944



163. Cigar; 1947

MERZ



164. 15 pine trees c 26; 1947



165. Untitled (ABLE), 1947



166. Apollo im Februar; 1945





Kurt Schwitters 1947

167. For Käthe, 1947



168. Left half of a beauty, 1947



169. EN MORN, 1947



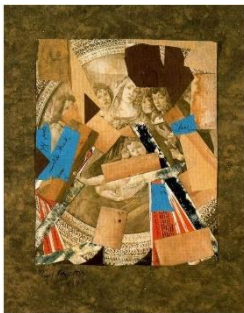
170. YMCA Official Flag Thank You; 1947





171. Scenery from Douglas, 1941

MERZ



172. Mit Madonna und Engeln, 1947



173. Ohne Titel (ROSS, mit Penny), 1945



174. Ohne Titel (Gute Laune); 1945



175. Still Life on a Table Top, 1945

MERZ



176. Ohne Titel (Bassett), 1942



177. Ohne Titel (Die Puppe), 1942

To zainteresowanie barwą przewija się i jest widoczne w całej jego twórczości. Jednakże w pracach wykonanych podczas pobytu w Anglii podjął eksperymenty z dotyknością koloru oraz jego zdolnością do modelowania. Wydaje się, że Schwitters zaczyna coraz bardziej fascynować się fakturą oraz specyfiką znalezionych materiałów, nie przestając przy tym ulegać urokowi temu, co zachwycało go zawsze – niezwykle urokliwej zmienności światła oraz koloru.

Wyraz tej fascynacji możemy odnaleźć w małych rzeźbach, które w tym okresie tworzy, gdzie większy nacisk położony jest na powierzchnię tych obiektów. Od 1937 roku aż do śmierci wykonał 64 znane rzeźby, z których większość powstała podczas pobytu w Anglii. Te, kieszonkowych rozmiarów obiekty tworzą intymną, namacalną bliskość pomiędzy rzeźbą a odbiorcą. Dające się ująć w dłoń, a tym samym pozwalające jednocześnie dotykać i widzieć – umożliwiają zupełnie inne podejście do dzieła sztuki.



178. Rzeźby wykonane przez Schwittersa; 1937-47



179. Speed, 1943

Niektóre z późnych rzeźb są prostymi kompozycjami uzyskanymi z przedmiotów znalezionych i pozostawionych w stanie surowym, zaś inne – często są malowane, by pozbawić je ich dotychczasowych funkcji i odciąć od świata. Wszelkie szczątki zamknięte w tych rzeźbach, składają się przede wszystkim z dryfującego drewna, kamyków, muszli lub kości. Całe to organiczne bogactwo – zwykle kruche, podziurawione i zwietrzałe – zostaje włączone do prac w duchu *Merza* lub potraktowane jako gotowe ciało rzeźbiarskie – pokryte farbą wzdłuż koncentrycznie biegnących pierścieni. Wymyka się jednak ujęciu obiektu tylko i wyłącznie jako kawałka skamieniałego drewna, ale staje się ucieleśnieniem formy nadanej mu przez artystę. To kolejna próba zrealizowania idei *Merzbau*, tym razem zawartej w przenośnej rzeźbie, w pełni uwolnionej od architektonicznej konstrukcji.

Schwitters przekształcił *Merzbau* rozumiany jako rzeźbę, do której się wchodzi i po której wnętrzu możemy się przespacerować – w rzeźbę dla dłoni, która rodzi pokusę, aby się nią bawić, aby ją dotykać i pieścić. W jego twórczości nastąpiło wyraźne przejście od konstruowania przestrzeni do jej postrzegania. Po raz kolejny dzieła Schwittersa wchłaniają to, co porzucone i traktowane

jako zniszczone i nikomu niepotrzebne, ale pomimo możliwości bezpośredniego, namacalnego kontaktu z obiektem – utracone zostało to, co kiedyś oferował nam Merzbau – dostęp do niezwykle różnorodnego wnętrza.



188. Hans Schwitters, 1943

Późne rzeźby Schwittersa dramatycznie podkreślają nieciągłość relacji między rdzeniem a powierzchnią. Często ich wewnętrzna struktura nie może być w żaden sposób przewidziana przez ich zewnętrzną powłokę, i jest widoczne nawet w pracach, które nie przykrywają znalezionych obiektów wieloma warstwami gipsu i farby, a zamiast tego zachowują rodzaj konstrukcji rusztowania.

Powierzchnia rzeźby jednocześnie wspiera i zaprzecza naszej percepcji: jest tym, co dostrzegamy, a jednocześnie przeszkadza nam w dostrzeganiu czegoś innego, niż to, czym jest, a bez czego nie byłoby powierzchni. [...] Obiekty te opierają się mentalnej penetracji i właśnie w tym sensie stanowią finalną rewizję koncepcji <<promieniującej przestrzeni>>. Przestrzeni, która spieszy nam na powitanie, a jednak nigdy nie może być całkowicie <<nasza>>. [...]

[Schwitters] eksperymentował ze zdolnością pomalowanej powłoki do tego, byśmy zarówno rozpoznali, jak i poczuli się odseparowani od naturalnych szczytków strukturyzujących formę rzeźby. Nie zakopywał znalezionego obiektu w dodatkowej konstrukcji czy grubych warstwach tynku; wystarczyło po prostu pokryć kamień farbą.

Rzeźba otrzymuje swoją formę od tego obiektu, ale nie jest on tym, co widzimy. Raczej podejmujemy wysiłek, aby go rozpoznać, porównując ten obiekt do czegoś, co możemy sobie przypomnieć, identyfikując go jako podobny do czegoś, co już wcześniej napotkaliśmy. Prowizoryczne, niekompletne nałożenie farby nie pozwala nam rozpoznać, że ten najbardziej bezwładny i niemy obiekt – kamień i nic więcej – jest tym rdzeniem nadającym formę, w którym moglibyśmy szukać odzwierciedlenia naszej własnej świadomości. I tak, zamiast tego, chętnie trzymamy się powierzchni. (Magan R. Luke; rozdz. *A Sculpture Is a Painted Stone*)

W ostatnich latach życia Schwitters pracował w sposób coraz bardziej rzeźbiarski. Malując na wzór natury, grę kolorów, jaką światło wyczarowuje na przedmiotach i budując obiekty, które poprzez abstrakcyjne formowanie dają światłu możliwość czarowania kolorem.

Na przełomie lutego i marca 1947 roku, wraz z opiekującą się nim Wantee zaplanował podróż do Londynu, aby spotkać się z belgijskim artystą i pisarzem, E. L. T. Mesensem, w sprawie zorganizowania dwóch odczytów poezji oraz odwiedzin u Dr Duxa, by ustalić, które ze zdeponowanych u niego prac należy wysłać na wystawę w MoMA.

Jednak wkrótce po przybyciu do Londynu Schwitters zasłabł i upadł na ulicy. Ciśnienie krwi Schwittersa było wysokie, a jego stopy i kostki stały się opuchnięte, co lekarz zdiagnozował jako objawy niewydolności serca, przepisując mu naporstnicę. Z powodu trudności z oddychaniem lekarz, który się nim zajął, stwierdził u niego astmę i zalecił Schwittersowi wyjazd nad morze oraz zaczerpnięcie czystego powietrza. Para zdecydowała się opuścić Londyn i udać do nadmorskiego miasteczka Broadstairs, gdzie mieszkał ich znajomy, u którego mogli się zatrzymać.

Po dwutygodniowym pobycie w Broadstairs Schwitters i Wantee wrócili do Londynu, gdzie Pan Mesens zorganizował dwa recitale wierszy Schwittersa. Prócz publiczności zaproszeni zostali także dziennikarze BBC, których chciano zainteresować i skłonić do nagrania recitalu.

Pierwszy występ odbył się 5 marca 1947 roku, które otworzył Mesens przedstawiając Schwittersa zgromadzonym. Schwitters rozpoczął wieczór od recytacji mniej znanych wierszy, by przejść do cieszącego się popularnością poematu "An Anna Blume", a po przerwie, kiedy rozpoczął "Ursonate", ludzie z BBC opuścili imprezę jeszcze przed jej zakończeniem. Schwitters wyglądał na starego, zmęczonego człowieka, poruszającego się po scenie o lasce, nie mogąc złapać tchu, a ponieważ recytował wiersze w języku angielskim, recital okazał się porażką. Uleciał bowiem cały entuzjizm i dawny urok, jakim emanował na scenie Schwitters, zaś nienajlepsze tłumaczenie sprawiło, że subtelny dowcip, wszelkie dwuznaczności i gry słowne były nieczytelne i niezrozumiałe dla angielskich odbiorców. Schwitters i Wantee wrócili do Ambleside pod koniec marca przynębieni niepowodzeniem recitalu.



181. Kurt Schwitters z Wantee oraz jego syn Ernst z żoną

W dniu sześćdziesiątych urodzin, 20 czerwca 1947 roku, Schwitters otrzymał pierwszą ratę stypendium w wysokości tysiąca dolarów oraz wybór dotyczący przeznaczenia tych funduszy na odrestaurowanie hanowerskiego *Merzbau* lub wznowienie prac nad *Merzbau* w Lysaker. Jak podkreśla Gwendolen Webster *pieniądze, a przynajmniej ich część, dotarły do Schwittersa, kiedy to jego stan zdrowia był już tak zły, że musiał porzucić wszelkie pomysły wskrzeszenia rozbitych resztek hanowerskiego Merzbau.*

Podpadając na zdrowiu, Schwitters zdecydował jednak o rozpoczęciu budowy całkiem nowego *Merzbau* w opuszczonej stodole w Elterwater, położonej około 5 mil na zachód od Ambleside, należącej do Harry'ego Pierce'a, emerytowanego architekta krajobrazu. Schwitters poznał Pierce'a na początku 1947 roku, przyjmując od niego zlecenie na portret, a ponieważ artysta odwiedzał go regularnie wkrótce Pierce, za namową Wantee, zaproponował mu wykorzystanie na pracownię, starą stodołę zbudowaną w czasie wojny.

O początkach ich znajomości zadecydował mały gest, pomysł lokalnego lekarza, Dr Johnstona, którego portret wykonany przez Schwittersa został umieszczony wśród obrazów na sprzedaż, które Schwitters rozkładał zazwyczaj na schodach Bridge House. Dr Johnston obawiając się, że portret ulegnie zniszczeniu postanowił go umieścić w witrynie lokalnego sklepu żelaznego z dołączoną informacją zawierającą adres artysty. Obraz wystawiony w widocznym miejscu, w centrum Ambleside, przyciągał uwagę przechodniów.

Jednym, z nich był właśnie Harry Pierce, miejscowy ogrodnik krajobrazowy, zajmujący stanowisko głównego projektanta ogrodów w znanej firmie Mawson's. Pierce skontaktował się ze Schwittersem, prosząc go o wykonanie jego portretu. W tym celu Schwitters został wraz z Wantee zaproszony do posiadłości Pierce'ów w Walthwaite, niedaleko Chapel Stile, w odległości około czterech mil od Ambleside. Najwyraźniej portret Harry'ego Pierce musiał się bardzo spodobać, ponieważ po jego ukończeniu poproszono Schwittersa o namalowanie syna Harry'ego, Billa, a kiedy to zlecenie zostało ukończone, Schwitters zaczął tworzyć portret żony Harry'ego, Idy. *"W miarę postępów w tworzeniu portretu nasza znajomość przerodziła się w przyjaźń"* – wspominał Pierce

Przed emeryturą Harry Pierce odziedziczył po swojej ciotce sporą sumę, która pozwoliła mu na zakup lasu o powierzchni sześciu akrów. Obszar leśny znany jako *Cylinders Wood* należał wcześniej do lokalnej wytwórni prochu strzelniczego w Elterwater. Uprawiane na tym terenie olchy i brzozy po osiągnięciu określonej wysokości ścinano i umieszczano w specjalnie zaprojektowanych stalowych cylindrach o długości dziesięciu stóp, które następnie podgrzewano do wysokiej temperatury w celu wytworzenia węgla drzewnego, niezbędnego do produkcji prochu. W 1926 r. zaprzestano produkcji prochu w Elterwater, ponieważ metoda uzyskiwania węgla okazała się przestarzała i nieoptyczna.

Kiedy Harry Pierce nabył tę ziemię, pragnął przekształcić *Cylinders Wood* w rodzaj rajskiego ogrodu. Rozważał zaprojektowanie rozległych ogrodów z egzotycznymi drzewami i kwitnącymi krzewami sprowadzonymi z całego świata, dużymi szklarniami i ścieżkami biegnącą wśród krzewów i drzew. Zanim jednak Pierce przystąpił do realizacji śmiałych planów zaczęto oczyszczać teren z zarośli oraz pni drzew – ściętych podczas wojny.

Podczas jednej z wielu sesji portretowych, w czerwcu 1947 roku, Pierce zabrał Schwittersa i Wantee na spacer po swoim lesie, pokazując im świeżo zasadzone drzewa eukaliptusowe, a także kilka bambusów i magnolii. Podczas spaceru Schwitters zauważył niewielką stodołę i poprosił Wantee, aby dyskretnie zapytała Pierce czy byłby skłonny udostępnić to pomieszczenie w charakterze pracowni. Pierce zgodził się natychmiast i obiecał sporządzić stosowną umowę.

Nie jest jasne, do czego pierwotnie służyła ta niewielkich rozmiarów stodoła, wykorzystana później przez Schwittersa. Być może używana była do przechowywania prochu strzelniczego, ale ze względu na wilgoć panującą w budynku oraz trudny dostęp do tego miejsca – bardziej prawdopodobne jest, że znajdował się tam magazyn narzędzi, a odbudowane i zadaszone pomieszczenie zaczęło od 1943 roku służyć do przechowywania siana.

Schwitters był akceptowany przez lokalną społeczność jako kompetentny malarz portretów, pejzaży i kwiatów. Należał do miejscowego towarzystwa artystycznego. Nie działał w warunkach represji – miał nawet wkrótce otrzymać obywatelstwo brytyjskie – więc stodoła nie była zagrożona, a jej finansowanie było zapewnione. Wznowił korespondencję w Katherine Dreier oraz dawnymi przyjaciółmi i kolegami, którzy widzieli oryginalny Merzbau i mogli sobie wyobrazić, co chciał zrobić. (Gwendolen Webster; rozdz. 4; II 5 *Public and private aspects of the Hannover Merzbau*)

Wilgotna, pozbawiona piwnicy, kamienna stodoła wkomponowana w zbczce wzgórze nie była zbyt obiecującym miejscem dla dzieła sztuki. Jednak Schwitters mógł liczyć na pomoc ze strony Wantee, przyjaciół, sąsiadów oraz samego Pierce'a, który od pewnego czasu czynił starania, aby ten teren został zagospodarowany jako egzotyczny ogród i ostatecznie przeszedł w ręce National Trust, brytyjskiej organizacji zajmującej się ochroną zabytków i przyrody. Ponadto grant, który Schwitters otrzymał od MoMA był gwarancją przyszłego rozgłosu.

Stodoła o powierzchni 4,5 x 5 metrów, zbudowana w miejscowym stylu, posiadała dwa okna i około 2,5 metra wysokości. Zanim Schwitters rozpoczął pracę nad *Merzbau* – w połowie sierpnia 1947 roku, Harry Pierce podjął się naprawy dachu i okien. Od samego początku wszelkie działania były zaplanowane, więc zgodnie z założeniem wszystkie ściany zostały wybielone, a Schwitters zamontował drzwi stodoły. Nowo wstawione okno, pod którym Schwitters zamierzał wybudować kolumnę było głównym źródłem światła, a niebawem stało się centralnym miejscem całej konstrukcji, bowiem stamtąd rozciągnięto sznurki, które miały podkreślić, iż centrum całej pracy usytuowane jest w świetle wpadającym do stodoły z prawego, górnego rogu.

Z relacji Harry'ego Pierce wynika, że Schwitters w towarzystwie Wantee przyjeżdżał do Ambleside prawie każdego dnia autobusem. Pomimo coraz bardziej pogarszającego się stanu zdrowia i problemów ze wzrokiem oddał się pracy z zapałem i pełnym entuzjazmem, przezwyciężając poważne dolegliwości, o których nie wspominał ani słowem. Pracując w coraz bardziej pogarszających się warunkach pogodowych, zdany był na dotkliwie zimno oraz wilgoć, ale kontynuował budowę uparcie i pomimo ostrzeżeń, twierdząc, że ma coraz mniej czasu.

Schwitters poświęcił niecałe cztery miesiące na pracę, a będąc już w niepewnej kondycji zdrowotnej, poddany ekstremalnym obciążeniom fizycznym być może zdawał sobie sprawę, że nie zdoła ukończyć całości, więc skupił swoje wysiłki na jednej ścianie. Dobrze oświetlona, główna ściana, miała ponad 4,5 metra długości została pokryta tynkiem wzmocnionym gałkami oraz drobnymi roślinami.



182. Instalacja Merz w Elterwater

Wkrótce Schwitters zaczął dołączać do reliefu także wypolerowane kamienie, które znajdował w wyschniętym korycie rzeki Nahe, ale także przedmioty znalezione, jak: gumowa piłka, czerwona puszka po konserwie, części dziecięcej konewki, motek sznurka, korzenie drzew, fragment kółka czy kawałek metalowej ramy, a nawet gencjany z pobliskiego ogrodu. Różnorodne powierzchnie, szorstkie bądź wygładzone były barwione na czerwono, pomarańczowo, zielono i żółto, dzięki czemu dawał efekt iluzjonistycznej przestrzeni silnie związanej z otoczeniem i z naturą. Nie była to jednak zwykła ścienna dekoracja, ale architektura bliska naturze, która swoją chropowatą fakturą oraz delikatną, stonowaną kolorystyką potrafi zachwyć.

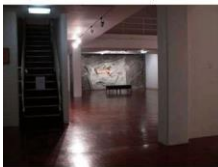
John Elderfield określił *Merzbau* w Elterwater jako dzieło o wielkim oroku: *Ten ożywiony światłem abstrakcyjny relief jest jakby pojedynczą grotą i to taką, która w odczuciu daleka jest od mrocznych, fetyszystycznych grot, z których rozwinął się pierwszy Merzbau. Jest to łagodnie prymitywna jaskinia, której ściany wyrastają jak rośliny do światła, zaczynając przybierać te węzowate formy charakterystyczne dla krajobrazu Lake District.* (J. Elderfield; rozzd. Schwitters in Exile)

W połowie grudnia 1947 roku Schwitters doznał ciężkiego ataku astmy sercowej i został zabrany do szpitala w Kendal, jakieś 50 km od Ambleside. Przez kilka dni leżał nieprzytomny. Zmarł 8 stycznia 1948 roku, w wieku 61 lat. Przyczyną śmierci był ostry obrzęk płuc i zapalenie mięśnia sercowego. Został pochowany 10 stycznia na cmentarzu w Ambleside.

Zaprojektowana przez Schwittersa ściana stodoły-Merz narażona na niesprzyjające warunki atmosferyczne i tym samym zdana na zniszczenie – została ostatecznie rozebrana w 1965 roku i odbudowana w skrzydle Uniwersytetu Newcastle.



183 / 184. Ściana Merz ze stodoły Elterwater znajdująca się w Hatton Gallery, University of Newcastle.



185. The Merz Barn; 2015

Zetknąłem się z rozmaitymi interpretacjami dotyczącymi kolaży tworzonych przez Schwittersa zastanawiając się w jaki sposób zareagowałyby na ich treść sam twórca. Przez lata niedoceniany. Żyjący w zapomnieniu, chorobie i biedzie. Potrafił przez lata skutecznie ośmieszać zjadliwą krytykę i wiele wskazuje także na to, że czerpał satysfakcję z szokowania uśpionych odbiorców. Uczonych głupców, którzy patrząc na obrazy *Merz* widzieli jedynie skupisko śmieci. Nie bez powodu właśnie sztuce awangardowej przypisuje się szok jako narzędzie mające wstrząsnąć starym, zmurszałym światem. *Festem Bauchschlag*. Lecz tam, gdzie szok jest raczej oburzenie, konfuzja, wstręt i lęk lub konsternacja. A zachwyty? Gdzie w tym wszystkim jest miejsce na zachwyty? I w jaki sposób Schwitters zareagowałby na zachwyty?

Pozostaje nam tylko się domyślać. Wszak znany był z tego, że akceptował nawet te poglądy, których nie podzielał, dlatego też w *całości zgadzam się ze wszystkimi* – jak pisał w liście z 1940 roku. Pisząc o zachwycie nie ma rzecz jasna na myśli pochwał, komplementów czy słów uznania. Myślę raczej o silnym acz krótkotrwałym stanie towarzyszącym zetknięciu się z pięknem. Ekstacycznym stanie, przy którym słowa niewiele znaczą i okazują się zawodne.

Ale czy ciągłe przypominanie odbiorcom, że ich interpretacje są przesadne i niezgodne z teoretycznymi założeniami, jaki towarzyszyły sztuce *Merz* miało sens? A może Schwitters się poddał albo zobojętniał? W pewnym momencie zaczął dopuszczać każdą interpretację. Godził się na to i poszedł jeszcze dalej – twierdząc, że wszystko to mieści się w idei *Merz*, jest równoprawne i równorzędne. *Merz* jest bowiem w stanie wchłonąć wszystko. Ogromna czarna dziura, która przyciąga i wprawia w ruch *obiekty, słowa, strzępy słów, linie, płaszczyzny, punkty, plamy, dźwięki i barwy, błędy, potknięcia, improwizacje, strumienie światła, iskry i gwizdy oraz fragmenty czegoś większego, co wciąż istnieje, choć zaraz także się rozpadnie*.

Dziś o jego twórczości powstają liczne publikacje. Odczyty i eseje, monografie i uczone mowy. Spotkania, konferencje i wykłady. Lecz obcowanie z tą wielością słów, choćby najpiękniej brzmiących, nie jest jeszcze obcowaniem z jego sztuką, a raczej do niej przygotowaniem. Rodzajem danej nam instrukcji. Instrukcji, w której dostrzec można także tropy.

Werner Schmalenbach dostrzegł w użyciu strzępów słów w kolażach skłonność Schwittersa do zamieszczania zaszyfrowanych, ukrytych przekazów, które miałyby czujnych i bystrych odbiorców naprowadzić na właściwą interpretację. Uważał, że był to świadomy zabieg, który miał doprowadzić do traktowania kolaży Schwittersa jako zagadki do rozwiązania, które odbiorca będzie usiłował rozszyfrować. Skąd jednak pewność, że nie było wprost odwrotnie? Schwitters być może po to rezygnuje z wklejania całych słów, by niczego nie insynuować. Literę traktowane są jako punkty. Znaki typograficzne są niczym figury, plamy, małe obiekty, których znaczenie na tym polega, że są częścią mniej lub bardziej harmonijnej całości. Znakiem zawartym w abstrakcyjnej kompozycji. Ale znakiem pozbawionym sensu czy znaczenia poza abstrakcją. Nie odnoszącym się do świata poza obrazem.

Doskonale wiemy, jak silna u odbiorcy jest potrzeba rozpoznawania i objaśniania tego, co nieznanne (w naszym przypadku – kompozycji abstrakcyjnej) poprzez odsyłanie czy doszukiwanie się podobieństw do tego, co znane i oswojone.

Najczęściej kłada Schwittersa są odczytywane jako silnie osadzone w kontekście politycznym bądź społecznym przez to, że zostały utkane ze skrawków i wycinków z gazet oraz popularnych magazynów. Wystarczyło, że w kompozycji został umieszczony nagłówek gazety, a przez to cały kolaż staje się polityczny. Niektóre z fragmentów nie mają oczywiście żadnego znaczenia politycznego, ale zdarza się, że każdy fragment jest rozpatrywany w powiązaniu z jego materiałem źródłowym. Taka analiza powoduje, że praca nie może istnieć bez szerszego kontekstu, a więc nie może mieć na celu wyłącznie sztuki, a w konsekwencji zaczyna stawiać się pytania o to, co doprowadziło do wybrania takich a nie innych fragmentów i zestawienia ich ze sobą w taki, a nie inny sposób.

Tym, którzy usilnie pragną *zobaczyć więcej* nie przeszkadza, że Schwitters nie przestawał zwracać uwagi, iż *w procesie tworzenia artysta wybiera, ocenia i przekształca każdy kawałek zgodnie z wymogami obrazu. Zewnętrzna forma i treść zostają zachowane tylko wtedy, gdy artysta uzna, że wymaga tego wewnętrzna forma i treść dzieła*. Tak rozumiana twórczość pozbawia widza możliwości odnajdywania znaczenia w dziełach, nadając wartość jedynie wewnętrznej formie i treści. Jednak pułapka i odczytanie prac niezgodne z zasadami przyjętymi dla sztuki Merz tkwi w odbiorcy, dzięki któremu dzieło i jego liczne fragmenty nabierają zupełnie innego, niż zamierzony, znaczenia. Elementy zmienione lub pozbawione pierwotnego kontekstu, nie mogą być w pełni oddzielone od swojej materialnej przeszłości. W takim ujęciu stają się wypełnione znaczeniem, a każdy fragment oraz cała kompozycja zaczynają być rozumiane poprzez ich związek z zewnętrznymi źródłami. Dla większości odbiorców wykorzystywane w kolażach Schwittersa elementy pochodzące z otaczającego artystę świata są przesiąknięte kulturą i polityką tamtych czasów, a zatem stają się z natury polityczne.

Najczęściej to wplatane do kolaży fragmenty tekstu zwracają uwagę i odsyłają odbiorcę do konkretnego wydarzenia politycznego przez co kolaż jawi się jako z natury polityczny, ponieważ zawiera materiały, które posiadały kontekst polityczny i kulturowy, zanim zostały przetworzone i ponownie wykorzystane.

Schwitters za pomocą pędzla usuwał przede wszystkim to, co nazywał "szczególną trucizną" przedmiotów, ich pierwotny charakter semantyczny, stosując "asemantyczną" kolorystykę, uzyskując w ten sposób "interakcję między elementami emblematycznymi i nieemblematycznymi, typową dla struktury dzieł Merza". Jedyłą pozostałą funkcją przedmiotów była, jak podkreśla, ich wartość kolorystyczna w obrazie. "W moim dążeniu do totalności, odurzony sukcesem, jakim było osiągnięcie wysoce abstrakcyjnych i animowanych kompozycji, sięgnąłem po wszystko, co było kolorowe i promieniowało światłem.... **Obrazy te nie mają nic znaczyć, [lecz] mają być jedynie mocnymi kompozycjami w kolorze.**" Najbardziej istotna była zawsze ogólna struktura kompozycji, której efekt zależał od tego, jak kolory odnosiły się do siebie nawzajem. Ale kolaże zawierające materiały przyciągające wzrok oraz tekst, mimo teoretycznych założeń, na których się opierały, nie były odbierane jako abstrakcyjne – w sensie pozbawione znaczenia.

Poza tym artysta sam podkreślał, że kolaże są zazwyczaj wynikiem spontanicznego pomysłu, powstałego w wyniku szybkich decyzji oraz gestów podyktowanych intuicją i przypadkowymi zestawieniami, dzięki któremu wyłania się ciekawy układ czy relacja z innymi fragmentami kompozycji. Współpraca oka i umysłu, która dokonuje się zazwyczaj w tempie błyskawicznym, potrafi zaskoczyć niebanalnym połączeniem nawet samego twórcę. Są to jednak zazwyczaj zestawienia elementów barwnych: papierów, tkanin, fragmentów opakowań, etykiet bądź tapet zdobionych bogatą ornamentyką. Podartych lub pociętych nożyczkami na nieregularne kształty.

Rzadko w kolażach odnaleźć można fragmenty figuratywne. Jeśli już znajdujemy zawarte w kompozycji sylwetki ludzi, prezentacje miast, roślin czy maszyn, to są one pierwotnie umieszczone jako ilustracje na stronach wyrwanych czy wyciętych z gazet. Nawet jeśli Schwitters umieścił barwny akcent w postaci motyla, to jego postać stanowi tylko kolejny element w tej bogato tkanej kompozycji. Wiele wskazuje na to, że detale przedstawieniowe – potraktowane na równi z innymi, zgodnie z zasadą *Merz* – nie mają być traktowane jako nośnik konkretnych bądź ukrytych informacji.

Wszak Schwitters podkreślał, że **bilet autobusowy został wydrukowany w celu kontrolowania pasażera, zaś obraz *Merz* używa go tylko jako koloru**. Odbiorca może więc cieszyć oko udanym doбором barw i kolorów oraz ich harmonijnym współgraniem. Zachwycać się strukturalną spójnością oraz jednorodnością wizualną. Czyż nie temu właśnie służyć miało *rozformowanie materiałów*? Oczyszczeniu poszczególnych elementów z dawnego ich kontekstu oraz znaczenia.

Większość kolaży, ale także asamblaży – tworzonych od lat 20-tych cechuje bogactwo użytych materiałów, tendencja do powtórzeń oraz zagęszczania motywów, ale rezultatem jest zazwyczaj zwarta i spójna kolorystycznie kompozycja. Abstrakcyjna kompozycja.

Niekiedy poszczególne elementy zdają się poruszać wokół magnetycznego centrum lub zyskują na dynamice dzięki umiejętnie ułożonym liniom, krawędziom, kształtom bądź figurom, które nadają całości kierunek. Istnieją – rzecz jasna – elementy pochodzące z popularnych w ówczesnych czasach produktów, ulubionej czekolady Schwittersa czy fragmenty wydarte z gazet zawierających opis aktualnych wydarzeń, ale stanowią one raczej akcent kolorystyczny. Jeśli nawet przyciągają oko swoim kształtem, barwą czy wizerunkiem, który jest nam znany lub daje się rozpoznać w ułamku sekundy, to nadal są jednym z wielu elementów kompozycji i nie muszą być czymś więcej.

To uparte i dominujące w wielu opisach nadawanie tym elementom wyjątkowego znaczenia, ukrytej symboliki – zazwyczaj odnoszącej się do wydarzeń politycznych czy osobistych – zdaje się przeczyć temu, co powtarzał wielokrotnie ich twórca.

W niezwykle gorącym i upolitycznionym okresie, w roku 1931 Schwitters pisał: [...] *Sztuka nie chce wpływać ani oddziaływać, ale wyzwalać z życia – z tego wszystkiego, co ciąży na człowieku – jak walki narodowe, polityczne czy ekonomiczne. Sztuka pragnie czystego człowieka, nieobciążonego troskami państwowymi, partyjnymi i żywieniowymi.* [F. Lach; rozzd. *Merzkunst*]

Te późniejsze kolaże, zapewne inspirowane sztuką konstruktywistów – tworzone przy użyciu oszczędnych środków i zbudowane z bardzo prostych elementów wizualnych stanowią nieskazitelną całość, a zarazem – wielką estetyczną rozkosz. Większość tych kolaży dowodzi, że Schwitters pozostał wierny swojej zasadzie bezprzedmiotowości, a prawdziwym i jedynym tematem prac jest ich abstrakcyjna orientacja, która skupia się raczej na formie niż na przekazie treści. Podobnie, jak w malarstwie konstruktywistycznym, Schwitters rezygnuje z funkcji obrazotwórczej akcentując raczej oddziaływanie koloru i przestrzeni, podkreślając znaczenie elementów kompozycyjnych.

W 1926 roku Schwitters podkreślał, że *sztuka musi chronić ludzi i stać się lekarstwem na choroby czasu*. Twórczość Schwittersa dążyła do tego, aby stać się niezależna i była skierowana przeciwko wszelkim konwencjom. Miała chronić ludzi i pozwolić im zapomnieć o troskach codziennego życia [...] *kiedy wszyscy z powodu sytuacji ekonomicznej byli już całkowicie oderwani od rzeczywistości, Schwitters propagował czystą, abstrakcyjną sztukę. 5 lat później, w czasie rosnącego upolitycznienia, Schwitters apelował o fantazję i artystyczną zabawę. W czasie dyktatury politycznej i okropności wojny pisał bajkowe sielanki i poezję konkretną. Im bardziej destrukcyjny stawał się czas, tym mocniej domagał się konstrukcji; im bardziej czas stawał się polityczny, tym mocniej domagał się czystej sztuki. W tym sensie należało do rewolucjonistów. Jego nieustanna praca przeciwko tendencjom czasu zakładała wielką świadomość własnej sytuacji i wymogów czasu. Schwitters zawsze zdecydowanie odsuwał się od każdej ograniczającej perspektywy, często popadając w przeciwstawne skrajności, aby nie dać się złapać w pułapkę.* [F. Lach; rozdz. Hannover]

Schwitters bardzo rzadko umieszczał w swoich pracach jawne polityczne odniesienia bądź świadomie nawiązywał w swych kolażach do aktualnych wydarzeń. Jednak kolaży powstało tak wiele, że nie sposób było uniknąć w nich także takich elementów, które sygnalizować mogły konkretne zdarzenia czy miejsca.

Jak podkreśla Isabel Schulz, w kolażach natrafić możemy na różnorodne informacje biograficzne i współczesne informacje historyczne, przede wszystkim w postaci drukowanych papierów z fragmentami nagłówków i reklam, biletów kinowych i tramwajowych, opakowań po cygarach i czekoladkach. Są to jej zdaniem materiały w sposób jednoznaczny odnoszące się do mających miejsce wydarzeń, nawiązujące do podróży oraz osobistych upodobań. Podobnego zdania jest Carola Giedion-Welcker, która uważa, że wiele elementów pochodzących z tego okresu sięgają rzeczy przywołuje atmosferę ówczesnych Niemiec.

Takie podejście sprawia, że wykorzystywane przez Schwittersa "kawałki codziennych śmieci" tracą swoją dotychczasową funkcję użytkową, ale nie całą zawartość semantyczną. *Jako rzeczy używane mają konkretne odniesienie do rzeczywistości społecznej swoich czasów, a jako pozostałości po nowoczesnej cywilizacji stają się metaforami społeczeństwa, które w coraz większym stopniu charakteryzuje produkcja przemysłowa i konsumpcja, reklama i media. (...) Pozostaje więc nierozwiązana sprzeczność między głoszoną przez Schwittersa autonomią form abstrakcyjnych bez wyraźnej jakości znakowej a związaną z czasem "literacką" zawartością jego prac, wynikającą z użytych rzeczy.*

Nie przypominam sobie, aby Schwitters mówił komukolwiek, w jaki sposób ma żyć. Potrafił jednak bronić swojej sztuki i wskazywał, co w tak bogato rozbudowanych kolażach oraz *Merzbildach* jest istotne. Zdawał sobie jednak sprawę, że – jak to zazwyczaj ma miejsce w przypadku abstrakcji – analiza oraz proces

odczytania treści ujawnia się w akcie percepcji dzięki skojarzeniom oraz powiązaniu z tym, co już znane. Zabiegi te zależą od konkretnego odbiorcy, zatem *Merz* pod względem treści może być tak wieloznaczny. Dzieło, które już powstało, które samo w sobie jest samoistne i kompletne, pozwala jednak na swobodny sposób interpretacji. W ten sposób Schwitters przełamuje pojęcie zamkniętego dzieła o ograniczonych możliwościach interpretacji. I w tym zabiegu właśnie dostrzegam największe niebezpieczeństwo. Okazuje się bowiem, że abstrakcyjne dzieła, które miały urzekać widza harmonijnym pięknem, bogactwem form i użytych środków oraz kolorystyką pozwalają mu jednocześnie doszukiwać się nieskończonej liczby powiązań, które – wedle pierwotnych założeń – miały zostać zatarte, rozformowane i ostatecznie porzucone. Doprowadza to do sytuacji kuriozalnych.

Kiedy po raz pierwszy zetknąłem się z drobiazgowymi opisami poszczególnych kolaży autorstwa D. Dietrich – skupiającymi się na znaczeniu prawie każdego pojedynczego elementu zawartego w opisywanej pracy odniosłem wrażenie, że mam do czynienia z kompletnie błędnym potraktowaniem prac, z niewybaczalną nadinterpretacją.

Bardzo wymownym przykładem tak przesadnego nadawania politycznego znaczenia wykorzystywanym w kolażach materiałem są dwie prace, których – zdaniem większości krytyków – wymowa prac jest bardzo polityczna. Kolaż określany przez krytyków jako *Hitler Gang* – wykonany w 1944 r., choć Schwitters nie nadał tej pracy tytułu oraz *Mr Churchill is 71*, kolaż wykonany w 1947 r.



186. Hitler Gang; 1944



187. Mr Churchill is 71; 1947

Ileokroć patrzę na te dwa kolaże nie potrafię pojąć, dlawczego skrawki gazet zawierające nazwiska dwóch postaci historycznych wplecione do tak gęstej kompozycji miałyby decydować o politycznej wymowie tych prac. Na tej zasadzie – każda brytyjska korona widniejąca na skrawku koperty – zapewne mówi o brytyjskiej monarchii, zaś pocztowa pieczęć czy znaczek pochodzący

z konkretnego miejsca koniecznie odnosić się musi do historii danego miasta. Wszystko coś znaczy. I każdy element jest nośnikiem jakiejś tajemnej wiedzy. Kwiaty czy ptasie piórko wplecione do pracy coś symbolizują. Nawet trójkątny element o jednolitej barwie zwrócony ku górze jest wyrazem transcendencji lub duchowego rozwoju.

Zafascynowany pięknem nowych miejsc i obcych kultur Schwitters uległ urokowi obcojęzycznych druków oraz materiałów znalezionych w miastach odwiedzanych w trakcie swoich podróży. To namiętne kolekcjonowanie i wykorzystywanie papierowych skrawków, rozmaitych opakowań i biletów pochodzących z innych krajów, a często także egzotycznych kultur jako elementy, którymi Schwitters urozmaicał kolaże pozostało żywe do samego końca.

Zdaje się, że właśnie te materiały miały podwójną wartość, bowiem potrafiły wzbogacić kolaż czymś zupełnie nowym, niecodziennym, nieznanym i odległym, a dodatkowo – znosiły znaczenie tak często przypisywane elementom, z którymi odbiorca mógł obcować na co dzień i przez to z łatwością narzucić swoją interpretację.

A gdyby tak odwrócić perspektywę... i zastanowić się czy kolaże oglądane przez osobę pochodzącą z innego kraju, pozbawioną znajomości języka niemieckiego mogą być prawidłowo odbierane. Jeśli odbiorca tego bogactwa znaczeń dostrzec nie potrafi, to czy taki odbiór jest przez to uboższy, niepełny i ułomny? CZY POLSKIE OKO JEST W STANIE DOCENIĆ PIĘKNO NIEMIECKICH KOLAŻY SCHWITTERSA?

Być może odpowiedź przynosi fragment listu jaki Schwitters wysłał 8 sierpnia 1946 roku do Raoula Hausmanna: *To jest sztuka. [...] Drażnisz się z nimi, mówiąc im prawdę, że generalnie są głupi. Nie mogą tego zobaczyć, nie mogą tego poczuć, nie mogą o tym myśleć. Że zamiast widzieć oczami, widzą poprzez swój intelekt. Że intelektualści są jeszcze głupszy niż zwykli ludzie.*



188. Autoportret w lustrze w hotelu Yris, Olden; 1934



ILUSTRACJE:

1. Schwitters, 1944, fot. Ernst Schwitters
<https://www.mutualart.com/Artwork/Kurt-Schwitters-rectant-i-Ursonate/39358328F8A9CB476D0D>
2. Schwitters's Norwegli, 1933
<http://www.schwitters-stiftung.de/english/bio-ks2.html>
3. N Aquarell 1. (Das Herz geht vom Zucker zum Kaffee), 1919
<https://www.moma.org/lp/collection/ge/allworks/all-works-sov-page-2380.html>
4. Z 101 Hochgebirge, 1918
<https://www.mutualart.com/Artwork/Mann-schaaft-lilablu/DF508ED046DC2938>
5. Aq. 34. Aquarell Fallmann-Springer, 1919
<https://www.mutualart.com/Artwork/Aq-34-Aquarell-Fallmann-Springer/99327E2B7F555DC>
6. Aq. 11 (Bild-Frau-Gars), 1919
<https://www.kunstkopie.de/a/schwitters-kurt/aq-11-bild-frau-gars-1.html>
7. Aq. 10 (Ich mühle, du mühlst, er mühlt), 1919
<https://www.kunstkopie.de/a/schwitters-kurt/aq-10-ich-muehle-du-1.html>
8. i-Zeichnung, 1920
<https://www.pinterest.ru/pin/491244271833216852/>
9. Zeichnung 17 allerlei, 1920
<https://www.pinterest.ru/pin/49124427186833216477/>
10. Merzbild 1A. Der Irrenarzt, 1919
<https://www.museothysen.org/en/collection/artists/schwitters-kurt/merzbild-1a-psychiatrist>
11. i-Zeichnung - Pferd, 1928
<https://www.pinterest.ru/pin/491244271318332852/>
12. Zeichnung 18 Hebel 1, 1920
<https://www.mutualart.com/Artwork/Zeichnung-1-2-Doppelzeichnung-Drawing/EE84F1A64B4AE797E>
13. Ohne Titel (i-Zeichnung - Kreisen), 1928
<https://www.pinterest.ru/pin/4944665485997/>
14. Weltenreise, 1919
<https://www.rochester.edu/in-visible-culture/issue4-IVC/schw2.html>
15. fragm. Merzbild 5 a Spielkartenharmonika, [52,2x41,5 cm], 1919
<http://www.artnet.com/artists/kurt-schwitters/merzbild-5a-spielkartenharmonika-playing-cards-0-ldkYmlyVj-KEUSieXBz7>
16. Das Unbild, [35,5x28 cm], 1919
<https://zabytkonopnyy.wordpress.com/2014/03/18/prac-edyu-kolekcjonerkie-w-tworczosci-kurta-schwittersa/>
17. Merzzeichnung „Assemblage“, 1919
<https://www.kettererkunst.com/details-e.php?obnr=117002485&nummer=459&detail=1>
18. Merzbild 25 A, 1920
<https://www.wkiart.org/en/kurt-schwitters/merz-picture-25a-the-star-picture-1920>
19. Merzbild K 6 Das Huthbild, 1919
<https://pl.pinterest.com/pin/995812225677372692/?hst=&mt=login>
20. Merzbild mit Kerze, 1925-26
<https://www.meisterdrucke.de/line-art-prints/Kurt-Schwitters/696084/Merz-picture-with-candle.html>
21. Relief mit rotem Segment, 1927
<https://www.myartprints.com/a/schwitters-kurt/relief-mit-rotem-seg-1.html>
22. Merzbild mit grünem Ring, 1926-37
https://www.bildergalerie.de/kunstdrucke/kunststile/_und-epochen/20-jahrhundert/merz-bild-mit-gruenem-ring-1926-kurt-schwitters
23. Merzbild 46A. Das Kegelbild, 1921
<https://www.pinterest.pl/pin/661607001481031530/>
24. Mz 410 Irgendwas, 1922
http://www.artchive.com/artchive/S/schwitters/mz_410.jpg.html
25. Mz 11 Starkbild, 1919
<https://tumblr.austrialeon.com/post/12196910618>
26. Ohne Titel (Mai 191), [21,5x17,2 cm], 1921
<https://www.wkiart.org/en/kurt-schwitters/mal-191-1919>
27. Mz 150 (Oscar), 1920
<https://artisticfineart.com/fr/products/merz-150-oskar-1920>
28. Mz 194, 1921
<https://artdone.wordpress.com/2013/06/02/karlsruhe/kurt-schwitters-1921-mz-194-museum-ctvku-lost/>
29. Zeichnung A6, 1918
<https://www.art-galerie-shop.de/kurt-schwitters-zeichnung-a-6.html>
30. Mz. 88 Rotstrich, 1920
<https://www.moma.org/collection/works/37701>
31. Untitled (okolade), 1926
<https://ar.pinterest.com/pin/684758318317568864/>
32. Merzz 22, 1920
<https://pl.pinterest.com/pin/48285778397452524/>
33. Mz 172 Tasten zum Raum, 1921
<https://pl.pinterest.com/pin/7718285712524/>
34. Mz 163 mit Frau, spritzend, 1920
<https://www.guggenheim.org/artwork/3852>
35. Mz 296 Suppe, 1921
https://www.noctonism.org/art/detail/P_1953_564
36. Mz 371 bacco, 1922
<http://artsandculturex.com/everything-is-ephemeral-the-precarious-at-the-meni/>
37. Mz 459. Zahlen, 1922
<https://pl.pinterest.com/pin/264568719034891/>
38. Mz ohne Apfelsinenhüllen, 1923
<https://www.meisterdrucke.de/line-art-prints/Kurt-Schwitters/694706/Mz-%D8%A8%D8%AF%D9%88%D9%86-%D8%A7%D9%84%D9%82%D8%B1%D9%88%D9%86-%D8%A7%D9%84%D8%A8%D8%B1%D8%AA%D9%82%81A7%D9%84%D9%8A%D8%A9.html>
39. Untitled (ELITE), 1923-24
<https://kultur.typepad.com/kultur/2013/06/der-zufall-als-k%C3%BCnstlerin-spannende-themenausstellung-sprengelmuseum-hannover-purer-zufall.html>
40. Dieser ist Friedel Vorderberges Drahtföhlung, 1927
<https://pl.pinterest.com/pin/71357652226611655/>
41. für Henry Cowell, als Anerkennung seines Spiels, 1928
<https://pl.pinterest.com/pin/483574078723777865/>
42. Photo Kurt Schwitters
https://www.icollector.com/EL-LS5fZKY-Photo-Kurt-Schwitters-Russ_6279453
43. Untitled (Silvery), 1939
<https://www.kennethcaldwell.com/art-mind-kurt-schwitters-and-create-at-the-berkeley-art-museum/>
44. Plakat reklamujący wydanie An Anna Blume

- <https://www.zoltanpajky.de/2009/07/kurt-schwitters-an-anna-blume-kurt-schwitters-eve-blossom/>
45. Okładka tomiku Kurta Schwittersa. Anna Blume. Dichtungen. Hannover, Paul Steegemann 1919
<https://www.auction.fr/fr/lot/kurt-schwitters-anna-blume-dichtungen-hannover-paul-steegemann-1919-11870847>
 46. Siegbild, [collage 38 x 32 cm], 1922
<https://www.meisterdrucke.com/kunstdrucke/Kurt-Schwitters/694756/Siegbild.html>
 47. Merz 19, 1920
<https://pinterest.com/pin/292171094549918600/>
 48. Merz 149, 1920
<http://www.artnet.com/artists/kurt-schwitters/merz-149-a0CybHx70D6rHrdwiger-A2>
 49. Untitled (Driving), [16.4 x 21.7 cm], 1929
<https://www.pinterest.jp/pin/50384089568553663/>
 50. Mz 307, Erster Platz - Jettchen, 1921
<https://www.mutualart.com/Artwork/Erster-Platz-Mz-307-Jettchen/ES1ED79E8EA27918?fromAuction=1>
 51. Konstruktion für edle Damen, 1919
<https://www.kunstkopie.ch/a/schwitters-kurt/konstruktion-fuer-ed.html>
 52. Otwarcie wystawy Entartete Kunst na Schulststellungsgebäude, Hamburg, 1938
<https://pl.khanacademy.org/humanities/art-1010/german-art-between-the-wars/nazi-visual-culture/a/art-in-nazi-germany>
 53. Spotkanie dadaistów w Weimarze w 1922 r. Stoją od lewej Schwitters, Hans Arp, Max i Frau Burchartz, Hans Richter, Nelly van Doesburg, Cornelis van Eesteren, Theo van Doesburg, Peter i Frau Röhl, Werner Graeff
<https://www.aii-ap.com/publications/article/16486/dada-is-everywhere.html>
 54. Untitled (ASINET 9), 1923
<http://www.artnet.com/artists/kurt-schwitters/asinet-9-Qa80F54e5d1MSAEMTH2k0Q2>
 55. Karta pocztowa zaproszenie na wieczór Merz ok. 1923-1924
<https://www.moma.org/collection/works/217721>
 56. Plakat nowego czasopisma Merz, ok. 1923 r.
<https://www.moma.org/collection/works/217720>
 57. Karta prenumeraty Merz, 1923
<https://www.moma.org/collection/works/198477>
 58. Okładka czasopisma Merz / nr 1
https://digital.kunsthau.ch/viewer/image/22565/1/LOG_0003/
 59. Okładka czasopisma Merz / nr 2
https://digital.kunsthau.ch/viewer/image/22568/1/LOG_0003/
 60. Okładka czasopisma Merz / nr 3
<http://www.artnet.com/artists/kurt-schwitters/merz-3-merz-mappe-erste-mappe-des-merz-verlages-V2X-PNNWzUL8PB6mFINPNw2>
 61. Okładka czasopisma Merz / nr 4
https://digital.kunsthau.ch/viewer/image/27554/1/LOG_0003/
 62. Okładka czasopisma Merz / nr 5
<https://www.moma.org/collection/works/100697>
 63. Okładka czasopisma Merz / nr 6
<https://www.moma.org/collection/works/280257>
 64. Okładka czasopisma Merz / nr 7
https://digital.kunsthau.ch/viewer/image/23240/1/LOG_0003/
 65. Okładka czasopisma Merz / nr 8/9
https://digital.kunsthau.ch/viewer/image/23245/1/LOG_0003/
 66. Okładka czasopisma Merz / nr 11
https://digital.kunsthau.ch/viewer/image/23287/1/LOG_0003/
 67. Okładka czasopisma Merz / nr 12
<https://fineartamerica.com/featured/hahne-peter-kurt-schwitters.html?product-canvas-print>
 68. Okładka czasopisma Merz / nr 14/15
<https://pl.pinterest.com/pin/450641506433245278/>
 69. Okładka czasopisma Merz / nr 16/17
https://digital.kunsthau.ch/viewer/image/19272/1/LOG_0000/
 70. Okładka czasopisma Merz / nr 18/19
https://digital.kunsthau.ch/viewer/image/23288/1/LOG_0003/
 71. Okładka czasopisma Merz / nr 20
https://digital.kunsthau.ch/viewer/image/23289/1/LOG_0003/
 72. Okładka czasopisma Merz / nr 21
https://digital.kunsthau.ch/viewer/image/23285/1/LOG_0003/
 73. collage MERZ-WERBENZENTRALE, 1934
<https://www.meisterdrucke.com/kunstdrucke/Kurt-Schwitters/697471/MERZ-WERBENZENTRALE.html>
 74. Nowy design w typografii, projekt reklamowy 1930
<https://www.moma.org/collection/works/8374>
 75. "Die Märchen vom Paradies" von Kurt Schwitters und Käthe Steinltz 1924
<https://www.moma.org/collection/works/8662>
 76. Die Märchen des 20. Jahrhunderts Late (Bajki XX w), 1924-1925
<https://www.moma.org/collection/works/8663>
 77. Reklama firmy Merz Werbezentrale 1926-1927
<https://www.moma.org/collection/works/8666>
 78. Reklama pracowni Schwittersa w Hanowerze, ok. 1926 r.
<https://www.moma.org/collection/works/8368>
 79. Materiały promocyjne i druki dla Merz Werbezentrale, 1924-30
<https://www.moma.org/artists/5293?undefined&page=1&direction=fwd>
 80. Reklama firmy Merz Werbezentrale 1925-27
<https://www.moma.org/collection/works/7667>
 81. Przykład druków urzędowych wykonanych na zlecenie władz miasta Hanower, 1929-1930
<https://www.moma.org/artists/5293?undefined&page=9&direction=fwd>
 82. Druki reklamowe dla Opery i Teatru w Hanowerze (Städtische Bühnen Hannover); 1929-1932
<https://www.moma.org/artists/5293?undefined&page=1&direction=back>
 83. Materiały promocyjne do wystawy: Osiedle Dammerstock, 1929
<https://www.moma.org/artists/5293?undefined&page=1&direction=back>
 84. Koperta na papiery firmowe Merz Werbezentrale 1924
<https://www.moma.org/collection/works/7662>
 85. Ulotka reklamowa do numeru Banalities (Banalitäten), Merz nr. 4, 1923
<https://www.moma.org/collection/works/280258>
 86. Wzornik linotypów oraz broszura dla firmy Edler & Kriche Hannover, Geschäftsbücherfabrik ok. 1927-28
<https://www.moma.org/artists/5293?undefined&page=1&direction=back>
 87. Prospekt dla Rheinlütte, Weise Söhne, Halle-Saale ok. 1927 r.
<https://www.moma.org/artists/5293?undefined&page=1&direction=back>
 88. Druk reklamowy Hahn, ok. 1929 r.
<https://www.moma.org/collection/works/7713>
 89. Plakat 97. Wielkiej Wystawy Sztuki, Künstlerhaus, Hanover; 1929
<https://www.moma.org/collection/works/280265>
 90. Druki promocyjne, opakowania i reklama ciasteczek Leibniz dla Hermanna Bahlena (Keks-Fabrik), Hannover 1929

- <https://www.moma.org/artists/52937?undefined&page=9&direction=fwd&works>
91. Projekt reklamowy dla firmy Pelikan zamieszczony w Merz 11, Typosreklama, 1924
<https://www.metalocus.es/en/news/kurt-schwitters-avant-garde-and-advertising>
92. Projekt reklamowy dla firmy Pelikan zamieszczony w Merz 11, Typosreklama, 1924
http://galeria.metropolitan.ac.rs/index.php/GD-2018-2019/historija/ovana-radjolic-k-schwitters/K_Schwitters_s_Pelikan/Kurt-Schwitters-Merz-no_-11-Hannover-1924-reklama-za-Pelikan
93. Ovale Nr. 2 - Vassily Kandinsky, 1925
https://artandculture.google.com/asset/%C3%83valo-n-%C2%80-2-kandinsky-vassily/gH0xDeFKh_Ng
94. El Lissitzky Proun R.V.N. 2; 1923
https://society6.com/product/el-lissitzky-proun-rv-n-2_poster
95. Naum Gabo, Lineare Raumkonstruktion Nr. 2, 1959
<https://www.pinterest.fr/amp/pin/295619163043442013/>
96. Naum Gabo, Translucent Variation on a Spheric Theme, 1937
<https://circartmagazine.net/the-moonlight-of-fantasy-the-russian-revolution-now-part-two/naum-gabo-translucent-variation-on-a-spheric-theme-1937-2275-inches-high/>
97. Naum Gabo, Linear Construction in Space No. 1, 1943
<https://www.artsy.net/artwork/naum-gabo-linear-construction-in-space-no-1-1>
98. Das große Ich-Bild, 1919
<https://www.kunstkopie.de/a/schwitters-kurt/das-grosse-ich-bild-1.html>
99. Merzbild 1 B Bild mit rotem Kreuz, 1919
<https://www.kunstkopie.de/a/schwitters-kurt/merzbild-1-b-bild-mi-1.html>
100. Brick Country House z 1924 roku, Miesa van der Rohe
https://www.pinterest.co.kr/pin/32777679127362955/?amp_client_id=amp_bkZtKv3ynP5hy1zVtUA&mwab_unauth_id=3f8a76010d654565be507bca929848e&_url=https%3A%2F%2Fwww.pinterest.co.kr%2Famp%2Fpin%2F32777679127362955%2F&_gspandstrue
101. Rysunek uniwersalnej scenografii, 1925
<https://merzbarnlagdale.wordpress.com/the-merzbarn/influence-of-the-merzbarn/>
102. Merzbau (w hanowerskim mieszkaniu Schwittersa)
<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbau>
103. Merzbau (w hanowerskim mieszkaniu Schwittersa)
<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbau>
104. Merzbau (w hanowerskim mieszkaniu Schwittersa)
<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbau>
105. Rodzinny dom Schwittersa przy Waldhausenstrasse 5, w Hanowerze
<https://merzbarnlagdale.wordpress.com/kurt-schwitters-5-waldhausenstr/>
106. Kolumna-Merz, Hannover
<https://www.e-skop.com/skopbulnen/dadain-100-yl-merz-mimarligi-erotik-katedral/3092>
107. Kurt und Ernst Schwitters
<http://www.schwitters-stiftung.de/>
108. Johannes Baader: Das große Plasto-Dio-Dada-Drama; 1920
<https://www.e-skop.com/skopbulnen/dadain-100-yl-merz-mimarligi-erotik-katedral/3092>
109. Kathedrale des erotischen Elends (Cathedral of Erotic Misery) – K d e E, 1928
<https://emergentsstudior.blogspot.com/2010/12/pascal-lost-wager-conceptual-02.html>
110. Kathedrale des erotischen Elends (Cathedral of Erotic Misery) – K d e E, 1928
<https://emergentsstudior.blogspot.com/2010/12/pascal-lost-wager-conceptual-02.html>
111. Kathedrale des erotischen Elends (Cathedral of Erotic Misery) – K d e E, 1930
<https://www.merzspiel.org/post/images-of-the-merzbau>
112. Hannover Merzbau od strony wejścia na schody, 1933, fot. Wilhelm Redemann
<https://www.artribune.com/arti-visive/2017/01/centro-periferia-vincenzo-trione-andrea-bruciati/attachment/kurt-schwitters-merzbau-photo-wilhelm-redemann-1933/>
113. Hannover Merzbau, Grotte in Erinnerung an Molde, (Grotta ku pamięci Molde)
<https://www.merzspiel.org/post/images-of-the-merzbau>
114. Hannover Merzbau, Złota grota, 1925
<https://merzbarnlagdale.files.wordpress.com/2015/10/gold-grotto-1925.jpg>
115. Hannover Merzbau, detale
<https://www.merzspiel.org/post/images-of-the-merzbau>
116. Hannover Merzbau: „Madonna”, ok. 1935
<https://www.merzspiel.org/post/images-of-the-merzbau>
117. Hannover Merzbau: rzeźba smutka, ok. 1935
<https://www.merzspiel.org/post/images-of-the-merzbau>
118. Hannover Merzbau: „Madonna” oraz 110. Kathedrale des erotischen Elends
<https://www.merzspiel.org/post/images-of-the-merzbau>
119. El Lissitzky: Prounenraum; 1923
<https://www.postdocument.net/search.php?category=ity&expo&content=Grosses%20Boulevard%20Kunstausstellung>
120. Theo van Doesburg, Cornelis van Eesteren Constr-Construction Project (Axonometric); 1923
<https://www.moma.org/collection/works/232>
121. Rekonstrukcja Merzbau wykonana przez Petera Bisseggera w latach 1981-83
<https://www.merzspiel.org/post/images-of-the-merzbau>
122. Rekonstrukcja Merzbau wykonana przez Petera Bisseggera w latach 1981-83
<https://merzbaurekonstruktion.com/wmszren.htm>
123. Rekonstrukcja Merzbau wykonana przez Petera Bisseggera w latach 1981-83
<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbau>
124. Rekonstrukcja Merzbau wykonana przez Petera Bisseggera w latach 1981-83
<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbau>
125. Rekonstrukcja Merzbau wykonana przez Petera Bisseggera w latach 1981-83
<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbau>
126. Rekonstrukcja Merzbau wykonana przez Petera Bisseggera w latach 1981-83
<http://www.namfiano.it/exhibitions/kurt-schwitters-1887-1948/>
127. Rekonstrukcja Merzbau wykonana przez Petera Bisseggera w latach 1981-83
<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbau>
128. Rekonstrukcja Merzbau wykonana przez Petera Bisseggera w latach 1981-83

- <http://www.pacmilano.it/exhibitions/kurt-schwitters-1887-1948/>
129. Kurt Schwitters w pobliżu Djupvassjytta, Norwegia, 1933
<https://www.tate.org.uk/art/archive/items/tga-9510-5-3/photograph-close-up-of-kurt-schwitters-painting-near-djupvassjytta-norway>
130. Kurt Schwitters w pobliżu Djupvassjytta, Norwegia, 1933
<https://www.tate.org.uk/art/archive/items/tga-9510-5-3/photograph-close-up-of-kurt-schwitters-painting-near-djupvassjytta-norway>
131. Rzeźba Schwittersa Merzszkule na wyspie Hjertøya
<https://merzbarlangdale.wordpress.com/the-merzbar/merz-barn-in-context/hjertøya-2b/>
132. Ernst Schwitters na zewnątrz Hjertøya, lata 30-te
<https://merzbarlangdale.wordpress.com/the-merzbar/merz-barn-in-context/>
133. Pozostałości Merzbau Schwittersa, na wyspie Hjertøya, niedaleko Molde
<https://www.aftenposten.no/norge/V8Wq1/schwitters-oefftes-frem-paa-hoevikoddene>
134. Pejzaż norweski, 1933
<https://www.mutualart.com/Artwork/Norwegrusche-Landschaft/5C2D1D6490FB308>
135. Bez tytułu (Kattavagen kolo Skodje), 1934-1936
<https://www.auction.rtf.fr/lot/kurt-schwitters-1887-hannover-1948-kendal-ohne-titel-kattavagen-bei-skodje-12090257>
136. Bez tytułu (Pejzaż norweski z pamięci), 1940
<https://www.mutualart.com/Artwork/Ohne-Titel-Norwegische-Landschaft-aus-d/57ED2E8D43442991>
137. Bez tytułu (Stykkogods), 1937
<https://www.mutualart.com/Artwork/DHNE-TITEL-STYKKGODS-DOBEZE7F87C781D6>
138. Berlin, 1940
<https://pl.pinterest.com/pin/3130002428272518437/>
139. W atelier Hansa Nitzschke, Hannover, 1925 [od lewej]: Vordemberge-Gildewart, Nelly van Doesburg, Schwitters, Theo van Doesburg, Käthe Steinitz, Hans Nitzschke]
<http://www.schwitters-stiftung.de/english/bio-ks1.html>
140. od lewej: Käthe Steinitz, Theo van Doesburg, Schwitters, Nelly van Doesburg, [1930]
<https://www.tate.org.uk/art/archive/items/tga-9510-5-1/photograph-of-1-r-kaete-steinitz-theo-van-doesburg-kurt-schwitters-and-nelly-van-doesburg>
141. Pozostałości po Haus am Bakken Schwittersa na wyspie Hjertøya
<https://www.dailyscandinavian.com/kurt-schwitters-and-norway/>
142. Obóz dla internowanych w Hutchinson Camp, 1941-42
<https://www.tate.org.uk/art/archive/tga-20052-2-7/hinrichsen-photographs-of-hutchinson-internment-camp-isle-of-man>
143. Bez tytułu (Portret Harald Landry'ego), 1940
<https://www.mutualart.com/Artwork/Ohne-Titel-Portrait-Harald-Landry-/FAF99252B451D0F>
144. Portret Alfa Schultesa, 1941
<https://www.meisterdrucke.de/kunstdrucke/kurt-schwitters/694739/Portrait-ALF-Schultes.html>
145. Bez tytułu (Portret nieznanego osoby), 1940
<https://www.mutualart.com/Artwork/Ohne-Titel-Portrait-eines-jungen-Mannes-/992305FC358FE2CD>
146. Dom przy Waldhausenstrasse 5 zniszczony w trakcie nalotu wojsk alianckich
<https://cupdf.com/document/merzbau.html>
147. Turkish and D Blend, 1936
<https://www.superstock.com/stock-photos-images/866-14504>
148. Bez tytułu (20 @RE, mit Koraneseiten), 1936
https://www.christies.com/cn/lot/lot-62515957idp_breadcrumb-back&intObjectID=6251595&fromsaleusummary&id=1
149. Katarinahissen, 1936
<https://www.meisterdrucke.de/line-art-prints/kurt-schwitters/834841/Katarinahissen-1936.html>
150. British made, 1940
<https://www.meisterdrucke.de/line-art-prints/kurt-schwitters/694823/British-made.html>
151. For Higu, 1941
[https://www.meisterdrucke.de/line-art-prints/kurt-schwitters/695305/For-Higu-\(Merzzeichnung\).html](https://www.meisterdrucke.de/line-art-prints/kurt-schwitters/695305/For-Higu-(Merzzeichnung).html)
152. Untitled, 1940
<https://www.meisterdrucke.de/line-art-prints/kurt-schwitters/835908/Untitled.html>
153. Untitled (Ternationa), 1942
<https://www.mutualart.com/Artwork/Untitled-Ternationa-/DC62AB8AD07C60DF>
154. Merz 42-like an old master, 1942
<https://www.alg-images.co.uk/CS.aspx?VP3-SearchResult&ITEMID=2UMD0HURHGKWK&LANGSWI=1&LANG5=french>
155. Untitled (D Cilly), 1942
<https://www.wkiart.org/en/kurt-schwitters/untitled-d-cilly-1942>
156. The Proposal', 1942
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/schwitters-the-proposal-t12398>
157. s brave Hunderl, 1942
<https://www.meisterdrucke.de/line-art-prints/kurt-schwitters/857183/s-brave-Hunderl.html>
158. Ohne Titel (Bild mit Ring u. Rahmen), 1941
<https://www.meisterdrucke.de/line-art-prints/kurt-schwitters/694672/Untitled-picture-with-ring-and-frame.html>
159. Bild abstrakt Skoyen II, 1942
<https://www.meisterdrucke.de/line-art-prints/kurt-schwitters/694545/Image-abstract-Skoyen-II.html>
160. 21, 1947
<https://www.mutualart.com/Artwork/21-5243047DA16A222>
161. C 31, 1946
<http://www.artnet.com/artists/kurt-schwitters/c-31-FWm863G100DYHk8H6b2>
162. Untitled (It's terrific!), 1944
<https://www.meisterdrucke.de/line-art-prints/kurt-schwitters/824512/Its-Terrific!,-1944.html>
163. Cigar, 1947
<https://www.mutualart.com/Artwork/Cigar-/E9D2320D7C6A902A>
164. 15 pine trees c 26, 1947
<https://www.meisterdrucke.de/line-art-prints/kurt-schwitters/694834/17-15-pine-trees-c-26.html>
165. Untitled (ABLE), 1947
<http://artresearchmap.com/exhibitions/schwitters-micro-arp-hws/>
166. Apollo im Februar; 1945
<https://www.meisterdrucke.de/line-art-prints/kurt-schwitters/840655/Apollo-in-February-Apollo-im-Februar-1945.html>
167. For Käthe, 1947
<https://pl.pinterest.com/pin/243827767295228217/>
168. Left half of a beauty, 1947
<https://www.meisterdrucke.de/line-art-prints/kurt-schwitters/694963/left-half-of-a-beauty.html>
169. EN MORN, 1947
<https://www.meisterdrucke.de/line-art-prints/kurt-schwitters/694703/A-MORN.html>
170. YMCA Flag, Thank You, Ambleside, 1947
<https://www.meisterdrucke.de/line-art-prints/kurt-schwitters/822394/YMCA-Flag-Thank-You-Ambleside-1947.html>
171. Scenery from Douglas, 1941

- <https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Kurt-Schwitters/694917/Scenery-from-Douglas.htm>
172. Mit Madonna und Engeln, 1947
<https://www.pinterest.co.uk/pin/24629129184976407/>
173. Ohne Titel (ROSS, mit Penny), 1945
[https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Kurt-Schwitters/857363/Untitled-\(ROSS-with-penny\).html](https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Kurt-Schwitters/857363/Untitled-(ROSS-with-penny).html)
174. Ohne Titel (Gute Laune), 1945
<https://www.mutualart.com/Artwork/Ohne-Titel-Gute-Laune-/085A204483D82C7>
175. Still Life on a Table Top, 1945
<https://buysr.eu/product-pol-17569-Plakat-50x70cm-Kurt-Schwitters-Nr-27.html>
176. Ohne Titel (Bassett), 1942
[https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Kurt-Schwitters/857189/Untitled-\(bassett\).html](https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Kurt-Schwitters/857189/Untitled-(bassett).html)
177. Ohne Titel (Die Puppe), 1942
[https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Kurt-Schwitters/857364/Untitled-\(The-Doll\).html](https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Kurt-Schwitters/857364/Untitled-(The-Doll).html)
178. Egg, Half Moon, Birchwood, Opening Blossom, and Flint Pebble - Sculpture (1937-47)
[http://pietmondriaan.com/2013/09/25/kurt-schwitters-2/](http://piet Mondriaan.com/2013/09/25/kurt-schwitters-2/)
179. Speed, 1943
<https://www.myartprints.co.uk/a/schwitters-kurt/geschwindigkeit-1.html>
180. Tänzer (Dancer), 1943
- <http://www.artnet.com/artists/kurt-schwitters/%3c%3a4nzer-dancer-skaupNd0NhGjkaHtloFZ5w2>
181. Kurt Schwitters z Wantee, oraz jego syn Ernst z żoną
<https://merzbarnlangdale.wordpress.com/kurt-schwitters/>
182. Instalacja Merz w Elterwater
<https://www.caotica.com/the-cathedral-of-erotic-misery-kurt-schwitters/>
183. Ściana Merz ze stodoły Elterwater umieszczona w Hatton Gallery, University of Newcastle.
<https://merzbarnlangdale.wordpress.com/the-merzbar/merz-barn-in-context/>
184. Ściana Merz ze stodoły Elterwater umieszczona w Hatton Gallery, University of Newcastle.
<https://merzbarnlangdale.wordpress.com/the-merzbar/merz-barn-in-context/>
185. The Merz Barn dzisiaj, 2015
<https://merzbarnlangdale.wordpress.com/>
186. Hitler Gang, 1944
<https://www.wikiart.org/en/kurt-schwitters/hitler-gang-1944>
187. Mr Churchill is 71, 1947
<http://www.artnet.com/artists/kurt-schwitters/mr-churchill-is-71-Ar2Q0NfyaTbwjIRDr51g2>
188. Kurt Schwitters, Autoportret w lustrze w hotelu Yris, Olden, ok. 1934
<https://www.pdfdrive.com/kurt-schwitters-space-image-exile-e190093471.html>



BIBLIOGRAFIA:

Abrams H. A.: Kurt Schwitters By Werner Schmalenbach, 1967

<http://www.publicaddressart.com/uploads/1/0/1/9/101973130/merzbau.pdf>
[pobrano: 22.03.2021]

Atzmon L.: The Scarecrow Fairytale: A Collaboration of Theo Van Doesburg and Kurt Schwitters. Design Issues, Vol. 12, No. 3 (Autumn, 1996), pp. 14-34; published by: The MIT Press

<https://tekstyrzecie.files.wordpress.com/2013/03/a-collaboration-of-theo-van-doesburg-and-kurt-schwitters.pdf> [pobrano: 21.03.2021]

Bader G.: Kurt Schwitters' resonant objects: matter and politics in early Merz, Journal of Art Historiography Number 21 December 2019; 2019

<https://arthistoriography.files.wordpress.com/2019/11/bader.pdf> [pobrano: 17.03.2021]

Bader, Graham, and Kurt Schwitters. Poisoned Abstraction : Kurt Schwitters between Revolution and Exile. New Haven: Yale University Press, 2021. Print.

Banash D.: Collage Culture: Readymades, Meaning, and the Age of Consumption. BRILL ACADEMIC PUB; 2013

<https://www.pdfdrive.com/collage-culture-readymades-meaning-and-the-age-of-consumption-e157891616.html> [pobrano: 16.03.2021]

Cardinal R., Webster G.: Kurt Schwitters; Hatje Cantz, 2011

Collins C.: Envisaging alternatives: representations of women in Kurt Schwitters' collages. The University of Edinburgh, 2018

<https://era.ed.ac.uk/handle/1842/33231> [pobrano: 01.08.2021]

Crellin P.: Kurt Schwitters's Merzbau: Materials and exhibition; 2011

<https://studylib.net/doc/8415024/kurt-schwitters-s-merzbau--pt-crellin-studio--design> [pobrano: 27.03.2021]

Crossley, Barbara. The Triumph of Kurt Schwitters. Ambleside: Armit Trust, 2005. Print.

Dietrich D.: The Collages of Kurt Schwitters: Tradition and Innovation, Press Syndicate of the University of Cambridge, 1993

https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKewjWoeiHzaH0AhWRjosKHdl6DAYQFnoECA0QAQ&url=https%3A%2F%2Fmoskop.org%2Fimages%2F6%2F61%2FDietrich_Dorothea_The_Collages_of_Kurt_Schwitters_Tradition_and_Innovation_1993.pdf&usq=AOvVaw35lQyWe4drZVDZ9RyenwC [pobrano: 15.03.2021]

Dziadek A.: Themerson and Schwitters. 2015.
https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwjWoeiHzaH0AhWRjosKHdl6DAYQFnoECBQQAQ&url=https%3A%2F%2Fdepot.ceon.pl%2Fbitstream%2Fhandle%2F123456789%2F11825%2F12_dziadek_themerson.pdf%3Fsequence%3D1%26isAllowed%3Dy&usg=AOvVaw3Bl3gY1yGanXK7bQ6nnFru [pobrano: 17.03.2021]

Elderfield J.: Kurt Schwitters. Thames & Hudson Ltd; 1985.
https://monoskop.org/File:Elderfield_John_Kurt_Schwitters_1985.pdf [pobrano: 15.03.2021]

Elger D.: Dadaizm. pod red. Uty Grosenick; [tł.: Justyna Wesołowska]. Köln: Taschen, 2005

Gamard E. Burns: Kurt Schwitters Merzbau: The Cathedral of Erotic Misery. Princeton Architectural Press, New York, 2000
<https://www.pdfdrive.com/kurt-schwitters-merzbau-the-cathedral-of-erotic-misery-e165864889.html> [pobrano: 16.03.2021]

Germundson C.: Die "Kathedrale" im Werk von Kurt Schwitters.
<https://doczz.net/doc/3467512/die-%E2%80%99Ckathedrale%E2%80%9D-im-werk-von-kurt-schwitters> [pobrano: 11.04.2021]

Grabowska-Grzyb A.: Zaburzenia psychiczne w padaczkę; Klinika Neurologii i Epileptologii. Centrum Medyczne Kształcenia Podyplomowego w Warszawie." Polski Przegląd Neurologiczny : czasopismo edukacyjne. N.p., 2005

Homayr R.: Montage ALS Kunstform: Zum Literarischen Werk Von Kurt Schwitters; 1991
<https://www.pdfdrive.com/montage-als-kunstform-zum-literarischen-werk-von-kurt-schwitters-e189722968.html> [pobrano: 22.07.2021]

Jack Ox : "Ursonate" Kurta Schwittersa : obrazowanie muzyki : [Muzeum Sztuki w Łodzi, Gmach Główny, 14 stycznia 2004 - 29 lutego 2004] / [konsepca katalogu Mirosław Borusiewicz ; tł. Jarosław Lubiak, Piotr Szymor, Maciej Świerkocki]. Łódź : Muzeum Sztuki w Łodzi, 2003.

Jones D.: Dada culture: critical texts on the avant-garde, 2006
<https://www.pdfdrive.com/dada-culture-critical-texts-on-the-avant-garde-e184404193.html> [pobrano: 10.06.2021]

Krutzinna L.: Der norwegische Schwitters. Die Merz-Kunst im Exil. Göttingen, 2019, 331 S.; 2019
<https://doi.org/10.1515/ejss-2020-2025> [pobrano: 28.08.2021]

Kunzelmann P.: „... ich fordere die abstrakte Verwendung der Kritiker“. Kurt Schwitters und die Kunstkritik : Inaugural-Dissertation in der Philosophischen Fakultät und Fachbereich Theologie der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-

Nürnberg; 2010

file:///C:/Users/Tomasz/AppData/Local/Temp/MicrosoftEdgeDownloads/b3502341-0c6c-4cda-82d2-fce8d51b4b7c/PetraKunzelmannDissertation.pdf [pobrano: 17.03.2021]

Kurt Schwitters : [Muzeum Sztuki w Łodzi, Gmach Główny, styczeń - luty 2004 / [koncepcja i oprac. katalogu Anna Saciuk-Gąsowska ; współpr. Paulina Kurc] ; tł. Maciej Świerkocki, Jarosław Lubiak]. Łódź : Muzeum Sztuki w Łodzi, cop. 2003.

Kurt Schwitters 1887-1948 : in Verbindung mit dem Kölnischen Kunstverein, Wallraf-Richartz-Museum Köln, Ausstellung, 9. Oktober bis 24. November 1963/ Kölnische Kunstvereine, Köln : Wallraf-Richartz-Museum Köln, 1963.

Kurt Schwitters, der MERZ-Künstler : Besucherinformation / [Texte Brigitte Völker] ; Sprengel Museum. 5. Aufl., 16. bis 25 Tsd. Hannover : Sprengel Museum, 1986.

Lach F.: Der Merz Künstler Kurt Schwitters : [eine Monographie]. Köln : Veralg M. DuMont Schauberg, cop. 1971.

Lange B.: The Norwegian Schwitters. The Merz Art in Exile; European Journal of Scandinavian Studies; APR 2021, 51 1, p186 5p., 2021
<https://eds-1s-1ebscohost-1com-190anvxhh03c9.han.wsb.torun.pl/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=6&sid=79e3d0e-a-e26c-450d-b2c7-5f943783d795%40redis> [pobrano: 27.08.2021]

Leslie E.: Wheels, Suitcases, Angels: Kurt Schwitters and Walter Benjamin, 2013
https://www.researchgate.net/publication/294583033_Wheels_suitcases_angels_Kurt_Schwitters_and_Walter_Benjamin [pobrano: 16.03.2021]

Luke M. R.: An Introduction to Merz-Thought; University of Chicago Press 2021
<https://www.degruyter.com/document/doi/10.7208/9780226678276-002/html> [pobrano: 13.07.2021]

Luke M. R.: Kurt Schwitters: Space, Image, Exile. University of Chicago Press, 2014
<https://www.pdfdrive.com/kurt-schwitters-space-image-exile-e190093471.html> [pobrano: 15.03.2021]

Makela M.: Making Lemonade out of Lemons: Merz and Material Poverty. Art History. Sep2019, Vol. 42 Issue 4, p652-677. 26p. 10 Color Photographs, 2019.
<https://eds-1a-1ebscohost-1com-190anvxhh03c6.han.wsb.torun.pl/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=4&sid=71fff38c-d2e2-44a7-8c69-b27ca012e25f%40sdc-v-sessmgr02> [pobrano: 15.03.2021]

Mindrup M.: The Merz Mill and the Cathedral of the Future.
https://www.academia.edu/5434933/The_Merz_Mill_and_the_Cathedral_of_the_Future [pobrano: 15.03.2021]

Nündel E.: Kurt Schwitters. Rowohlt Taschenbuch Verla; (1981)

Nündel E.: Wir spielen, bis uns der Tod abholt : Briefe aus fünf Jahrzehnten; Kurt

Schwitters ; gesamm., ausgew. und komment. Frankfurt am Main ; Berlin : Ullstein, 1975.

O'Dowd C.: Kurt Schwitters's Merzbau: Chaos, Compulsion and Creativity. MoveableType, Vol. 5, 'Mess' (2009)
<https://discovery.ucl.ac.uk/1573239/1/O'Dowd.pdf> [pobrano: 04.05.2021]

Porębski M.: Granica współczesności : 1909-1925, wyd. 2 przejrz. i uzup. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1989

Quayle, C.: Kurt Schwitters in Isolation - An Aesthetics of Resistance. Sch... The Journal of the Kurt Schwitters Society, 8, 49 - 77, 2020
<http://hdl.handle.net/10034/624198> [pobrano: 05.07.2021]

Rasula J.: Destruction Was My Beatrice: Dada and the Unmaking of the Twentieth Century; Ingram Publisher Services US; Edycja Illustrated, 2014
<https://www.pdfdrive.com/destruction-was-my-beatrice-dada-and-the-unmaking-of-the-twentieth-century-e157958361.html> [pobrano: 15.03.2021]

Reddy I.: Merz Magic: Kurt Schwitters and his millenarian art of protection, University OTTAWA, Ontario; 2009.
https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:2N2s_1vMiS4J:https://curve.carleton.ca/system/files/etd/2cc812b3-11fb-4a4b-b175-983fb2bd5f2e/etd_pdf/903ef307e47884f3ad14981186f2811f/reddy-merzmagickurtschwittersandhismillenarianart.pdf+&cd=11&hl=pl&ct=clnk&gl=pl&client=firefox-b-d [pobrano: 03.06.2021]

Richter H.: Dadaizm : sztuka i antysztuka; postł. napisał Werner Haftmann ; z niem. przeł. Jacek St[ani]sław Buras. [Wyd. 2]. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1986

Schaub G.: Kurt Schwitters : "Bürger und Idiot" : Beiträge zu Werk und Wirkung eines Gesamtkünstlers, mit unveröffentlichten Briefen an Walter Gropius; Berlin: Fannei & Walz, 1993

Schmalenbach W.: Kurt Schwitters; Reprint der Ausgabe 1967.

Schmalenbach W., Schwitters E.: Kurt Schwitters. [translation. Stella Wittenberg]; Fundacja Juana Marcha; Madrid-Barcelona, 1982.
https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwipw9-Xv6H0AhUqYsKHQ0SA4UQFnoECAQQAQ&url=https%3A%2F%2Fmonoskop.org%2Fimages%2F%2Fc4%2FKurt_Schwitters_1982.pdf&usq=AOvVaw34FmTKsOo0oQ5DMTUs4_U9 [pobrano: 15.03.2021]

Schulz I.: Kurt Schwitters - Merz art.; [transl. David Sánchez]. Munich : Hirmer, 2020.

Schulz I.: Kurt Schwitters : color and collage; contrib. by Leah Dickerman [et al.]. Red., Dickerman, Leah (1964-). Oprac., Menil Collection., Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive., Princeton University. Art Museum.

Schulz I.: Kurt und Ernst Schwitters Stiftung : der Nachlass von Kurt und Ernst Schwitters; Hannover : Kurt und Ernst Schwitters Stiftung, 2002.

Schwitters K.: Die Reihe Merz 1923-1932; [edit. Ursula Kocher, Isabel Schulz, Annkathrin Sonder, Antje Wulff]. Sprengel Museum Hannover, 2019
<https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110624113/html>
[pobrano: 29.06.2021]

Schwitters, Kurt. Schwitters in Britain. Ed. Emma Chambers and Karin Orchard. London: Tate Publishing, 2013. Print

Schwitters, Kurt, and Karin Orchard. Schwitters in Norway. Ostfildern: Hatje/Cantz, 2009. Print

Schwitters, Kurt, and Klaus Stadtmüller. Schwitters in Norwegen : Arbeiten, Dokumente, Ansichten. Hannover: Postskriptum, 1997. Print

Vardouli R.: Performative autobiography as design attitude : the Merz-World of Kurt Schwitters, 2014
<https://dspace.mit.edu/handle/1721.1/91415> [pobrano: 04.06.2021]

Webster G.: Kurt Schwitters and Katherine Dreier; German Life and Letters 52:4 October 1999
<https://onlinelibrary-1wiley-1com-17bqxicpn03a4.han.wsb.torun.pl/doi/epdf/10.1111/1468-0483.00145> [pobrano: 21.04.2021]

Webster G.: KURT SCHWITTERS' MERZBAU: [dissertation presented to the Open University, Milton Keynes], 2007
https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwipw9-Xv6H0AhUqLYsKHQ0SA4UQFn0ECA0QAQ&url=http%3A%2F%2Farchiv.ub.uni-heidelberg.de%2Fartdok%2F6038%2F1%2FWebster_Kurt_Schwitters_Merzbau_2007.pdf&usq=AOvVaw3vqoBrpK_7PB5oVVK-hXjQ [pobrano: 15.03.2021]

Webster G.: Reputations Kurt Schwitters; Architectural Review; JUN 2021, 1482, p86-p89, 4p.; 2021
<https://eds-1s-1ebscohost-1com-190anvxhh03c9.han.wsb.torun.pl/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=3&sid=79e3d0ea-e26c-450d-b2c7-5f943783d795%40redis> [pobrano: 07.08.2021]

Wilson S.: Kurt Schwitters in England; Baltic, no 4, Gateshead, np, IVAM Centre Julio González, Valencia, pp. 318-335 (95), 1999
<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/schwitters-britain/essay-sarah-wilson-kurt-schwitters-england> [pobrano: 19.09.2021]