

KWARTALNIK ARTYSTYCZNY

K U J A W Y I P O M O R Z E

Nr 2-3/2003 (38-39)

Rok X



GIACOMETTI

KWARTALNIK ARTYSTYCZNY

Zespół:

JAN BŁOŃSKI, STEFAN CHWIN, ALEKSANDER FIUT,
MICHAŁ GŁOWIŃSKI, MAREK KĘDZIERSKI,
JULIAN KORNHAUSER, JANUSZ KRYSZAK,
LESZEK SZARUGA

Redakcja:

KRZYSZTOF MYSZKOWSKI – redaktor naczelny
GRZEGORZ MUSIAŁ – z-ca redaktora naczelnego
GRZEGORZ KALINOWSKI – sekretarz redakcji

Wydawca:

Pomorska Fundacja Artystyczna ART,
Wojewódzki Ośrodek Kultury w Bydgoszczy przy finansowej
pomocy Ministerstwa Kultury

Adres redakcji:

85-033 Bydgoszcz, plac Kościeleckich 6
tel. (0-52) 585 15 01, wew. 105; (0-52) 585 15 00
tel./fax (0-52) 585 15 06
e-mail: kwartalnik@wok.bydgoszcz.com; cik@wok.bydgoszcz.com,
www.wok.bydgoszcz.com

Administracja, sprzedaż i prenumerata: Renata Triebwasser
Korekta: Barbara Laskowska

Projekt okładki: Ewa Bathelier i Anna Bathelier

Przedstawiciele za granicą:

Barbara F. Lefcowitz
4989 Battery Lane, Bethesda, MD 20814, USA
e-mail: BLefcowitz@aol.com

Joanna Wiórkiewicz
Saarburgerstr. 11D, 12247 Berlin, Niemcy
tel./fax: 0-049-30-7740217

*Redakcja „Kwartalnika Artystycznego” serdecznie dziękuje Urzędowi Marszałkowskiemu
Województwa Kujawsko-Pomorskiego w Toruniu, Urzędowi Miasta Bydgoszczy, Fundacji
Pro Helvetia i Fundacji im. Stefana Batorego za pomoc finansową w wydaniu nr. 2-3/2003.*

PR ● HELVETIA
■ □

Nakład: 600 egz.

Skład, łamanie, druk i oprawa:

Zakład Poligraficzny FORM-DRUK,
85-654 Bydgoszcz, ul. Mierosławskiego 11-13, tel./fax (0 52) 341 32 38

KWARTALNIK ARTYSTYCZNY

K U J A W Y I P O M O R Z E
Nr 2-3/2003 (38-39) Rok X

Spis rzeczy

CZESŁAW MIŁOSZ Żywotnik / 3

Alberto Giacometti. Nota biograficzna / 6

MAREK KĘDZIERSKI ••• / 8

Alberto Giacometti. Teksty

Wczoraj, lotne piaski / 13

O własnych rzeźbach nie potrafiłbym mówić *uprost* / 16

Sen, Sphinx i śmierć T. / 18

List do Pierre`a Matisse`a / 27

Maj 1920 / 48

To długi szlak – Alberto Giacometti w rozmowie z Pierre`em Schneiderem / 51

Alberto Giacometti. Reprodukcje / 58

MAREK KĘDZIERSKI *Sztuka niezmiernie mnie interesuje...*

Alberto Giacometti i „jego rzeczywistość” / 83

Rozmowy

„Widzieć” oznaczało dla niego „być”... – James Lord w rozmowie
z Markiem Kędzierskim / 163

„My byliśmy uprzywilejowani...” – Ernst Scheidegger w rozmowie
z Markiem Kędzierskim / 192

Dossier

ERNST SCHEIDEGGER Bregalia / 205

JEAN-PAUL SARTRE Uparte poszukiwanie absolutu / 212

JEAN GENET Atelier Alberta Giacomettiego / 220

DAVID SYLVESTER Uwiecznić to, co ulotne / 226

JACQUES DUPIN Rysunek Giacomettiego / 230

TAHAR BEN JELLOUN Ulica dla jednego / 234

CHARLES JULIET ... realistyczne i wizjonerskie... / 238

MAGNUS HEDLUND Było to w Paryżu / 242
••• / 244

Nota bibliograficzna / 249

Recenzje

BOGUSŁAW KIERC Wszystko, co masz, to oddech / 251
KRZYSZTOF MYSZKOWSKI Ostrość i przezroczystość / 256
KRZYSZTOF MYSZKOWSKI Pod skorupą / 259
ADRIANA SZYMAŃSKA Szymborska egalitarna / 263
MAŁGORZATA BARANOWSKA Pamięć sztuki / 266
GRZEGORZ MUSIAŁ Kolejna ważna książka o Zagładzie / 269

Noty o książkach / 272

TYLKO PRENUMERATA ZAPEWNIĄ STAŁE OTRZYMYWANIE
„KWARTALNIKA ARTYSTYCZNEGO”

Warunki prenumeraty:

Prenumerata roczna

– krajowa 35 zł

– zagraniczna 30 USD

Cena za egzemplarz archiwalny (wraz z wysyłką)

– krajowa 9 zł

– zagraniczna 8 USD

Prenumeratę prosimy wpłacać na konto:

Wojewódzki Ośrodek Kultury PKO SA II Oddział Bydgoszcz

11001034-902779-2101-111-0 „Kwartalnik Artystyczny”



Czesław Miłosz

Żywotnik

1. Niezbyt rozumny, ale wyznaczony,
Żeby swój język rodzinny uświetnił.
Pewnie za sprawą specjalnej ochrony
Wiek zatracenia i zagłady przeżył.

2. Igraszka losu, który się otwiera
Tylko stopniowo, jak gdyby gra w karty,
Nie oczekiwał rozgłosu ni berła,
Ani że dotknie strun królewskiej harfy.

3. Pobożne dziecię, zabobonny chłopiek,
I prostoduszny miał zostać do końca:
Jego naiwność czytali na opak,
Choć była śmieszna i zawstydzająca.

4. W rejestrze plemion był Polak litewski,
Mieszkaniec baśni pogańskich i mitu.
W dzieciństwie słyszał starodawne pieśni,
Nie wiedząc o tym uczył się sanskrytu.

5. Dymiła wojną porażona ziemia.
Mówiono wtedy, że ból nas oczyści.
Zazdrościł innym czystego sumienia
I wiary w triumf narodowej misji.

6. Cierpiał i myślał, że cierpi za mało.
Szedł korytarzem w nieruchomym tłumie.
Wielu z nich jego pamięci żądało.
Czuł wstyd, że żyje i więcej rozumie.

7. Można rzec o nim, że podziwiał ludzi
Albo ich kochał, co pewnie jest jedno.
Bo ostatecznie dla kogo się trudził,
Skoro odrzucał abstrakcyjne piękno?

8. W swoim myśleniu nieco pogmatwany,
Zgłaszał swój udział w rozmowie pokoleń.
Bardzo potrzebni są tacy szamani.
Bez ich mamrotań co począłby człowiek?

9. Trwało wznoszenie ogromnej katedry
Z westchnień, okrzyków, hymnów i lamentów
Na dom dla wszystkich, wiernych i niewiernych,
Na poskromienie prymitywnych lęków.

10. Inaczej mówiąc wierzył, że są wagi
Albo i miary ostatniego sądu,
Kiedy ukaże się nareszcie nagi,
Bez udawania i światopoglądu.

11. Bawił się później nadzieją kompensat
Za to, że stary, głuchy i kulawy.

Poszukiwania sensu nie zaprzestał
I nie chciał żyć z samej tylko wprawy.

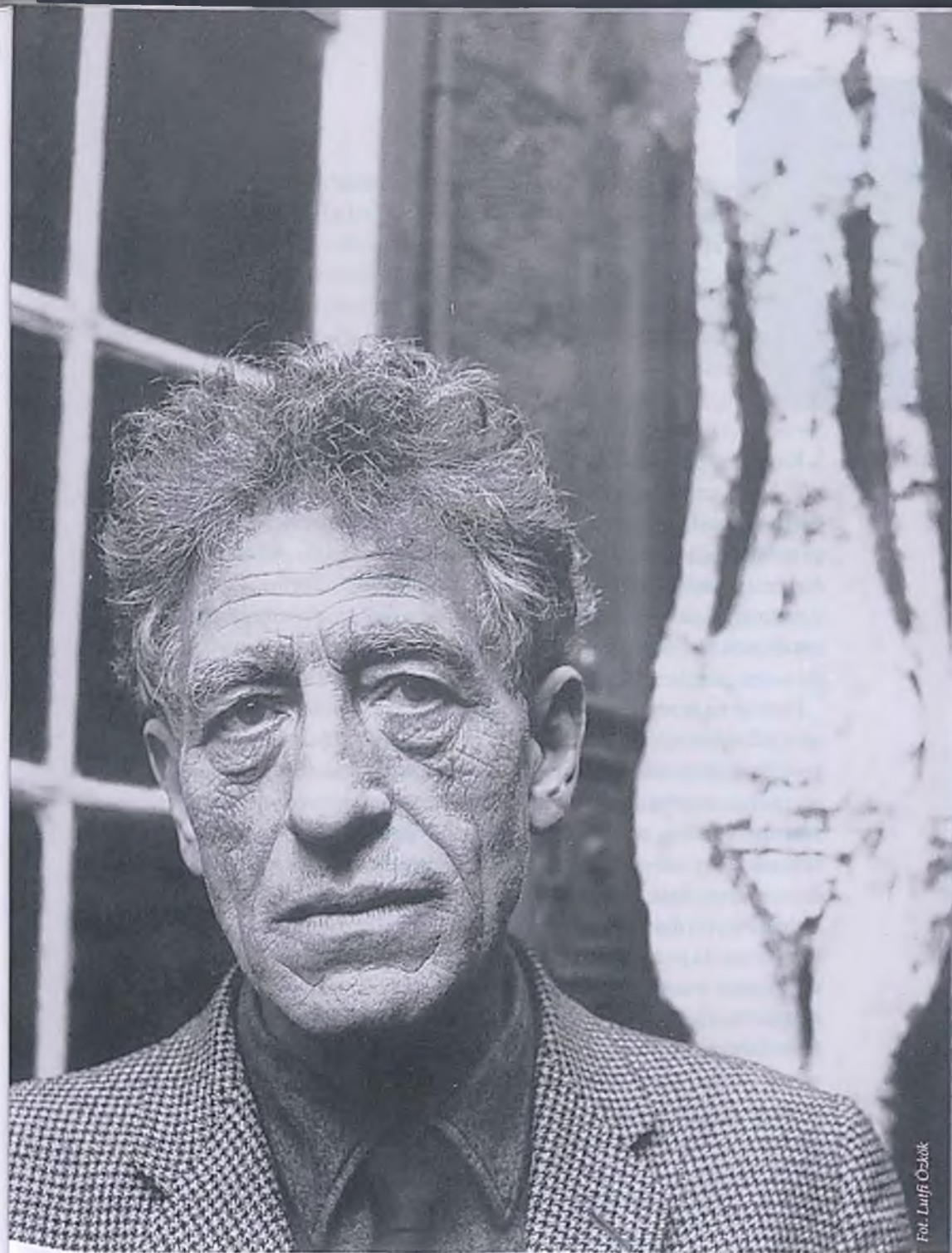
12. A dużo było niezrozumiałego.
Choćby dwoistość żądz i aspiracji.
Ostatnim słowem stało się „Dlaczego?”
Zanim świadomość i pamięć utraci.

Czesław Miłosz

Alberto Giacometti.

Nota biograficzna

- 1901 przychodzi na świat w Borgonovo w Szwajcarii
- 1915–1919 nauka w ewangelickim gimnazjum w Schiers koło Chur
- 1919 studia malarstwa i rzeźby w Genewie
- 1920–1921 podróże po Włoszech
- 1922 przyjazd do Paryża, w którym będzie mieszkał do śmierci,
nauka u Antoine'a Bourdelle'a
- 1925 pierwsze wystawy w Paryżu
- 1930–1934 w orbicie surrealistów
- 1933 śmierć ojca
- 1935–1941 w Paryżu powrót do sztuki figuratywnej
- 1942–1945 to samo w Genewie
- 1945 powrót do Paryża, wkrótce potem odkrycie „wysmukłego
stylu”, który najczęściej utożsamia się z jego twórczością
- 1948 wystawa w Nowym Jorku i początek sławy
- 1951–1965 wystawy w najważniejszych światowych galeriach i muzeach,
oprócz rzeźbienia okresy intensywnej działalności malarskiej
- 1962 *mostra individuale* na Biennale Sztuki w Wenecji
- 1964 śmierć matki
- 1966 umiera w Chur w Szwajcarii



Fot. Luffi Ozkoc

Alberto Giacometti



Kiedy rzeźbiarz przedstawił swoją pracę radnym XIX dzielnicy Paryża, nie kryli oni rozczarowania. Na miejscu usuniętego przez Niemców pomnika postępowego pedagoga artysta chciał postawić cieniutką statuetkę przedstawiającą nagą kobietę na dwukołowym wozie. Alberto Giacometti nie miał szczęścia do „zamówień publicznych”, tak w 1950 roku, jak i później – nawet wtedy, kiedy uważano go za największego żyjącego rzeźbiarza współczesności. A przecież *Wóz* należał do jego arcydzieł.

Patrząc na tę wykonaną przez artystę w pięćdziesiątym roku życia statuetkę, uświadamiamy sobie, ile się w niej zawiera, krzyżuje i zbiega. Ktoś choćby pobieżnie obeznany z problematyką twórczości Giacomettiego, bez większego trudu „wyczyta” z tej pracy inspiracje, sympatie, obsesje, zainteresowania, uprzedzenia, predylekcje autora. Na *Wóz* (*Le chariot*) składa się „wóz” – sprowadzony do prostego stopnia umieszczonego bezpośrednio na osi łączącej dwa duże koła – oraz ustawiona na nim „kobieta” o wielkiej stopie. Kobieta była dla Giacomettiego centralnym tematem, tak w sztuce, jak i w życiu. Ta jeszcze raz potwierdza przywiązanie autora do frontalnego ustawienia, zdaniem niektórych świadczące o heroicznym forsowaniu przez niego ideałów ariergardy w czasach triumfów sztuki niefiguratywnej. Jej triumfalna poza – stoi z ramionami oderwanymi od tułowia, zawieszonymi w powietrzu, nie podtrzymując się niczym – przywołuje tematykę życia rozumianego jako sprzeciw wobec bezwładu materii. Ustawiona na podwyższeniu, jak bogini spogląda na nas nieobecny oczyma. Z kolei niepomnikowy, ludzki rozmiar zbliża nas do niej – zbliża ją do naszego wymiaru także dlatego, że pozbawiona „objętości” sylwetka bóstwa wydaje się w ogromie przestrzeni równie krucha i samotna jak ludzie. Koła, bardzo podobne do tych, które dwudziestoletni Alberto widział w muzeum archeologicznym we Florencji, przypominają o inspiracji sztuką starożytnych

i obcych cywilizacji, charakterystycznej tak dla Giacomettiego, jak jego współczesnych. Koła (jako podstawa człowieka!) – zastępują tu cokół – podstawy były u niego zawsze masywne, obarczone funkcją przyciągania do ziemi tego, co jakby chciało się od niej oderwać. Koła tudzież owa każąca myśleć o równowadze poza sugerują lub ewokują ruch – którego tu wszakże nie ma. Ruch w bezruchu – taka etykieta może by się autorowi nawet podobała; dychotomia i sprzeczność skutecznie wprawiały w ruch jego dialektyczny umysł. W *Wozie* można też doszukać się elementów autobiograficznych. Jego powstanie łączy się z wypadkiem, któremu uległ Giacometti w 1938 roku na Place des Pyramides w pobliżu Luwru.

Z perspektywy zamkniętego już dzieła artysty możemy powiedzieć, że koła w *Wozie* należą do historii, zaś kobieta do przyszłości, albo, że: „koła do dziedzictwa kultury, kobieta do biografii artysty” itd. Refleksja nad tak zdawałoby się prostym, „minimalistycznym” dziełem uzmysławia, że stanowi ono cały mikrokosmos. Czego tu nie ma? – ziemia i niebo, metal i powietrze, starożytność i chwila obecna, biografia i mitologia, człowiek i bóstwo, ciało i przedmiot, choroba i zdrowie, ruch i bezruch.

Przygotowując numer „Kwartalnika Artystycznego” poświęcony Albertowi Giacomettiemu musiałem liczyć się z faktem, dość zresztą zastanawiającym, iż w języku polskim do tej pory praktycznie nie było publikacji na jego temat.¹ Niewykluczone zatem, że do tekstów i reprodukcji w tym numerze sięgnie ktoś szukający po prostu informacji na temat tego twórcy, tym bardziej, że w krajowych muzeach nie znajdzie on jego prac. Dlatego w pierwszej kolejności zależało mi na przedstawieniu możliwie różnorodnego materiału ilustracyjnego (w tym miejscu wypada jeszcze raz podziękować Aberto-Giacometti-Stiftung w Zurychu oraz Fondation Beyeler w Bazylei) oraz włączeniu do numeru własnych tekstów artysty. Spośród tych

¹ Nie udało mi się trafić na nic prócz omówienia jego twórczości w monografii *Rzeźba współczesna* Adama Kotuli i Piotra Krakowskiego oraz jednego artykułu (patrz bibliografia). Internetowa encyklopedia *Wiem* w hasle poświęconym artyście zamyka całe jego dzieło w połowie zdania: „początkowo pod wpływem kubizmu, od 1929 związany z grupą surrealistów francuskich, tworzy «przedmioty do funkcjonowania symbolicznego», oddające stany podświadomości i marzeń”. Popularny przewodnik po Szwajcarii z serii Pascal wspomina wprawdzie o Giacomettim, ale jako o artyście włoskim, który bywał czasami w Bregalii. Choć autorzy musieli chyba mieć w rękach stufrankowe banknoty z podobizną artysty oraz reprodukcją jego najsłynniejszej rzeźby, będącej legalnym środkiem płatniczym właśnie w Szwajcarii.

ostatnich wybrałem najczęściej cytowany i zapewne najważniejszy *Sen, Sphinx i śmierć T., List do Pierre'a Matisse'a*, w którym sam autor daje charakterystykę swoich prac oraz trzy inne teksty odnoszące się do jego dzieciństwa i młodości. Istotnym uzupełnieniem autorskich wypowiedzi jest rozmowa z Pierre'em Schneiderem, w którym Giacometti powiedział wiele doniosłych dla sztuki rzeczy. Wywiady z nim stanowią zresztą osobny *genre*², rządzący się własną poetyką wypowiedzi.

W przydługim – z konieczności, ale i z wyboru – eseju, w kontekście biografii twórcy starałem się choć pokrótce scharakteryzować, na czym polegała swoistość dzieła Giacomettiego, a zwłaszcza jego poszukiwań w poszczególnych fazach ewolucji artystycznej – ewolucji, która prowadziła wprawdzie w kierunku wyznaczonym intuicją, wrażliwością, z czasem też doświadczeniami, ale która zawiodła go na całkowicie nieznanym terenie.

W dziale *Dossier*, zawierającym komentarze o Giacomettim, od historycznego eseju Sartre'a do najnowszych prac o artyście, przeważa aspekt wyjaśniający, ale ogólny – z punktu widzenia historyków sztuki, może i o wyraźnie literackim profilu. Z oczywistych względów wybór był bardzo ograniczony – brak miejsca nie pozwolił, niestety, na uwzględnienie pozycji aż nazbyt na to zasługujących, by wymienić prace pierwszego biografisty artysty Reinholda Hohla, poparte imponującym przygotowaniem źródłowym, literacko-egzystencjalne analizy Yvesa Bonnefoy, czy trzeźwe rozliczenia Thierry'ego Dufrene. Wskazówki, co warto przeczytać o Giacomettim, na razie głównie w językach obcych, przynosi zamykająca numer bibliografia.

Teksty w dziale *Rozmowy* pomyślane zostały nie jako wywiady, lecz raczej swobodne konwersacje z ważnymi świadkami czasów i miejsc, naznaczonych obecnością Giacomettiego. Przenosząc na papier treść rozmów z jego przyjaciółmi, Jamesem Lordem, autorem wybitnej biografii oraz Ernstem

² Georges Boudaille we wspomnieniu pt. *Niemożliwy wywiad*: „Trzeba przyznać, że wywiad z Giacomettim był prawie niemożliwy, a magnetofon absolutnie w tym nie pomógł. To nie akcent, tylko jego osobisty sposób wyrażania się, bardzo dyskursywny, z obowiązkową antytezą. I tym jego zwyczajem przecinania, akcentowania każdej frazy czy zdania owymi «nie?» czy «prawda?», którymi zmuszał do zastanowienia się, do konstatacji, że coś przeciwnego też mogło być prawdą. Mieszał szyki temu, kto nie znalazł jego dialektycznego rozumowania, do tego stopnia, że czasami pisał on coś przeciwnego niż to, co powiedział mu Giacometti”. „Les Lettres françaises”, 20-26.01.1966.

Scheideggerem, szwajcarskim fotografem oraz wydawcą, chciałem to uczynić możliwie wiernie przekazując formę tych rozmów – dlatego w transkrypcji zarejestrowanych materiałów ograniczyłem do minimum redakcję. Wolałem spontaniczność z niezbyt pedantycznie sygnalizowaną intencją wiodącą – jak mi się wydaje, trochę w duchu Giacomettiego, który uważał, że ze swobodnej, czasami nieukierunkowanej rozmowy mogą wyłonić się rzeczy trudne do zakomunikowania w konwencjonalnie uporządkowanej wypowiedzi.

Czytelnik prędko zauważy, że Giacometti nie jest tu przedstawiony jedynie jako autor określonego, ukończonego raz na zawsze dzieła, lecz szerzej – jako osobowość twórcza, fascynujący człowiek, zadający pytania, na które i dzisiaj szukamy odpowiedzi. Niezależnie od tego, jak rozwiązywał praktycznie (w dużej mierze filozoficzne) dylematy w swej pracy, jego nazwisko stało się synonimem pełnego pokory podejścia do sztuki, ale i odważnej determinacji, a także synonimem osobistej skromności, uczciwości i nieulegania modom. Giacometti był jednym z ostatnich, którzy brali jeszcze poważnie *możliwość*, że sztuka *może – być może!* – uczynić ludzi lepszymi. Należał do tej generacji artystów, którym jeszcze o coś chodziło, którzy obiecywali sobie (i publiczności) po sztuce coś, z czego *de facto* zrezygnowały późniejsze pokolenia: to, że może ona pretendować do prawdy. Albo że przedstawi, „jak jest”. Że sztuka w ich życiu coś naprawdę zmieni. Tę apologię aktu twórczego, paradoksalnie lub nie, głosił artysta bardziej niż świadomy niedoskonałości tego, co nazywa się *produktem* owego aktu.

Był też Giacometti – nie ma powodu, by o tym nie wspomnieć – po prostu barwną postacią, jednym z „tych z Montparnassu”, którzy w pewnym okresie nadawali ton sztuce i ogólnie życiu intelektualnemu dwudziestego wieku, ale którzy przeszli również do historii w anegdotach (a także do historii anegdoty). Pod koniec życia Giacometti stał się legendą. Autor nekrologu w tygodniku „Newsweek” pisząc o „milionerze, który wolał żyć jak głodujący artysta” kończy następującym stwierdzeniem: „Giacometti zdołał wyrazić zbiorową agonię naszych czasów. Większość krytyków uważała go za jednego z najwybitniejszych rzeźbiarzy współczesności. Giacometti uważał siebie za nieudacznika i stał na stanowisku, że wszelka sztuka jest nieadekwatna. «Z płonącego domu ratowałbym najpierw kota,

potem [obraz] Rembrandta»". Ten sam cytat przytaczają bohaterowie filmu Claude'a Leloucha *Kobieta i mężczyzna*. Mają to Giacomettiemu za złe niektórzy historycy sztuki. Na obronę, można by im wskazać inną jego wypowiedź – że największą zasługą Filipa IV dla ludzkości było to, że pozował Velazquezowi.

A zresztą, czyż nie jest prawdą, że:

...każde dzieło sztuki przychodzi na świat zupełnie na nic. Cały ten czas – przemija. Wszyscy geniusze, cała ta praca – w obliczu absolutu wszystko to w końcu jest niczym, i na nic. Gdyby nie to, co człowiek bezpośrednio odczuwa w teraźniejszości, czego doznaje próbując uchwycić rzeczywistość. W tym cała przygoda, wielka przygoda – dzień w dzień na tej samej twarzy widzieć, jak rodzi się w niej coś nieznanego. To dużo więcej warte niż wszystkie podróże dookoła świata.

Marek Kędzierski

Alberto Giacometti. Teksty



Wczoraj, lotne piaski'

W dzieciństwie (między piątym a ósmym rokiem życia) ze świata na zewnątrz widziałem tylko te przedmioty, które mogły mi dać przyjemność. Były to przede wszystkim kamienie i drzewa, najczęściej pojedynczo. Pamiętam, że przez co najmniej dwa lata z tego, co mnie otaczało, widziałem jedynie ogromny kamień, znajdujący się mniej więcej w odległości około 800 metrów od naszej wioski, tylko ten kamień oraz przedmioty, które bezpośrednio się do niego odnosiły. Był to monolit złocistej barwy, który tuż przy ziemi otwierał się na pieczarę: cała dolna część była pusta, wydrążona przez wodę. Wejście było niskie i długie, wysokość nie przekraczała naszego ówczesnego wzrostu. W pewnej części wnętrza było jeszcze bardziej wydrążone, tak, że z tyłu, na końcu, tworzyła się jakby druga, mała pieczara. To ojciec pokazał nam kiedyś ten monolit. Wielkie odkrycie – natychmiast zacząłem traktować tę skałę jak przyjaciela, istotę wypełnioną najlepszymi wobec nas intencjami: wołała nas, uśmiechała się do nas, jak dawna znajoma, ukochana, którą naraz spotyka się zupełnie niespodziewanie, z bezgraniczną radością. Od razu pochłonęła bez reszty naszą uwagę. Przesiadaliśmy tam całymi dniami, rano i po południu. Było nas pięcioro, sześcioro, wciąż ta sama grupa, nigdy się nie rozstawaliśmy. Codziennie rano, zaraz po przebudzeniu, szukałem mojej skały. Z domu widać ją było z najdrobniejszymi szczegółami, jak również ścieżkę, która wiodła do niej wąską nitką. Wszystko inne było niewyraźne i jakby pozbawione substancji, rzekłbyś powietrze, które niczego się nie trzyma. Schodziliśmy tą ścieżką nigdy z niej nie zbacając, nigdy też nie opuszczaliśmy bezpośredniego

otoczenia pieczary. Zaraz po jej odkryciu trochę się martwiliśmy tym, jak zwęzić wejście do niej. Powinna to być zaledwie szczelina, na tyle tylko szeroka, by wpuścić nas do środka. Moja radość sięgała szczytu, kiedy, znalazłszy się już wewnątrz, kulilem się w najgłębszej części pieczary, która ledwie mogła mnie pomieścić – było to absolutnym spełnieniem moich pragnień. Pewnego razu, już nie pamiętam z jakiego powodu, odszedłem od niej trochę dalej niż zazwyczaj i po niedługim czasie znalazłem się na małym wzniesieniu. Przede mną, w zaroślach nieco niżej, wznosił się olbrzymi, czarny głaz, przypominający wąską, ostro zakończoną piramidę o niemal pionowych bokach. Nie sposób opisać, jak mi się zrobiło przykro, jak bardzo poczułem się zbity z tropu. Ten głaz podziałał na mnie natychmiast jak wrogi i groźny twór. Zagroził wszystkiemu: nam, naszym zabawom, naszej pieczarze. Fakt jego istnienia wydał mi się czymś nieznośnym, od razu poczułem, że skoro nie mogłem sprawić, żeby znikł, jedynym wyjściem było go zignorować, zapomnieć o nim, nikomu słowem nie wspominać. A jednak zbliżyłem się podszedłem do niego, choć przekonany, że wdaję się w coś nagannego, nieuczciwego, pokątnego. Musnąłem go dłonią, bardzo lekko, z obrzydzeniem i strachem. Obszedłem wokół, drżąc na myśl, że mógłbym znaleźć do niego wejście. Ani śladu pieczary – przez co głaz stał się jeszcze bardziej nie do zniesienia, no ale mimo wszystko odczułem ulgę: gdyby w tym głazie był otwór, wszystko jeszcze bardziej by się skomplikowało, łatwo było sobie wyobrazić konsekwencje dla naszej pieczary, gdybyśmy jednocześnie musieli zajmować się drugą. Uciekłem daleko od czarnego głazu – ani słowem nie zdradziłem się przed innymi dziećmi, zignorowałem go i już nigdy nie poszedłem, aby go zobaczyć.

* * *

Pod koniec tych czasów z niecierpliwością wyczekiwałem śniegu. Nie mogłem się uspokoić aż do dnia, w którym uznałem – a wiele razy robiłem to przedwcześnie – iż spadło go już tyle, że mogę wreszcie, uzbrojony w wystrugany kij, samotnie wyruszyć z torbą na znajdującą się w pewnej odległości od wioski łąkę (była to moja tajna misja). Tam zaczynałem drążyć dziurę, zaledwie takiej wielkości, bym mógł się w nią wcisnąć. Od zewnątrz nikt nie miał prawa widzieć czegokolwiek prócz okrągłego wejścia, jak najmniejszego. Mój plan przewidywał rozłożenie torby na dnie dziury, a potem jak sobie wyobrażałem, miało być bardzo ciepło i ciemno, wierzyłem, że znajdę tam jakąś wielką radość. Wybiegając myślami, już

wiele dni wcześniej na zapas delektowałem się tą oczekującą mnie przyjemnością, całymi dniami potrafiłem rozmyślać, jaką technikę zastosuję do mojej konstrukcji, wykonywałem w duchu pracę aż do najdrobniejszego szczegółu, zawczasu sprawdzałem każdy gest, wyobrażając sobie moment, w którym trzeba będzie zabezpieczyć wszystko przed zawaleniem. Bez reszty potrafiłem oddawać się przyjemności, jaką zaznam na widok dziury całkowicie przygotowanej, czekającej tylko, aż w nią wejde. Spędziłbym w niej i całą zimę, sam, zamknięty w środku – smutkiem napawała mnie myśl, że nie obędzie się chyba jednak bez jedzenia i spania w domu. Jednakże, mimo że tak się starałem, pragnienie moje nigdy się nie spełniło, zapewne również z powodu niekorzystnych warunków zewnętrznych.

* * *

Kiedy zacząłem chodzić do szkoły, pierwszym krajem, który, jak mi się wydawało, musiał być cudowny, była Syberia. Widziałem się w niej pośród niekończącej się równiny, pokrytej szarym śniegiem. Nigdy nie świeciło tam słońce, wciąż panował ten sam chłód. Równinę zamykała po jednej stronie, dosyć daleko ode mnie, puszcza sosnowa, monotonna i czarna. Patrzyłem na tę równinę i puszcę przez małe okienko *izby*² (było to bardzo ważne słowo dla mnie), w której przebywałem, i w której było gorąco. To wszystko. Ale bardzo często przenosiłem się myślami w te okolice.

* * *

Pamiętam jeszcze inne natrętne myśli, które nie dawały mi wtedy spokoju. Przez długie miesiące nie mogłem zasnąć wieczorem, dopóki nie przedstawiłem sobie, że przemierzwszy o zmierzchu gęsty las docieram do szarego zamku, który wznosił się w okolicy najbardziej skrytej i nieznannej. Tam zabijałem dwóch mężczyzn, którzy nie mogli się bronić. Pierwszy, w wieku około siedemnastu lat, wydawał mi się zawsze błady i strachliwy, natomiast drugi miał na sobie zbroję, na której po lewej stronie coś błyszczało jak złoto. Następnie gwałciłem dwie kobiety, zdarłszy z nich suknie – pierwsza miała trzydzieści dwa lata, cała w czerni, z alabastrową twarzą, druga, jej córka, w powiewnych białych woalach. Cały las rozbrzmiewał od ich krzyków i jęków. One także ginęły z mojej ręki, ale bardzo powoli (w tym momencie było już ciemno), często obok stawu przed zamkiem, wypełnionego butwiejącą, zielonkawą wodą. Za każdym razem wszystko odbywało się z niewielkimi zmianami. Następnie podpaliwszy zamek, zadowolony zapadałem w sen.

O własnych rzeźbach nie potrafiłbym mówić *wprost*³

O własnych rzeźbach nie potrafiłbym mówić *wprost*, ale mam nadzieję, że chociaż w części wyjaśnię ich genezę.

Od lat wykonuję wyłącznie te rzeźby, które ukazały mi się w myśli w swoim końcowym kształcie, tak że ograniczam się do odtwarzania ich – bez żadnych zmian – w przestrzeni, nie myśląc o tym, jakie można by im przypisać znaczenie (wystarczy, bym zaczął modyfikować jakąś część, poprawiać jakiś szczegół, bądź zastanawiać się nad wymiarami, a od razu doszczętnie się gubię, sam przedmiot zaś ulega zniszczeniu). Żaden obraz nie ukazał mi się jeszcze w ten sposób, rzadko kiedy rysunki. Podejmowane przeze mnie od czasu do czasu próby świadomego zrealizowania obrazu, a tym bardziej rzeźby, zawsze kończyły się niepowodzeniem.

Po wykonaniu jakiegoś przedmiotu niejednokrotnie odnajduję w nim, w postaci odmienionej bądź przemieszczzonej, pewne obrazy, wrażenia, zdarzenia, które mną głęboko poruszyły (często nieświadomie), formy, które w moim odczuciu są bardzo mi bliskie, nawet jeśli nie jestem w stanie utożsamić ich z czymś konkretnym, przez co wydają mi się one jeszcze bardziej niejasne.

Za przykład niech posłuży zamieszczona tutaj rzeźba przedstawiająca pałac. Przedmiot ten powstawał stopniowo pod koniec lata 1932 roku – z wolna nabierał dla mnie jasności w miarę jak poszczególne części przybierały swoją definitywną formę i zajmowały swoje dokładne miejsce w konstrukcji. Wraz z nadejściem jesieni stał się dla mnie czymś tak rzeczywistym, że jego wykonanie w przestrzeni zabrało mi zaledwie jeden dzień.

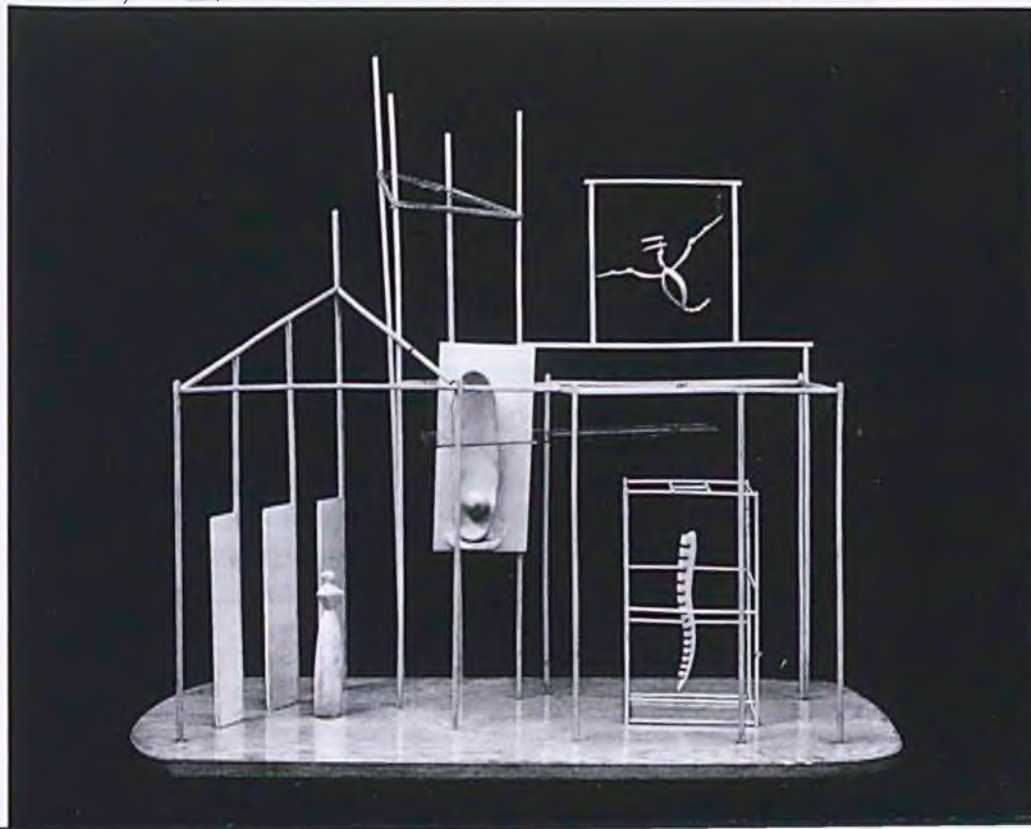
Pozostaje on niewątpliwie w związku z zamkniętym rok wcześniej etapem mojego życia – z sześcioma miesiącami, w czasie których nie rozstawałem się nawet na godzinę z kobietą, która skupiła w sobie całe życie i nadała każdej chwili cudownego dla mnie uroku.

Budowaliśmy nocą (dni i noce były tego samego koloru, tak jakby wszystko działo się na krótko przed świtem; przez cały ten czas nie widziałem słońca) arcydelikatny pałac z zapalek – wystarczył najmniejszy fałszywy ruch, a rozsy-

pywała się duża część misternej konstrukcji. Wciąż zaczynaliśmy od nowa. Nie wiem, jakim sposobem pojawiła się tam naraz klatka z kręgosłupem (który ta kobieta sprzedała mi w jedną z nocy zaraz po naszym pierwszym spotkaniu na ulicy) oraz ptak-szkielet, jeden z tych, które zobaczyła w ostatnią noc, zanim rano rozpadło się nasze wspólne życie – jeden z tych, które wzbijały się wysoko ponad zbiornikiem wypełnionym przejrzystą zieloną wodą, w której pływały delikatne, lśniące białe szkielety ryb, w olbrzymiej niezadaszonej sali, wśród okrzyków zachwyty o czwartej nad ranem. Pośrodku wznosi się rusztowanie wieży, może nieukończony – a może jej górna partia zawaliła się, runęła. Po drugiej stronie znalazła swoje miejsce figura kobiety, w której rozpoznaję moją matkę, tak jak wryła się ona w moje pierwsze wspomnienia. Jej długa, czarna suknia do ziemi, zagadkowa, tajemnicza nie dawała mi spokoju; miałem wrażenie, że stanowi część ciała; napawało mnie to strachem, jakimś niepokojem; cała reszta gdzieś się gubiła, umykała mej uwadze. Ta postać odcina się na tle potrójnej zasłony – właśnie taką ujrzałem, otworzywszy oczy pierwszy raz w życiu. Cały pod jej bezgranicznym urokiem, patrzyłem na tę brązową zasłonę, pod którą sączyła się, równoległe do podłogi, wąska stróżka światła.

O przedmiocie na deseczce, czerwonego koloru, nie potrafiłbym niczego powiedzieć – utożsamiam się z nim.

Pałac o czwartej nad ranem, 1932-33



Sen, Sphinx i śmierć T.⁴

Przerażony, spostrzegłem w nogach łóżka olbrzymiego pająka. Ta włochata istota brązowej barwy zawieszona była na nici, prowadzącej do pajęczyny, rozpiętej nad moim podglówkiem. „Nie, nie”, krzyczałem, „nie wytrzymam nocy z taką groźną bestią nad głową, zabijcie ją, zabijcie!”, mówiłem z całym obrzydzeniem, które odczuwałem na myśl, że sam miałbym to zrobić, czy to we śnie, czy na jawie.

W tym momencie się obudziłem, ale obudziłem się we śnie, który trwał dalej. Znalazłem się w tym samym miejscu w nogach łóżka i właśnie wtedy, kiedy mówiłem sobie: „to tylko sen”, spostrzegłem, cały czas mimowolnie wodząc za nim oczyma, spostrzegłem jakby rozpostartego na stercie ziemi oraz potłuczonych talerzy, a może płaskich kamyków, innego, żółtego pająka – żółt jakby kości słoniowej – istotę znacznie ohydniejszą od tej pierwszej, tylko że gładką, jakby pokrytą gładką, żółtą łuską, na długich cienkich odnóżach, gładkich i twardych podobnych do kości. W panicznym strachu patrzyłem, jak dłoń mojej dziewczyny zbliża się do pajęczej łuski i ją dotyka: nie widać było po niej ani strachu, ani zaskoczenia. Z krzykiem odsunąłem jej dłoń i głośno domagałem się, jak we śnie, żeby zabić tę bestię. Ktoś, kogo nie zauważyłem wcześniej, zmiażdżył ją uderzeniami długiego kija, a może łopaty, wymierzając mocne, zdecydowane ciosy. Odwróciwszy głowę, słyszałem jak łamie się łuska, a także dziwny odgłos miażdżonych części miękkich. Dopiero potem, przyglądając się szczątkom pająka na talerzu, odczytałem to, co było wyraźnie zapisane atramentem na jednej z łusek. Była to nazwa tego gatunku pajęczaków, nazwa, której już nie potrafię wymienić, zapomniałem, widzę tylko poszczególne litery, oddzielnie, czern atramentu na żółtej kości słoniowej, widzę litery tak jak w muzeach na kamieniu, na muszlach. Z całą pewnością zabiłem właśnie jakiś rzadki okaz należący do kolekcji przyjaciół, u których akurat mieszkalem. Potwierdziły to za moment lamenty starej gospośi, która weszła do pokoju w poszukiwaniu zaginionego pająka. Początkowo zamierzałem wyjaśnić, co się stało, ale już widząc niezadowolenie oraz złość moich gospodarzy (powinienem był bowiem zauważyć, że idzie o rzadki okaz, odczytać nazwę i ich zawiadomić – a nie zabijać pająka), postanowiłem niczego nie mówić, udawać, że o niczym nie wiem, a szczątki gdzieś ukryć. Wyszedłem z talerzem na teren posiadłości,

przechodząc przez nią uważałem, żeby mnie ktoś nie zobaczył, talerz w rękę mógłby wzbudzić podejrzenia. Dotarłem na skraj zaoranego pola, skrytego przez zarośla u podnóża zbocza, i pewien, że nikt mnie nie widzi, wrzuciłem szczątki do dziury, a potem zasypałem ją i udeptałem, przekonując siebie, że łuski zgniją zanim je ktoś odkryje. W tym samym momencie spostrzegłem, że wyrastają przede mną na koniu mój gospodarz z córką – nie zatrzymując się, wypowiadają słowa, które wywołują moje zdziwienie i budzę się.

Przez cały następny dzień miałem tego pająka przed oczami, nie mogłem się od niego uwolnić.

Dzień wcześniej, późnym wieczorem spostrzegłem, przyjrawszy się żółtym ropnym plamom koloru kości słoniowej na białym błyszczącym papierze, że nabawiłem się choroby, z którą liczyłem się już od kilku dni. Stwierdziłem, zaniepokojony jakimś paraliżem umysłu, na pierwszy rzut oka niezależnym ode mnie, który nie pozwolił mi ruszyć palcem, aby zapobiec grożącej chorobie – zaniedbałem tego, choć nie sprawiłoby mi to najmniejszego kłopotu. Nic nie wskazywało, że była to kara, którą sam sobie wymierzyłem, miałem raczej przecucie, że choroba mogłaby mi się okazać przydatna, przysporzyć jakichś korzyści, nieznaney zresztą natury.

Kiedy kładliśmy się wieczorem, niedługo przed tym snem, moja dziewczyna zapytała ze śmiechem, czy może sprawdzić objawy choroby.

Liczyłem się z chorobą już od poprzedniej soboty, kiedy to o szóstej wieczorem, dowiedziawszy się, że Sphinx już nieodwołalnie zostanie zamknięty, pobiegłem tam, nie mogąc pogodzić się z myślą, że nigdy nie ujrzę już tego lokalu, będącego dla mnie wcieleniem wszystkiego, co najlepsze, w którym już od dnia otwarcia upłynęło mi tyle godzin, tyle wieczorów.

Ten ostatni raz poszedłem tam nieco na rauszu, po obiedzie z przyjaciółmi. W czasie rozmowy przy obiedzie wspomnieliśmy przelotnie o korzyściach regularnego prowadzenia dziennika i o możliwych przeszkodach. Natychmiast, sam zresztą tym zdziwiony, poczułem pragnienie rozpoczęcia dziennika, i to od razu, chciałem zaczynać w czasie rozmowy. Skira

wyszedł z propozycją, żebym napisał do następnego numeru „Labyrinthe” historię śmierci T., o której mówiłem mu jakiś czas przedtem. Obiecałem, że to zrobię, nie zastanawiając się zbytnio, jak konkretnie ten plan zrealizować.

Ale od czasu snu, od czasu choroby, którą łączę w pamięci z tym obiadem, śmierć T. ponownie stała się dla mnie aktualna.

Dziś po południu, wracając od lekarza, zacząłem się zastanawiać, czy to jedynie fakt zbieżności w czasie między prośbą Skiry a wizytą w Sphinxie wraz z teźże konsekwencjami, sprawił, że narzuciło mi się wspomnienie śmierci T., i że mam ochotę dziś o tym pisać. Muszę dodać, że gdy wychodziłem z apteki z tubkami thyazomidu w rękę, pierwszą rzeczą, która wpadła mi w oczy, na progu apteki przy avenue Junod, dwa kroki od domu lekarza, był szyld kawiarenki naprzeciw: „Sen”.

Idąc, ujrzałem przed sobą T. w ostatnie dni przed śmiercią, w sąsiadującym z moim pokojem małego pawilonu, w którym mieszkaliśmy, w głębi dość zapuszczonego ogródka. Ujrzałem go najpierw skulonego na łóżku, w bezruchu, skórę miał już pożółkłą, barwy kości słoniowej, jakby skurczył się w sobie, wycofał, dziwne, jakby już był gdzieś daleko. Następnie ujrzałem go nieco później, o trzeciej nad ranem, już martwego, kończyny wyschnięte na kość, oddalone od tułowia, rozwarte, porzucone, ogromny, nadęty brzuch, głowa odchylona do tyłu, szeroko otwarte usta. Nigdy jeszcze martwe ciało nie wydało mi się taką nicością, żalosne szczątki czekające, aż się je wyrzuci, jak kociego trupa do rowu. Stałem bez ruchu przy łóżku i patrzyłem na tę głowę zamienioną w przedmiot, nic nie znaczącą, wymierzalną skrzynkę. W tym momencie do czarnego otworu ust podleciała mucha i powoli w nim znikła.

Pomogłem, w miarę swoich możliwości, ubrać T., tak jakby miał wystąpić przed jakimś wytwornym towarzystwem, na jakiejś uroczystości na przykład, albo jakby wyruszał w długą podróż. Włożyłem mu krawat, unosząc głowę, opuszczając, poruszając nią jak jakimś przedmiotem. Ubrany był osobliwie, wszystko wydawało się niby zwyczajne, naturalne, a przecież koszula była zaszyta u kołnierzyka, no i nie miał ani paska, ani szelek, ani butów. Okryliśmy go prześcieradłem, po czym wróciłem do siebie i pracowałem dalej aż do rana.

Nazajutrz, wracając późno w nocy, zauważyłem, że dziwnym trafem w mojej sypialni nie pali się światło. A. niewidoczna w łóżku, już spała. Zwłoki leżały wciąż w sąsiednim pokoju. To zgaszone światło nieprzyjemnie mnie zaskoczyło, a kiedy, już rozebrany, przechodziłem po ciemku korytarzem do łazienki obok pokoju umarłego, ogarnął mnie prawdziwy lęk. Wiedziałem, że to nieprawda, miałem jednak przemożne wrażenie, że T. jest wszędzie, wszędzie, tylko nie w tym żalonym ciele na łóżku, tym ciele, które wydawało mi się taką nicością. T. nie był już zawarty w przestrzeni, a ja, ogarnięty lękiem, że lodowata dłoń nagle dotknie mego ramienia, ledwie zdołałem przejść przez korytarz. Po powrocie do łóżka, nie zamykając oczu, rozmawiałem z A., aż zaczęło świtać.

Było to jakby negatywem tego, czego doświadczyłem parę miesięcy wcześniej wobec żywych ludzi. Zacząłem wówczas naraz widzieć głowy w próżni, w pustce otaczającej je przestrzeni. Kiedy po raz pierwszy spostrzegłem wyraźnie, że głowa, na którą patrzę, jakby zastyga w sobie, nagle się unieruchamia, raz na zawsze, aż zatrzęsłem się ze strachu, po plecach lał mi się zimny pot – nigdy wcześniej tego nie doznałem. Głowa przestawała być żywą głową, zamieniała się w przedmiot, na który patrzyłem jak na jakikolwiek inny, chociaż nie, przecież inaczej, nie jak na jakikolwiek inny przedmiot, lecz na coś zarazem żywego i martwego. Krzyknąłem ze strachu tak, jakbym przekroczył jakiś próg, jakbym wkroczył w świat, którego jeszcze nie widziałem. Wszyscy żywi nagle stawali się martwi – to widzenie powtarzało się często, w metrze, na ulicy, w restauracji, wśród przyjaciół. Kelner w Brasserie Lipp, który znieruchomiał, pochyłony nade mną, z otwartymi ustami, całkowicie odcięty od poprzedniej chwili, od następnej, te otwarte usta, te oczy zamrożone w absolutnym bezruchu. Obok ludzi takiej transformacji podlegały również przedmioty, stoły, krzesła, ubrania, ulica, z drzewami włącznie, całym pejzażem.

Tego ranka, obudziwszy się ujrzałem pierwszy raz mój ręcznik, ten ręcznik bez ciężaru, w bezruchu nigdy nie widzianym, jakby zawieszony w przeraźliwym milczeniu. Przestał mieć jakikolwiek związek z krzesłem teraz pozbawionym tła, ani ze stołem, którego nogi nie spoczywały już ciężko na podłodze, ledwie się z nią stykały. Przedmioty oddzielone niezmiernymi otchłaniami pustki nie wchodziły już w żaden związek między sobą. Patrzyłem na pokój z przerażeniem, po plecach lał się zimny pot.

Kilka dni po spisaniu, jednym ciągiem, powyższego tekstu, postanowiłem wrócić do tej historii i nieco ją przeredagować. Siedziałem w kawiarni przy bulwarze Barbès-Rochechouart, nogi prostytutki wydawały mi się dziwnie cienkie, chude, wydłużone.

W czytaniu tego, co napisałem, przeszkadzało mi uczucie znużenia i jakiejś wrogości. Zacząłem mimo to spisywać sen na nowo, już inaczej. Chciałem przedstawić bardziej precyzyjnie i żywo to, co mnie uderzyło: na przykład rozmiary, grubość brązowego pająka, gęstość owłosienia, które dla oka wydawało się przyjemne w dotyku, usytuowanie tudzież dokładny kształt rozpiętej pajęczyny, pojawienie się drugiego, żółtego pająka, którego jednocześnie się spodziewałem i obawiałem, zwłaszcza kształt łusek przypominających płaskie, śliskie fale, dziwaczną hybrydę głowy oraz szpiczaste zakończenie prawego przedniego odnóża. Jednakże chciałem to opisać w sposób wyłącznie emocjonalny, nadać niektórym elementom charakter halucynacji, nie szukając między nimi związku.

Po kilku wierszach, zniechęcony, przestałem pisać.

Na ulicy, we mgle przeszli czarni żołnierze, w tej mgle, która już dzień wcześniej napelniła mnie dziwną przyjemnością.

Wyczuwałem jakąś sprzeczność między owym emocjonalnym obnażeniem tego, co wywołało moje halucynacje a dalszym ciągiem relacjonowanych faktów. Stałem wobec gmatwaniny czasów, zdarzeń, miejsc i odczuć.

Usiłowałem znaleźć możliwe rozwiązanie.

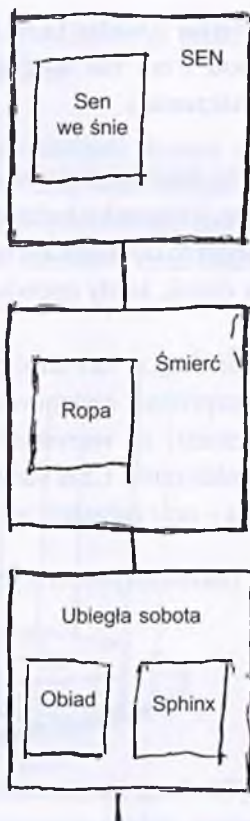
Najpierw próbowałem opatrzyć każdy fakt, zdarzenie, krótkimi określeniami, które umieszczałem w pionowej kolumnie, ale to nic nie dało. Więc spróbowałem rysować małe ramki, również w pionie, które byłyby stopniowo wypełniane, tak, żeby umieścić jednocześnie na karcie wszystkie zdarzenia. Ponieważ chronologia była niejasna, postanowiłem uporządkować wszystko czasowo. Wciąż utykałem przy tej narracji w formie wężyka, w której mi coś przeszkadzało. W całości moja historia biegła od końca do początku, od teraźniejszego do przeszłego, ale z nawrotami i rozgałęzzeniami. W pierwszej wersji, na przykład, nie

wiedziałem jak wprowadzić obiad z R.M. w sobotnie południe, przed wizytą u lekarza.

Opowiedziałem R.M. mój sen, ale dotarłszy do momentu zakopania szczątków, ujrzałem siebie na innej łące, otoczonej gąszczem zarośli na skraju lasu. Odgarnąwszy śnieg stopami, ryjąc w stwardniałej ziemi, zakopałem w niej nieco nadgryziony bochenek (moja kradzież chleba w dzieciństwie), a potem znowu ujrzałem siebie w Wenecji, z kawałkiem chleba w ręku, którego chciałem się pozbyć.

Przeszedłem przez całą Wenecję, szukając jakichś odległych dzielnic, samotnych, z dala od wszystkiego, i wtedy, po wielu nieudanych próbach na rozmaitych ciemnych mostkach, na skraju mrocznych kanałów, dygocząc ze zdenerwowania wrzuciłem chleb do wody w ostatniej odnodze kanału, zamkniętej czarnymi murami, po czym zacząłem uciekać w pośpiechu, jak szalony biegnąc przed siebie, ledwie wiedząc, kim jestem. To naprowadziło mnie na opis stanu, w jakim byłem wówczas: na opowieść o podróży do Tyrolu, o śmierci van M., patrz przypis (owa długa podróż w deszczu, kiedy sam, siedząc koło łóżka w pokoju hotelowym z książką Maupassanta o Flaubercie w ręku), patrzyłem, jak przeobraża się głowa van M. (nos staje się coraz bardziej wyrazisty, policzki się zapadają, usta otwarte prawie w bezruchu ledwie oddychały, a pod wieczór kiedy próbowałem rysować, nagle ogarnął mnie lęk, że umrze), pobyt w Rzymie poprzedniego lata (gazeta, która przez przypadek wpadła mi w ręce, zawierająca ogłoszenie, że van M. mnie szuka), pociąg do Pompei, świątynia w Paestum.

Lecz również wymiary świątyni, wymiary człowieka, który pojawił się między kolumnami. (Mężczyzna, który pojawił się między kolumnami, jest olbrzymem, natomiast świątynia nie mniejsza, wielkość metryczna nie ma już znaczenia, w przeciwieństwie do tego, co dzieje się, przykładowo, w Bazylice Św. Piotra. Puste wnętrze tego kościoła wydaje się nie-

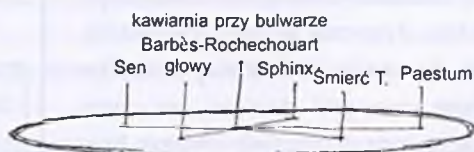


wielkie – widać to na fotografii – ale ludzie stają się jak mrówki, zaś św. Piotr i tak nie wydaje się większy, tutaj tylko wymiar metryczny ma znaczenie.)

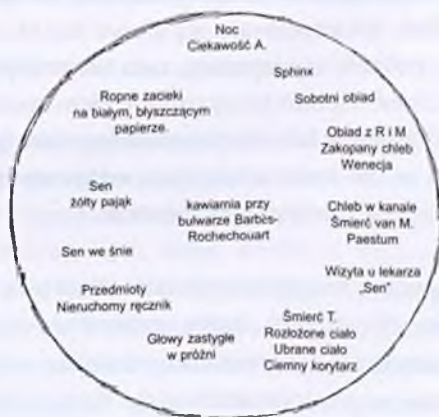
To skłoniło mnie do mówienia o wymiarach głów, wymiarach przedmiotów, o stosunku tudzież różnicach między przedmiotami a istotami żywymi, przez to dotarłem do tego, co najbardziej mnie zajmowało wtedy, w sobotę, w chwili, kiedy opowiadałem tę historię.

Siedząc w kawiarni przy bulwarze Barbès-Rochechouart, myślałem o tym wszystkim, zastanawiałem się, jak o tym opowiedzieć. Naraz znalazłem uczucia, że wszystkie te wydarzenia zaczęły naraz istnieć jednocześnie wokół mnie. Czas stał się poziomy i cyrkularny, był jednocześnie przestrzenną – no i zacząłem go rysować.

Niedługo potem wyszedłem z kawiarni.

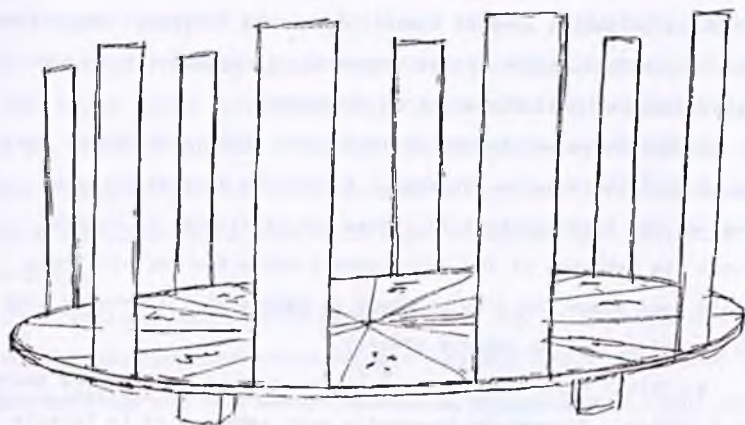


Ten krąg horyzontalny wywoływał we mnie uczucie przyjemności, idąc przed siebie widziałem go jednocześnie w dwóch różnych aspektach. Widziałem ten krąg narysowany na kartce w pionowym rzucie.



Ale w dalszym ciągu obstawałem przy poziomie, nie chciałem go utracić, zacząłem więc przedstawiać sobie ten krąg jako przedmiot.

Krąg o promieniu mniej więcej dwóch metrów, podzielony liniami na segmenty. Każdy segment oznaczony był imieniem, datą oraz miejscem wydarzenia, do którego się odnosił, natomiast na krawędzi okręgu przed każdym segmentem wznosiła się tablica. Owe tablice, rozmaitej szerokości, oddzielone były od siebie pustą przestrzenią.



Na każdej tablicy zapisana była historia dotycząca poszczególnego segmentu. Dziwną przyjemnością napawała mnie myśl, że chodzę sobie po tym okręgu – czasie – przestrzeni, i czytam wyłaniające się przede mną historie. Wolny, mogłem rozpocząć, tam, gdzie chciałem, na przykład wyjść od snu z października 1946 roku po to, by zakończyć po całym okrążeniu kilka miesięcy wcześniej, przed przedmiotami, przed ręcznikami. Bardzo mi zależało na precyzyjnym usytuowaniu każdego zdarzenia na okręgu.

Jednakże tablice wciąż są niewypełnione; nie znam dostatecznie ani wartości słów, ani wzajemnych relacji między nimi, aby móc je wypełnić.

NOTA: Podróż w 1921 roku (śmierć van M. i związane z nią wydarzenia) była w moim życiu wielkim przełomem. Wszystko zmieniła, od tej podróży nie mogłem się uwolnić przez cały następny rok. Nieustannie i niestrudzenie o niej opowiadałem, często chciałem ją opisać, ale zawsze okazywało się to niemożliwe. Dopiero dziś, z powodu tego snu, tego chleba w kanale, udało mi się o niej wspomnieć pierwszy raz.

LETTRE À PIERRE MATISSE

Voici la liste des sculptures que je vous ai promises, mais je ne peux la faire qu'en y introduisant un certain enchaînement, d'ailleurs très sommaire, sans cela elle n'aurait aucun sens.

J'ai fait mon premier buste d'après nature en 1914 et continuai les années suivantes pendant toute l'époque du collège. Je possède encore un certain nombre de ces bustes et je regarde toujours le premier avec une certaine envie et nostalgie.

En même temps et bien des années avant déjà je dessinais beaucoup et je faisais de la peinture. A côté des leçons d'après nature et des illustrations de livres que je lisaï, je copiaï souvent des tableaux et des sculptures d'après des reproductions. Je cite ceci parce que j'ai continué la même activité avec de très courtes interruptions jusqu'à présent.

En 1919 j'étais pendant à ^{3^e année} ~~peine~~ ~~une année~~ à l'École des Beaux-Arts à Genève. ~~J'avais de l'aversion pour celle-ci~~ et je faisais surtout des aquarelles dans les environs et au bord du lac et de la peinture chez moi.

En 1920-21 j'ai vécu en Italie. A Venise d'abord où j'ai passé les journées à regarder les l'intoret surtout, ne voulant pas qu'il y en ait un seul qui m'échappe.

l'intoret fut un peu détrôné, à ma grande peine, le jour même où je quittai Venise par les Giotto de Padoue, et celui-ci, à son tour, quelques mois plus tard, par Cimabue à Assisi.

Je restai neuf mois à Rome où le temps me manqua toujours pour faire tout ce que je voulais. J'avais envie de tout voir et en même temps je faisais de la peinture, des figures, des paysages un peu pointillistes (j'avais acquis la conviction que le ciel n'est bleu que par convention mais rouge en réalité) et des compositions d'après

List do Pierre'a Matisse'a⁵

Oto obiecana przeze mnie lista rzeźb, ale nie mogę jej Panu wysłać, nie wprowadzając do niej pewnej systematyki, zresztą bardzo skrótowej, inaczej nie miałyby ona sensu.

Pierwsze popiersie z natury wykonałem w 1914 roku, a potem robiłem [dalsze] przez następne lata aż do końca szkoły. Zostało mi ich jeszcze trochę – na to pierwsze spoglądam zawsze z pewną zazdrością i nostalgią.

W tym czasie sporo rysowałem i uprawiałem malarstwo, zresztą już od wielu lat. Obok rysunków z natury i ilustracji czytanych książek często robiłem też kopie reprodukowanych obrazów czy rzeźb. Wspominam o tym, jako że z bardzo krótkimi przerwami zajmowałem się tym przez całe życie, aż do dzisiaj.

W 1919 roku chodziłem przez ~~niespełna rok~~ *trzy dni* do Ecole des Beaux-Arts w Genewie. ~~Miałem do niej niechęć, a następnie studiowałem rzeźbę w Ecole des Arts et Métiers w tym samym mieście, w jego okolicach i nad jeziorem malowałem przede wszystkim akwarele, a w domu oleje.~~

W 1920–21 roku przebywałem we Włoszech. Najpierw w Wenecji, gdzie spędzałem czas głównie na oglądaniu Tintoretta, nie chcąc przegapić choćby jednego jego obrazu.

Tintoretto, został, niestety, w dniu mojego wyjazdu z Wenecji do Padwy, nieco zdetronizowany przez Giotta, a ten z kolei, parę miesięcy później, przez Cimbauego w Asyżu.

Dziewięć miesięcy mieszkałem w Rzymie, gdzie i tak zabrakło mi czasu na wszystko, co sobie zamierzyłem. Chciałem wszystko obejrzeć, a jednocześnie malowałem – figury, pejzaże nieco pointylistyczne (nabrałem przekonania, że błękit nieba jest tylko konwencją, bo w rzeczywistości jest ono czerwone) oraz kompozycje inspirowane

W polskim tekście zaznaczono skreślenia autora, natomiast partie napisane odręcznie zostały podane kursywą.

Sophocle et Eschyle que je lisais à cette époque (Le Sacrifice d'Iphigénie, La Mort de Cassandre, L'Incendie de Troie, etc.).

J'avais commencé aussi deux bustes, un petit, et, pour la première fois, je ne m'en sortais pas, je me perdais, tout m'échappait, la tête du modèle devant moi devenait comme un nuage, vague et illimité. Je finis par les détruire à la fin de mon séjour. Je passais une grande partie du temps dans les musées, les églises, les ruines. J'étais surtout attiré par les mosaïques et le Baroque. Je me rappelle chaque sensation devant chaque chose que j'ai regardée. Je remplissais des carnets de copies (Une merveilleuse esquisse de Rubens qui me revient à la mémoire en cet instant et la mosaïque de St. Cosme et Damian, et celle-ci est suivie immédiatement par mille autres choses, mais il me faut aller vite.).

En 1922 mon père m'envoya à Paris pour fréquenter l'Académie. (J'aurais préféré d'un certain côté aller à Vienne où l'argent valait peu. A cette époque mon désir de plaisir était plus fort que mon intérêt pour l'Académie).

De 1922 à 1925 et plus j'étais à l'Académie de la Grande-Chaumière, chez Bourdelle. Le matin je faisais la sculpture et les mêmes difficultés qu'à Rome recommencèrent. L'après-midi je dessinais.

Je ne pouvais plus supporter une sculpture sans couleur et très souvent j'ai essayé de les peindre d'après nature. J'en ai gardé quelques-unes pendant des années et puis, pour faire de la place surtout, je les ai fait ^{enlever et jeté} détruire.

Impossible de saisir l'ensemble d'une figure (nous étions beaucoup trop près du modèle et si on parlait d'un détail, d'un talon ou du nez, il n'y avait aucun espoir de jamais arriver à un ensemble).

przez Sofoklesa i Ajschylosa, których akurat czytałem (Ofiara Ifigenii, Śmierć Kasandry, Pożar Troi etc.).

Zacząłem również dwa popiersia, jedno małe, i po raz pierwszy utknąłem przy nich na dobre, nie mogłem sobie poradzić, pogubiłem się, wszystko mi się zaczęło wymykać, głowa siedzącego przede mną modela zrobiła się jak chmura, nieostra i pozbawiona konturu. Wreszcie, pod koniec pobytu, zniszczyłem je. Wiele czasu spędzałem na oglądaniu muzeów, kościołów, ruin. Pociągały mnie zwłaszcza mozaika i barok. Pamiętam wciąż, jaką emocję wzbudzała wtedy we mnie każda oglądana rzecz. Całe bruliony wypełniałem kopiami (akurat przychodzi mi na myśl cudowny szkic Rubensa oraz mozaika Cosmy i Damiana, od razu też tysiąc innych rzeczy, ale nie chcę się zanadto rozwodzić).

W 1922 roku ojciec wysłał mnie na Akademię do Paryża (wolałbym być w pewnym sensie jechać do Wiednia, gdzie życie było tańsze. Pragnienie przyjemności górowało wówczas u mnie nad zainteresowaniem Akademią).

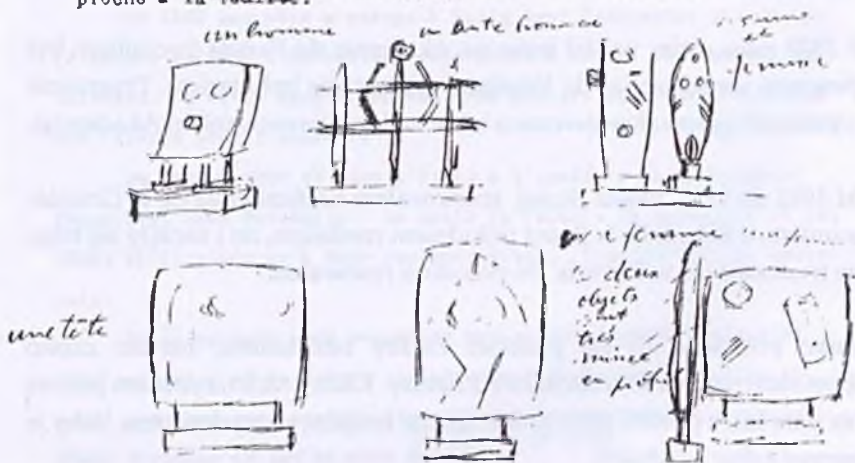
Od 1922 do 1925, nawet dłużej, studiowałem na Académie de la Grande-Chaumière, u Bourdelle'a. Przed południem rzeźbiłem, no i zaczęły się takie same trudności jak w Rzymie. Po południu rysowałem.

Naraz przestały mi się podobać rzeźby bez koloru, bardzo często próbowałem nakładać na nie barwy z natury. Kilka z nich trzymałem jeszcze przez parę lat, a potem, żeby zrobić trochę miejsca, zdecydowałem, żeby je *zniszczyć zabrać i wyrzucić*.

Nie sposób [było] uchwycić figurę w całości (siedzieliśmy za blisko modela, więc jeżeli wychodziliśmy od szczegółu, pięty czy nosa, nie można było liczyć na to, że uchwyci się kiedyś całość).

Ma Si par ^{contre} ~~malheur~~ on commençait par analyser ^{un détail} le bout du nez, par exemple, on était perdu. On aurait pu y passer la vie sans arriver à un résultat. La forme se défait, ce n'est plus que comme des grains qui bougent sur un vide noir et profond, la distance entre une aile du nez et l'autre est comme le Sahara, pas de limite, rien à fixer, tout échappe.

Comme je voulais tout de même ^{réaliser un sens} faire ce que je voyais, j'ai commencé, en désespoir de cause, à travailler chez moi de mémoire. J'ai tâché de faire le peu que je pouvais sauver de cette catastrophe. Ceci a donné, après quantité d'essais qui touchaient au cubisme, on devait forcément y toucher (c'est trop long à ^{expliquer maintenant} expliquer maintenant), des objets qui étaient pour moi ce que je pouvais faire de plus proche à ~~la réalité~~ ^{de ma vision de la réalité}.



Ceci donnait pour moi une certaine partie de la vision de la réalité; mais il me manquait ce que je ressentais pour l'ensemble, une structure, un côté aigu que j'y voyais aussi, une espèce de squelette dans l'espace.

Jeżeli *natomiast niestety* wyszło się od analizy *szczegółu*, czubka nosa, na przykład, człowiek się gubił. Całe życie można było na to zmarnować, niczego nie osiągając. Forma się rozsypuje, pozostają tylko jakby drgające w olbrzymiej czarnej pustce ziarenka, odległość między jedną stroną nosa a drugą to istna Sahara, bezkresna, niczego nie da się uchwycić, wszystko umyka.

Ponieważ jednak mimo wszystko chciałem *zrobić przedstawić choć trochę* z tego, co widzę, ostatnią deską ratunku wydała mi się praca z pamięci, u siebie w domu. Chciałem uratować od katastrofy choćby tę odrobinę, która była do uratowania. W rezultacie, po dużej liczbie prób z pogranicza kubizmu – którego nie można było uniknąć (za długo trzeba by teraz wyjaśniać) – powstały przedmioty, w których zbliżyłem się na tyle, na ile było to dla mnie możliwe, do *rzeczywistości mojej wizji rzeczywistości*.

mężczyzna

inny mężczyzna

kobieta i mężczyzna

głowa

kobieta kobieta

Oba

przedmioty

są

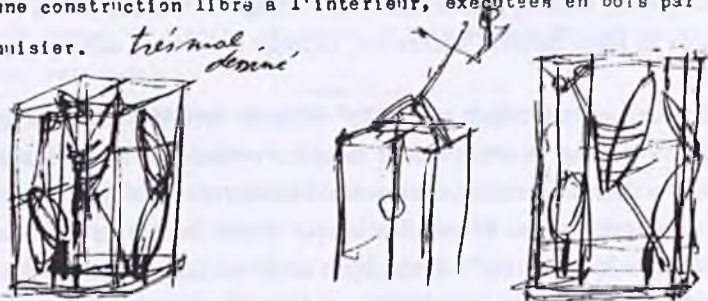
bardzo cienkie

z profilu

Przekazałem wprawdzie jakąś część własnej wizji rzeczywistości, niemniej wciąż brakowało mi tego, jak widzę całość, struktury, pewnej ostrości, którą w niej spostrzegałem, rodzaju szkieletu w przestrzeni.

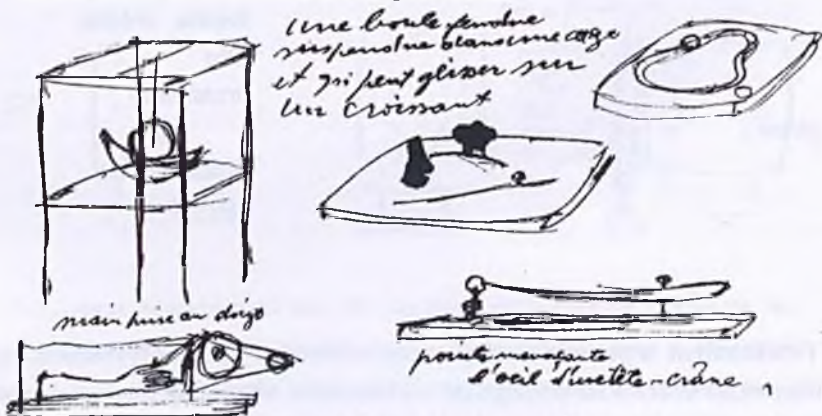
Les figures n'étaient jamais pour moi une masse compacte, mais comme une construction transparente.

Après de nouveau toute espèce d'essais, j'ai fait des cages avec une construction libre à l'intérieur, exécutées en bois par un menuisier.



~~Il~~ Il y avait un troisième élément qui me touchait dans la réalité: le mouvement.

Malgré tous mes efforts, il m'était alors impossible de supporter une sculpture qui donne l'illusion d'un mouvement, une jambe qui avance, un bras levé, une tête qui regarde de côté. Ce mouvement, je ne pouvais le faire que réel et effectif, je voulais donner aussi la sensation de le provoquer.



Plusieurs objets qui bougent l'un par rapport à l'autre.

Figury nie stanowiły dla mnie nigdy zbitej masy, były raczej przezroczystą konstrukcją.

Po dalszych próbach różnego rodzaju przystąpiłem do robienia klatek o swobodnej konstrukcji wewnątrz, wykonywanych z drewna przez stolarza.

bardzo źle narysowane

Ale Był jeszcze trzeci element rzeczywistości, który mnie bardzo zajmował: ruch.

Mimo wielu usiłowań, nie mogłem wówczas ścierpieć rzeźb dających iluzję ruchu, idącej nogi, podniesionego ramienia, patrzącej w bok głowy. Taki ruch mógłbym zrealizować wyłącznie jako coś realnego, faktycznego. Chiałem również przekazać wrażenie, że się go wywołuje.

*nacięta kula
zawieszona w klatce
która może ślizgać się po
półksiężycu*

dłoń schwyтана za palce

*zagrażający kolec
oko głowy-czaszki*

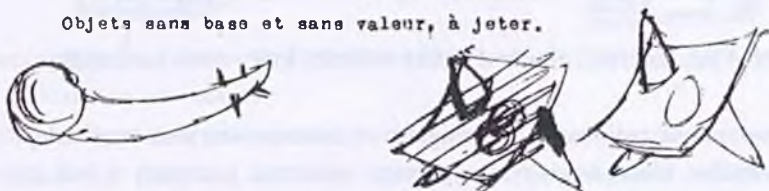
Różne przedmioty poruszające się jeden względem drugiego.

Mais tout ceci m'éloignait peu à peu de la réalité extérieure, j'avais tendance à ne me passionner que pour la construction des objets eux-mêmes.

Il y avait dans ces objets un côté trop précieux, trop classique, et j'étais troublé par la réalité qui me semblait autre. ^{de celle-ci} Tout me semblait un peu grotesque, sans valeur, à jeter.

Ceci est dit d'une manière trop sommaire.

Objets sans base et sans valeur, à jeter.



Ce n'était plus la forme extérieure des êtres qui m'intéressait, mais ce que je sentais affectivement dans ma vie. (Pendant toutes les années précédentes (époque de l'Académie), il y avait eu pour moi un contraste désagréable entre la vie et le travail, l'un empêchait l'autre, je ne trouvais pas de solution. Le fait de vouloir copier un corps à heures fixes, et un corps qui m'était par ailleurs indifférent, me semblait une activité fausse à sa base, bête, et qui me faisait perdre des heures de vie).

Il ne s'agissait plus de présenter une figure extérieurement ressemblante, mais de vivre et de ne réaliser que ce qui m'avait affecté, ou que je désirais. Mais tout ceci alternait, se contre-

Wszystko to oddalało mnie jednak coraz bardziej od zewnętrznej rzeczywistości, samo konstruowanie przedmiotów wzbudzało mój entuzjazm.

Miały one w sobie coś zanadto zgrabnego, powabnego, klasycznego, niepokoiła mnie rzeczywistość, która wydawała się czymś innym. Wszystko *w nich w tym czasie* wydawało mi się jakieś groteskowe, bez wartości, do wyrzucenia.

[Może] Przedstawiam to zbyt skrótowo.

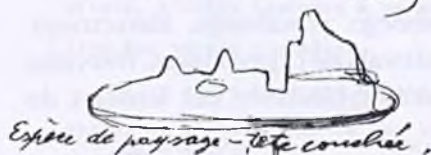
Przedmioty bez podstawy, bez wartości, do wyrzucenia.

Nie interesował mnie już zewnętrzny kształt ludzi, tylko to, co czułem emocjonalnie we własnym życiu. (Przez wszystkie poprzednie lata – w epoce Akademii – wciąż odczuwałem nieprzyjemny konflikt między życiem a pracą, jedno przeszkadzało drugiemu, nie potrafiłem ich pogodzić. To, że chciałem skopiować ciało w pewnym określonym momencie, ciało, które zresztą mi było obojętne, wydawało mi się czynnością z gruntu fałszywą, idiotyczną, która kosztowała mnie wiele cennych godzin życia.)

Już nie chodziło o to, by przedstawić figurę podobną zewnętrznie, lecz żyć tylko tym, jedynie to przekazać, co na mnie emocjonalnie wpłynęło, bądź to, czego pragnąłem. Wszystko to jednak podlegało wahaniom, prze-

stabilité et confort par contraste. Différence entre la solution
solution entre les choses pleines et calmes et

aiguës et violentes. Ce qui donna pendant ces années
la (92-34 a peu près) des objets allant dans
des directions assez différentes, une de l'autre,



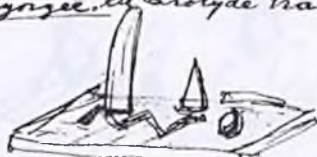
Espèce de paysage - tête couronnée,



Objet très mal dessiné
ou peu difficilement le
donner en dessin.
L'usage, la carotide tranchée.



Construction d'un portais
avec signalete d'oiseau
et épine dorsale dans
une cage et une femme
à l'autre bout,



Maquette pour une grande
sculpture dans un jardin, je voulais
qu'on puisse marcher sur la sculpture
s'y appuyer et s'y appuyer,

et des objets très abstraits



qu'on m'amenais par contre
à des figures
et à des têtes vides



une table pour un couloir
très mal obtenue
je ne me souviens
plus exactement

czyło sobie i rozwijało się od konfliktu do konfliktu. Również pragnienie pogodzenia rzeczy pełnych i spokojnych z ostrymi i pełnymi przemocy. Dało to w tamtych latach (ca. 1932-34) przedmioty, z których każdy zmierzał w innym kierunku.

Coś w rodzaju pejzażu-leżącej głowy

*przedmiot bardzo źle narysowany
dosyć trudno to
oddać na rysunku
kobieta z poderżniętym gardłem
przecięta tętnica szyjna*

*konstrukcja pałacu
ze szkieletem ptaka
kręgosłupem w klatce
i kobietą na drugim końcu*

*makieta dużej
rzeźby w ogrodzie, chciałem
żeby można było chodzić po rzeźbie,
siadać na niej i opierać się*

*stół na korytarz
bardzo źle narysowany,
już dobrze nie pamiętam*

i bardzo abstrakcyjne przedmioty

*które zresztą znowu zaprowadziły
do figur
i do głów-czaszek*

Je voulais de nouveau les corps qui m'attiraient dans la réalité et les formes abstraites qui me semblaient vraies en sculpture, mais je voulais faire cela sans perdre ceci très sommairement et lit

Une dernière figure, une femme qui s'appelait $1 + 1 = 3$

dont je ne me sortais pas.



Et puis le désir de faire des compositions avec des figures. Pour cela il me fallait faire (vite je croyais, en passant) une ou deux études d'après nature, juste assez pour comprendre la construction d'une tête, de toute une figure, et, en 1935, je pris un modèle. Cette étude devait me prendre (je pensais) une quinzaine de jours, et puis je voulais ~~construire~~ ^{realiser} mes compositions.

J'ai travaillé avec modèle toute la journée de 1935 à 1940.

Rien n'était tel que j'imaginai. Une tête (je laissais de ^{très vite} côté les figures, j'en était trop) devenait pour moi un objet totalement inconnu et sans dimensions. Deux fois par an je commençais deux têtes, toujours les mêmes, sans jamais aboutir, et je mettais mes études à côté (donc j'ai encore les moules).

Enfin, pour tâcher de les réaliser un peu, je recommençai à travailler ~~de~~ ^{mais ces} mémoire) ~~pour~~ ^{surtout pour} savoir ~~sur~~ ^{ce} ce qui me restait de tout ce travail. (Pendant toutes ces années j'ai dessiné et fait un peu de peinture) *et presque toujours d'après nature,*

Znowu widziałem ciała, które mnie ponownie przyciągały w rzeczywistości oraz formy abstrakcyjne, które wydały mi się prawdziwe w rzeźbie, chciałem robić te pierwsze nie tracąc drugich, *mówiąc bardzo skrótowo*.

Ostatnia figura, kobieta, pod tytułem $1+1=3$, przy której utknąłem na dobre.

A potem chęć pracy nad kompozycjami figuralnymi. W tym celu chciałem wykonać (tylko szybko, myślałem, mimochodem) jedno czy parę studiów z natury, na tyle, żeby zrozumieć konstrukcję głowy, całej figury, dlatego w 1935 roku zacząłem studium modelu. To studium miało mi zabrać jakieś dwa tygodnie (jak sądziłem), a potem chciałem *skonstruować realizować* moje kompozycje.

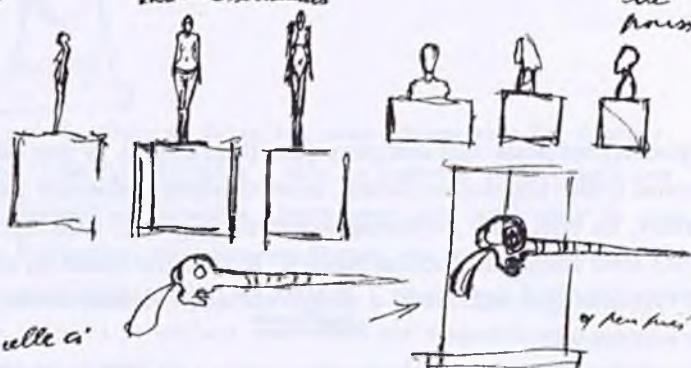
Pracowałem z modelem od rana do wieczora od 1935 do 1940 roku.

Nic nie było takie, jak sobie wyobrażałem. Głowa (figury *bardzo szybko* odłożyłem na bok, to byłoby już zbyt wiele) stała się dla mnie całkowicie nieznanym przedmiotem bez wymiarów. Dwa razy w roku zaczynałem na nowo dwie głowy, zawsze te same, nigdy ich nie kończyłem, potem odkładałem na bok ich projekty (mam jeszcze do nich formy).

Wreszcie, chcąc je choć w części zrealizować, zacząłem w końcu ponownie pracować z pamięci, *przede wszystkim jednak dlatego*, żeby coś mi z całej tej pracy pozostało. (Przez wszystkie te lata rysowałem i trochę malowałem) *niemal wyłącznie z natury*.

Mais voulant faire ~~de~~ mémoire ce que j'avais vu, à ma terre, les sculptures devenaient de plus en plus petites, elles n'étaient ressemblantes que petites, et pourtant ces dimensions me révoltaient et, inlassablement, je recommençais pour aboutir, après quelques mois, au même point.

Une grande figure était pour moi fautive et une petite tout de même intolérable *et puis elles devinrent si minuscules que seulement avec un dernier coup de canif et disparaissaient* mais *elles n'étaient un peu vraies que minuscules, dans la mesure* ne me semblaient



Voilà elle a
Tout ceci changea un peu en 1945 par le dessin. *Quelques m'amenèrent à vouloir* Mais Je voulais à tout prix faire des figures grandes, ~~ou au moins~~ pas absolument minuscules, mais alors, à ma surprise, elles n'étaient ressemblantes que longues et minces.

~~Mais aujourd'hui, je ne peux plus les dessiner.~~

non, ou
Et ~~pas~~ c'est à peu près où j'en suis aujourd'hui, ~~pas~~ *la* j'en étais hier encore, et je m'aperçois à l'instant que si je peux facilement dessiner les sculptures anciennes, je ne ~~peux pas~~ *peux pas* dessiner celles que j'ai faites les dernières années, *peut-être que non* si je pouvais les dessiner, il ne serait plus nécessaire de les faire dans l'espace *mais je ne suis pas sûr de ceci*

~~Mais~~ je m'arrête, d'ailleurs on ferme, il faut régler.

Ale kiedy chciałem wykonać z pamięci to, co widziałem, ku mojemu przerażeniu, rzeźby stawały się coraz mniejsze, tylko w tym zmniejszonym formacie były podobne, ich wymiary złościły mnie jednak do tego stopnia, że zaczynałem od nowa, nie zrażając się – po to tylko, by po kilku miesiącach dotrzeć do tego samego punktu.

Duża figura była dla mnie nieprawdziwa, mała – nie do przyjęcia, *poza tym stały się one tak miniaturowe, że pod ostatnim cięciem scyzoryka rozpadały się w pył. Lecz wydawało mi się, że głowy i figury tylko wtedy, kiedy były miniaturowe, zawierały choć trochę prawdy.*

Od 1945 roku to wszystko nieco się zmieniło, z powodu rysunku.

~~Chciałem za wszelką cenę Nabrałem przez to chęci, by robić większe figury, a przynajmniej nie absolutnie miniaturowe~~ lecz wówczas, ku mojemu zdumieniu, wykazywały podobieństwo tylko wtedy, kiedy były długie i cienkie.

~~Dziś jednak, nie potrafiłbym już ich narysować:~~

W tym punkcie mniej więcej znajduję się dzisiaj, ~~lub raczej nie, nie, w którym byłem jeszcze wczoraj,~~ i właśnie zdałem sobie sprawę z tego, że o ile łatwo mi przychodzi rysowanie dawnych rzeźb, z wielką trudnością potrafiłbym narysować te z ostatnich lat. *Być może, gdybym je potrafił narysować, nie byłoby już potrzeby tworzyć ich w przestrzeni, tego jednak nie jestem pewien.*

Tu kończę, już i tak zamykają, muszę płacić.

1



torse, plâtre 1925
Pierre, Matisse

Tors, gips 1925
Pierre Matisse



Homme et femme 1928
bronz
Zeros.

Mężczyzna i kobieta 1928
brąz
Zeros



petit homme plâtre 1928
chez moi

Mały mężczyzna, gips 1928
u mnie



tête, 1928. plâtre? Madam Alvear?
Vicentin de Noailles
marbre
mermod.
dozanne

Głowa, 1928, gips: Madame Alvear?



femme plâtre? 1928
marbre?

Wichrabina de Noailles.
marmur: Mermod, Lozanna

Kobieta, gips? 1928
marmur?



Homme et femme 1928-29
bronz. était chez moi.
Pierre,

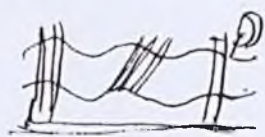
Mężczyzna i kobieta 1928-29
brąz, był w Galerie
Pierre

2



Homme 1929
plâtre. Pierre Matisse
bronce. état chez Pierre

Mężczyzna, 1929
gips: Pierre Matisse
brąz: był u Pierre'a



Femme couchée, 1929
bronce. Compteur
de Jacquard

Leżąca kobieta, 1929
brąz: hrabina de Goncourt



Cage, bois 1930
Emilio Therry, Paris,

Klatka, drewno 1930
Emilio Therry, Paryż



Boule suspendue 1930-31
plâtre, Pierre Matisse
bois. André Breton,

Zawieszona kula, 1930-31
gips: Pierre Matisse
drewno: André Breton



Pointe à l'œil 1932
plâtre Pierre Matisse
bois. Tériade
Paris,

Kolec w oko, 1932
gips: Pierre Matisse
drewno: Tériade
Paryż

3



homme, femme, enfant.
1931
bois. Arp. Paris.

Mężczyzna, kobieta, dziecko,
drewno 1931
Arp, Paryż



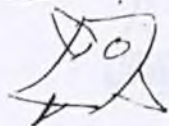
objet pis.
bois metal 1932
Man Ray

Palec schwytyany
drewno metal 1932
Man Ray



objet disagreeable
bois 1932
Smersey.

Nieprzyjemny przedmiot
drewno 1932
Sweeney



objet disagreeable, a jeton.
bois 1932
plaque B. Giacometti Zúrich
bois. 2

Nieprzyjemny przedmiot, do wyrzucenia
drewno 1932
gips: B. Giacometti, Zúrych
drewno: ?



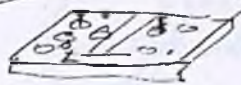
femme égarée 1932-33
bronze.
1x. Pierre Matisse
1x. Madame Guggenheim.
fil tendu
bois 1933.
su. P. Matisse

Kobieta zarżnięta 1932-33
brąz
1x Pierre Matisse
1x Madame Guggenheim
Napięta nić
drewno 1933
u Pierre'a Matisse'a



projekt pour
Coulon 1932

Projekt na korytarz 1932
gips: Matta



plaque
matta.
ou ne joue plus " 1932
plaque matta
marbre I. Levy
45. 45.

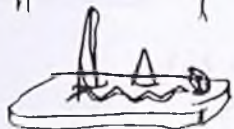
„już koniec gry” 1932
gips: Matta
marmur: I. Levy, N.Y.

4



table. plâche, 1933,
Vicimiton de Noailles

Stół, gips, 1933
Wicchrabina de Noailles



projet pour une place
1932?
Luis ?

Projekt na plac
1932?
drewno?



figure dans un jardin
pierre 1931-32
chez Vicimiton de Noailles
Yeres, Indes

Postać w ogrodzie,
kamień 1931-32
u Wicchrabiny de Noailles
Yeres /nieczyt./



tête. 1934. plâche et
Bugeyère

terre cuite Tour
Bonsel, Versailles,

pierre. chez moi,

Głowa, 1934 gips
Brugyère, Tour
Ton Bonsel, Wersal
kamień u mnie



cube. plâche 1934
chez moi,

Sześcian, gips 1934
u mnie

5



femme qui s'écroule
l'été 1933.
P. Matisse

Idęca kobieta
gips 1933
P. Matisse



vide maintenant le vide
plâtre matta w. y.
Orange.
1 Rey Millet Paris
1 Bordas
1 chymis.

prętko ręce trzymające pustkę
1934
gips: Matta
1 Rey Millet, Paryż
1 Bordas, Paryż
1 u mnie



Palais de 4 heures
bis 1932?
Musée Art Moderne
w. y.

Pałac o czwartej nad ranem
drewno 1932?
Museum of Modern Art N.Y.

16



mère et fille nue,
bronz. 1933
Bomel, Versailles

Matka i naga córka
brz 1933
Bomel, Wersal



tête de femme
plâtre 1935,
Bruguière
Tour,

Głowa kobiety,
gips 1935
Bruguière
Tour



petite tête plâtre 1936.
Mermod, Lausanne,

Mala głowa, gips 1936
Mermod, Lozanna

Et c'est à peu près tout s'ou
je me rappelle aujourd'hui.

Alberto Giacometti.

I to mniej więcej wszystko, co
sobie dziś przypominam.
Alberto Giacometti



l'anne grande
plâtre 1932-33
Chy 1111

Duża kobieta
gips 193? - 33
u mnie

Maj 1920⁶

Dziś wieczór zabrałem się do niedawno rozpoczętego artykułu, ale mam już inny stosunek do tego, co chciałem napisać. Coś uległo przesunięciu, fakty przestały mieć dla mnie tę samą ważność, a może raczej znalazły się na innej płaszczyźnie, w innym miejscu; ja nie jestem już dokładnie tym samym człowiekiem, nie stoję w tym samym punkcie wobec rzeczy, ich sens nabrał innej barwy, wszystko spowija inne światło, a przede wszystkim zmienił się dystans pomiędzy mną a rzeczami – no i czas już nie jest tym samym.

A przecież to prawda, że w 1920 roku, w maju, w czasie pierwszego pobytu w Wenecji (wciąż pamiętam, jakie wrażenie, w pociągu na małej stacyjce w dolinach Brianzy, zrobiło na mnie słońce, olbrzymie, czerwone, znikające nad zamglonym nieco horyzontem; pamiętam moje zdziwienie przy wjeździe do Wenecji, z powodu lekkiej, przejrzystej szarości, i zielono-szarej kopuły kościoła vis à vis dworca: wszystko wyglądało słabej konstrukcji, z lekka podniszczone), tak, to prawda, że w czasie tego pobytu w Wenecji pozostawałem wyłącznie pod wrażeniem Tintoretta, tylko on wzbudził mój entuzjazm, nawet miłość. Jego obrazy wyzwoliły we mnie bardzo intensywne emocje, wręcz miłość do niego. Cały miesiąc biegałem po mieście, martwiąc się, że może mi umknąć choćby jedno jego płótno schowane w kościele lub w innym zakątku. Tintoretto był dla mnie cudownym odkryciem, naraz poszła w górę kurtyna, odsłaniając przede mną nowy świat, będący najprecyzyjniejszym odbiciem realnego świata, który mnie otaczał. Zapalałem do Tintoretta miłością wyłączną, tudzież jakże stronniczą; do innych malarzy weneckich czułem tylko wrogość i antypatię, do Veronesa i Tycjana (może nie do Belliniego, którego wielbiłem, ale jakby na odległość, w tym momencie nie był dla mnie niezastąpiony). Tintoretto miał we wszystkim rację, wszyscy inni mylili się. Jeszcze w dniu wyjazdu pognałem do San Giorgio Maggiore i do szkoły San Rocco, żeby się z nim pożegnać, jak z najlepszym przyjacielem.

Tego samego dnia, w kaplicy Arena w Padwie, jakby mnie piorun przeszył przed freskami Giotta. Ziemia usunęła mi się spod nóg, zmieszany i zbity z tropu odczułem nagle jakiś zaprawiony wielkim żalem niesłychany ból.

Ten cios dosięgnął także Tintoretta. Siła Giotta runęła na mnie nie napotkawszy oporu, zostałem wprost zmiażdżony tymi niewzruszonymi figurami, gęstymi jak bazalt, ich pełnymi precyzji i trafności gestami, ciężkimi od ekspresji, a przecież nieskończenie delikatnymi, jak np. ręka Marii, dotykająca policzka martwego Chrystusa. Wydawało mi się, że żadna inna ręka nie mogłaby nigdy uczynić odmiennego gestu w podobnej sytuacji.

Obrazy Tintoretta stały się zamazane i niedokładne, jego postaci siliły się na wielkie gesty, puste i powierzchowne, we wszystkim u niego zacząłem się dopatrywać pełnej próżności żądzy dominacji. Ale byłem przeciwny porzuceniu go tak po prostu, miałem poczucie winy. Owo zdystansowanie się, które odbywało się na moich oczach, odczułem jako zdradę z mojej strony. Miałem wrażenie, że tracę coś, czego nic nie zastąpi, jakby płomyk, tchnienie, nieskończenie powabniejsze niż u Giotta, choć Giotto – byłem o tym przekonany – był silniejszy.

Tego samego wieczora, targany wszystkimi tymi sprzecznymi odczuciami, doznałem prawdziwego wstrząsu na widok dwóch, trzech młodych dziewczyn, idących przede mną na ulicy. Wydały mi się olbrzymie, poza wszelkim pojęciem miary, całe ich istnienie, wszystkie ruchy, naznaczone jakąś przeraźliwą, przemocną siłą. Patrzyłem na nie jak zuroczony, ogarnął mnie lęk. Tak jakby rzeczywistość uległa rozdarciu. Zmienił się cały sens, wzajemne układy między rzeczami. Od razu też dzieła Tintoretta i Giotta stały się malutkie, słabowite, miękkie, pozbawione konsystencji, były jak naiwne jąkanie, wstydlive, nieporadne. To, co miało dla mnie takie znaczenie u Tintoretta, było jednak jakimś bladym odbiciem tego, co mi się teraz ukazało – zacząłem rozumieć, czemu tak bronilem się, żeby tego nie stracić. Ten sam płomyk, ale już znacznie mocniej, zapalił się dla mnie jesienią tego roku, najpierw we Florencji, w popiersiu egipskim, kiedy po raz pierwszy zobaczyłem głowę podobną do prawdziwej, a potem u Cimbauego w Asyżu, który przejął mnie wielką radością, nieco później zaś w mozaikach w rzymskim kościele Cosmy i Damiana. We wszystkich tych dziełach dojrzałem jakby odtworzone kopie trzech dziewczyn z Padwy. Później ta właśnie jakość oczarowała mnie u Cezanne'a – z tego powodu zajmuje on dla mnie unikalne miejsce w malarstwie ostatnich stuleci. Wszystko to wszakże uległo parę dni temu owemu przesunięciu: coś jeszcze się tu zakradło i nie bardzo wiem, co z tym zrobić.

¹*Hier, sables mouvants*, pierwodruk: „Le Surréalisme au Service de la Revolution” nr 6, 15.5.1933, przedruk: Alberto Giacometti *Ecrits*, Hermann, Paris 1990.

² W oryginale „isba”. W wydaniu książkowym tekst opatrzone postscriptum z 1958 roku: „Ponowna lektura ostatniego fragmentu tekstu uzmysławia mi, że wyobrażając sobie Syberię dokładnie opisałem kraj, w którym wtedy przebywałem i mieszkałem”.

³*Je ne puis parler qu'indirectement de mes sculptures*, „Minotaure” nr 3-4, 12.12.1933.

⁴*Le rêve, le Sphinx et la morte de T.*, pierwodruk „Labirynthe” 22/23, décembre 1946, str. 12-13, przedruk: Alberto Giacometti *Ecrits*, Hermann, Paris 1990.

⁵Pierwodruk w katalogu do wystawy w nowojorskiej Pierre Matisse Gallery. *Alberto Giacometti: Exhibition of sculptures, paintings, drawings. Introduction by Jean-Paul Sartre, and a letter from Alberto Giacometti. January 19 to February 14, 1948*, przedruk: Alberto Giacometti *Ecrits*, Hermann, Paris 1990.

⁶*Mai 1920*, „Verve” tom 3, nr 27-28, grudzień 1952, str. 33-34, przedruk: Alberto Giacometti *Ecrits*, Hermann, Paris 1990.

To długi szlak*

Alberto Giacometti w rozmowie z Pierre`em Schneiderem

Na tyłach czternastego *arrondissement* podwórko niewiele większe od wąskiego przejścia, atelier malutkie, podniszczone, zakurzone – i tu powstaje najwierniejszy bez wątpienia obraz człowieka naszych czasów. Ów obraz samotnika, niemal anonimowego, kruchego, który w chwili, kiedy ma zniknąć, powierza nam swoją tajemnicę, obecność, życie – Alberto Giacometti już od ponad dwudziestu lat wykuwa niestrudzenie w swych rzeźbach i w malarstwie, na uboczu dominujących prądów sztuki współczesnej, może nawet idąc pod prąd. W przeddzień pierwszej od trzech lat wystawy, mówił o swojej nieustającej i niebezpiecznej obronie ariergardy, zdaniami pełnymi wahań i znaków zapytania zdradzających pewność.

ALBERTO GIACOMETTI: Skąd się bierze ta potrzeba, tak, potrzeba, malowania twarzy? Dlaczego doznaję niemal – jak to powiedzieć? – halucynacji na widok ludzkich twarzy, i to odkąd sięgam pamięcią? Twarz to jakby znak, którego nie poznaję, jakby można się było w niej dopatrzeć czegoś, czego nie widzi się na pierwszy rzut oka. No właśnie, dlaczego...?

PIERRE SCHNEIDER: Czy ta twarz, której chce się pan dopatrzeć za każdą konkretną twarzą, nie jest do tego stopnia ogólna, że staje się abstrakcyjna?

O nie! Wręcz przeciwnie. Im bardziej jest pan sobą, tym bardziej staje się pan każdym... Ale innymi staje się pan tylko przez to, że jest w maksymalny sposób sobą, prawda? Do ogólnego nie dociera się inaczej niż przez to, co jest najbardziej szczegółowe.

Czy pracuje pan z natury?

Najwcześniejszy rysunek, jaki sobie przypominam, nie był wcale z natury – była to ilustracja opowieści. Królewna Śnieżka w trumience, z krasnoludkami. W dzieciństwie miałem raczej ochotę ilustrować historie. A następnie, dosyć wcześnie, zacząłem rysować z natury i miałem wrażenie, że na tyle

* *Ma longue marche*, „L'Express”, 8.6.1961

opanovałem rzemiosło, że mogłem wykonywać dokładnie to, co sobie zamierzyłem. Nie grzeszyłem skromnością, w wieku dziesięciu lat...

Podziwiałem siebie, miałem wrażenie, że wszystko potrafię zrobić w tym wspaniałym medium: rysunku. Że jestem w stanie narysować cokolwiek, że widzę jasno jak nikt inny. W wieku bodajże czternastu lat zrobiłem swoją pierwszą rzeźbę – małe popiersie. To także mi się udało. Miałem wrażenie, że między moją wizją a możliwością jej urzeczywistnienia nic nie stało na przeszkodzie. Panowałem nad swoją wizją, to był istny raj, trwało tak do 18–19 roku życia, kiedy stwierdziłem, że na nic się w ogóle nie nadaje! Z wolna wszystko się pogorszyło. Zaczęła mi umykać rzeczywistość. Przedtem wydawało mi się, że widzę rzeczy bardzo jasno, że to rodzaj bliskiej zażyłości ze Wszystkim, z wszechświatem. A tu naraz ta jego narastająca obcość. Człowiek jest sobą, niby zawsze taki sam, na zewnątrz świat, i nagle ten świat staje się kompletnie czarny... Chciałem zrobić autoportret z natury i zdałem sobie sprawę, że to, co widzę, to coś, czego nie sposób oddać na płótnie. Linia – doskonale sobie przypominam – linia biegnąca od ucha do podbródka, której – zrozumiałem – nie będę w stanie skopiować tak, jak ją widzę, odtąd będzie do mnie należeć, do obszaru całkowitej niemożliwości. Katować ją do końca, to zakrawało na absurd, nie ma już co liczyć, że kiedykolwiek jeszcze uda mi się skopiować, choćby prowizorycznie, to, co widzę... No i rzuciłem malowanie z natury, rzeźbę też.

Zatem w sumie czuł pan coś, co w tym okresie odczuwała pewna ilość artystów, którzy, z tej samej przyczyny, całkowicie porzucili reprezentację rzeczywistości.

Tak, niewątpliwie. Wydawało mi się absurdem gonienie za czymś, co już w punkcie wyjścia było skazane na absolutną porażkę. Powiedziałem sobie, że jeżeli w ogóle chcę kontynuować, pozostaje mi tylko jedno, a mianowicie odtwarzanie z pamięci, że powinienem ograniczyć się tylko do tego, co naprawdę znam. Przez dziesięć lat zajmowałem się wyłącznie rekonstruowaniem. Nie zaczynałem rzeźby dopóki nie zobaczyłem jej w wyobraźni na tyle jasno, by móc ją zrealizować. W dniu, w którym ją wykonywałem, zajmowało mi to minimum czasu, tyle ile było potrzeba na realizację. Były to nie tyle rzeźby, ile „przedmioty”. Można zatem powiedzieć: szczęśliwa epoka. Wychodziłem na spacer, potem zabierałem się do pracy, praca nie sprawiała mi trudności, realizowałem to, co sobie zamierzyłem. Wiedziałem jednak, że bez względu na to, co robię, czy chcę robić, któregoś dnia będę

musiał znowu usiąść naprzeciw modela i starać się skopiować to, co widzę. Choćby bez najmniejszej nadziei, że mi się uda. W pewnym sensie bałem się, że znajdę się w tym punkcie, ale wiedziałem, że to nieuniknione. Bałem się, ale miałem nadzieję. Ponieważ wykonywane wówczas prace abstrakcyjne zawsze doprowadzałem do końca, i to raz na zawsze. Gdybym tak postępował dalej, po prostu wykonałbym więcej prac w tym stylu, ale nie byłoby już w tym przygody. Dlatego przestało mnie to interesować.

Kiedy zatem stanął pan, a raczej siadł „twarzą w twarz z rzeczywistością”?

Pewnego dnia, zapomniawszy o niemożliwości zrobienia czegoś z natury, postanowiłem pracować z modelem. Ale wyobrażałem sobie – do dziś zastanawiam się, skąd mi to przyszło do głowy – wyobrażałem sobie, że siądę przed modelem, popracuję jakiś tydzień, zacznę widzieć jasno... no i to mi wystarczy, żeby zacząć na nowo kompozycje, tworzyć dzieła.

I wpadł pan w pułapkę?

Po tygodniu w dalszym ciągu nie mogłem się z tym uporać! Postać była stanowczo zbyt skomplikowana. Wtedy powiedziałem sobie: „dobrze, więc zacznę od głowy”. Zaczynam popiersie, no i – zamiast widzieć coraz ostrzej, widzę coraz bardziej nieostro, ale uparłem się...

Wydaje mi się wszakże, iż te głowy były w coraz mniejszym stopniu portretami, a coraz bardziej zbliżał się pan w nich do czegoś innego, do kogoś, kto był może prawdziwszy niż osoba rzeczywista...

Wcześniej istniała rzeczywistość znana czy też banalna, powiedzmy: ustalona, prawda? Ale to skończyło się definitywnie w 1945 roku. Zdałem sobie, na przykład, sprawę z tego, że między pójściem do kina a wyjściem z kina nie było różnicy – wchodzę do kina, oglądam to, co się dzieje na ekranie, wychodzę z niego, nic mnie nie dziwi, na ulicy czy w kawiarni...

To znaczy, żadnej różnicy między obrazem na ekranie...

...a rzeczywistością na zewnątrz: moje widzenie świata było widzeniem fotograficznym, tak jak sądzę jest ono u niemal każdego, prawda? Człowiek

nigdy naprawdę nie widzi rzeczy, spogląda na nie wyłącznie poprzez pewien ekran. Tak samo na niektórych obrazach. Obecnie prawie wszyscy malarze, którzy chcą zrobić pejzaż, widzą go poprzez impresjonizm (ostatnia powszechnie przyjęta malarska wizja świata zewnętrznego to impresjonizm...).

A tu nagle radykalne cięcie. Doskonale pamiętam, było to w kinie *Actualités*, na Montparnasse, najpierw nie wiedziałem już prawie, co się dzieje na ekranie – zamiast postaci widziałem czarno-białe plamy, straciły wszelkie znaczenie. Nie patrzyłem na ekran, lecz na widzów obok, którzy stali się dla mnie drugim spektaklem, całkowicie nieznanym. Już nie tylko to, co się działo na ekranie było dla mnie czymś nieznanym, rzeczywistość wokół mnie też! Kiedy wyszedłem na bulwar, miałem wrażenie, że stoję przed czymś, czego w życiu nie widziałem, że otwiera się przede mną całkowicie zmieniona rzeczywistość. Tak, nigdy w życiu nie widziana, absolutnie nieznaną, cudowną. Bulwar Montparnasse nabrał piękna z Tysiąca i jednej nocy, fantastyczny, całkowicie nieznanym... a z drugiej strony to milczenie, rodzaj jakiegoś niesamowitego wyciszenia. Wtedy się zaczęło. Dzień w dzień, budzę się w swoim pokoju, patrzę: krzesło, na nim ręcznik, i przesywa mnie dreszcz, wielkie przeżycie, aż czuję chłód w krzyżu, bo wszystko wydaje się absolutnie nieruchome. Rodzaj inercji, utraty ciężkości: ręcznik na krześle nic nie ważył, nie obciążał krzesła, przestał mieć jakikolwiek z nim związek, krzesło na podłodze nie obciążało podłogi, trwało po prostu w całkowitej inercji, przez co wszystko było wyciszone, spowite jakimś milczeniem. To był dopiero początek. Wszystko uległo transformacji... tak jakby ruch to była jedynie seria następujących jeden po drugim punktów bezruchu. Człowiek, który mówi, już nie był ruchem, tylko serią następujących kolejno bezruchów, całkowicie od siebie oddzielonych: momenty bez ruchu, które mogły trwać przeciw całej wieczności, ba, kilka wieczności, przerywane przez inny bezruch, który po nich następował. Pamiętam, raz, kiedy zamawiałem coś w kawiarni, kelnera – otwierał usta i mówił nie wiem już co, te jego ruchy ust wydały mi się naraz oderwanymi jeden od drugiego momentami bezruchu, bez ciągłości, całkowicie od siebie oderwanymi. Ten człowiek stał się naraz czymś absolutnie nieznanym, mechanicznym: tak, to wiązało się z ideą mechaniczności. Świadomość, że każda rozmowa, prawie wszystko, co od ludzi słyszałem, było jakby mechaniczne, tak jakby wypowiedane były wyłącznie rzeczy dawno wyczone, niemal w stanie nieświadomości. Tak, owa mechaniczność nieświadomego, ludzie chodzą sobie po ulicy, w jedną, w drugą stronę,

trochę jak mrówki, każdy przechodzień jakby szedł sam zamknięty w sobie, samotny, w swoją stronę, inni nie zdają sobie sprawy. Ludzie mijają się, przechodzą obok siebie – prawda? – ale nie widzą jeden drugiego, nie patrzą na siebie. Albo krążą wokół jakiejś kobiety. Kobieta w bezruchu, a czterech mężczyzn w marszu przed siebie, w taki czy inny sposób sytuują się wobec tej kobiety. Zdałem sobie sprawę, że odtąd będę przedstawiał kobietę w bezruchu, a mężczyznę w marszu. Tak, kobieta jest u mnie zawsze przedstawiona w bezruchu, a mężczyzna zawsze idzie.

Do tego stopnia, że wydaje się niemożliwe, aby kiedykolwiek osiągnął swój cel. A pan, widzi się pan już blisko celu?

Absolutnie nie. Próbuję wykonywać to, co trzydzieści lat temu wydało mi się niemożliwe. Uważam, że obecnie jest to równie niewykonalne jak przed trzydziestu laty, kompletnie niewykonalne, że czeka mnie tylko porażka. Mimo tego, jedyną rzeczą, która mnie pasjonuje, to jest próbować zbliżyć się do tych wizji, które wydawały mi się niemożliwe do przedstawienia.

Niemożliwe z jakiego powodu?

Wspominałem o konturze przebiegającym od ucha do brody, niemożliwe żeby ta linia, która wydaje się tak długa, była w przestrzeni płótna tak krótka. To znaczy, że nie można zmieścić na płótnie linii, która, jak się wydaje, ma długość 20 cm, na odcinku trzycentymetrowym. To absolutnie niemożliwe, to ponad ludzkie możliwości: nie może pan przedstawić linii trzykrotnie dłuższej niż miejsce, którym pan dysponuje na płaszczyźnie płótna.

Czemu po prostu nie wyciągnąć z tego takiego wniosku, jak pańscy współcześni, a zwłaszcza młodsze od pańskiego pokolenie: skoro wszystko zdaje się świadczyć o tym, że to niemożliwe, no to może rozluźnić postronki w malarstwie, dać mu wolność gestu, spontaniczność, prawo do nieprzemyslanego, krótko mówiąc: niefiguracywność?

Po pierwsze, nie uważam, że artyści uprawiający sztukę niefiguracywną czynią to dlatego, że uznali za niemożliwe przedstawienie rzeczywistości. Bynajmniej. Nie są, tak jak ja, w sytuacji kogoś, kto tego pragnie, a jednocześnie uważa za niemożliwe, tylko uznali, że to już zostało zrobione, raz na

zawsze, i że przedstawianie własnego widzenia świata zewnętrznego nie może już wnieść niczego nowego, sprowadzałoby się bowiem do powtarzania tego, co zrobili inni, a to nie ma sensu. Nie próbują... nie malują drzewa, nie z tego powodu, że uważają, że to ich przerasta lub że to jest niemożliwe – nie robią tego, bo mówią sobie: „Jeżeli namaluję drzewo, wyjdzie z tego tylko banalne drzewko, które tyle razy już namalowali inni”. Wyobrażają sobie – to właśnie mnie dziwi – że może z tego wyjść tylko kicz. Że kopiować drzewo tak jak się je widzi, oznacza, że to absolutnie nic ciekawego!

Dla mnie jednak rzeczywistość w dalszym ciągu pozostaje tak samo dziewicza i nieznana, jak wtedy, gdy spróbowałem ją przedstawić pierwszy raz w życiu. To znaczy, że wszelka dotychczasowa reprezentacja miała zawsze niepełny charakter. Świat zewnętrzny, czy będzie to głowa, czy drzewo – ja tego nie postrzegam w kategoriach reprezentacji, którą zawsze się uprawiało. Owszem, może częściowo, ale pozostaje jeszcze przecież coś, czego w przeszłości nie dało nam jeszcze malarstwo ani rzeźba. Tak jest od dnia, w którym zacząłem naprawdę widzieć... wcześniej bowiem zawsze widziałem tylko przez ten ekran, to znaczy przez sztukę przeszłości. Powoli zacząłem widzieć do pewnego stopnia już bez tego ekranu i znane zamieniło się w nieznane, absolutnie nieznane. Było to owo zachwycenie się, a jednocześnie niemożność oddania tego [w sztuce].

Mimo wszystko, woli pan tę niemożność od możliwości sukcesu w domenie abstrakcji?

Tak. Sztuka niezmiernie mnie interesuje, ale prawda – nieskończenie bardziej... Im dłużej pracuję, tym bardziej widzę w inny sposób, z dnia na dzień wszystko rośnie, staje się w istocie coraz bardziej nieznane, coraz piękniejsze. Im bardziej się do rzeczy zbliżam, tym większe się robią, i coraz dalsze... nawet wtedy, kiedy w oczach innych nic by to nie dało, dla mnie warto się trudzić, nad moim widzeniem, moją wizją świata zewnętrznego i ludzi. Ale nim zdołam dojść do tego, oddać choćby jedną głowę – kiedy widzę twarz, nie widzę karku, bo prawie niemożliwe jest mieć wyczucie głębi z tego punktu widzenia, a kiedy widzę kark, tracę z oczu głowę. Kiedyś się zastanawiałem: jak przedstawić kobietę, bo to najbardziej tradycyjny temat. Jako sześcian, powiedzmy wydłużony, czy może cylin-

der, albo deskę, lub raczej drut? Do prawie wszystkich rzeźb można zastosować jedną z tych formuł. W rzeczywistości żadna z tych rzeczy, tylko... wszystkie naraz.

To, co widzę – czasami mam wrażenie, że zaraz uchwycę, a potem umyka i zaczynam na nowo...

I przez to ciągle za czymś gonię, pracuję bez ustanku.

Nie ma pan wrażenia, że chodzi pan w miejscu?

Ani trochę. Mam odczucie, że z każdym dniem posuwam się trochę. Nawet wtedy, kiedy ledwie coś widać. I coraz częściej myślę sobie, że nie z każdym dniem, tylko wręcz z każdą godziną. To dlatego tak gonię, coraz bardziej, pracuję bez przerwy, jak nigdy dotąd. Tak, z pewnością robię rzeczy, których nigdy przedtem nie robiłem, że każda nowa praca zostawi w tyle to, co wyrzeźbiłem do wczorajszego dnia, do dzisiejszego. Nad tą rzeźbą pracowałem do ósmej rano, a teraz kontynuuję. Nawet jeśli jeszcze jest to kompletne nic, to i tak wykracza ona poza to, czym była wczoraj, i to już jest nieodwracalne. Nigdy nie ma powrotu, nie wrócę do tego, co zrobiłem wczoraj. To długi szlak. Wszystko wprawia mnie w lekką egzaltację. Zupełnie jakby nadzwyczajna przygoda: wyruszam statkiem do niewidzianych krajów, do coraz bardziej nieoczekiwanych lądów, ludzi, takie mam uczucie.

Piękna przygoda. Natomiast czy z tego coś wyjdzie, czy nie? – czemu właściwie miałbym się tym przejmować? Czy na tej wystawie są rzeczy udane czy nie, jest mi całkowicie obojętne. Dla mnie to wszystko jest i tak nieudane, czemu więc miałbym się dziwić, że inni na to nie spojrzą. Ja o nic się nie dopraszam, no... może tylko, żeby kontynuować, do upadłego.

przełożył Marek Kędzierski

Alberto Giacometti: Moja rzeczywistość
3 grudnia 2003 – 30 stycznia 2004

Galeria Starmach

Kraków, ul. Węgierska 5

reprodukcje w katalogu udostępnione przez

Alberto-Giacometti-Stiftung, Zurych

Fondation Beyeler, Bazylea



1. Tors 1925
Torse

2. Para 1926
Le Couple

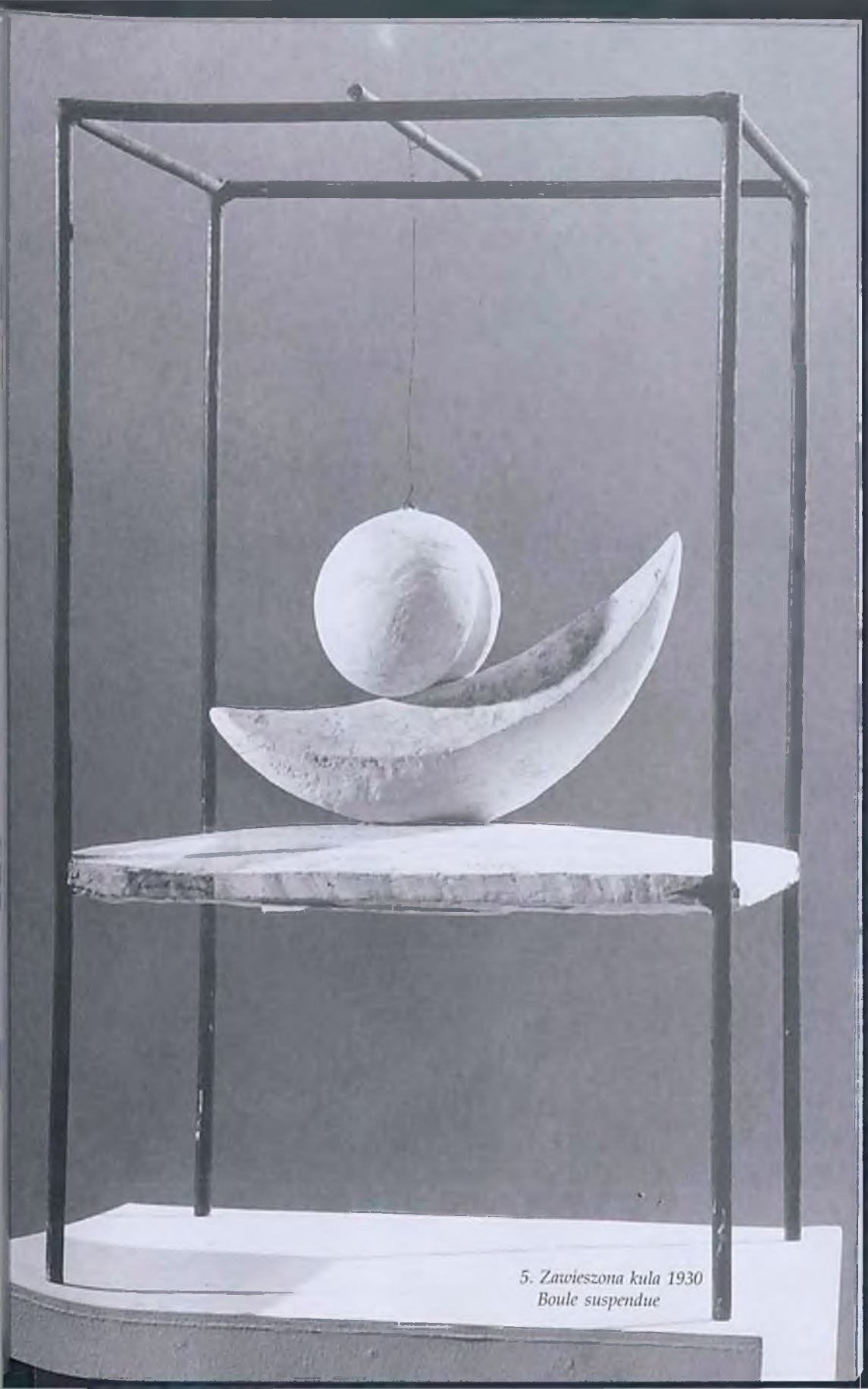


3. Kobieta-Lyżka 1926
Femme-Cuiller



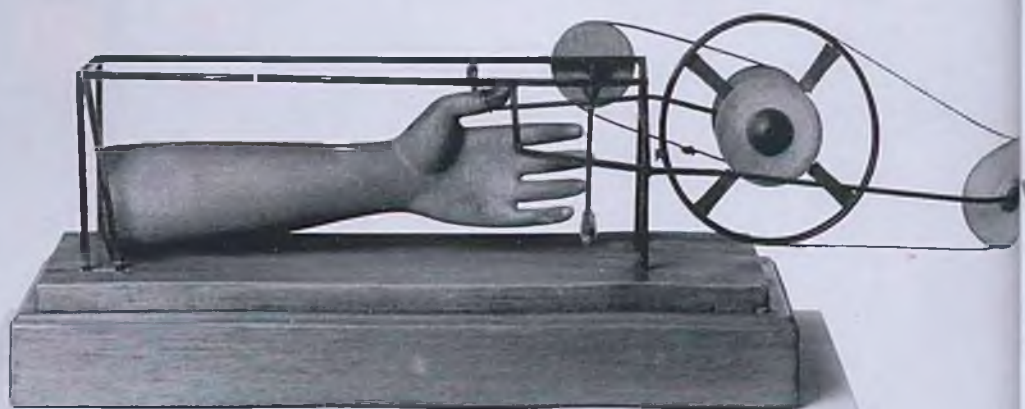
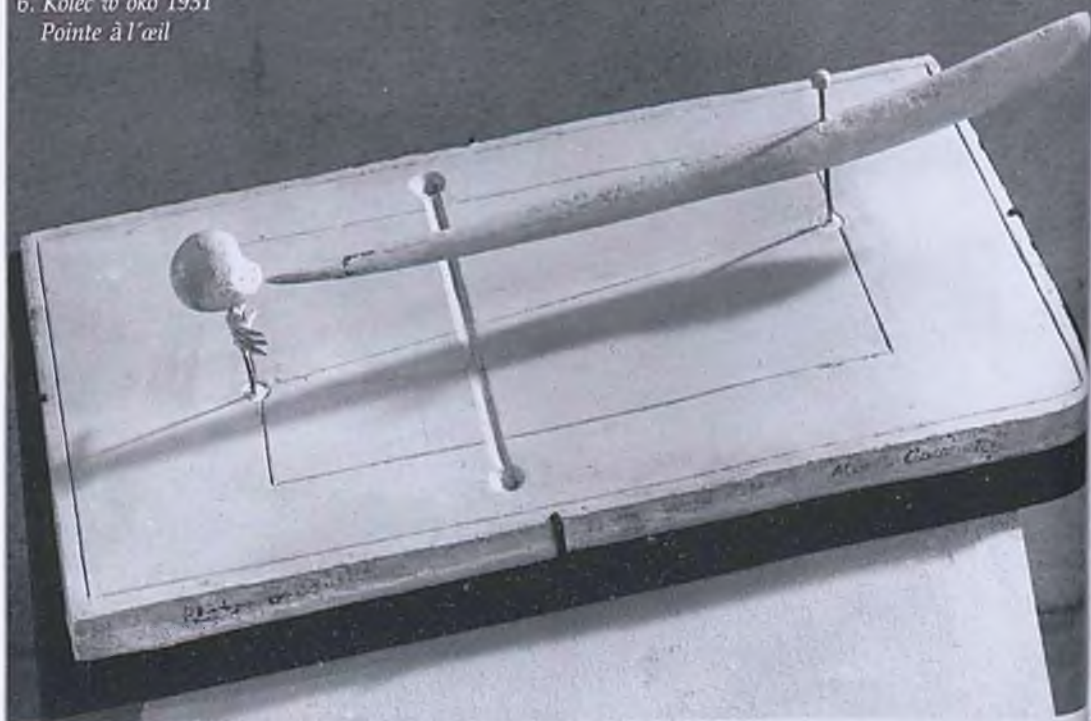


4. Patrząca głowa 1928
Tête qui regarde



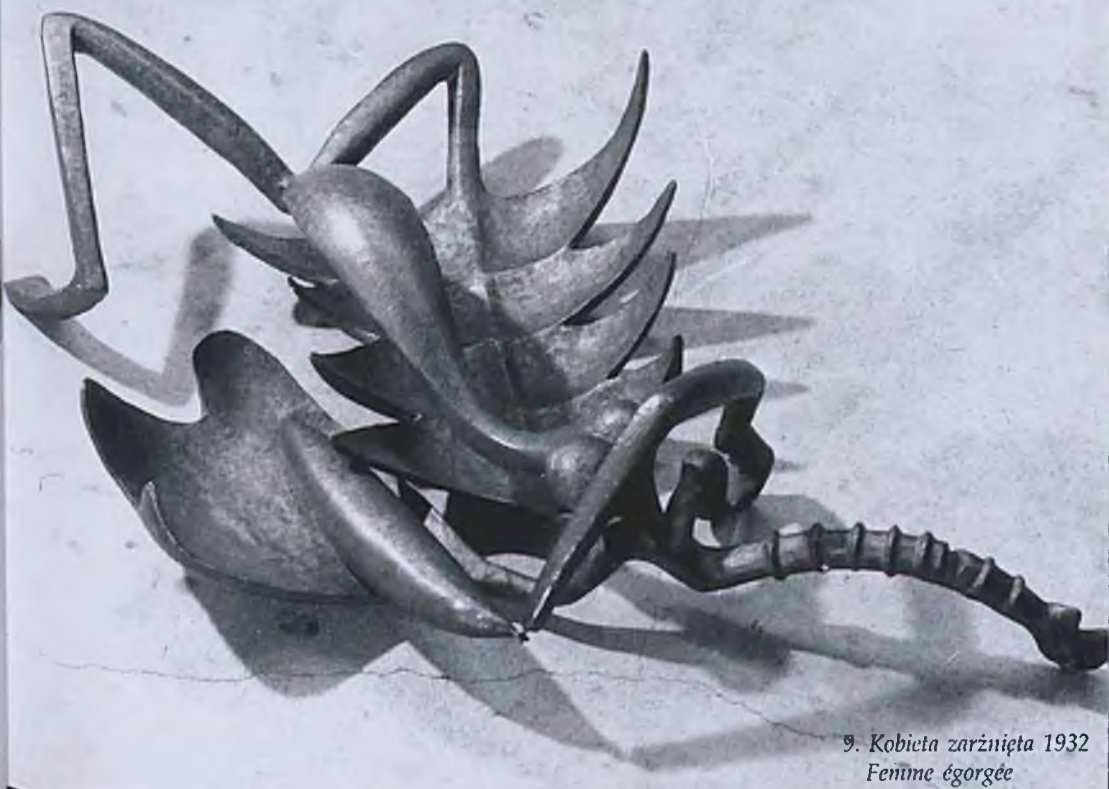
5. Zawieszona kula 1930
Boule suspendue

6. Kolec w oko 1931
Pointe à l'œil



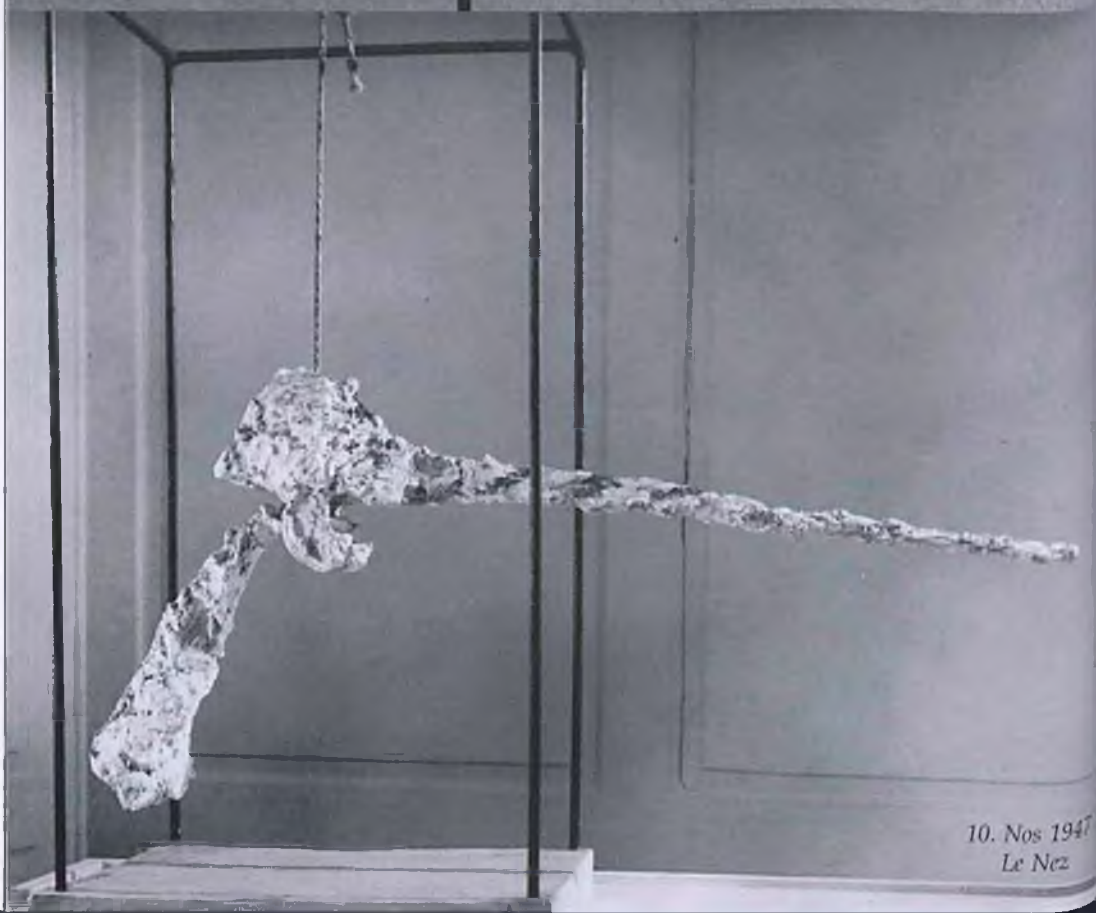
7. Ręka schwytna za palec 1932
Main prise au doigt

8. Kobieta leżąca 1929
Femme couchée



9. Kobieta zarżnięta 1932
Femme égorgée

11. Ręka 1947
La Main



10. Nos 1947
Le Nez

12. Mężczyzna idący 1960
Homme qui marche



13. Duża postać 1947
Grande figure



14. Mężczyzna idący 1947
Homme qui marche



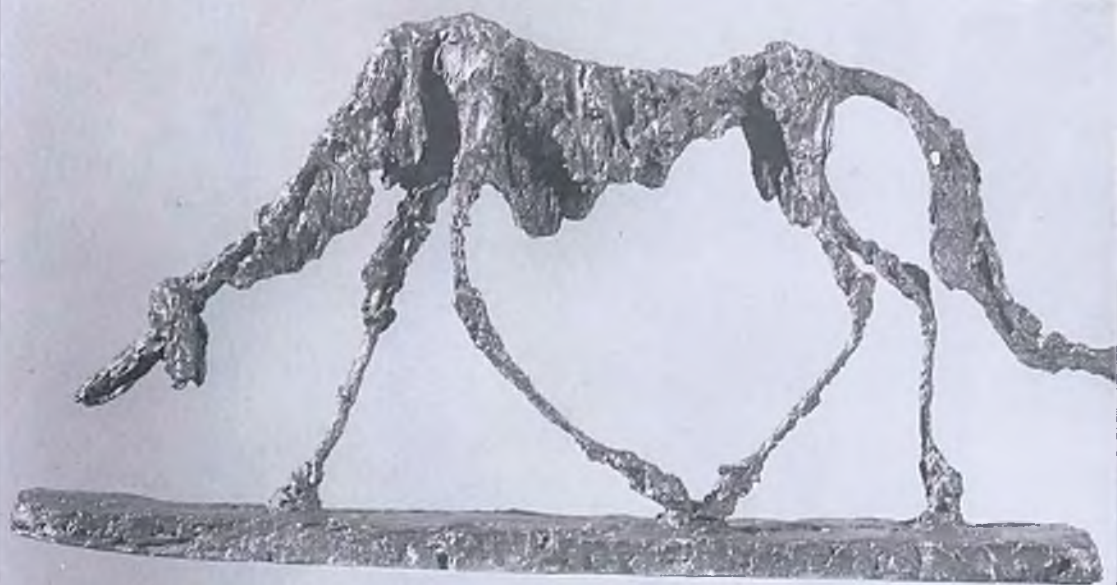
15. Trzej idący mężczyźni 1948
Trois hommes qui marchent



16. Cztery małe figury na podstawie 1950
Quatre figurines sur base



17. Pies 1951
Le Chien



18. Kot 1951
Le Chat

20. Noga 1958
La jambe



19. Duża głowa Diego 1954
Grande tête de Diego



1. *Duža kobieta III* 1960
Grande femme III



22. *Duža kobieta IV* 1960
Grande femme IV





23. Duża głowa 1960
Grande tête



24. Eli Lothar III (siedzący) 1965
Eli Lothar III (assis)



25. Jabłko na komodzie 1937
Pomme sur le buffet

26. Trzy głowy z gipsu 194
3 têtes de plâtres





27. Anette 1951



28. Ulica 1954

La rue



29. Peter Watson 1954

Alberto S. ...

30. *Portrait Annette w żółtej bluzce* 1964
Portrait d'Annette à la blouse jaune



31. *Głowa mężczyzny (Diego)* 1964
Tête d'homme (Diego)

32. Caroline 1961



33. Isaku Yanaihara 1961

34. Pracownia 1964
Atelier



Alberto



Marek Kędzierski

Sztuka niezmiernie mnie interesuje...
Alberto Giacometti i „jego rzeczywistość”

1.

Na fotografii Henriego Cartier-Bressona z 1961 roku czarny, błyszczący od deszczu asfalt i ciemny mur ponurego budynku szkoły o zakratowanych oknach. Giacometti w nasuniętym na głowę, wytartym płaszczu à la porucznik Columbo idzie prosto linią wyznaczających przejście dla pieszych wbitych w asfalt metalowych krążków. Jedyny przechodzień, samotna, opuszczona postać – jeśli nie liczyć sylwetki matki i dziecka na znaku drogowym. Tablica z nazwą ulicy, rue d'Alésia, upamiętnia otoczone przez Cezara podwójnym murem zbuntowane miasto w Galii. Na innym zdjęciu, którego auto-



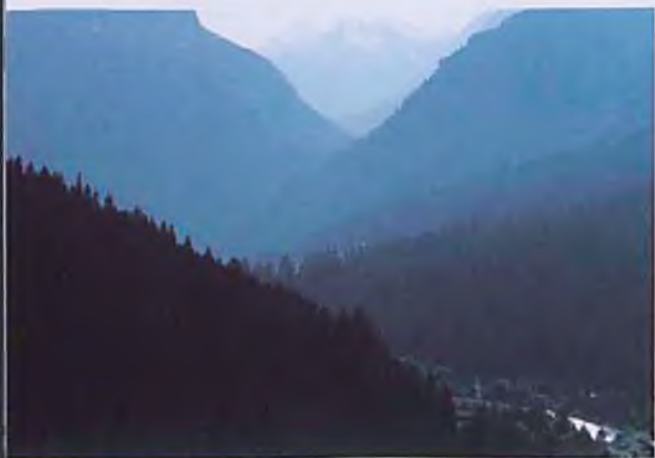


Rodzina Giacometti w 1911 roku, fot. Andrea Garbald

rem jest Andrea Garbald, fotograf z miasteczka Castasegna na szwajcarsko-włoskiej granicy, Giovanni, głowa rodziny, siedzi w centrum z trójką młodszych dzieci u swych kolan. Wyczuwamy jednak, że dwie centralne postaci znajdują się na peryferiach, oś emocjonalna biegnie tu od pierworodnego syna do matki. Oboje zwróceni profilem (podczas gdy inne dzieci spoglądają w kierunku fotografa, a ojciec na nie), patrzą na siebie jakby łączyło ich nieme porozumienie. Ta fotografia została zrobiona w czterdzieste urodziny Annetty Giacometti, w sierpniu 1911 roku. Między przyrodą Alp a ulicą z cegły i asfaltu rozciąga się pół wieku. Do Paryża wysłał go ojciec. Do matki będzie stamtąd wracał jeszcze trzydzieści lat po śmierci ojca.

Alberto Giacometti przyszedł na świat 10 października 1901 roku w dolinie Bregalia (oryginalna pisownia w języku włoskim Bregaglia), na terenach kantonu Gryzonii (Graubünden), zamieszkałych głównie przez górali mówiących dialektem języka włoskiego, zaledwie parę kilometrów od Chiaven-

Val Bregaglia, widok z przełęczy Majola w kierunku granicy włoskiej, czerwiec 2003



ny, miasta położonego już w Italii. Na początku dwudziestego wieku znacznie łatwiej było stamtąd, zwłaszcza zimą, dotrzeć przez Como do Mediolanu niż przez stolicę Gryzonii Chur do Zurychu czy Berna. Choć Chiavenna, niegdyś należąca do Szwajcarii, położona jest w tej samej dolinie, granica dwóch państw jest także granicą dwóch społeczności, głównie za sprawą religii. Ludność Bregalii, protestancka od 1529 roku, w cza-

sach kontrreformacji – i później – udzielała schronienia przybywającym z Włoch braciom w wierze. Na początku XX wieku, w czasach przed rozwojem motoryzacji i elektryfikacją, życie w Bregalii było mniej komfortowe niż sugerowały to fotografie z tego regionu, który razem z doliną górnego Innu, Engandyną, stawał się jednym z najbardziej atrakcyjnych celów dla turystów europejskich, na razie tych zamożnych. To prawda, że od listopada do lutego do domów w dolinie nie ma prawa zawitać choćby promyk słońca, niemniej jest ona na tyle szeroka, by w pogodne zimowe dni – a takich nie brakuje ze względu na bliskość Morza Śródziemnego – jej mieszkańcy mogli oglądać błękit nieba częściej niż na północy Europy, która zaczyna się kilkanaście kilometrów dalej.

Przodkowie Giacomettich przybyli do Bregalii ze środkowych Włoch, od wielu pokoleń zajmowali się hotelarstwem i cukiernictwem. Trzeci z ośmiorga potomków dziadka Alberta, urodzony w 1868 roku Giovanni, już w szkole wykazywał uzdolnienia do rysunku. Wysłano go do Paryża, studiował też zabytki Pompei. Na wieść o śmierci ojca wrócił, ale nie po to, by zostać, jak ojciec, cukiernikiem (choć gospoda, czy hotel w Stampie, w którym się urodził, przez długi czas jeszcze był jego współwłasnością), lecz malarzem, jednym z pierwszych jakich znała Bregalia. Ożenił się, jak ojciec, z kobietą z rodzinnych stron, daleką krewną Annettą Stampa, która urodziła czworo dzieci: Alberto był pierworodnym, rok później przyszedł na świat Diego, po trzech latach Ottilia, a w 1907 roku – Bruno. Alberto i Diego urodzili się w Borgonovo, ale już w 1904 roku nastąpiła przeprowadzka do sąsiedniego miasteczka Stampa. W budynku naprzeciw gospody rodzina Giacomettich zajmowała czteropokojowe mieszkanie, wygodne i mile, ale na potrzeby malarza przyciasne. Dopiero kiedy sąsiadująca konstrukcja z drewnianych bali, typowa dla budynków gospodarczych w Bregalii, została przerobiona na atelier, Giovanni miał dosyć miejsca na pracownię z prawdziwego zdarzenia, w której znalazł się nawet kącik dla dzieci, bardzo potrzebny zwłaszcza najstarszemu synowi. Brak elektryczności i bieżącej wody, doprowadzonych dopiero w latach dwudziestych, też był dla okolicy typowy. Bruno Giacometti przeciwstawia się jednak sądom, że Bregalia była zacofana, zwracając uwagę na fakt, iż bardzo wcześnie doprowadzono do ich domu gaz – co potwierdza obraz ojca *Lampa* z 1912 roku, przedstawiający rodzinę zebraną przy dużym, okrągłym stole, na który sączy się zielonkawę światło zwisającej z sufitu gazowej lampy. W 1910 roku Annetta odziedziczyła po wuju z Marsylii Rodolfo Baldinim dom w położonej



Pracownia, z tyłu dom Giacomettich w Stampf (stan dzisiejszy).

szesnaście kilometrów dalej i osiemset metrów wyżej osadzie Maloja zbudowanej tuż za przełęczą o tej samej nazwie, na południowo-zachodnim krańcu jeziora Sils. W przestronnym budynku (również tam Giovanni zaadoptował stodołę na atelier) rodzina Giacomettich będzie spędzała okres letni i święta zimowe.

Alberto wzrastał bez większych trosk materialnych, choć trudno byłoby powiedzieć, że rodzina była zamożna. Nie ulega natomiast wątpliwości, że należała do elity kulturalnej kraju. Kuzyn Giovanniego, Augusto, był cenionym malarzem nurtu symbolizmu, zaś Giovanni choć dopiero później stał się znanym w całej Szwajcarii twórcą, w środowisku artystycznym był już w 1901 roku ważną postacią. Podobnie jak Podhale w czasach zachwyty Tatrami, Alpy szwajcarskie stały się modne w środowiskach intelektualno-artystycznych na fali tzw. *Alpenbegeisterung*. W okolicach Sankt Moritz przynajmniej w okresie letnim widziało się nie mniej znanych twarzy niż w Zakopanem. Gośćmi w domu Giacomettich w Maloja byli Ferdinand Hodler, Cuno Amiet i Giovanni Segantini. Bernerczyk Hodler, ojciec chrzestny Bruna, przyjaciel Degasa, Moneta i Antoine'a Bourdelle'a, a potem Klimta i wiedeńskich secesjonistów, zaczynał od realizmu à la Courbet i *art nouveau*, lecz ewoluował w kierunku mistycznego panteizmu, który stał się

inspiracją dla ekspresjonizmu. Wzoru-
jąc się w technice malowania na
malarstwie francuskim, chciał po-
przez krajobrazy dojrzeć mistycyzm
w naturze. Jego *Noc*, która po usu-
nięciu z wystawy zorganizowanej
przez miasto Genewę wzbudziła
entuzjazm w Paryżu, wedle autora
„wielki symbol śmierci”, przedsta-
wia otoczonego śpiącymi postacia-
mi wyciągniętego na ziemi mężczy-
znę (Hodlera), który z trwogą na
twarzy patrzy na pochylającą się
nad nim postać spowitą czernią.
Przez parabolę, symbol, stylizację,
w alpejskim pejzażu doszukiwał
się Hodler śmierci.



*Maloja widziana od strony Piz Dium. Grupa zabudowań,
wśród których znajduje się dom Giacometti*

Alpy jako duchowe centrum
oraz mistycyzm natury to rów-
nież domena Giovanniego Segantiniego. Poddany austriacki, wykształco-
ny w mediolańskiej akademii Brera, szukał swojej ojczyzny w Szwajcarii
i znalazł ją, z powodu światła, w Maloja. Jego obrazy były (często literackimi)
wariacjami na temat śmierci i natury. Na ostatnim płótnie tryptyku *Harmonia
śmierci* w zimowym pejzażu (słońce przebija się przez chmury ponad
ośnieżonymi szczytami), żałobny orszak trzech kobiet czeka na wyniesienie
trumny. Kiedy we wrześniu 1899 roku, już po namalowaniu *Śmierci*,
czterdziestoletni Segantini próbował ukończyć drugą część tryptyku, nabawił
się wysoko w alpejskim plenerze infekcji wyrostka. Zmarł nie zdoławszy
zrealizować wspólnego projektu engandyńskiego, do którego zjednał sobie
Hodlera i Giacomettiego. Tym samym upadł – uzgodniony przez trzech
przyjaciół-malarzy na krótko przed przyjściem na świat Alberta – plan
namalowania na światową wystawę w Paryżu w 1900 roku gigantycznej
panoramy Engandyny.

Fowista Cuno Amiet, przyjaciel Giovanniego z czasów studiów w Paryżu,
był ojcem chrzestnym Alberta. Zrazu wielbiciel Gaugina, również on

grawitował ku wiedeńskiej secesji oraz „Die Brücke”. Zaprzyjaźniony z Klimtem, około 1900 roku eksperymentował głównie w pejzażach ze światłem i barwą. Później spędził długie, płodne lata w atelier w Ochswand niedaleko Berna, gdzie będzie go odwiedzał Alberto. Ogród i owoce rozumiał Amiet jako pełnię życia.

Alberto wzrastał w atmosferze kultu sztuki, przysłuchiwał się żywym dyskusjom artystów, miał „ojca-malarza, który był dobrym malarzem i dobrym ojcem”. Jako malarza, Giovanniego określa się mianem postimpresjonisty. Nigdy nie ukrywał, że Kandinsky na nic mu się nie przyda, natomiast wzorem dla niego był Cézanne. Oprócz kultu Cézanne’a, Alberto przejął po ojcu szacunek do van Gogha, Gaugina (zwłaszcza z powodu centralnej roli stylu), fowizmu oraz ekspresjonistów spod insygnii „Die Brücke”.

Do wspomnień z dzieciństwa wraca Alberto w później opublikowanych tekstach. Matka (suknia do ziemi, jakby była częścią ciała), zapach farb w atelier, przeglądanie ilustrowanych książek, tajemnicze głązy na łąkach. Wrażenie harmonii w rodzinie potwierdzali krewni i znajomi. Na kształtowanie się osobowości Alberta wpłynęły z jednej strony szacunek dla kultury w domu, z drugiej surowość krajobrazu, tudzież niełatwe życie ludzi wokół. Ojciec systematycznie utrwał na płótnie proces rośnięcia dzieci. Najstarszy syn zrazu kopiował i ilustrował przeczytane opowieści, ale stosunkowo wcześniej zaczęło mu pozować rodzeństwo. Cała trójka przyzwyczała się do nudnych seansów pozowania, nie odmawiali Albertowi, wiedząc jak bardzo ojcu zależny na synu, który pójdzie w jego ślady.

Naturalną kolejną rzeczą, Alberto rysował (ilustracje do *Królowny Śnieżki*, 1910), malował (*Martwa natura z jabłkami*, 1913), potem z plasteliny, którą dał mu ojciec, powstała jego pierwsza rzeźba – popiersie Diega. Kontakt ze sztuką miał nie tylko obserwując malarza przy pracy i sam idąc w jego ślady, lecz również długimi godzinami wertując liczne książki z obrazkami. I tak zaczął od kopiowania *Śmierci i diabła* Dürera, dokładnie 400 lat po oryginale, *Pejzażu z miłosiernym Samarytaninem* Rembrandta czy *Polskiego jeźdźcy* – tego ostatniego umieścił, co ciekawe, na wielkim cokole, co zapowiada jakby nieproporcjonalnie duże podstawy w jego późniejszych rzeźbach. Dürer był pozbawionym sentymentalizmu artystą, który przez realizm, kopiowanie tego, co widziały jego oczy, chciał dotrzeć do „prazasa-

dy ducha", a jednocześnie przez pracę chciał stawić czoło obsesjom, lękom, okrutnym fantazjom, które nękały go jako człowieka. Za tego typu „realistę” można by też uważać Giacomettiego.

Wielowiekową tradycję Alberto przyjmował w sposób spontaniczny. Ojciec dawał mu pewne wzory, wszakże nie przymuszał, by szedł w jakimś konkretnym kierunku, za jakimś konkretnym prądem, świadomy tego, że wzór innych nie powinien paraliżować własnej kreatywności artysty. Kreatywność wykazywał Alberto również w stosunku do słowa, skory do wymyślania historii, które opowiedane w dialekcie bregalijskim wywoływały salwy śmiechu. Eloquentny, szybko osiągnął biegłość w niemieckim – czytał wiele Goethego i Hölderlina po rozpoczęciu w 1915 roku nauki w ewangelickim gimnazjum w Schiers koło Chur, w tym samym kantonie, ale w części niemieckojęzycznej. Sztuka była jednak zawsze najważniejsza. Jego koledzy, Christoph Bernoulli i Lucas Lichtenhan mogli potwierdzić, że wracając z internatu na święta Bożego Narodzenia omal nie zamarzł po drodze. Ostatni kilkunastokilometrowy odcinek przebył w lodowatą noc pieszko, wydawszy pieniądze przeznaczone na podróż do domu na monografię o Rodinie, którą ścisłał pod pachą. W referacie z czerwca 1917 roku pisał Alberto, że „u wszystkich ludów rzeźba rozkwita bardziej niż malarstwo, jednakże rysunek jest podstawą wszelkiej sztuki... Artysta powinien być w swoich pracach surowy i sumienny. Musi przedstawiać rzeczy, tak jak je widzi, nie zaś jak inni to robią”.¹ Malował wówczas techniką diwizjonizmu, był zdania, że



Portret matki, 1913-14

Albrecht Dürer, Rycerz, Śmierć i Diabeł,
kopia Giacomettiego z 1915 roku



Cézanne i impresjoniści najbardziej zbliżyli się do natury. Koledze ze szkoły mówił, że cywilizacja Zachodu nie dorasta do pięt Egiptowi, zaś sztuka Grecji archaicznej przewyższa to, co wydal złoty wiek.

W szkolne doświadczenia Alberta wryły się homoseksualne wątki. Jego przyjaźń z dwa lata młodszym Simonem Bérardem najprawdopodobniej nie była pozbawiona akcentów erotycznych. W Schiers doświadczył też obecności śmierci – najpierw zmarł nagle na zapalenie płuc 27-letni nauczyciel łaciny, potem odszedł profesor muzyki. Narodzinom świadomej seksualności towarzyszyło zdarzenie, które na całe życie przekreśliło możliwość połączenia jej u Alberta z reprodukcją: pod koniec 1917 roku przebył zapalenie ślinianek przyusznych, w następstwie czego nie będzie mógł mieć potomka.

Przy internacie zaimprovizowano na jego potrzeby pracownię („Spędzałem tam cały wolny czas, nauczyciele i koledzy zostawiali mnie w spokoju”), w której przeszedł pierwszy kryzys artysty – zaczął mu się „wymykać” model. I wtedy mniej więcej ten błyskotliwy uczeń, któremu wrócono uniwersytecką przyszłość, niespodziewanie dorósł do decyzji opuszczenia szkoły.

Po zaliczeniu pierwszej części egzaminów poprosiłem ojca, by dał mi trzy miesiące do namysłu, żebym zdecydował, co naprawdę chcę w życiu robić. Brałem się wówczas strasznie serio! Tak ojciec, jak mój nauczyciel potraktowali to jak coś oczywistego: zgodzili się nawet na wznowienie zajęć bez egzaminu, gdybym zdecydował się wrócić... Tyle że po tych trzech miesiącach odeszła mi ochota na powrót do Schiers. Może i był to błąd? Nie wiem. Ale ojciec się zgadzał, i z tego powodu matka też się nie sprzeciwiała – w końcu była przecież żoną malarza. „Chcesz zostać malarzem?” – zapytał ojciec. „Malarzem lub rzeźbiarzem”, odpowiedziałem.²

Tak też się stało. Pod nazwiskiem Giacometti na tablicy nagrobnej jego brat Diego wyrył te dwa słowa: SCULTORE PITTORE.

Za radą ojca Alberto zapisał się zrazu do Ecole des Beaux-Arts w Genewie. Zaczął studia jesienią 1919 roku. Lekcje malarstwa dawał mu pointilista David Estoppey. Ale student nie był z nich zadowolony, co potwierdzają jego ówcześni koledzy: Kurt Seligmann, Hans Stocker i Hans von Matt. W liście do Matisse’a z 1947 roku. Giacometti podaje nieściśle, prawdopodobnie z emocjonalną emfazą, że był tam tylko „parę dni”. Poszedł w ślady ojca oraz Augusto, obaj nie wytrzymali dłużej niż tydzień i przenieśli się do

Ecole des Arts Industriels. Alberto zaczął tam studiować rzeźbę pod kierunkiem Maurice'a Sarkissoffa ucznia Archipenki, uchodzącego w Genewie za „nowoczesnego”, którego styl sytuowano między Rodinem a Archipenką.

W marcu 1920 roku Giacometti spędził dziesięć dni u Cuno Amieta. Kiedy młody adept malował pod okiem mistrza i ojca chrzestnego pejzaże środkowej Szwajcarii tudzież martwe natury (akwarele) w stylu Cézanne'a, ten robił jego portret w glinie, a następnie w gipsie. Następnie u przyjaciela Amieta, Josepha Müllera w Solurze, Alberto zapoznał się z jego kolekcją sztuki współczesnej, a do tego jeszcze – co ważne – czarnej Afryki. Zaraz potem, w maju, wyruszył w podróż po Włoszech, która będzie miała decydujące znaczenie dla jego odbioru sztuki. Pierwszym etapem była Wenecja. Z ojcem, członkiem komisji nadzorującej pawilon szwajcarski, był na Biennale, uważanym wówczas za najważniejsze światowe wydarzenie artystyczne. Zobaczył wtedy po raz pierwszy całą kolekcję obrazów Cézanne'a, przemierzył wzdłuż i wszerz miasto sztuki, zafascynowany mozaiką w kościele San Marco, malarstwem Belliniego a przede wszystkim pełnym dramatycznego dynamizmu Tintoretta. Potem w pobliskiej Padwie ten kurs „na zewnętrzne” skorygował odkrywając florentczyka Giotta, wraz z całą jego surowością i „wewnętrznym” okiem. Z zapalem neofity studiował freski w kaplicy Arena (Scrovegni). Obserwował też formy zmysłowości bezpośrednio dostępne na ulicy – trzy idące ulicą dziewczęta wywołały w nim szok nie mniejszy niż Tintoretto, a nawet Giotto.

W porównaniu z Włochami Genewa, do której powrócił na krótko w lecie tego roku, wydała się Albertowi nudna i prowincjonalna. Podróż do Italii utwierdziła go jedynie w zamiarze zamknięcia genewskiego rozdziału edukacji – wybór padł na ojczyznę Giotta (i innych olbrzymów) – Florencję. Ale kiedy pojawił się w mieście jesienią, lato spędziwszy w rodzinnych stronach, zapisy na większość kursów były już zamknięte, przynajmniej na te, na które mógł sobie pozwolić finansowo. Nie przeszkodziło mu to chodzić po muzeach, gdzie znalazł pierwszą „głowę przypominającą głowę” – nie była ani włoska, ani rzymska, ani grecka, tylko egipska. To w muzeum archeologicznym we Florencji zobaczył też dwukołowy wóz, który przez długie lata nie będzie dawał mu spokoju. Po miesiącu opuścił miasto i przez Perugię i Asyż, gdzie

odkrył Cimbauego (wydał mu się pośrednim ogniwem między intensywnością Giotta a światłem Tintoretta) dotarł do stolicy, gdzie zatrzymał się u „rzymskich Giacomettich”. Antonio, kuzyn zarówno matki jak i ojca Alberta, jeszcze jeden Giacometti-cukiernik, właściciel firmy Gilli e Bezzola przy via Nazionale, mieszkał z Eweliną i sześciorgiem dzieci w willowej dzielnicy Monteverde.

Alberto zaczął się po rzymsku nosić, zmienił wytarte ubrania na bardziej zgodne z panującą modą, dorzucając do nich laskę, która przecież wyszła z mody. „Akademie przepelnione, wolne kursy już się skończyły, na wieczorowe nie sposób chodzić, czyli ani odrobinę lepiej niż we Florencji. Ale miasto wspaniale... czego dusza zapagnie, muzea, kościoły, wspaniale ruiny... mnóstwo teatrów, niemal co wieczór piękne koncerty... Na razie tu zostaję³”, informował w styczniu 1921 Hansa von Matta.

Autoportret, olej, 1921



Zapisał się do kółka artystycznego, *circolo artistico*, gdzie mógł bezpłatnie rysować z modela, znalazł nawet pracownię na swoje potrzeby, gdzie malował pejzaże i portrety. Cztery lata młodsza Bianca, najstarsza córka rzymskich Giacomettich, przyciągała go tym, że go ignorowała. Aby jej zaimponować, w piwnicy domu na Monteverde zaczął rzeźbić popiersie Aldy, bratowej... gosposi o rzymskich kształtach. Kiedy matka niemal zmusiła Biankę, aby mu pozowała, Alberto przeszedł ponownie kryzys. Długie tygodnie pracy nie dawały oczekiwanego rezultatu, wreszcie zniecierpliwiona kuzynka straciła swoje popiersie z kawaletu. Później autor będzie niszczył swe prace bez niczyjej pomocy. W tym czasie, ale w innej dzielnicy, odbył też inicjację, nie bez satysfakcji pierwszy raz w życiu wychodząc od prostytutki. „To

coś zimnego, mechanicznego" – zachwalał później usługi tego rodzaju. W Rzymie zaczął też palić papierosy. Z tymi dwoma nałogami nie zerwie do końca życia. Z Bianką zaś dopiero jakiś czas później, w Bregalii, zacznie być blisko, zresztą raczej jako przyjaciel i powiernik.

„To nie grecka statua jest najpiękniejsza, ani rzymska, a już na pewno nie renesansowa, tylko egipska – pisze w liście w lutym 1921 roku – Jakże żywe są te głowy, zupełnie jakby naprawdę patrzyły, mówiły”.⁴ W czasie kilkudniowej podróży do Neapolu, Paestum i Pompei, Alberto poznał w pociągu Pietera van Meursa, 61-letniego archiwariusza z Królewskiej Biblioteki w Hadze. W lecie rzymscy Giacometti zawiadomili Alberta, że Holender przez ogłoszenie w gazecie szuka poznanego we Włoszech młodego pasjonata sztuki. Po pewnych wahaniach i konsultacjach z rodzicami, Alberto odpowiada. Van Meurs, zapewniając, że pokryje koszty, zaprasza młodego artystę w podróż szlakiem zabytków. 3 września ruszają w stronę Wenecji, pocztowym dylizanssem docierają do Madonna di Campiglio, kilkanaście kilometrów od Trydentu. W górach panują już zimowe warunki, Holender nabawia się lekkiego przeziębienia. Nazajutrz budzi się już w wielkich bólach – wyjaśnia że cierpi na kamienie nerkowe. Pada deszcz, Alberto w pokoju czyta tom Flauberta i rysuje towarzysza podróży, kiedy zauważa, że jego twarz zmienia się dosłownie z minuty na minutę. Wezwany lekarz stwierdza, że to serce i przepowiada, że van Meurs nie przeżyje tej niedzieli. Przez kilkanaście godzin bezradny Alberto obserwuje, w całej swej konkretności fizjologicznej, niemilosiernie rozciągnięty finał walki ze śmiercią. Kiedy przepowiednia doktora sprawdza się, Alberto chce najpierw zostawić wszystko i uciec, ale w końcu spędza noc z ciałem obcego mężczyzny, który dosłownie na jego oczach zamienił się w przedmiot.

To jego pierwsze bezpośrednie spotkanie ze śmiercią, która – w odróżnieniu od tego, jak sobie ją wcześniej wyobrażał, a mianowicie jako coś uroczystego i podniosłego – okazała się nieznacząca, niedorzeczna. Ale możliwa w każdej chwili, w życiu każdego człowieka. Po tej przerwanej podróży przez całe życie w sypialni Alberta będzie paliło się światło – choć Bruno pamięta, że jego brat już w dzieciństwie nie chciał spać w ciemności.

W jednej z wypowiedzi wyznaje Giacometti, że zaczął rzeźbić właśnie dlatego, że była to dziedzina, którą najmniej rozumiał. Nie mógł ścierpieć, że całkowicie mu się wymykała. Nie miał wyboru. Tego wyboru nie mógł jednak

realizować w rodzinnych stronach. O ile Bregalia była stałym źródłem inspiracji i punktem odniesienia dla jego ojca, aspiracje artystyczne Alberta zaspokoić będzie mogło tylko wielkie miasto. Pobyt w Rzymie jasno mu to uświadomił. Początkowo wraz z rodzicami rozważał możliwość wyjazdu do Wiednia, co w owych latach było naturalnym wyborem dla szwajcarskiego malarza, ale przeważył Paryż. W ostatnich dniach 1921 roku Alberto wyjechał do Bazylei i z francuską wizą w paszporcie 9 stycznia 1922 roku po kilkunastu godzinach jazdy wysiadł na Gare de l'Est. Tysiąc franków miesięcznie od ojca pozwalało przetrwać, choć bez luksusów. Początkowo nocował w tanich hotelikach w dzielnicy łańińskiej i generalnie w okolicach bulwaru Montparnasse. W dzielnicy Montparnasse rozpoczął też swą paryską edukację na Académie de la Grande-Chaumière, przy uliczce o tej nazwie, bocznej od bulwaru Raspail.

Paryż był celem pielgrzymek dla kolejnego pokolenia artystów z Europy i zza Atlantyku. Po przełomie kubistycznym, ton powojennej sztuce nadawali dadaiści, fowiści, Matisse i... kubiści. Z Montmartre'u, tak jeszcze ważnego dla dojrzewania Picassa, punkt ciężkości przeniósł się na lewy brzeg, centrum artystycznym Paryża stał się Montparnasse. W przyspieszonym tempie – od otwarcia bulwaru Raspail w 1911 roku, a więc parę dziesięcioleci po rewolucji haumannowskiej na prawym brzegu, ze spokojnej robotniczej wioski Montparnasse przeobraził się w mekkę artystów i ludzi intelektu, z których sporo stawiało pierwsze paryskie kroki na Dworcu Wschodnim. Lenin i Trocki byli tam tylko przejazdem, wielu wschodnioeuropejskich przybyszy zostało na dłużej, zasilając szeregi „szkoły paryskiej”. W okolicy rue Vavin atmosfera była stołeczna i międzynarodowa, ale parę kroków dalej „wioska” Montparnasse urzekała intymnością małego miasteczka.

W czasie pierwszych paryskich lat Giacometti nabrał zwyczaju zwiedzania muzeów i galerii, które nad Sekwaną oferowały jeszcze więcej niż nad Tybrem. W Luwrze, do którego będzie zaglądał niemal do końca życia, poznawał wówczas systematycznie, poza galerią malarstwa nowożytnego, sztukę z Nowych Hybryd, sztukę sumeryjską, egipską i cykladzką. Także Musée du Trocadero (Musée de l'homme) oraz Jardin des Plantes, z ich ważnymi zbiorami sztuki etnicznej, trybalnej, murzyńskiej, prymitywnej.

Académie de la Grande-Chaumière była wówczas słynną uczelnią. Profesor Alberta, Antoine Bourdelle, dawny przyjaciel Hodlera, uważany był na

przełomie wieków – obok starszego Rodina, którego był asystentem i swego rówieśnika Maillola – za najbardziej wpływowego rzeźbiarza epoki. Tworzył w stylu monumentalnym, swój klasycyzm odnosząc nie tylko do wzorów wczesnoantycznych, ale i romańsko-gotyckich. Alberto uważał to wszystko za zbyt napuszone. W połowie lat dwudziestych inni rzeźbiarze nadawali ton i wyznaczali kierunek rzeźbie: Brancusi, który na pewno wpłynął na młodego Giacomettiego, Jacques Lipchitz, Henri Laurens, Aristide Maillol, nie licząc Matisse'a i Picassa.

Charakterystyczne, że wspominając lata studiów, Giacometti nieodmiennie porusza kwestie podobieństwa – to ono mu się wymyka, to z jego powodu, poczynając od popiersia Bianki, przeżywa nieodmiennie kryzysy.

...byłem pięć lat na Akademii. Na drugim roku wpadła mi w ręce pożyczona od kogoś czaszka. Chciałem ją koniecznie namalować, do tego stopnia, że przestałem chodzić na Akademię. Całą zimę przesiedziałem w pokoju hotelowym malując czaszkę, chcąc ją uchwycić tak precyzyjnie, jak tylko możliwe. (...) próbowałem znaleźć miejsce, w którym zaczyna się ząb (...) przy samym nosie, wyznaczyć linię zęba w najprecyzyjniejszy sposób, w całym jej przebiegu... Było to ponad moje siły, w ten sposób namalować całą czaszkę, więc musiałem ograniczyć się do dolnej części, to znaczy ust, nosa, no i może jeszcze oczodolów, ale nic ponadto... Jeszcze dziś żałuję, że nie wytrwałem do końca.⁵

Kolegom ze studiów imponowała – ale i nieco ich onieśmielala – profesjonalna śmiałość i niezależność Giacomettiego wobec Bourdelle'a, któremu nie mogło podobać się to, co uważał u błyskotliwego studenta za uleganie modzie na kubizm. Jednakże jako zastępca komisarza *Salon des Tuileries* – umożliwił mu trzykrotnie udział w tej ważnej imprezie, *nota bene* pod warunkiem, że obok prac bardziej śmiałych, znajdą się też bardziej tradycyjne. I tak w 1925 roku Giacometti pokazał *Tors* razem z popiersiem Diega, rok później – *Parę* z innym popiersiem, zaś w 1927 roku *Kobietę-Lyżkę* wraz z *Głową*. Ta dwutorowość będzie przez lata powodem jego frustracji, ale i źródłem kreatywnego napięcia. Choć wraz z *Torse*m zaczął nowy rozdział poszukiwań, odczuwał potrzebę dokumentowania tego, co widzi. Zrazu owocuje to realizmem, który wpajał mu ojciec, a który Alberto kultywował w Stampie.

Głowa matki z pierwszego roku paryskich studiów, ale wykonana w Bregalii, to pierwsza, jak to określa Reinhold Hohl, profesjonalna praca rzeźbiarska Alberta. W tym czasie ojciec maluje go z powstającym dziełem i pozującą mu matką, wzorem i oryginałem. Srebrne wesele rodziców

udokumentował Alberto na pełnym ciepła płótnie z domem w Maloja w centrum, *Noza d'argent 4 ottobre 1925*. Matka i Ottilia zajęte są szydełkowaniem (lub robieniem na drutach), robotnicy ustawiają szkielet konstruowanego właśnie atelier, Alberto dłutem i młotkiem obrabia kamień, a Giovanni maluje go przy pracy. Słońce nad domem, dom nad jeziorem, za jeziorem góry! W ciągu pierwszych trzech paryskich lat młody Giacometti niemal połowę przesiedział w rodzinnych stronach. A z Paryża wysyłał parę razy na miesiąc listy do domu. O tym, że nie uważał się wówczas za emigranta, świadczyć może fakt odbycia służby wojskowej w kantonie Appenzell. Został snajperem – tak dobre miał oczy, ale później wolał ich używać do

Srebrne wesele, 1925



bardziej pokojowych celów. W jednym zerwał z lokalnym zwyczajem – nigdy nie nauczył się tańczyć.

W Paryżu, oprócz *Tuileries*, Giacometti wystawiał od 1926 roku swoje prace na *Salon des Indépendants*. Jego kolegą z Akademii był syn Henri Matisse'a, Pierre. Jako artysta Pierre nie zrealizuje pokładanych w nim przez ojca nadziei, ale po ćwierćwieczu, jako właściciel galerii, spełni ważną rolę w „karierze” Giacomettiego. W Grande-Chaumière po raz pierwszy zaznaczyła się ważna idiosynkrazja Alberta – niechęć do uznania swoich prac za ukończone. Nie zgodził się odlać w brązie jednej z rzeźb, tłumacząc, że przekreśliłoby to możliwość dalszej pracy nad nią.

Wśród paryskich znajomych Giacomettiego przeważali jeszcze cudzoziemcy, często Włosi, jak Mario Tozzi i Massimo Campigli. Przez Campiglię Alberto poznał w popularnym bistro u Matki Rozalii (*spaghetti al burro i al pomodoro* dla artystów za pół darmo) Serge'a Brignoni, odkupił od niego dwie rzeźby afrykańskie, które mogły zainspirować takie rzeźby jak *Kobieta-Lyżka* oraz *Para*. Od 1925 do 1929 roku z przerwami Giacometti pozostawał w (burzliwym) związku z Amerykanką Florą Mayo, której głowa jest jedną z jego ważniejszych „realistycznych” prac z tego okresu. Mayo, również studentka rzeźby, wykonała w 1927 roku głowę Alberta. Alberto choć nie myślał związać się z Florą, bardzo przeżył jej chwilową niewierność. Nie mógł zrozumieć, pytał dlaczego, a ona zapewniała go, że nie wie. Kobiety zaczęły zajmować coraz więcej miejsca w twórczości Giacomettiego nie tylko jako temat kompozycji, lecz w kontekście seksualnym, w związku z dylematami okrucieństwa, przemocy, z niewytłumaczalnością zachowań ludzkich.

Zmęczony przeprowadzkami z hotelu do hotelu, na przełomie 1923/24 wynajął Alberto swoją pierwszą pracownię przy avenue Denfert-Rochereau, z widokiem na Ogród Obserwatorium. Po roku przeniósł się do 40-metrowego atelier na drugim piętrze rue de Froidevaux z widokiem na cmentarz Montparnasse po przeciwnej stronie ulicy. Będzie ono służyło też Diegowi, który po kilku latach młodzieńczych wybryków uspokoił się pod okiem starszego brata na tyle, by mogli razem zamieszkać. Diego kształcił się wprawdzie na księgowego, ale w Paryżu stało się jasne, że i jego znacznie bardziej pociąga sztuka. Opanowawszy rzemiosło sporządzania

form i robienia odlewów, stał się prawą ręką Alberta. To tandem trochę jak Théo i Vincent van Gogh. Równie ważny dla Alberta okazał się Diego jako model. Samo pozowanie starszemu bratu było właściwie pracą na pełny etat. Nic dziwnego, że nie starczało mu czasu na własną twórczość. Dopiero po śmierci Alberta, przez dwadzieścia lat mógł jej się poświęcić. Trzydzieści poprzednich poświęcił twórczości Alberta.

Wiosną 1927 roku przez przyjaciela ze Szwajcarii Giacometti dowiedział się o studiu do wynajęcia w czternastym *arrondissement* – wystarczająco daleko od Montparnasse'u, aby móc w spokoju pracować, zaś blisko, żeby w ciągu kwadransa dojść pieszo do kawiarni i barów w centrum dzielnicy. „Studio” to chyba zbyt piękne słowo, bo mowa tu o *collage'u* klitek naprędce skleconych z najtańszych materiałów (częściowo z rozbiórek domów ustępujących miejsca nowo wytyczonym arteriom), które w 1910 roku (nawiasem mówiąc, roku śmierci innego bywalca „wiejskiej” części Montparnasse'u, Celnika Rousseau – i trochę w jego stylu) „wznosił” na swojej działce niejaki Monsieur Machin. „Machin” to słowo, które w potocznej mowie zastępuje rzeczownik, kiedy nie możemy sobie go przypomnieć, albo wskazuje na coś, czego nie da się dokładnie określić. Jako nazwisko w kontekście studia Giacomettiego wydaje się znaczące – w polszczyźnie nie znajduję bliższego odpowiednika niż niepolskie „ustrojstwo”. Owo „jakieś takie” ustrojstwo ów „jak mu tam” zbudował bez sanitariatów, wprowadził z bieżącą wodą wewnątrz, ale z toaletą w podwórzu. Bez prądu elektrycznego, doprowadzonego dopiero po wielu latach.

Działka Machina znajdowała się w bocznej ulicy od rue d'Alésia, przy 46, rue Hippolyte-Maindron (patron ulicy też był rzeźbiarzem, uczniem Davida d'Angers, którego rzeźbę *Velléda* Alberto mijał idąc przez Ogród Luksemburski). Studio było miejscem wprawdzie nie wymarzonym, ale spełniającym skromne potrzeby początkującego rzeźbiarza. Dostatecznie wysokie pomieszczenie z gołymi ścianami i podłogą z surowego betonu, miało duże wychodzące na północ okno i zajmowało w sumie niewiele więcej niż 20 metrów kwadratowych. Do spania służył kącik na drewnianym półpiętrze, później doszedł do tego pokój-sypialnia. Diego też znalazł dla siebie klitkę na tej posesji. Przez kilka wiosennych miesięcy Alberto sypiał w hotelu Primavera przy rue d'Alésia, ale potem czynił to tylko wyjątkowo,

przyzwyczajwszy się do ciasnego atelier, które, jak to ujął w rozmowie z Davidem Sylvestrem, „im dłużej je zajmował, tym stawało się większe”. Trudno było wprawdzie prowadzić normalne życie, ale często, przy sprzyjających warunkach atmosferycznych, mając usposobienie, które nie domagało się robienia wielkiego czegoś z czegoś małego, można było tam spokojnie pracować. Wynajmując studio Alberto nie wiedział, że ta prowizorka okaże się dla niego do końca życia równie bezpieczną przystanią jak Stampa czy Maloja.

Tego, jak fotogeniczne było atelier dowodzą liczne zdjęcia: to *ambiance* użyczy swego surowego czaru figurom i obrazom Giacomettiego, tam będą go z nimi fotografowali Man Ray i Brassai w latach trzydziestych, Robert Doisneau, Patricia Matisse, Henri Cartier-Bresson, Ernst Scheidegger po wojnie. Stamtąd zabierze rzeźbę Peggy Guggenheim, tam będą mu pozowali Jean Genet i Marlene Dietrich. Ściany atelier będą niemyim świadkiem codziennych utarczek z oporną materią rysunku, malarstwa i rzeźby, pokryte nawarstwionymi pokładami tego, co przybywało rok w rok – szkiców, rysunków, wrytych fragmentów, rys, zadrapań mniej lub bardziej przypadkowych, farby i kurzu. Ich badacz może się bawić w archeologa. Po śmierci Giacomettiego, kiedy wdowa po nim zwracała właścicielowi wynajmowany lokal, wymontowano przy zastosowaniu skomplikowanej procedury ściany pracowni.⁶

W 1926 roku Giacometti otrzymał pierwsze zlecenie na rzeźbę – od wspomnianego Josepha Müllera, dla którego wykonał dwie głowy – idzie w niej nieco w kierunku karykatury. Rok później w Maloja rzeźbił kilka głów ojca – gipsowa jest najbardziej naturalistyczna, ta z granitu znacznie uproszczona,

Atelier Giacomettiego, 1953, fot. Ernst Scheidegger





Portret matki artysty 1913-14



Portret ojca artysty 1927



Portret ojca artysty 1927

najciekawsza z brązu: na z grubsza wymodelowanej głowie z uszami wyryte zostały oczy, nos, broda.

Zupełnie inne prace powstawały w Paryżu. W 1928 roku Alberto uczestniczył w grupowej wystawie włoskich kolegów-malarzy, Salon de l'Escalier w Théâtre des Champs-Élysées, na której wystawiali Severini i Campigli. Campigli zaproponował mu dołączenie kilku prac do własnej wystawy indywidualnej w galerii Jeanne Bucher. Zobaczywszy rzeźby Giacomettiego, Bucher, znana z lansowania młodych talentów, zasugerowała, żeby Alberto poznał malarza-surrealistę André Massona. Po niedługim czasie Giacometti zagadał Massona w Café du Dôme, szybko się zaprzyjaźnili, Masson przedstawił go Maxowi Ernstowi, Juanowi Miró, Jacquesowi Prévertowi i Michelowi Leirisowi.

W maju 1929 roku Jeanne Bucher sprzedała bez trudu obie eksponowane płaskie rzeźby Alberta, proponując mu regularną współpracę. *Patrzącą twarz* kupili do swych imponujących zbiorów znani kolekcjonerzy wicehrabiowie de Noailles. Wystawę odwiedził galerysta Pierre Loeb, jeszcze bardziej renomowany niż Bucher, który w 1925 roku w swojej Galerie Pierre przy rue des Beaux-Arts zorganizował pierwszą wystawę surrealistów (Arp, Chirico, Miró, Masson, Ernst, i Man Ray). I zdołał przelicytować panią Bucher – Giacometti otrzymał od niego kontrakt z miesięcznym wynagrodzeniem w zamian za wyłączność na wystawianie nowych prac. Oprócz surrealistów Loeb wystawiał też Picasa, Braque'a i Matisse'a! Młody rzeźbiarz z alpejskiej prowincji trafił zatem pod najlepszy stołeczny adres. Mało tego, Loeb pokrył część kosztów przygotowa-

nia – to on zapłacił za wykonanie w drewnie *Zawieszanej kuli*, eksponowanej w Galerie Pierre z początkiem 1930 roku na wystawie „Miro-Arp-Giacometti”. Kulę kupił zachwycony André Breton, który dopraszał się o spotkanie z bratnią duszą. Salvador Dalí dostrzegł w niej prototyp „przedmiotów o działaniu symbolicznym” – jednego z typów postulowanych przez surrealistów *objets*, które miały zastąpić tradycyjną rzeźbę. Prędzej czy później musiało tak się skończyć. Można się było spodziewać, że młody rzeźbiarz trafi nie tylko do oficerów, ale i do „generałów” ruchu surrealistycznego. Nagle Alberto znalazł się w centrum zainteresowania, Dalí, Breton, Crevel – wszyscy widzieli w nim kogoś realizującego ich własne hasła. Giacometti podobał się też ulubieńcowi państwa de Noailles, Jeanowi Cocteau, który odnotował w *Dzienniku*: „rzeźby G. tak solidne, a jednocześnie lekkie, że myśli się o śniegu, na którym ślad ptaka...”.

Wpływowy krytyk Carl Einstein po odwiedzeniu studia przy rue Hippolyte-Maindron postanowił włączyć do swej historii sztuki XX wieku aż pięć reprodukcji prac Giacomettiego. Za jego rekomendacją w prowadzonym przez Georges Bataille’a piśmie „Documents”, gromadzącym wokół siebie dysydentów instytucjonalnego surrealizmu takich jak Desnos, Prévert czy Leiris, z którym współpracowali Picasso, Lipschitz i Brancusi, ukazały się fotografie prac Giacomettiego z ważnym komentarzem Leirisa:

Są takie momenty, które można określić mianem kryzysu, i tylko one liczą się w życiu. To są te chwile, kiedy nagle to, co zewnętrzne wydaje się odpowiadać na żądanie naszego wnętrza, chwile, w których świat zewnętrzny uchodzi naraz w porozumienie z naszym wnętrzem. Poezja może powstawać wyłącznie z takich „kryzysów” i tylko te utwory są w niej ważne, które zdają z nich sprawę. (...) Podoba mi się rzeźba Giacomettiego, ponieważ wszystko, co on robi wydaje się utrwalaniem kryzysu w kamieniu...?

W innym ważnym piśmie, „Cahiers d’Art”, pochlebną recenzję napisał Christian Zervos. Zauważając podobieństwo prac Giacomettiego do sztuki cykladzkiej, przestrzega jednak życzliwie młodego artystę, że „dopóki będzie [on] upierał się wyłącznie przy ekspresji treści czysto poetyckich, jego sztuka nie osiągnie swej pełni”.⁸ Uwagę tę Giacometti już niedługo weźmie sobie do serca.

Masson i Leiris polecieli Giacomettiego Danielowi-Henry’emu Kahnweilerowi, marszandowi Picassa, który w maju 1929 roku wybrał się do atelier, a nie zastawszy rzeźbiarza wszedł do środka i sam wszystko obejrzał.

Podobało mu się, choć uznał za nieco zbyt słodko eleganckie, trochę w stylu Modiglianiego. Sytuacja materialna Alberta i Diega stawała się coraz bardziej komfortowa, tym bardziej, że przez państwa de Noailles zaczęli oni dostawać zlecenia od Jeana-Michela Franka, znanego dekoratora prowadzącego dla wyrafinowanej klienteli sklep-pracownię przy Faubourg St.Honoré. Zachęciło to Diega do robienia mebli, które z czasem stały się jego specjalnością. Bracia majsterkowali też przy biżuterii.

Kiedy w maju 1932 roku w Galerie Pierre Colle odbył się wernisaż indywidualnej wystawy Giacomettiego, zjawiał się tam Pablo Picasso, dołączając do wielu sławnych, pięknych i/lub bogatych. A przecież w powietrzu coś już wisiało. Alberto czuł, że pomimo sukcesów zaczął się oddalać od wyznaczonego sobie celu. Wymykało mu się to, czego poszukiwał, a poszukiwał, już od pierwszego kryzysu, ni mniej ni więcej niż... rzeczywistości. Swoją pracą pragnął choć zbliżyć się do niej, oddać jej całą niemożliwą, a przecież dla niego konieczną bezpośredniość.

Czuł, że tak się nie działo, mimo iż między 1932 a 1934 rokiem wykonał prace, których lista niejednemu młodemu artyście dałaby powód do zadowolenia. Patrząc na swoją wczesną twórczość już z powojennej perspektywy, w liście do Matisse'a z 1947 roku, wspomina Giacometti o „pewnej liczbie prób z pogranicza kubizmu – którego nie można było uniknąć”, przyznając, że w kubizm wkroczył próbując umknąć paraliżowi pracy z modelem. Kubizm analityczny chciał oddać, ni mniej ni więcej, tylko przedmiot w całości – nie można powiedzieć, że Giacometti odżegnywałby się od takiego celu. Oczywiście jednak, we wczesnej fazie nurt ten wydawał się w rzeźbie swoistym paradoksem – skoro można byłoby przestrzeń pełnoplastycznej rzeźby stworzyć na dwuwymiarowym płótnie, kompozycje trójwymiarowe straciłyby rację bytu. Później wszakże kubizm już w fazie syntetycznej zaowocował pracami nowatorskimi z punktu widzenia bryły i jej stosunków przestrzennych, które w dużym stopniu wyznaczyły ewolucję rzeźby dwudziestowiecznej. Przestrzeń rzeźbiarska stała się konkretną materialną formą plastyczną. Bryła rozczłonkowana, rozbita, straciła swe *continuum*, rytm zaczęło wyznaczać nowookreślone współlistnienie form wypukłych i wklęsłych. Forma kubistyczna organizuje nie tylko bryłę, ale i przestrzeń. Dla Laurensa, dla którego rzeźba była przede wszystkim określeniem przestrzeni, przestrzeni ograniczonej przez formy, forma wydrążona znaczyła tyle samo, ile forma pełna: „Figury wielu, którzy rzeźbią bez wycucia przestrzeni, nie mają w ogóle żadnego charakteru”.⁹ Również murzyńskość, nierozzerwalna z kubizmem w rzeźbie odpowiadała Giacomettiemu, choć, jak wspominałem kubizm nie był jedynym źródłem – murzyńskość wisiała w powietrzu, była sprawą *Zeitgeistu*.

Kanciasty Tors (Reprodukcja 1 we wkładce do tego numeru) wpisuje się doskonale w poetykę kubizmu. Bryła zbudowana z sześciaków, tulów od którego odcięto głowę i ręce,

tak jak od nóg – kolana i stopy, uda ostro ucięte u szczytu i wysunięte przed miednicę – wszystko to sprawia, że kobiecy *pubis* (wzgórek łonowy) wydaje się logicznym centrum całości. Praca sugeruje formę obelisku, to jakby architektoniczny projekt. Yvesowi Bonnefoy przypomina falliczne stele. Istotnie, z pewnej perspektywy może sugerować także męski seks. Bryła strzela w niebo – jej geometria zawiera potencjalnie dynamiczny aspekt, a jednocześnie całość daje sugestię odwrotną – ma coś w sobie z whitej w ziemię strzały.

W *Parze* (Repr. 2) sylwetki postaci „geometrycznie” odpowiadają zarysowi ich organów płciowych, co jest częstą praktyką w sztuce dawnych cywilizacji i na antypodach Zachodu. Ponieważ trudno potwierdzić jedno konkretne źródło – Brignoni upatruje je w sprzedanej Giacomettiemu statui Batoka, Dufrené widzi tu raczej egipskie figury w Luwrze, ktoś inny sugeruje inspirację sztuki neolitu. Trzeba zgodzić się, że odlane w brązie są tak wyrafinowane, że ich nieokreślony afrykańsko-prymitywny *flair* każe nam myśleć o *style nègre*, który wpływał wtedy tak na eleganckie meble *Art Déco*, jak i teatralne kurtyny Légera. Kraus sugeruje tu określenie „*Black Déco*”.

Kobieta-Lyżka (Repr. 3) wydaje się nieco mniej estetyzująca, zwłaszcza, że argument o jej podobieństwie do łyżek na ziarno z Liberii i Wybrzeża Kości Słoniowej, w których wkłęśła część ma formę kobiecego łona, może naprowadzić nas na konkretny trop. Łyżka jak kobieta przeobraża się u Giacomettiego w Kobieta jak łyżka – wkłęsły brzuch daje sugestię miski płodności, kobieta postrzegana byłaby zatem jako przyjmująca i wydająca naczynie.

*1+1=3, praca zniszczona, fotografia
Ersta Scheideggera w Maloja 1943*

Patrzęca głowa (Repr. 4) jest jedną z całej serii „płaskich” rzeźb, zapoczątkowanych przez *Parę*, wkłęsłości to miejsca nacisku przestrzeni. Cienka figura, w odróżnieniu od „grubych”, nie zajmuje przestrzeni, lecz wtłoczona jest w siebie. Wcześniej rzeźba zamknięta w swojej masie ustawiona była w przestrzeni – teraz przestrzeń odcisnięta jest w jej bryle. W płaskiej *Pieszczocie* (1932) – kompozycji nieco w stylu Arpa czy Brancusiego, wyryta na powierzchni kamienia dłoń o rozwartych palcach naśladuje „szablonowe” odciski dłoni w jaskiniach. To, co wydaje się pośmiertną głową z otwartymi ustami, ukazuje się naraz jako brzuch ciężarnej matki w objęciach ludzkich dłoni, których zarys wyłobiony jest na powierzchni kamienia. Pokrewna tej pracy wydaje się falliczna rzeźba *1+1=3* prawdopodobnie z 1935 roku, zniszczona.

Sztuka pozaeuropejska i prehistoryczna – źródła prymitywne, murzyńskie, azjatyckie, Ameryki przed Kolumbem, południowoamerykańskie, polinezyjskie, ogólnie



mówiąc: spoza głównego nurtu zachodniej tradycji akademickiej, odegrały wielką rolę w procesie zdobywania dojrzałości artystycznej Giacomettiego. Bardzo wcześniej dzięki nim zdolny był wykonać figurę, którą mógł uważać w pełni za „własną”. Przy czym w ciągu kilku lat zmienił się charakter inspiracji Giacomettiego wzorcami prymitywnymi. Początkowo były mu one pomocne w rozwiązywaniu problemu formalnego, z którym nie potrafił się jeszcze uporać. Z biegiem czasu artysta w coraz większym stopniu świadomy był przypisywanych jej – przez etnologów – znaczeń. W innej perspektywie widział sztukę Christian Zervos w „Cahiers d’Art”, w innej Georges Bataille i Michel Leiris w „Documents”. Giacometti stał się wiernym czytelnikiem tego drugiego pisma, które, najogólniej mówiąc, sprzeciwiało się poglądom o wyższości kultury Zachodu i domagało się uznania wartości sztuki tak zwanych społeczeństw prymitywnych, Afryki i Oceanii. Dla Bataille’a sztuka ta ma wyzwolericzą moc właśnie dlatego, że nie usiłuje imitować, a zwłaszcza idealizować rzeczywistości, tylko odważnie wskazuje na tkwiącą w człowieku agresywność, która przejawia się w oczywisty sposób w sferze seksualnej. Giacometti zaczął utożsamiać się z widzeniem Bataille’a, bardziej niż na estetyce zależało mu na eksploracji napięć obecnych w nieświadomych pokładach psychiki. Mieszając wysokie i niskie, świeckie i święte, dochodził do raczej pesymistycznych konkluzji, zamiast harmonii podkreślał przerysowanie, uniwersalną dla całego rodzaju ludzkiego potrzebę destrukcji, okaleczenia, której nie unika ani sztuka prehistoryczna, ani nie poddane cenzurze rozumy obrazki naszych dzieci.

Koniec końców tak zwana wówczas sztuka prymitywna pomogła Giacomettiemu w uwolnieniu się również od kubizmu i od konstrukcji, które wydały się młodemu studentowi pierwszą logiczną alternatywą tego, co sugerował Bourdelle. Od końca lat dwudziestych do „czystej formy” prac Giacomettiego zaczyna wkradać się niepokój i jęcząca wiwisekcja.

Zanim stanie się to oczywiste, do wielu prac wprowadzi artysta innowację formalną, która da mu więcej swobody, uwalniając go choć na krótko od frontalności. O ile wcześniej – i później! Giacometti preferuje standard „konserwatywny” – pojedynczą figurę, wysoką, wzniesioną w przestrzeni pionowo, zwróconą frontalnie, co kojarzy się z hierarchią i upamiętnianiem, teraz najczęściej albo wykonuje kompozycje *par excellence* poziome, albo zamyka pion w klatkach. Nieruchoma *Leżąca kobieta* (Repr. 8) stanowi kolejny krok ku uproszczeniu sylwetki, wpisując się w przestrzeń negatywną swą wklęsłością tam, gdzie ciało jest wypukłe, (kiedy patrzymy z przodu), a przede wszystkim, razem ze *Śniącą kobietą* stanowi pierwsze przykłady prac poziomych. Wertykalna hierarchia zakłada jasność zrozumienia, kontrolę oraz ambicję panowania nad przestrzenią. Poziom jest z definicji przyziemny, zakłada widzenie świata z perspektywy labiryntu – w którym człowiek się gubi, nie ma kontroli, zaczyna wątpić, zbliża się do tego, co pelza i morduje. *Ręka schwytna za palec* (Repr. 7) zanim zostanie schwytna, już została ucięta i zamknięta w poziomej klatce. *Kobieta zarżnięta* (Repr. 9) przybiera kształt metalowego owada, będąc jakby konkretyzacją pająka, o którym z takim strachem śni narrator tekstu *Sen, Sphinx i śmierć T.*

Kolec w oko (Repr. 6), kolejna pozioma praca, przedstawia przyszpiloną do prostokątnej deseczki podłużną lukowatą palkę, która swym szpiczastym końcem niemal dotyka kulkę nasadzoną na coś w rodzaju szkieletu z częścią klatki piersiowej, kulkę kształtem

przypominającą raczej czaszkę niż oko, w bezruchu, który może się kojarzyć z momentem bezpośrednio poprzedzającym uderzenie kija w kulę bilardową (ale sama konstrukcja uniemożliwia osiągnięcie kulki przez kolec). Niektórzy dopatrują się tu związku z erotyczną, falliczną koncepcją oka – tak jak w *Historii oka* Bataille'a i w materiałach publikowanych w „Documents”.

Przykładem obramowania prostopadłościennego, z jej konkretyzacją w postaci szkieletowej klatki jest praca z 1930/1932 roku nazwana po prostu *Klatka*. Formy przypominające świat insektów, pokazane są tu jakby na chwilę zanim pożą się, zdepczą i zniszczą w konwulsyjnym zmaganiu. W kompozycji *Kwiat w niebezpieczeństwie* coś w rodzaju napiętego luku zagraża czemuś w rodzaju kwiatu. Sugestię niebezpieczeństwa niesie też *Zawieszona kula* (Repr. 5), zawieszona, również w klatce, tak, iż może nam się wydawać, że wyżłobiony na niej rowek lada chwila zostanie przecięty lub naruszony przez klinowaty półksiężyc. Cięcie przypominałoby może scenę brzywy tnącej oko w *Psie andaluzyjskim* Buñuela. Ale u Giacomettiego jest tylko możliwość, wyczekiwanie, są to etiudy na temat czekania na nieszczęście, *sculpture du désastre*, by sparafrazować tytuł książki Blanchota. Ruch jest sugerowany, konieczny, ale te przedmioty ruchome nie są mobilami, bo ruch zniweczyłby brzemienność oczekiwania. *Zawieszona kula* zapoczątkowała cały surrealistyczny *genre* – erotyczny prąd w jego łonie. Maurice Nadeau, który przyszedł na wystawę do Galerie Pierre wspomina w *Historii surrealizmu* o emocji, którą praca Giacomettiego wywołała w wielu oglądających, emocji silnej, acz nie dającej się określić czy przyporządkować – nieokreślonej, choć wyraźnie związanej z nieświadomymi pragnieniami (czytaj: erotyzmem). I dodaje, że owa emocja nie miała nic wspólnego z satysfakcją, uczuciem zadowolenia, lecz raczej wywoływała stan nieprzyjemnego pobudzenia, zakłócenia równowagi, podobna do irytującej świadomości porażki. Erotyzm, który zamiast łączyć – rozdziela, zamiast jednoczyć – daje świadomość rozdziału; kto wie, może to jego kwintesencja.

Oglądający nie znajdzie tu żadnego ukojenia, wytchnienia od tego, co jątrzy i bulwersuje, irytacja jest dla sztuki ważniejsza od ukontentowania – dziwne gdyby było inaczej. Twórczość Giacomettiego z tego okresu to studium instynktów, ukrytych pożądań, badanie pokazanego repertuaru tematów odrażających. W *Parze /Mężczyzna i kobieta z 1928/29*, postaci zostały zredukowane do schematycznych kształtów ostrza niemal dotykającego tarczy zgeometryzowanego łona – postaci bez klatki, ale uwięzione, sprowadzone do schematycznej ilustracji wektorów energii seksualnej. Znowu w zawieszeniu: spełnienie seksualne jednoznaczne jest ze śmiertelnym przebicciem. W *Już koniec gry* jest już po walce: w białym marmurze, w pełnym bruzd księżycowym pejzażu, umieścił Giacometti dwie samotne postaci jak szachowe figurki, oddzielone grobowymi otworami – biała szachownica z okrągłymi wgłębieniami zamiast czarno-białych kwadratów, można by w tym doszukiwać się jakiegoś wczesnego modelu *Końcówki* Becketta. Ale etnologia i historiozofia, czy siedemnastowieczna grafika Jacquesa Callota, mają tylko efekt katalizatora energii twórczej Giacomettiego. U jej źródła są napięcia psychiczne osobowości Giacomettiego, nie tylko zresztą związane z impulsami o charakterze seksualnym – idzie ogólnie o intuicyjne uchwycenie blokowanej przez umysł racjonalny prawdy o nas i o świecie.

Ważną i niezwykłą pracą z tego okresu jest *Pałac o czwartej nad ranem* (ilustracja na str. 17). Unikalną już choćby z tego względu, że w odróżnieniu od innych, dostępnych w wersjach z gipsu czy brązu, aby obejrzeć tę superdelikatną konstrukcję z drewna, szkła, metalu i nitki czy drutu, trzeba albo wybrać się do nowojorskiego Museum of Modern Art, albo zadowolić się oglądaniem jej na zdjęciu. Fotografia Brassai'a ukazała się w redagowanym przez Bretona i Alberta Skirę kwartalniku artystycznym „Minotaure” razem z reprodukcją *Zarżniętej kobiety* i zdjęciem wnętrza pracowni oraz komentarzem artysty: *O moich rzeźbach nie potrafiłbym mówić „wprost”*.

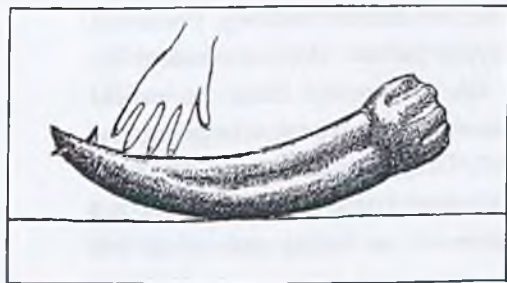
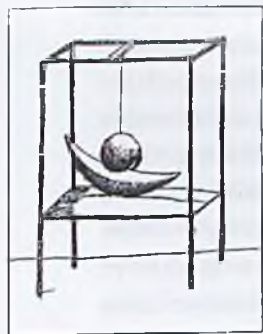
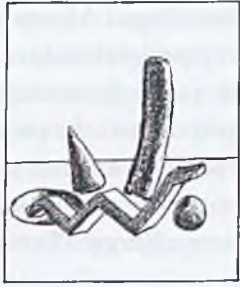
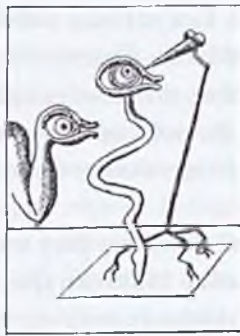
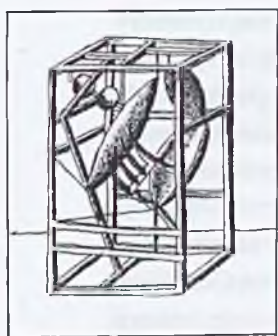
Genezę tej kompozycji upatruje Giacometti tak w zerwanym związku z kobietą, jak z najwcześniejszymi wspomnieniami matki z dzieciństwa (które też się skończyło). Ten pałac z nieistniejącą wieżą (nie została ukończona albo runęła zniszczona), inspirowany być może modelem sceny tetaru Meyerholda w Moskwie, może pawilonem Paula Klee, który w każdej chwili może się rozpaść na kawałki, ale jest przede wszystkim kompozycją „ze snu” sugerującego w rozmaitych aspektach temat zawalenia się, runięcia. Zagadkowość tej konstrukcji może być odczytana przez widza w konstelacji indywidualnych skojarzeń. Całość jest wprawdzie modelem, rodzajem zabawki, konstrukcją bez substancji, bez krwi, bez wagi, wspomnieniem dziecięcych lęków, niemniej stanowi wyraźną ewokację śmierci. Czwarta nad ranem to „jej” godzina (jak np. w niedawnym dramacie Sarah Kane *4.42: Psychoza*). Potwierdzałby to związek z obrazem Arnolda Böcklina *Wyspa zmarłych*, który Giacometti widział w Bazylei, o podobnej trzyczęściowej kompozycji: sanktuarium z trzema otworami grobowymi, kaplicą umarłych oraz cyprysami w centrum. Pietro Bellasi kojarzy *Pałac* Giacomettiego z maszynami z opowieści Raymonda Roussela – „ojca” surrealistów, obok Lautréamonta najważniejszego ciemnego przodka tego ruchu – w których śmierć zamienia się rolami z życiem.¹⁰

Od śmierci w sztuce wróćmy do śmierci w życiu Giacomettiego. W kwietniu 1932 roku po raz drugi znalazł się on w obcym pokoju z martwym. Tym razem historia była bardziej makabryczna niż zgon van Meursa. Dziwnym zarządzeniem losu Alberto, który nie lubił narkotyków, pod koniec wieczoru rozpoczętego w Café du Dôme z Tristanem Tzarą i garstką znajomych poszedł do pokoju hotelowego jednej z uczestniczących w spotkaniu kobiet i dał się namówić na narkotyki, po zażyciu których całe towarzystwo zasnęło. Kiedy

obudził się, usiłując sobie przypomnieć, kim jest leżący obok niego mężczyzna, zdał sobie sprawę, że ten nie oddycha. Zrozumiawszy, że przespał śmierć młodego artysty, w panice rzucił się do drzwi i uciekł, pozostawiając w pokoju z martwym dwie kobiety. Komplikacji z wynoszeniem zwłok i tuszowaniem sprawy nie powstydzilby się realizator filmu kryminalnego.

Następnej śmierci nie przespał, choć zjawił się przy ojcu za późno, by ostatni raz z nim porozmawiać. W czerwcu 1933 roku Giovanni Giacometti dostał w sanatorium w Glion koło Montreux wylewu krwi do mózgu. Annetta, przez całą deszczową niedzielę, był to dzień św. Jana, obserwowała agonię – wraz z Brunem i Otilią, lecz bez Diega i Alberta, którzy dojechali na miejsce dopiero nazajutrz. Alberto nie pomógł zbyt wiele w organizowaniu przewiezienia zwłok. Tłumacząc się nagłą infekcją został w Montreux jeszcze kilka dni i dotarł do Bregalii dopiero po pogrzebie. Giovanni został pochowany na cmentarzu w Borgonowo, kilkaset metrów od swego atelier w Stampie. Rok później Alberto zrobił mu nagrobek z kamienia, prosty, z tyłu wygięty jak plecy. Z napisem „Pittore”. To wszystko.

„Odwiedził mnie w Paryżu, zaraz po przyjeździe poszedł ze mną do Grande-Chaumière, siadł razem ze studentami i zabrał się do malowania i rysowania. Powiedział, że ma ochotę zostać w Paryżu i zacząć od nowa. Mój ojciec był bardzo, bardzo dobry”.¹¹ Wspominając ojca, Alberto podkreślał, jak dobrym był on człowiekiem zawsze w związku z jego działalnością artystyczną. Giovanni Giacometti stał się w ostatnich latach uznanym malarzem, w 1930 roku Kunsthalle w Bazylei zorganizowała mu wielką wystawę (69 plócien). Ale czuł zmęczenie życiem. Niespełna trzydziestodwuletni Alberto odniósł do tego czasu wiele sukcesów, a przecież nie mógł pozbyć się wrażenia, że to, co robi i co zyskuje taki poklask, w gruncie rzeczy oddala go od celu. „W pewnym sensie bałem się, że znajdę się w tym punkcie, ale wiedziałem, że to nieuniknione. Bałem się, ale miałem nadzieję. Ponieważ wykonywane wówczas prace abstrakcyjne zawsze doprowadzałem do końca, i to raz na zawsze. Gdybym tak postępował dalej, po prostu wykonałbym więcej prac w tym stylu, ale nie byłoby już w tym przygody. Dlatego przestało mnie to interesować”,¹² wyjaśni Alberto w liście do Pierre’a Matisse’a. Ciężko mu było zerwać z tym, co nie tylko przynosiło mu uznanie i popularność, ale także umożliwiło na krótki czas życie bez zmartwień finansowych.



Głowę ojca widział po śmierci, narysował jego ostatni portret w Glion. W tym czasie równoległe z surrealistycznymi przedmiotami (*objets*) nie przestał wykonywać popiersi, a najczęściej głów – jakby kontynuując ciąg realistycznych poszukiwań ze Stampy i Maloja. Nie podobało się to, rzecz jasna, Bretonowi, ale Alberto coraz mniej sobie z tego robił, nawet osobom z otoczenia „generała” mówił, że wszystko, co u niego wszyscy tak cenili, było produktem masturbacji, natomiast prawdziwym jego zadaniem będzie teraz zrobienie ludzkiej głowy. Od jakiegoś czasu całe dni upływały mu na rysowaniu portretu Diega.

Zerwanie z surrealistami nie nastąpiło gwałtownie, rozciągnęło się na okres mniej więcej roku (a potem jeszcze długo jego prace pokazywane były na wystawach surrealistów w europejskich stolicach tudzież w Museum of Modern Art w Nowym Jorku). Ale po śmierci ojca coś miało ulec przesileniu. Nigdy nie był zdyscyplinowanym członkiem grupy, nawet nie starał się ukryć różnic. Tolerowano to u niego, ale teraz cierpliwość Bretona zaczynała się wyczerpywać. Powody były różnorakie: personalne – bo Giacometti zadawał się z wykluczonymi z ruchu dysydentami, nawet tymi jawnie homoseksualnymi, jak René Crével (a surrealiści w ocenie tego „zбочzenia” nie różnili się zbyt od stalinowskiej awangardy), ideologiczne – bo trzymał, na przykład, z Aragonem, kiedy Breton

odciął się od „pozycji komunistycznych”, a także dlatego, że razem z Diegiem zaopatrywał w „piękne” przedmioty „burżuazyjny” sklep Jeana-Michela Franka. W końcu jednak rozstrzygnął spór argument najważniejszy – rzeczowy: Alberto coraz mniej skłonny był do zerwania z tradycyjną postawą twórcy figuratywnego. W fazie paryskich sukcesów nie zaprzestał pracy z modelem, o czym świadczą „bregalijskie dublety” surrealistycznych „przedmiotów” – tradycyjne głowy, popiersia, portrety rodziców i rodzeństwa, nawet pejzaże górskie. A jego surrealistyczne prace sprzedawano w galeriach jako „rzeźbę abstrakcyjną”.

Rok 1933 obfitował w przykłady uczestnictwa Giacomettiego w oficjalnym ruchu. W maju wyszedł ostatni, szósty numer redagowanego przez Bretona organu „Le Surréalisme au Service de la Révolution”, z ważnym tekstem Giacomettiego *Wczoraj, lotne piaski*. Na początku tego roku Alberto brał udział w organizowanych przez Bretona i Eluarda spotkaniach na temat „badań eksperymentalnych wiedzy irracjonalnej”. W czerwcu jego prace pokazał na wystawie zbiorowej surrealistów Pierre Cole, a późną jesienią wystawiał z nimi na szóstym Salon des Surindépendants. Na *Szachownicy* Mana Raya głowa Giacomettiego znajduje się jeszcze w samym centrum.

Ale w 1934 roku stosunki się psuły i zimą doszło do definitywnego zerwania z Bretonem i jego świtą. W grudniowy wieczór najpierw, na wspólnej kolacji Bretona i Giacomettiego oraz poety Benjamina Péreta, Alberto tłumaczył cierpliwie, że głowa, którą chce wyrzeźbić, miała być nie tylko „jak z życia”, lecz wręcz „żyć własnym życiem” i że stworzenie jej byłoby krystalizacją całego jego doświadczenia wizualnego. Następnie, już w domu Georges’a Hugneta odbyła się ożywiona dyskusja grupowa, ucięta przez Giacomettiego, który, według Marcela Jeana, autora *Historii malarstwa surrealistycznego*, krzyknął „Nie macie prawa mnie tu sądzić!”, po czym wyszedł, trzasnąwszy drzwiami. Wtedy sędzia wydał wyrok: aktywność Giacomettiego nie tylko niezgodna jest z celami ruchu, lecz także ich niegodna.

Legenda chce, żeby rozstanie odbyło się tak, jak opisuje to na przykład Simone de Beauvoir:

Wyrabiał wówczas „przedmioty”, takie jakie lubili Breton i jego przyjaciele, przedmioty mające tylko aluzyjny stosunek do rzeczywistości. Ale (...) doszedł do wniosku, że ta droga jest ślepyim zaułkiem. Chciał wrócić do tego, co dziś uważał za rzeczywisty problem rzeźby: do stwarzania na nowo ludzkiej twarzy. Breton był zgorzchniony. „Głowa! Wszyscy wiedzą, co to jest głowa!” Giacometti z kolei ze zgorznięciem cytował to zdanie. Według niego, jeszcze nikomu nie udało się ani wyrzeźbić, ani wymodelować rzetelnie ludzkiej twarzy, należy rozpocząć od zera.¹³



Przedmiot niewidzialny (Ręce trzymające puszkę), 1934

Kiedy w Paryżu odbywała się burzliwa dyskusja, prace Giacomettiego wystawiane były w Nowym Jorku. Julien Levy, galerzysta z Madison Avenue na Manhattanie, przedstawił w grudniu 1934 roku po raz pierwszy za oceanem jedenaście wybranych dzieł modnego w Paryżu artysty. „Abstract Sculpture by Alberto Giacometti” nie podbiła jednak serc Ameryki. Nie dość, że okazała się finansowym fiaskiem, to jeszcze recenzenci grymasili w podobny sposób jak Edward Alden Jewell, który tak opisywał czytelnikom „New York Timesa” to, co zobaczył: „Przez całe pięć minut wpatrywałem się tępo w maszynę do pisania, usiłując sklecić coś o abstrakcyjnych rzeźbach Alberto Giacomettiego w Galerii Julienu Levy’ego (gdzie odbywa się wystawa Salvadora Dalí). Jeżeli miałbym mówić nic tylko prawdę, musiałbym stwierdzić, że rzeźby pana Giacomettiego wydają mi się niesłychaną bzdurą”.¹⁴ A krytyk-kobieta z wyspecjalizowanego pisma o sztuce potraktowała Giacomettiego jako wroga kobiet, „ponieważ kobiety przedstawia jako kamienne kłocze”.

Przedmiot tej krytyki wracał tymczasem samotnie do tak przez siebie cenionej niezawisłości. Surrealizm zawrócił go z drogi, którą chciał instynktownie podążać, a która polegała na dokumentowaniu tego, co widziały jego oczy. W wieku 33 lat stał u progu długiego okresu pełnego rozterek i zwątpienia, które wszakże zaprowadzą go na szczyty nie tylko sławy, ale i sztuki – tak jak sam ją rozumiał. Następne dziesięciolecie to okres krystalizowania się wizji, dochodzenia do własnego stylu, natomiast kolejne pięć lat minie nim stanie się to jasne również dla świata. Z grubsza biorąc piętnaście lat, a więc tyle czasu, ile do tej pory samodzielnie tworzył. Parę tygodni po sądzie zbiorowym, 14 lutego 1935 roku nastąpiło formalne wykluczenie Giacomettiego z ruchu surrealistów.

2.

W roku 1934, u progu nowego etapu poszukiwań powstawała powoli – Alberto niemal przypominał sobie o przeszłych kryzysach – rzeźba o tytule *L'Objet invisible – Przedmiot niewidzialny*. Wykonana z gipsu, długo stała w pracowni, biała, gładka, ale nie jak marmur – bo była to gładkość wygasła, zimna i milcząca, jakby grobowa. To pierwsza chyba praca Giacomettiego przedstawiająca figuratywnie całą ludzką postać, jest nią naga kobieta na smukłym, przypominającym tron krześle, ledwie oparta o nachylone siedzenie (po jej prawej stronie jakby ptak), długie bardzo szczupłe nogi są lekko ugięte w kolanach, zaś poniżej kolan zasłonięte tablicą, która miała może uniemożliwić wszelki ruch. Efekt odzmysłowienia podkreśla też głowa o formie wskazującej raczej na strukturę stylizowanej czaszki, uproszczonej do dwóch płaszczyzn zbiegających się u czubka brody, z ustami w postaci romboidalnej jamy oraz o oczach przedstawionych jako płaskorytowane kręgi – prawe w całości, lewe jakby uszkodzone uderzeniem ostrego przedmiotu. Co do rąk, ramiona dublują pion tronu, natomiast przedramiona wzniesione są lekko ponad poziom, dokładnie na wysokości kształtnych, raczej sterylnych piersi, wzniesione na tyle, by pozwolić nie dotknąć się smukłym dłoniom o lekko rozstawionych palcach. Żeby zasugerować nieobecność, te dłonie ustawione zostały w samym centrum enigmy. Innym tytułem podawanym przez Giacomettiego był: *Mains tenant le vide – Ręce trzymające pustkę*. Kobieta sprawia wrażenie nie tylko odzmysłowionej, lecz bez życia, bez energii. Oglądana poziomo wydaje się niemal pomnikiem nagrobnym. Władczość, z jaką przyciąga nasze spojrzenie i kieruje je ku tajemnicy tego, co niewidzialne, nadaje jej charakter bóstwa.

André Breton opowiada o tej rzeźbie, ilustrując swój wywód fotografią, tak w *L'Amour fou* (1937) jak i we wcześniej opublikowanym esej. W jego ujęciu sprawa jest bardzo prosta, anegdotyczna – po prostu Giacometti, który miał kłopoty z ukończeniem rozpoczętej pracy, wybrał się z nim na pchli targ, gdzie za sprawą przypadku obaj znaleźli coś dla siebie, Breton – łyżkę w kształcie buta (lub odwrotnie), zaś Alberto metalową maskę. To ona, pisze Breton, umożliwiła mu dokończenie tej figury, będącej „inkarnacją pragnienia kochania i bycia kochanym, które w bolesnej niewiedzy szuka swego prawdziwego, ludzkiego obiektu”.¹⁵ Inną wersję przedstawi sam autor – inspiracją była dla niego po prostu pewna dziewczyna, którą widział w Szwajcarii.

W odróżnieniu od typowych surrealistycznych prac z tego okresu, Giacometti nie bardzo wiedział, jak tę rzeźbę zakończyć, a zwłaszcza, jak ma wyglądać dolna partia. Do rąk i głowy nie miał większych zastrzeżeń, ale piersi, tułów i nogi uważał za zbyt konwencjonalne, akademickie. Z wychyloną do przodu górną połową ciała, natomiast dolną zablokowaną, całość może być nieświadomym wyrazem rozziwu odczuwanego przez autora, którego czyny pchały ku widzialnemu, ale były hamowane przez pustkę i rozpacz – można to komentować w ten sposób. Co do inspiracji, to możliwym źródłem jest sztuka Oceanii, ale też Isis z egipskiej statuy (królowa Caromama). Podobnie jak *Pałac o czwartej nad ranem* swoją kompozycją kojarzył się z Böcklinem, ta rzeźba sugeruje jeszcze bardziej prawdopodobną paralelę z malarstwem Zachodu. Wiadomo, że do obrazów, do których Giacometti najchętniej powracał w Luwrze, należała *Madonna w otoczeniu aniołów* Cimbauego. Maria Cimbauego siedzi na podobnym tronie, smukłość i ułożenie dłoni przypomina *Przedmiot niewidzialny*, z tym, że – i tu jest zasadnicza różnica – te w Luwrze trzymają Chrystusa. I naraz enigmatyczna postać ukazuje się nam w tradycji malarstwa religijnego. Madonna Giacomettiego nie trzyma Chrystusa, tylko pustkę. Jej smutek może wywoływać skojarzenia z motywem *Pieta*. Choć właściwie sama wydaje się ukrzyżowana, jeżeli nie zdjęta z krzyża – kiedy oglądamy ją poziomo. Tak jak widz *Czekając na Godota* może sam podstawiać rozwiązania, wypełniać puste miejsca sztuki własną interpretacją, tak i tu możliwość wypełnienia treściami chrześcijaństwa nadaje inny wymiar tej wieloznacznej rzeźbie.

Yves Bonnefoy¹⁶ uważa, że w szczególny sposób odnosi się ona do egzystencjalnej sytuacji artysty po jego wyjeździe od matki (te dłonie nie trzymają już ukochanego dziecka) i po śmierci ojca, którego (nie)obecności można dopatrywać się w stylizowanym ptaku – biorąc pod uwagę, że Alberto umieścił kamiennego gołębia na grobie ojca. Śmierć ojca znaczy zasadniczą cezurę w drodze artystycznej Alberta, i jak zauważa Bonnefoy, następuje też niemal dokładnie w połowie jego życia. Dlatego *Przedmiot niewidzialny* to nie tylko „ręce trzymające pustkę” (*mains tenant le vide*), lecz sygnał stanięcia artysty w sytuacji egzystencjalnego przełomu – „teraz pustka” (*maintenant le vide*).

Alberto zwróci się ku przedmiotom widzianym, które po zerwaniu z Bretonem będzie mógł bezkarnie portretować. Bezkarne – może niezupełnie, bo ta droga, niby prosta, konwencjonalna, usiana będzie dla niego

przeszkodami niemal nie do przebycia, prowadząc go od kryzysu do kryzysu. Początkowo chciał po prostu tworzyć całkiem zwyczajne portrety, głowy, figury, ale już mu się nie udawało (dzięki Bogu!). Pracując z modelem chciał szybko wykonać parę studiów z natury, na tyle, żeby „zrozumieć konstrukcję głowy i całej figury”, liczył, że zajmie mu to jakieś dwa tygodnie, a potem chciał przejść do realizacji. Ale pracował z modelem od rana do wieczora od 1935 do 1940 roku.

Najprostsze rzeczy są najtrudniejsze. „Narysować szklanekę tak jak się ją widzi, może się wydawać mało ambitnym zamiarem, jednakże kiedy przekonamy się, że jest to praktycznie niemożliwe, już nie wiadomo, czy zamiar ten jest przejawem skromności czy pychy.” Maurice Merleau-Ponty miał rację twierdząc (w *L'œil et l'esprit*), że Giacometti malując uprawia filozofię. Tak czy inaczej, od 1935 roku artysta, jak filozof, uporczywie wraca „do tego oto stołu”, do „tej oto głowy”, innymi słowy: do tego, co sprawia mu najwięcej trudności. „Kopiowanie” rzeczywistości znaczy dla Giacomettiego zdawanie sprawy z tego, co widzi. Zrazu powstają prace jak *Głowa Rity* z 1938 roku, które wskazują na to, że po odcięciu się od surrealizmu, chciał zmierzać w kierunku konwencjonalnie figuratywnym, wręcz naturalizmu.

Wakacje 1935 roku Giacometti spędził, jak zwykle, w Maloja. Wzniósł kamień nagrobny ojcu, a kiedy przybył tam zaproszony Max Ernst, razem malowali kamienie. Potem w Bernie umówiony był z Pauliem Klee, ale do spotkania nie doszło, tak zajęty był Alberto rozmową z młodszym malarzem, Balthusem. Od tego czasu nie zerwali kontaktu aż do śmierci Giacomettiego. W sędziwym wieku Balthaus tak wspominał Alberta:

Jego fotografia znajduje się nad moim fotelom, naprzeciw wielkich sztalug, i jak się wydaje, czuwa nade mną, przypomina o naszych długich dyskusjach, w czasie których nie zawsze zresztą byliśmy jednego zdania. Giacometti uważał, że malarstwo może być cudownym środkiem poznania człowieka i natury. To dlatego po etapie surrealistycznym powrócił do tenatu, do twarzy. André Breton nigdy nie wybaczył mu tej, w jego mniemaniu, zdrady. Giacometti wytrwał w uporze. Spotkaliśmy się ponownie, odnaleźliśmy się w pragnieniu przewiercenia łajemnicy ciała, twarzy kwiata. Surrealiści gardzili wówczas malarstwem tego rodzaju. Dla nich wszystko rozgrywało się gdzieś indziej, w omiryzmie, w „écriture automatique”, w „simulacrum”. Giacometti miał w sobie coś religijnego, jakąś wewnętrzną świętość. Bardzo mnie to ujmowało. (...) ...jego rysunki docierają do najbliższych prawd, potrafił oddać w nich błogosławieństwo określonego momentu lub klimatu. Łączył zarazem najwyższy rygor dawnych mistrzów i żywą emocję chwili. Jednocześnie przemijalność i wieczność. (...) Giacometti miał ten zapal, wyczucie przyjeźni, nieokreśloną hojność, które kazały mu nie przejmować się instynktem grupy, modami, odwrócić się od szalejącej w latach trzydziestych nietolerancji.¹⁷

Inni młodszy artyści w Paryżu wypełnili miejsce zwolnione przez grupę Bretona: Francis Gruber, Tal Coat, Jean Hélon, Alberto spotykał się w dalszym ciągu z Brassaiem (Gyula Halasz) i Manem Ray'em. Ten ostatni zapamiętał go jako artystę wiecznie zatroskanego:

Nigdy nie był zadowolony ze swych prac, zawsze uważał, że nie idzie w nich wystarczająco daleko – bądź przeciwnie, że zanadto się zagalopował. Odstawił je pod ścianę swej przepchniętej pracowni i rozpoczynał następne, w całkowicie odmiennym stylu. Na krótko wrócił do malarstwa: jego kształty bez barwy i jego eksperymenty z linią jakby zaczęły nieśmiało wskazywać, że wreszcie się w nich odnalazł. On, który wciąż był w poszukiwaniu swego „ja”. W jakimkolwiek kierunku nie poszedł, jego twórczość była zawsze pozytywnym wyrazem owego „ja”. Miał wyjątkowo trzeźwy umysł, mówił z elokwencją, potrafił błyskotliwie rozmawiać o tylu rzeczach. Chętnie przysiadalem się do jego stolika i słuchając – przypatrywałem się mu. Jego niezwykła twarz i jakby szara cera – żywcem ze średniowiecznej rzeźby – czyniła z niego idealny model dla fotografa.¹⁵

Rok 1937 przyniósł Giacomettiemu kolejną konfrontację ze śmiercią, tym razem będącą bolesnym następstwem wydania na świat nowego życia. Parę godzin po urodzeniu syna umarła jego siostra Ottilia – i los chciał, żeby nastąpiło to w dzień urodzin Alberta. Alberto nakreślił ostatni, pośmiertny portret siostry w dniu, w którym sam skończył trzydzieści sześć lat. Silvio okazał się jedynym wnukiem Annetty.

Jak wielu twórców tamtych czasów, Alberto nie był głuchy na lewicowe apele solidarności z warstwami wyzyskiwanymi, gotowy występować przeciwko niesprawiedliwości, przemocy i wojnie, również jako artysta. Do pisma komunistycznego rysował na prośbę Louisa Aragona rysunki w rodzaju: „Masakra proletariatu”. Wykonał też parę rzeźb motywowanych politycznie, rzecz jasna lewicowych, z których najważniejszym jest odsłonięty w 1938 roku na Père Lachaise w czasie manifestacji Frontu Ludowego nagrobek fotoreporterki Gerdy Taro, ofiary wojny domowej w Hiszpanii. Później nie będzie Giacomettiego tak łatwo przekonać do tego, żeby „udzielał się” politycznie, chociaż w 1946 roku, także przez Aragona, wykonał parę „prac zleconych” dla komunistycznej „l'Humanité”, a przede wszystkim wysłał dwa projekty pomnika zamordowanego przez Niemców dziennikarza Gabriela Perí, o tyle istotne, że po raz pierwszy wykorzystał wtedy swój podstawowy powojenny model – idącego mężczyznę. Niestety, na placu Gabriela Perí przez dworcem St.Lazare stanął inny pomnik – radnym IX *arrondissement* propozycja Giacomettiego zbyt przypominała Auschwitz.

W końcu lat trzydziestych, zredukowawszy, jak się wydawało, swoje artystyczne cele do prostego, niemal banalnie oczywistego przekazania podobieństwa, które z kolei odniósł do oddania tego, co artysta spostrzega w elementarnym akcie widzenia, później nazywał to „kopiowaniem”, Giacometti natknął się na sprzeczności i paradoksy, które udowodniły mu, że nie ma w tym nic oczywistego. Choć nie stawiał sobie tego za cel, to napotkawszy przeszkody, nie chciał ich ukrywać. Dawał temu świadectwo w swojej twórczości, pozwolił, by ukazały się same. Podobnie jak Cézanne, postanowił zacząć od „czystego widzenia”, nie skażonego wiedzą – świadomością tego, co *powinno* się widzieć. Cézanne jest zresztą przy komentarzu twórczości Giacomettiego słowem-kluczem, wzorem postawy, którą młodszy artysta bez zastrzeżeń uznał za własną.

Giacometti był, oczywiście, świadomy tego, że pójście śladem mistrza wyklucza naśladownictwo: „Masywu Sainte-Victoire Cézanne nie mógł malować jak Corot, Courbet czy Giotto. Musiał znaleźć nowe środki, by przekazać, jak sam go widzi”. Ale najwybitniejsze przedwojenne obrazy Giacomettiego, oba z 1937 roku, mają klimat Cézanne’a. *Jabłko na kredensie* (Repr. 25) to martwa natura (może jest w niej też coś z Déraina) rozumiana jako studium analizy struktury wizualnej przedmiotów i ich stosunków. Pracę nad tym płótnem rozpoczął autor od trzech jablek, ale w końcu na masywnym meblu (który można skojarzyć z cokołami przyszłych rzeźb) pozostawił tylko jedno. Obraz namalowany został na siatce szkicu drobnymi, licznymi pociągnięciami pędzla w dominującej tonacji wspólnej dla kredensu i drewnianej boazerii na ścianie. Pomimo braku ostrych konturów, zamazanych napierającymi zewsząd liniami, jednakowo na jabłku, kredensie i w tle, oglądający wyczuwa twardość i substancjalność przedmiotów. *Matka artysty* to portret wyraźnie nawiązujący do *Madame Cézanne*. Frontalnie umieszczona postać dominuje nad przestrzenią, w którą została wkomponowana, jednakże liczne, naniesione tak na figurę, jak na tło linie, wytwarzają między nimi niespokojne napięcie bardzo kontrastujące z pozorną statycznością sytuacji.

„Widzenie musi odejść od wiedzy”, „malarz myśli oczami” – te dyrektywy Cézannowskie Giacometti chciał odnieść również do rzeźby. Tu jednak napotkał bez porównania więcej trudności. Pierwszą przeszkodą okazało się, że w miarę jak próbował oczyścić własne widzenie z tego, co narzuca mu na przykład nawyk stosowania klasycznej perspektywy – „uczciwie”, jak to

nazywał, oddawać w rzeźbie to, co pojawia się w polu jego widzenia – prace stawały się coraz mniejsze. Ruszył w prawdziwą pogoń za znikającym punktem, jego walka stanie się w oczach wielu znajomych heroikomiczna.

Pracował z modela całymi dniami, rano pozował mu Diego, po południu modelka imieniem Rita, od czasu do czasu jeszcze jedna, dwie osoby. Dużo rozmyślał, niezadowolony z rezultatów pracy w nowym kierunku, a swoje refleksje dzielił ze spotykanymi wieczorem znajomymi i przyjaciółmi. Jednym z jego rozmówców był w tym okresie dosyć często Pablo Picasso. Obaj podatni byli na bezpośrednie formy zmysłowości w życiu, choć w sztuce zmierzali raczej w przeciwnym kierunku – tam, gdzie Picasso dodawał, Giacometti miał tendencję do ujmowania. Alberto odwiedzał autora *Guerniki* w nowej pracowni przy rue des Grands-Augustins, zaś na rue Hippolyte-Maindron pokazywał mu swoje „nieudane” prace. Tylko z Giacomettim dyskutował Picasso o swych rzeźbach tak wnikliwie, ponieważ Giacometti nie rozważał ich z estetycznego punktu widzenia, „tylko próbował sięgać do rzeczy istotnych, zadając sobie samemu podstawowe pytania”.¹⁹ Picasso wiedział, że kryzysy Giacomettiego były konsekwencją prób stworzenia nowego rodzaju rzeźby, zdawał sobie sprawę, że od czasów swych własnych eksperymentów sprzed trzydziestu lat, Alberto był jedynym twórcą stawiającym tak radykalne pytania. Jednakże na zmniejszając się figurki mistrz patrzył raczej z pobłażliwością, a za plecami pozwalał sobie na sarkastyczne uwagi na ich temat, czasami nawet na niewybredne dowcipy. Mimo to przez lata łączyło ich coś w rodzaju przyjaźni. Dopiero w 1951 roku, odwiedzwszy Picassa w Vallauris na południu Francji, po kilku niezbyt wyszukanych wypowiedziach Picassa Alberto uznał, że przebrała się miara.

Na krótko przed wybuchem wojny, Jean-Paul Sartre, już autor *Młodości* (1938), ale wciąż nauczyciel licealny, w Café de Flore na St-Germain-des-Prés poprosił Giacomettiego, którego już od paru lat widywał w kawiarniach Montparnasse’u, o pomoc w zaplaceniu rachunku, tym samym zawierając znajomość, która potrwa wiele lat i w pewnych okresach będzie nosiła wszelkie znamiona przyjaźni. Sartre’a fascynowała u Giacomettiego intelektualna giętkość. Beauvoir, nie wspominając o kawiarnianym rachunku, tak wspomina tę znajomość:

W ciągu tej wiosny nanizaliśmy nową przyjaźń. Przez Lizę poznaliśmy Giacomettiego. (...) Liza mówiła, że inteligentny nie jest: kiedy zapytała go, czy lubi Kartezjusza, odpowiedział coś ni

w pięć ni w dziewięć. Więc orzekła, że ją nudzi. Ale stawiał jej w Dôme obiady. (...) Skarżyła się raz, że ją zabrał do La Palette z okropnie nudnymi ludźmi: dowiedzieliśmy się później nazwisk tych nudziarzy: byli to Dora Maar i Picasso. Pracownia rzeźbiarza wychodziła na podwórko, gdzie Lizie poręcznie było chować rowery, które kradła w całym Paryżu. Zapytałam ją, co sądzi o rzeźbach Giacomettiego; zaczęła się tajemniczo śmiać. „A bo ja wiem: to takie maciupenkic.” Twierdziła, że jego rzeźby są nie większe niż lebek szpilki. Jak to ocenić? Opowiadała, że ma dziwny sposób pracowania: wszystko, co w ciągu dnia robi, w ciągu nocy niszczy, bądź odwrotnie. Naladował niegdyś na ręczny wózek wszystkie rzeźby ze swojej pracowni i wyrzucił je do Sekwany.

Już nie przypominam sobie okoliczności naszego pierwszego spotkania; odbyło się ono w Chez Lipp, zdaje mi się. Od razu zdaliśmy sobie sprawę, że co do inteligencji Giacomettiego Liza się omyliła: miał jej aż za wiele i w najlepszym gatunku, tę, która przylega do rzeczywistości i wychwytuje z niej jej prawdziwy sens. Nigdy nie poprzestawał na banale z drugiej ręki, na ogólniku. Ujmował rzeczy bezpośrednio i badał je nieskończenie cierpliwie; czasami udawało się mu przewracać je na drugą stronę jak rękawiczkę. Wszystko go interesowało; ciekawość była formą jego namiętnej miłości życia.

Sartre napisał po wojnie dwa eseje o twórczości Giacomettiego, po których widać, że wiele wieczorów musiało im upłynąć na wnikliwych rozmowach. Nie była to jednak przyjaźń na całe życie, stopniowo skurczyła się do rozmiarów znajomości, definitywnie zerwanej wraz z publikacją *Słów Sartre'a* – z powodu jednego akapitu. Giacometti nie chciał, by go przedstawiono jako poczciwego dziwaka. Sartre, podobnie jak Picasso, był pewnym siebie – i pewnym swego – profesjonalnym człowiekiem sukcesu. Giacometti natomiast bardzo łatwo porzucal coś, co łatwo mu przyszło.

W porównaniu z Sartrem, przyjaźń z Samuelem Beckettem (również zawarta na St-Germain-des-Prés, dokąd z biegiem czasu przeniesie się połowa Montparnasse'u), była dla Giacomettiego bardziej symetryczna. Twórca borykający się z oporną materią – to nie wydawało mu się obce. Jak Picasso, Beckett był artystą, jak Sartre – robotnikiem słowa, jak Giacometti – nieczulym na sukces. Obaj, Beckett i Giacometti, najpierw liźnęli go trochę, a potem, właśnie w latach bezpośrednio przed wojną, w osamotnieniu obstawali przy swoim, przez co w okresie powojennym poznali, niejako wbrew sobie, prawdziwy jego (sukcesu) smak. Dla nich, po tych chudych latach – cierpki. Mieszkali niedaleko siebie, mieli wielu wspólnych znajomych, spotykali się często w kawiarniach na lewym brzegu oraz, jak twierdzi jeden z biografów Becketta, prawdopodobnie

też bywali w instytucji o nazwie Sphinx. Prowadzili z sobą w czasie nocnych marszów po Paryżu intensywne rozmowy, ale rzadko na wielkie tematy. I niewykluczone, że pełne milczenia – w liście z 1939 roku innemu przyjacielowi donosił Beckett o swej przyjaźni z Giacomettim, opartej głównie na „przyjemności milczenia”.

Los sprawił, że obaj mieli bardzo wymagające matki – żarliwe protestantki – i że obaj dosyć wcześnie stracili ojców. Pisząc ten tekst, dokonuje zaskakującego odkrycia – William Beckett i Giovanni Giacometti zmarli, pierwszy po zawale, drugi po wylewie... w odstępie zaledwie siedemnastu godzin, praktycznie biorąc – tego samego czerwcowego dnia 1933 roku! Tak Becketta, jak Giacomettiego przez długi czas nękał niepokój twórczy, własną drogę znaleźli dopiero całkowicie zdając się na intuicję, która podpowiadała im rzeczy coraz bardziej skąpe i odarte tak z konwencjonalnej mądrości, jak z szablonowego powabu. Obaj, samotni wśród przyjaciół – a może samotnicy otoczeni tłumem znajomych – w latach trzydziestych wyzwolili się spod wpływu grupy skupionej wokół silnej indywidualności: Alberto od surrealistów, Samuel od kręgu Jamesa Joyce’a.

W 1938 roku obaj padli też ofiarą wypadków na paryskim bruku. Niejaki Prudent na widok Becketta nad ranem na (ówczesnej) avenue d’Orléans, *nota bene* dwa kroki od rue d’Alésia, zatopił w jego piersi nóż. Natomiast na Alberta w październiku tego roku niedaleko Luwru pod złotym dziewiętnastowiecznym pomnikiem Joanny D’Arc, najechał samochód prowadzony przez kobietę nazwiskiem Nelson.

I tu, wymieniwszy nowe przyjaźnie Giacomettiego z lat trzydziestych, wypada wspomnieć o jeszcze jednej osobie – Isabel *de domo* Nicholas, znana kolejno jako Epstein, Delmer, Lambert i Rawsthorne, była ważną postacią w malarstwie w pierw André Deraina, później Francisa Bacona. Jak Picasso, Sartre czy Beckett, również ona była dla Alberta partnerem mózgowym – tyle że do mózgu dochodziła jeszcze płeć i to w sposób, który wyraźnie zaważył na sytuacji Giacomettiego w owym pełnym rozterek twórczych okresie. Przenikliwa inteligencja Isabel dorównywała jej niepokojącej urodzie – a obie z biegiem czasu w dużej mierze rozmył alkohol. Podobnie jak Alberto, nie potrafiła żyć inaczej niż intensywnie. Kiedy w 1935 roku zawarli znajomość w kawiarni na Montparnassie, dwudziestotrzyletnia Isabel, żona korespondenta londyńskiego „Expressu”,

miała nie tylko eleganckie mieszkanie przy Placu Vendôme – ale i ambicje artystyczne, spełniane przez jakiś czas w pracowni przy rue de la Grande-Chaumière. Obok Diega i Rity, była wówczas trzecim modelem Giacomettiego.

W dniu wypadku, 18 października, Isabel pozowała mu przy rue Hippolyte-Maindron. Po kolacji Alberto odprowadził ją do hotelu po drugiej stronie Sekwany (w 1938 roku mieszkała w Londynie, choć często odwiedzała Paryż).

...Nasz związek – zdaje sprawę po latach Giacometti²⁰ – stał się tak niekomfortowy, że tego wieczora postanowiłem z nią zerwać. Powiedziałem jej między innymi: „Tracę grunt pod nogami”. Wracając, przechodziłem przez Place des Pyramides rozglądając się za taksówką. Nagle wpadł na plac samochód, pędząc prosto na mnie. Próbowałem uciekać na wyspkę pośrodku, ale nie zdążyłem. Najechał na mnie, upadłem, a wszystko odbyło się w takim tempie, że nie czułem najmniejszego bólu. Ale wiedziałem, że coś się stało ze stopą, bo była tak wykręcona, jakby ją ktoś oddzielił od reszty ciała.

Samochód prowadziła – jak się okazało, w stanie upojenia alkoholowego – kobieta z Chicago, która później zresztą dosłownie „dała nogę”, uciekając do Ameryki w obawie przed procesem. Giacomettiego, ze zmiążdżonym śródstopiem, zabrano najpierw do szpitala Bichat, a następnie za wstawieniem Jeana-Michela Franka przeniesiono do prywatnej kliniki Rémy de Gourmont przy parku Buttes Chaumont. Choć podwójne pęknięcie nie wymagało operacji, rekonwalescencja trwała długo i nie była całkowita. Przez kilka dobrych lat Alberto chodził o lasce, a przynajmniej z laską – zdaniem niektórych, włączając matkę, niepotrzebnie. Fakt, że będzie lekko utykał, Giacometti przyjął ponoć z ulgą.

„Leczenie trwało długo. Ale był to dla mnie dobry okres – czyż nie przewidziałem, a przynajmniej nie przeczułem tego, co się miało zdarzyć? Czy to nie osobliwe, że człowiek coś powie, a potem urzeczywistnia się to w taki sposób?” Giacometti wielokrotnie powracał do tego, co zdarzyło się przed wypadkiem: chodząc po pracowni w tę i z powrotem, powiedział Isabel: „Zobacz, jak łatwo człowiek chodzi na nogach, czyż to nie wspaniale? Ta doskonała równowaga”. Przenosił ciężar ciała z jednej nogi na drugą, czując w sobie siły, które pozwalały mu stać pionowo. Potem, odnosząc się do marazmu w swoim związku z Isabel, który zresztą nie był jeszcze związkiem, użył sformułowania „Je perds absolument pied”. *Perdre*

pied, dosłownie: „tracić, gubić stopę”, używany jest w znaczeniu „grzęznąć, tracić nad sobą kontrolę, nie wiedzieć, co robić, nie móc iść dalej”. Parę godzin później miał okazję przyglądać się „straconej stopie”.

Leżąc na ziemi, miał wrażenie, że jego sobowtór unosi się nad miejscem wypadku, beznamiętnie obserwując sytuację. To zdarzenie urosło do rangi stałego źródła odniesień, przyjął je jako zrządzenie losu, wielką cezurę, odtąd życie Alberta będzie się składać z części przed i po wypadku. W szpitalu miał czas rozmyślać o lekkości, ruchu, ciężarze, równowadze – tak jak te czynniki wpływają na percepcję. Obserwował też z wytężoną uwagą nieznaną, szpitalny świat, nie rozstawał się z ołówkiem i notesem. Na kilku rysunkach uwiecznił czterokołowy metalowy wózek, na którym pielęgniarki rozwoziły chorym lekarstwa.

Isabel zawdzięczał też Giacometti jeden z przełomowych impulsów, które pozwoliły mu uświadomić sobie to, czego chciał dokonać w swej twórczości. Któregoś wieczora 1937 roku po rozstaniu się z nią, patrząc na jej oddalającą się sylwetkę, zdał sobie sprawę, że choć zmniejsza się w jego oczach, ta ledwie widoczna postać niemal zlewająca się z tłem nie przestaje w jego percepcji zajmować przestrzeni jako Isabel. ...„to wydarzyło się przy bulwarze Saint-Michel, o północy. Widziałem nad nią olbrzymią ciemność, wszystkie te budynki. Zatem żeby wykonać to, co mi się ukazało, powinienem raczej zrobić obraz, nie rzeźbę. Albo umieścić ją na olbrzymim cokole – tak żeby całość odpowiadała mojemu widzeniu”.²¹ Miał tu na myśli zjawisko znane w malarstwie Zachodu przynajmniej od czasu Piera della Francesca: pomniejszenie figury (w stosunku do przestrzeni) bez utraty jej znaczenia dla całości obrazu.

Jego pragnienie wiernego przedstawiania tego, co widzi, nie miało nic wspólnego z realizmem. „Po jakimś czasie zrozumiałem, że pragnąłem dokładnie tak wyrzeźbić tę kobietę, jak przedstawiła mi się ona w momencie, w którym dostrzegłem ją na ulicy, w pewnej odległości. Chciałem więc nadać jej wielkość, którą miała, kiedy znajdowała się w pewnej odległości.”

Innymi słowy, skryształizował się wreszcie jego zamiar stworzenia rzeźby, która włączy w swe przestrzenne *continuum* również oglądającego. Na razie po to, by wskrzesić obraz, który wrył się w pamięć. Giacometti uczynił krok naprzód. Co nie oznacza, że kryzys został zażegnany. Jeszcze przez długie

lata „zaczynał od rzeczy wielkości ramienia, a one kurczyły się do rozmiarów kciuka”. Po widzeniu Isabel na St-Michel jego figurki nie przestały się zmniejszać.

W lecie 1939 roku Bruno Giacometti, wówczas już praktykujący architekt, współpracował przy projekcie pawilonu rzeźby na Wystawę Krajową w Bernie (Schweizerische Landesausstellung). Organizatorzy przychyliłi się do jego sugestii, żeby pokazać tam prace Alberta. Po wylądowaniu rzeźbiarz, zapytany, dokąd wysłać ciężarówkę czekającą na transport jego prac, grzecznie podziękował, wyjaśniając, że ma je przy sobie, część w walizce, część... w kieszeni. Bojąc się urazić „niepoważnymi figurkami” innych szwajcarskich artystów, Bruno przekonał brata, żeby przysłał jedną z wcześniejszych prac (*Bryła kubiczna*) – po którą od biedy można było wysłać ciężarówkę.

Wybuch wojny 1 września 1939 roku zastał braci Giacomettich w Maloja. W komendanturze w Chur Alberto, z powodu wypadku, uznany został za niezdolnego do służby wojskowej, Diego wcielono do armii, ale na krótko – bo obaj wrócili do Paryża w listopadzie, zastając miasto w pełni „dziwnej wojny”. Licząc się z prawdziwą, Alberto urządził pogrzeb swoim ostatnim figurkom, zakopując je w podwórzu obok pracowni. Z nielicznymi wyjątkami większość znajomych opuściła lub miała opuścić miasto. W przeddzień wyjazdu Isabel do Londynu, Giacometti malował jej akt, a następnie pierwszy raz ją posiadał – a ściśle mówiąc: zdecydowawszy, że tego pragnie, *niemal* ją posiadał. Na dalszy ciąg i zakończenie będzie musiał poczekać do końca wojny.

13 czerwca, gdy armia niemiecka zbliżała się do Paryża, Alberto i Diego wraz z przyjaciółką Nelly wyruszyli w kierunku Bordeaux na dwóch rowerach (pojedynczym i tandemie). Alberto nie bardzo wiedział, co zrobić z laską i w końcu się z nią rozstał! Po dotarciu do Longjumeau, około 20 km od Paryża, skierowali się na południe w kierunku Etampes i wtedy rozpętało się piekło. Bombardowanie, pokiereszowane ofiary, żywcem paleni ludzie, zwęglone zwłoki, porozrywane ciała, ręce, nogi – horror wojny przekraczał to, co Alberto starał się przekazać w swych „okrutnych” rzeźbach surrealistycznych. Wpierw spadły bomby na miasto, później, kiedy uciekającym udało się od niego oddalić, w polu żołnierze obu armii strzelali do siebie

pośród szukających schronienia cywilów. Ręka oderwana od ciała pozostać nie mu w pamięci do końca życia, Alberto odtworzył ją w glinie w 1947 roku.

W ciągu czterech dni oddalili się od Paryża na odległość niespełna trzystu kilometrów, dotarli do Moulins, kiedy wkraczali już tam Niemcy, po czym zniechęceni, wrócili do Paryża. Yves Bonnefoy podaje, że wyruszyli w kierunku Szwajcarii, ale dlaczego w takim razie przez Moulins? James Lord – że do Bordeaux. Po to, by stamtąd odpłynąć do Ameryki w ślad za Jean-Michelem Frankiem, który niedługo później popełnił samobójstwo, nie mogąc znaleźć sobie miejsca w Nowym Świecie, nieświadomy tego, co działo się wówczas z jego krewną Anną Frank w Amsterdamie. Obaj bracia i Nelly powrócili do Paryża 22 czerwca.

Półtora roku przeczekają jeszcze Giacometti w Paryżu (dość często spotykał się wówczas z Picassem i Dorą Maar oraz Sartrem i Simone de Beauvoir), nim bracia wspólnie postanowią, że Diego ma zostać przy rue Hippolyte-Maidron i pilnować atelier, natomiast Alberto pojedzie do matki. W Nowy

Rok 1942 Giacometti zjawiał się w Genewie, gdzie Annetta po śmierci córki zajmowała się wnuczką Silvią. Alberto wynajął mały pokój bez wygod w hotelu de Rive. Można w tym się dopatrywać wymyślnego przez los kalamburu, ten nabrzeżny hotel u zbiegu rue de Terasière i rue du Parc był bowiem świadkiem jego dryfowania (gra słów „de Rive”: „dérive”). Z gipsu, który wdzierał się w każdy zakątek pokoju, wciąż powstawały małe figurki. U matki przy rue du Chêne bywał regularnie – nie tylko, żeby odebrać skąpo przydzielane „kieszonkowe” (sam hotel kosztował 60 franków miesięcznie, które musiał



Hotel de Rive, w którym mieszkał Giacometti w latach 1942-45, fot. James Lord

skądś zdobyć – zamożniejsi znajomi nie mieli pieniędzy, by pożyczyć mu na życie), lecz również by i tam pracować. Pozował mu najczęściej siostrzeniec, w łazience – bez ubrania, w pokoju – ubrany. Malutkie rzeźby artysta umieszczał na proporcjonalnie coraz większych cokółach.

W Genewie, w przeciwieństwie do Paryża, nie brakowało żywności ani (amerykańskich) papierosów, ale Alberto uważał miasto za martwe i nieciekawie. Część paryskich intelektualistów znalazła tu cichą przystań na czas wojny. Albert Skira, naczelny „Minotaure’a”, założył w Genewie wydawnictwo i zaczął publikować pismo „Labyrinthe”. W Café des Négociants przy placu Molard Giacometti spotykał się z artystami i miłośnikami sztuki takimi jak Balthus, rzeźbiarz Hugo Weber, malarz Roger Montadon, fotograf Elie Lotar, geolog Charles Duclos czy późniejszy filozof i krytyk literacki Jean Starobinski. Odwiedzał też inne lokale, raczej wątpliwej reputacji, bacząc pilnie, żeby między światem rue de Chêne a rue du Parc on sam pozostawał jedynym łącznikiem. Jesienią 1943 roku poznał dwudziestoletnią Annette Arm, córkę genewskiego nauczyciela, pracującą w biurze Czerwonego Krzyża. Z biegiem czasu zaczęli mu ona towarzyszyć jak cień, przesiaduje z nim w Brasserie Centrale i towarzyszy mu w hotelu, przyjaciele pamiętają jej szczupłą sylwetkę obok utykającego, wiecznie ubrudzonego gipsem rzeźbiarza.

Wyjawszy krótkie pobyty w Bregalii (gdzie powstała wczesna wersja *Wozu*), Giacometti spędził w Genewie ponad trzy i pół roku. Na ogół sądzi się, że nie mógł wrócić do Paryża wcześniej z powodu formalności paszportowych. Inne wytłumaczenie przynoszą jego listy do Isabel. W maju 1945 roku pisał: „jestem jak sparaliżowany, (nie mogąc odżalować wyjazdu z Paryża nawet na krótki czas) od kiedy przyjechałem tu w 1942 roku, z zamiarem powrotu najpóźniej po pięciu miesiącach, ale z rzeźbą, z której będę zadowolony”. A dwa miesiące później: „...to nie brak wizy powstrzymuje mnie przed powrotem,



Pierwsza wersja „Wozu” z 1943,
fot. Ernst Scheidegger

mogę wrócić kiedy mi się spodoba, to rzeźba mnie powstrzymuje, już od trzech lat trzymam mnie tu w Genewie, moje życie w stagnacji, odcięty od wszystkiego (...) Mam przywieźć wszystkie rzeźby, Isabelle? Gdybym mógł przywieźć choć jedną, byłbym bardziej niż szczęśliwy".²²

Przygotowując się do wyjazdu, Alberto nie snuł konkretnych planów spotkania Annette w Paryżu, choć wiedział, że ona nie miałaby nic przeciwko temu. Z listów do Isabel nie wynika, że zrezygnował z urzeczywistnienia możliwości, którą otworzyło przed nim ich ostatnie przedwojenne spotkanie. Po pięciu latach spędzonych w Londynie, Isabel czekała w Paryżu. 18 września 1945 roku, za pożyczone od Annette pieniądze na pociąg, Alberto wrócił do niezmienionego atelier przy rue Hippolyte-Maindron, które przez lata wojny znajdowało się pod baczynym okiem Diega. Niedługo potem zaproponował Isabel, by z nim zamieszkała. Zgodziła się. Pierwszy raz w życiu Giacometti wiodł coś w rodzaju życia we dwoje. Przez trzy miesiące. Idylla skończyła się w dzień Bożego Narodzenia na przyjęciu w domu przyjaciół, z którego Isabel wyszła nie z Albertem, tylko z poznanym dopiero co młodym mężczyzną. Kiedy rozstała się z tymże rok później i wyszła za mąż za mężczyznę pozostawionego półtora roku wcześniej w Londynie, wznowiła kontakty z Albertem. Towarzyskie.

Giacometti zaś zaraz po powrocie ze Szwajcarii wznowił kontakty z Georgesem Bataille'm i Jacques'em Lacanem. Balthus też był w Paryżu, tak samo jak chilijski malarz Roberto Matta i jego żona Patricia O'Connell, która chętnie słuchała opowieści Alberta. Także Picassa i Sartre'a zaczął na nowo widywać. Sartre stał się sławny, z niepozornego nauczyciela zrobił się papieżem nowego i wyrocznią mody intelektualnej. Paryż był w stanie wielkiej euforii po wyzwoleniu. Młodzi ludzie w czarnych swetrach, wielu z nich z Chicago czy Nowego Jorku, gromadzili się tłumnie na St-Germain-des-Prés, po to, by delektować się własnym lękiem egzystencjalnym w Café de Flore czy des Deux Magots. Próby wskrzeszenia surrealizmu po powrocie jego przywódców z wojennej emigracji potwierdziły, że stawał się on już zamkniętym rozdziałem historii dwudziestowiecznych prądów, do którego wczesne prace Giacomettiego były tylko przypisem.

Zawieszona kula i pokrewne *objets* przynajmniej jeszcze niektórzy pamiętali z dawnych dobrych czasów, natomiast nowych prac Giacometti nawet nie

próbował wystawiać, oglądała je niewielka garstka wtajemniczonych. Dysydent surrealistu, Georges Sadoul pamięta, jak poproszony o pokazanie swoich ostatnich prac, Giacometti wyciągnął zawierający cały dorobek z lat 1940-45 „sfatygowany kuferek z tektury, w rodzaju tych, w jakich włoscy murarze, do których był tak podobny”, noszą do pracy śniadanie.

Ale pozytywną energię „ulicy” starał się Giacometti przenieść na swoją pracę. Obiecał sobie, że nie pozwoli, aby jego rzeźby zmniejszyły się choćby o milimetr – i tym razem dotrzyma słowa. Nagle nie tylko wstąpiła w niego wielka energia, ale i opanował go od dawna nie znany „młodzieńczy” zapał do pracy. Zrozumiał, że lata poszukiwań zaczynają czymś owocować.

Wielkanoc 1946 roku spędził Alberto z matką w Genewie. Annette po raz pierwszy pozowała mu jako model. Wtedy też po raz pierwszy rozważali możliwość jej przyjazdu do Francji. Przez kilka miesięcy Annette pracowała wytrwale nad scenariuszem ich paryskiego spotkania i dopięła swego – 6 lipca 1946 roku zjawiała się na Gare de Lyon. Tak samo jak trzy lata później dopnie swego i przekona opornego w tym względzie Alberta, że powinni wziąć ślub. Gotowa na wszystko i przygotowana na najgorsze, wprowadziła się do zakurzonego domu, powiększonego o jedno pomieszczenie (nie wiedziała, że z powodu Isabel).

Tylko Pierre Loeb sprzedawał jego – dawne – rzeczy, teoretycznie zresztą, bo i tak nikt ich nie kupował. Półtora roku bracia Giacometti będą żyli z pożyczanych pieniędzy. Annette nie zraża się – nie szkodzi, może pracować jako sekretarka, przecież uczyła się tego w Genewie. Właśnie w tym charakterze zatrudnił ją Georges Sadoul. A ubrania dostawała od Simone de Beauvoir i Patricii Matta.

Niespełna trzy tygodnie po przyjeździe Annette zmarł na nowotwór wątroby lokator klitki obok atelier, Tonio Pototsching, Holender, możliwe, że polskiego pochodzenia – postać moralnie raczej nieciekawa, z przeszłością



Trzy miniaturowe postaci, 1946,
fot. Marc Voux

kolaboranta. Bracia Giacometti opiekowali się opuszczonym przez przyjaciółkę w ostatniej fazie choroby sąsiadem. Jego śmierć wywołała w Albercie podobne emocje, jak – ponad dwadzieścia lat wcześniej – śmierć van Meursa.

Nigdy jeszcze martwe ciało nie wydało mi się taką nicością, żałosne szczątki, czekające, aż się je wyrzuci, jak kociego trupa do rowu. Stałem bez ruchu przy łóżku i patrzyłem na tę głowę zamienioną w przedmiot, nic nie znaczącą skrzynkę o konkretnych wymiarach. W tym momencie do czarnego otworu ust podlegała mucha i powoli w nim znikła.

O śmierci obu – a może raczej o obu śmierciach – mówi opublikowany przez Alberta Skirę w 1946 roku w grudniowym numerze „Labyrinthe” najobszerniejszy tekst Giacomettiego *Sen, Sphinx i śmierć T.*²³ W tytułowym śnie, o pająkach (po francusku „pająk” jest słowem rodzaju żeńskiego) ujawnia się lęk przed kobietami, upostaciowiony w obrazie na tyle konwencjonalnym, że refleksje nad nim zapewniały godziwą egzystencję całym zastępom psychoanalityków. Tytułowy Sphinx*, do którego odnoszą się fragmenty ową mizoginię lekko łagodzące, jest znakiem tego, że autor do pewnych przynajmniej kobiet nastawiony był dość przychylnie. Ale otwartość Giacomettiego pozwala czytelnikowi nie tylko poznać te raczej anegdotyczne wątki jego życia (i tego tekstu), lecz również daje nam wgląd w inną, niezwykle ważną i cenną warstwę autobiografii, pozwala wnikać w samo centrum tego, co Giacometti myślał tak o ludzkim życiu, jak i o sztuce – i nie muszę dodawać, że te dwie dziedziny były dla niego nierozdzielne. Autor mówi otwarcie nie tylko o swych sennych zmorach czy o prostytutkach, ale i o doświadczeniach śmierci, i życia, i o tym, że śmierć i życie wiążą się bezpośrednio z tym, co zadecydowało o przełomie w jego dziele. Nie zapominajmy, że „widzieć” znaczy dla Giacomettiego „być”, „być” zaś równoznaczne jest z „pracować nad swym dziełem”.

* Sphinx, założony w specjalnie w tym celu wzniesionym przy bulwarze Edgar-Quinet „na miejscu warsztatu kamieniarza wyrabiającego nagrobki, czteropiętrowym domu w nowoczesnym stylu, którego ślepa fasadę zdobiła stiukowa maska Sfinksa” (Jean-Paul Crespelle, *Montparnasse w latach 1905-1930*, PIW, Warszawa 1989, s. 131) był więcej niż luksusowym burdelem, stanowił instytucję zdecydowanie wyprzedzającą swoją epokę. Jego postępową patronka, niejaka Martoune, nie tylko zapewniła personelowi wspaniałe warunki pracy i godziwe zarobki, ale pomyślała o prawdziwym „planie socjalnym” i przywilejach, o jakich wówczas mogła tylko marzyć klasa robotnicza. Los Sphinx'a został przesądzony w październiku 1946 roku kiedy to wszedł w życie dekret 13.4.1946 r. nakazujący zamknięcie wszystkich domów publicznych, z wyjątkiem placówek wyższej użyteczności publicznej, tzn. obsługujących członków parlamentu, dyplomatów (zagranicznych) oraz oficerów (krajowych). Ustawa ta położyła kres działalności Sphinx'a, ale umożliwiła na przykład wydawnictwu Editions de Minuit przejście zajmowanego do dziś budynku przy St.Germain-des-Prés.

Doświadczenie czaszki umarłego jako wymierzalnej skrzynki, już bez świadomości, doświadczenie ludzkiego ciała jako jedynie (kartezyjańskiej) *res extensa*, opuszczonego przez *cogito*, prowadzi w opisie Giacomettiego do ewokacji, jak to określa narrator, negatywu tego doświadczenia:

Zacząłem wówczas widzieć naraz głowy w próżni, w pustce otaczającej je przestrzeni. Kiedy po raz pierwszy spostrzegłem wyraźnie, że głowa, na którą patrzę, jakby zastyga w sobie, nagle raz na zawsze się unieruchamia, wstrząsnął mną strach, a po plecach lał mi się zimny pot – nigdy wcześniej tego nie doznałem. Głowa przestawała być żywą głową, zamieniała się w przedmiot, na który patrzyłem jak na jakikolwiek inny, chociaż nie, przecież inaczej, nie jak na jakikolwiek inny przedmiot, lecz na coś zarazem żywego i martwego. Krzyknąłem ze strachu tak jakbym przekroczył jakiś próg, jakbym wkroczył w świat, którego jeszcze nie widziałem. Wszyscy żywi nagle stawali się martwi – to widzenie powtarzało się często, w metrze, na ulicy, w restauracji, wśród przyjaciół. Wtedy się zaczęło. Dzień w dzień, budziłem się w swoim pokoju, widziałem: krzesło, na nim ręcznik, i przyszywał mnie dreszcz, wielkie przycięcie, aż czułem chłód w krzyżu, bo wszystko wydawało się absolutnie nieruchome. Rodzaj inercji, utraty ciężkości: ręcznik na krześle nic nie ważył, nie obciążał krzesła...Wszystko uległo transformacji... tak jakby ruch to była jedynie seria następujących jeden po drugim punktów bezruchu. Człowiek, który mówi, już nie był ruchem, tylko serią następujących kolejno bezruchów.

Twórczość, w której Giacometti pragnął zdać sprawę z tego, jak widzi rzeczywistość – teraz staje się wręcz ekwiwalentem jego indywidualnego doświadczenia rzeczywistości. Bezpośrednio po powrocie do Paryża, zaabsorbowany – już tradycyjnie – poszukiwaniem środków do artystycznej realizacji Cézanne'owskiego ideału niezakłóconego, „czystego widzenia”, Giacometti zaznał percepcji zewnętrznego świata przypominających to, co zdarzyło mu się przed wojną, kiedy obserwował oddalającą się Isabel, ale bardziej radykalnych. Te stany psychiczne graniczyły z mistycznym doświadczeniem świata – kwestia widzenia postaci i rzeczy stała się nieodłączna od widzenia życia i śmierci w świecie (przychodzi mi tu na myśl podobne doświadczenie Samuela Becketta nocą na peryferiach Dublina, opisane pośrednio przez bohatera o nazwisku Krapp).

Asumpt do jednego z takich przeżyć daje Giacomettiemu wizyta w kinie Actualités-Montparnasse:

...najpierw nie wiedziałem już prawie, co się dzieje na ekranie – zamiast postaci widziałem czarno-białe plamy, straciły wszelkie znaczenie. Nie patrzyłem na ekran, lecz na widzów obok, którzy stali się dla mnie drugim spektaklem, całkowicie nieznanym. Już nie tylko to, co się działo na ekranie, było dla mnie czymś nieznanym, rzeczywistość wokół mnie też! Kiedy wyszedłem na bułwar, miałem wrażenie, że stoję przed czymś, czego w życiu nie widziałem, że otwiera się przede mną

całkowicie odmieniona rzeczywistość. Tak, nigdy w życiu nie widziana, absolutnie nieznana, cudowna. Bulwar Montparnasse nabrał piękna z Tysiąca i jednej nocy, fantastyczny, całkowicie nieznany... a z drugiej strony to milczenie, rodzaj jakiegoś niesamowitego wyciszenia...²⁴

I tak okazuje się, że w wypadku Giacomettiego *widzenie* artysty nie może być zrealizowane bez *wizji*, objawienia. Jego neutralne, jak mogło się wydawać w punkcie wyjścia, w latach trzydziestych, dążenie do przedstawienia tego, co widzi, zaczyna owocować wizjami o mistycznym charakterze, w których świat rozrywany jest na kawałki, jego elementy izolowane w atomach percepcji. Dla Giacomettiego u źródeł wszystkiego jest owo zasadnicze ludzkie doświadczenie rzeczywistości, doświadczenie śmierci – i nieodłącznego od niej życia. Tu rozumie, że aby stworzyć własny, musi wpięrczyć odczytać coś z *zewnętrznego* świata. O ile przedtem, przypominając sobie Isabel odchodzącą bulwarem St. Michel chciał wskrzesić obraz pamięci, teraz za swoje zadanie, a więc zadanie artysty, uznał stworzenie fenomenologii widzenia rzeczywistości, wiernej temu, jak ona mu się ukazuje. Nie musi już mitygować subiektywizmu, który staje się wręcz warunkiem *sine qua non*.

Wnętrze w Stampie, 1951



O ile pierwsza połowa lat czterdziestych nie dała Giacomettiemu artystycznej satysfakcji, to druga przynosi zdumiewający przełom. Pięć powojennych lat to najbardziej produktywny okres w jego twórczości. Powstały wtedy prace, które odtąd utożsamiać się będzie z całym jego dziełem. Nagle skryształizował się nowy styl w rzeźbie – bez masy, bez pojemności, bez bryły. Giacometti rozciągnął, wydłużył figury, sprowadził na tyle, na ile możliwe to było dla percepcji oka, do jednego wymiaru: wysokości. Praktycznie w ciągu dwóch lat osiągnął pełnię dojrzałości twórczej, znalazł się w decydującym punkcie swego życia i dzieła. Będzie szedł szlakiem nieprostym, usianym, jak zawsze, wieloma kryzysami, niemniej stworzył już bazę, na której będzie mógł budować i do której będzie mógł powrócić – choć w kategoriach subiektywnych zawsze podkreślał, że wciąż musi zaczynać od zera i odbijać się od dna.

„Od 1945 roku wszystko trochę się zmieniło, z powodu rysunku”, pisze do Pierre’a Matisse’a,²⁵ mając na myśli owe „Narodziny (swej nowej) rzeźby z ducha rysunku”, który, jak wiemy – już piętnastoletni Alberto nie miał co do tego wątpliwości – jest podstawą wszystkiego. Za sprawą ówczesnych rysunków – poszedł nowym szlakiem.

*Giacometti nie zaprzecza już, że „życie”, jak powiedział, włącza materię i śmiertelność, we własnych pracach nie usiłuje zerwać związku życia z głębinami ziemi – stąd olbrzymie stopy jego postaci, zakorzeniające je głębiej niż może dotrzeć umysł – tylko po prostu doświadcza na nowo aktu, w którym każda istota ludzka zaprzecza unicestwieniu – sam jednocześnie napotykając opór ze strony gipsu i gliny. Podniesienie niewielkiej głowy, szczelnie zamykającej w sobie swą „straszliwą energię”, jest zasadniczą cechą nowej rzeźby. Giacometti stawia materię pionowo na nogi. Przywodzi na myśl tych bogów, którzy stworzyli rodzaj ludzki, zgłaszając wokół iskry bytu bezkształtną glinę pierwotnych dni”.*²⁶

Dla autora tych słów, Yvesa Bonnefoy, odkrycie pionu związane jest z fenomenem stania. Kinetyzm, o którym wspomniałem przy okazji prac surrealistycznych, owo zainteresowanie ruchem, które wcześniej cechowało Giacomettiego, znajduje w jego powojennej twórczości nowy wymiar. Ruch zawiera się nawet w bezruchu, ale „w bezruchu” nie oznacza „w spoczynku”. Pierwszą formą ruchu jest stanie pionowo.

Przełom zaczął się od serii rysunków przedstawiających wrzecionowate figury ludzkie – przykładem niech będzie *Stojąca kobieta (Femme debout)* z 1946 roku – naszkicowane ołówkiem, czasami z korpusem ciała uzyskanym rozmazującą kreski gumką, w których powrócił autor do tematyki, będącej przedmiotem jego refleksji co najmniej od czasu wypadku pod pomnikiem Fremieta na placu Pyramides. Idący człowiek odznacza się sprężystością obcą masie bez energii. Skoro energia obala ciężar, stąd człowieka, żywego człowieka (życie ludzkie) najlepiej bezpośrednio widzieć bez ciężaru – przedstawić bez ciężaru.

Rysunki Giacomettiego sprowadzają postać do linii i węzłów kinetycznych. Sylwetka ludzka

Rzeźby, 1950





Kobieta idąca oraz Głowa, ok. 1947

srowadza się do wektorów sił, które zbiegając się w węzłowych punktach, ilustrują, jak człowiek stoi pionowo. To jakby schemat ciała, z zaznaczonymi ośrodkami energii, która sprzeciwia się śmierci i która odróżnia ludzi od świata nieożywionego. Człowiek żyje stojąc, zaś stoi – idąc, pochylając się, upadając (swoiste warianty stania). To wysokość jest jego duchowym wymiarem, tym jego wymiarem, w którym życie sprzeciwia się materialnej hegemonii, czyli dominacji martwej materii, inaczej mówiąc – śmierci.

„Idący ulicą człowiek (lub „mężczyzna” – przyp. moje, MK) nic nie waży, w każdym razie znacznie mniej niż ten sam człowiek martwy lub nieprzytomny. Utrzymuje równowagę na nogach. Nie jest świadomy swego ciężaru”, tłumaczył Giacometti Jeanowi Clay.²⁵ Wydłużając postać, Giacometti odkrył esencjalną lekkość tego, co jest żywe – odkrył metodą prób i błędów, pragmatycznie, lecz nie przypadkowo. Kinetyzm – wcześniej obecny jako możliwość w surrealistycznych „przedmiotach”, teraz przybiera formę tego, co strzela w górę – anonimowe, ulomne, zagrożone upadkiem, ale i uparcie obstające przy swoim (życiu).

Ludzie mijają się, przechodzą obok siebie – prawda? – ale nie widzą jeden drugiego, nie patrzą na siebie. Albo krążą wokół jakiejś kobiety. Kobieta w bezruchu, a czterech mężczyzn w marszu przed siebie, w taki czy inny sposób sytuują się wobec tej kobiety. Zdałem sobie sprawę, że odtąd będę przedstawiał kobietę w bezruchu, a mężczyznę w marszu. Tak, kobieta jest u mnie zawsze przedstawiona w bezruchu, a mężczyzna zawsze idzie.²⁶

Nie trzeba tego wyznania traktować kategorycznie, bo Giacomettiemu zdarza się także kobietę przedstawić w ruchu, a jeszcze częściej mężczyzn w bezruchu. Ale jego twórczość w dojrzałej fazie to rodzaj abecadła, kombinatoryka zasadniczych, najelementarniejszych przejawów życia, wyrażonych pozycją ciała. Niektórzy w jego postaciach widzieli ocalonych po Holocauście – Giacometti, choć przecież przeżyć wojennych nie mógł wymazać z pamięci, nie zgadzał się z tym, podkreślając pozytywny aspekt

smukłości – to nie tyle wychudzone ciało ofiary, ile każdy człowiek pokazany w swym sprzeciwie wobec śmierci. Dopiero wtedy, powiedziawszy „każdy”, możemy dodać: „a więc również człowiek z Auschwitz”.

Oprócz nowego kinetyzmu, oprócz smukłości, uderzającą cechą rzeźb Giacomettiego począwszy od schyłku lat czterdziestych jest ich chropowata faktura. Masa ulega redukcji, ale nabiera charakteru. Rzeźby tracą na wadze, ale ten pomniejszony objętościowo materiał bardziej rzuca się nam w oczy, kosmiczna gładkość ustępuje miejsca niepokojowi księżycowego krajobrazu, zrytego bruzdami, pełnego kraterów i fantastycznie pomarszczonych powierzchni. Na odmaterialnionej figurze dochodzi do głosu materialność materiału.²⁹ I w tym względzie zresztą pierwszego impulsu dostarczyło rzeźbiarzowi pragnienie oddania dokładnej percepcji wzrokowej – po to, by oddać naturę naszego postrzegania konturów, zawsze w rozmazaniu, w związku z powietrzem. Jean Genet pisał o przyjemności dłoni przechadzających się po chropowatej powierzchni posągów Giacomettiego – na rzeźbach innych jego dłonie nie znajdowały podobnej przyjemności.

Porównanie *Przedmiotu niewidzialnego* z 1932 roku z późniejszą o czternaście lat *Siedzącą kobietą* da nam dobre wyobrażenie o radykalności tej zmiany. W obu wypadkach mamy do czynienia z wizerunkiem samotnej, zespolonej z krzesłem kobiety, w obu ma on wyraźne konotacje związane ze śmiercią lub śmiertelnością, w obu autor nawiązuje do swej obsesji kobiety-owada, z tym, że o ile wcześniej brał górę aspekt pozaeuropejskiej stylizacji, tutaj

Kobieta siedząca, 1946, Femme assise





Mężczyzna idący w deszczu, 1948

mamy bardziej dosłownego owada. *Kobieta siedząca* to właściwie sam szkielet, element nośny, do którego dodano minimum chropowatej gliny, zanim Diego wykonał z nich formę i odlew z brązu. Obie figury, rozmiarów

Polana (Kompozycja z 9 figurami) 1950



niewielkich od naturalnych, przykute są do ziemi, ale nowsza jest do niej przytrzymywana nie ciężką tablicą, tylko poziomą podstawą. Tam gdzie wcześniej widzieliśmy tylko ślepe oczy, teraz, choć nie możemy ich rozpoznać na powierzchni głowy, patrzą one na nas.

Do tych prawzorów, proto-typów – idącego mężczyzny i stojącej kobiety – dodaje Giacometti wcale nie krótką, ale ograniczoną liczbę alternatywnych pozycji, układów i rozmiarów. Mężczyzna idący może zostać przedstawiony przed upadkiem (*Mężczyzna upadający* z 1951 roku), może ulec ukonkretnie-

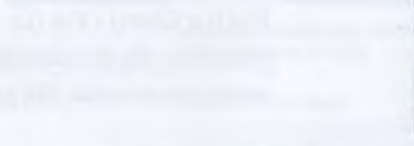
niu: *Mężczyzna idący w deszczu* (*L'Homme qui marche sous la pluie*) 1948 (Repr. 12), może przyjąć nieco odmienne rozmiary, albo przez proste pomnożenie zamienić się w *Trzech idących mężczyzn* (*Trois hommes qui marchent*) 1948 (Repr. 15), którzy sprawiają wrażenie jeszcze bardziej samotnych, podobnie w *Placu* z 1948-49. Kobieta stojąca może, pomnożona przez dziewięć, stać się *Polaną*, 1950, bądź też zredukowana do kilkunastu centymetrów i pomnożona, znaleźć się w rodzaju gąbki, lub stanąć na szczycie podstawy przypominającej stół, np. *Cztery małe figury na podstawie* (*Quatre figurines sur base*) 1950 (Repr. 16).

Tę listę uzupełniają inne „typy” – duże postaci, na przykład *Duża postać* (*Grande figure*) 1947 (Repr. 13), popiersia, głowy, np. *Duża głowa Diego* (*Grande tête de Diego*) 1954 (Repr. 19). Giacometti wraca też do formy klatki, którą stosował już w latach trzydziestych, tak jak w pierwszej wersji *Klatki* (*La Cage*) z 1950 roku, umieszczając w niej głowę i całą figurę, która w Chrystusowym geście rozpina ramiona opierając dłonie o pionową krawędź – zestawia je obok siebie w dwóch różnych skalach (głowa jest wielkości połowy postaci). Podobnie w *Placu* z 1950 roku, czymś w rodzaju wspomnianej *Polany*, gdzie dwie mniejsze kobiety stoją parę centymetrów od innej, dwukrotnie od nich wyższej, a obok tej z kolei wystaje z ziemi duża głowa.

Alternatywną formą idącego mężczyzny jest też zatknięta jak indiańskie trofeum *Głowa na przecie* (*Tête sur tige*), z otwartymi jak w agonii ustami (co każe nam myśleć o śmierci T.), przy czym pionowe wyniesienie może świadczyć o niezgodzie na triumf śmierci. Także inne części ciała stają się rzezbami, by wymienić *Nos* (*Le Nez*) z 1946 roku (Repr. 10), długi jak u Pinokio, obscenicznie wystający poza



Mężczyzna upadający, 1951.



Klatka (pierwsza wersja), 1950





Głowa na pręcie, 1947

klatkę, w której zamknięta została głowa, czy *Rękę* (*La Main*) (Repr. 11) z tego samego roku, przy okazji której krytycy przypominają o przeżyciach Giacomettiego koło Estampes w czasie paryskiego Exodusu. Dołącza do nich *Noga* (*La Jambe*) (Repr. 20) wykonana wprawdzie w 1958 roku, ale rzeźbiarz myślał już o niej dziesięć lat wcześniej:

Wówczas nie byłem w stanie wykonać dużej postaci z konkretnymi częściami, z drugiej zaś strony pragnęłam zdefiniować ramię, nogę, brzuch. Nie pozostało mi zatem nic innego niż zrobić część zamiast całości, co zresztą odpowiadało mojemu widzeniu rzeczy. Nie mogłam jednocześnie widzieć oczu, rąk, stóp osoby, która znajduje się dwa, trzy metry przede mną – natomiast kiedy patrzę na pojedynczą część, wyczuwam istnienie całości.³⁰

Swój udział w afirmacji życia mają też zwierzęta – z tego okresu pochodzą *Pies* (*Le Chien*) i *Kot* (*Le Chat*), obie prace z 1951 roku (Repr. 17, 18) Nie stoją pionowo, idą po niewidocznej poziomej linii, u obu głowa, kręgosłup i ogon wytyczają swoistą dla gatunku krzywą przyczajonej energii.

Alternatywą prawzorów są także dwie rzeźby triumfalne, *Mężczyzna wskazujący palcem* z 1947 roku i kobieta będąca częścią *Wozu* z 1950 roku. W pierwszej, naturalnej wysokości, bo całość ma 176,5 cm, mężczyzna nie jest przedstawiony w marszu ani w pozycji stojącej, tylko na rozstawionych nogach, tak by zapewnić sobie równowagę, podnosi obie ręce w dynamicznym, zatrzymanym geście, jakby nie tylko pokazywał, ale i przemawiał w klasycznej pozie znanej ze sztuki greckiej i rzymskiej. Dłonie wydają się coś pokazywać, do czegoś wzywać lub czegoś zabraniać. Głowa *Mężczyzny wskazującego palcem* nieco przypomina – co jest wyjątkiem – głowę autora. Ta statua, jako jedyna spośród męskich postaci Giacomettiego z tego okresu posiada widoczny narząd płciowy, którego forma pozostaje w harmonii z palcem wskazującym. Świadomie czy nie, Giacometti pozwala się nam rozpoznać w tej figurze. Oto mnie macie takim, jakim jestem...

Wóz, praca wysokości 167 cm (którą w odróżnieniu od *Przedmiotu niewidzialnego* wolę oglądać nie w gipsie, tylko w patynowanym na złoto brązie, bo tu kolor przydaje jej splendoru bóstwa) powstała w 1950 roku

jako synteza percepcji, doświadczeń, fantazji i konkretnych pomysłów nawarstwiających się w pamięci twórcy od trzydziestu lat. Już w 1921 roku we florenckim Muzeum Archeologicznym kilkakrotnie powracał do eksponatu z 1500 roku p.n.e., przedstawiającego dwukołowy wóz bojowy o bardzo podobnych kołach. Od czasu pobytu w szpitalu w 1938 roku,³¹ gdzie z fascynacją przypatrywał się wózkowi czterokolowemu, na którym pielęgniarki rozwoziły chorym leki, myślał o transpozycji tego obrazu w rzeźbę. Prototypem *Wozu* jest fotografowana przez Ernsta Scheideggera w 1946 roku w Maloja (podobnej wysokości, 164 cm – co znaczy, że to jedyna praca Giacomettiego z tego okresu „na taką skalę”) kobieta na dużym kłocowatym cokole ustawionym na malutkich drewnianych kółkach (malowany gips, obecnie w muzeum w Duisburgu), robiąca wrażenie figury kultowej z antycznego konduktu pogrzebowego, która ma dalej żyć w królestwie zmarłych. Definitywna wersja – według Sylvestra inspirowana sztuką etruską, według Lamarche-Vadela: „odznaczające się wielką elegancją wyobrazenie sakralne potwierdzające trwałe wpływy egipskie”, dla Bonnefoy: Astrea wskrzeszona ze Złotego Wieku, a może Kybele – to frontalnie ustawiona kobieta, z ramionami odsuniętymi od tułowia, jakby szukała równowagi. Stoi na powozie w ruchu, którego koła unieruchomione są przez surowe klocki, na których stoi w bezruchu. Giacometti wykonał tę rzeźbę, zachęcony przez radnych dzielnicy paryskiej, którzy chcieli wypełnić puste miejsce po zabranym pomniku lewicowego pedagoga przez nazistów na stopień. Nawet wstawiennictwo Aragona nie przekonało komunistycznych radnych.



Mężczyzna wskazujący palcem
1947, *L'homme au doigt*

Wóz, 1950, Le chariot



3.

Przełomowi artystycznemu w twórczości Giacomettiego w końcu lat czterdziestych towarzyszyło coś, co na dobrą sprawę, albo w pewnej mierze, było jak zawsze, bądź jakże często, sprawą serii przypadków – sukces wśród publiczności. Trudno nie dopatrzeć się tu podobieństwa do innego twórcy, który w tym samym czasie przeżywał wielką „gorączkę twórczą” i który, jak Giacometti, swą nagłą sławę uważał za wynik nieporozumienia. Myślę o Beckettie, którego napisana w 1948 roku sztuka *Czekając na Godota* miała podobne, kluczowe znaczenie we współczesnym dramacie, jak *Mężczyzna idący* Giacomettiego w rzeźbie.

Ani Giacometti, ani Beckett nie zabiegali o sukces, trochę się nawet go przestraszyli, ale choćby z materialnych względów, chcieli, by ktoś ich dostrzegł. O ile za sukces *Godota* „odpowiedzialny” był Roger Blin oraz przyszła żona Suzanne, która nosiła po Paryżu od jednego do drugiego wydawcy maszynopisy jego tekstów, trudno sobie wyobrazić, jak wyglądała-by recepcja dzieła Giacomettiego, gdyby nie Pierre Matisse i zorganizowana w jego galerii na początku 1948 roku wystawa jego prac, już druga w Nowym Jorku, po przedwojennej, która okazała się niewypałem i od czasu której artysta odwrócił się od publiczności.

Strona tytułowa katalogu do wystawy Giacomettiego w Pierre Matisse Gallery, Nowy Jork 1948, Patricia Matisse



"Vie painting" plom. 1947

EXHIBITION OF SCULPTURES

PAINTINGS DRAWINGS



INTRODUCTION

by

JEAN-PAUL SARTRE

AND

A LETTER FROM

ALBERTO GIACOMETTI

JANUARY 17 TO FEBRUARY 16

1948

PIERRE MATISSE GALLERY · NEW YORK

Pierre odwiedzał atelier kolegi ze studiów przed wojną i zaraz po jej zakończeniu, ale pierwszy raz nie był przekonany, a za drugim, daleki od entuzjazmu, poradził Giacomettiemu, aby starał się robić „większe rzeczy”. Jak potoczyłyby się losy Becketta, gdyby nie Blin? Jak potoczyłyby się losy Giacomettiego, gdyby... Gdyby nie Roberto Matta, malarz-surrealista z Chile, który wojnę spędził w Nowym Jorku, a potem wrócił do Paryża, Alberto nie poznałby jego żony, Patricii O'Connell, która zawsze marzyła o karierze fotografa i znalazła w Albercie bardzo życzliwego słuchacza. Gdyby młoda i zamożna Patricia, zniechęcona do przyszłości z Robertem, nie zaczęła zastanawiać się nad życiem, podobnie jak rozwiedziony już Pierre Matisse, może nie zostałaby żoną Matisse'a. Temu, że się pobrali, Alberto powinien zawdzięczać swą światową karierę, a więc fakt, że nie skonał jako jeszcze jeden zapoznany artysta. Patricia bowiem miała poczucie lojalności wobec przyjaciół i zaraziła Pierre'a entuzjazmem do dzieł Giacomettiego. To prawda, że one same uległy wielkim przeobrażeniom.

Matisse wystawił ponad 30 rzeźb od *Torsu* do najnowszych, które do katalogu fotografowała Patricia. Katalog zawiera esej Jean-Paul Sartre'a, ogłoszonego później w wersji francuskiej na łamach „Les Temps Modernes” oraz reprodukcję listu autora do właściciela galerii, w którym Giacometti przeprowadził krótką charakterystykę swych prac, odręcznie narysowanych, zresztą tylko tych wcześniejszych. Na stronie tytułowej wycięto pośrodku pionowy, paromilimetrowej szerokości fragment, w którym pojawiła się rzeźba z fotografii na stronie pod spodem – tym samym wydobywając smukłość, która stanie się „znakiem rozpoznawczym” Giacomettiego.

Otwarcie wystawy odbyło się 19 stycznia 1948 roku zbiegając się w czasie z nowojorską wystawą Picassa. Tym razem krytycy w rodzaju Dore Ashton, która (mylnie) uważała twórcę za przedstawiciela „Ecole de Paris”, pisali życzliwe recenzje w rodzaju:

Co do zainteresowań nowojorskich artystów, wydaje mi się, że nikt nie wzbudził żywszych dyskusji niż Giacometti. Giacometti jest dla nas mostem łączącym Amerykę z myśleniem twórców powojennej Francji. Wyraźnie egzystencjalistyczne ambienty jego prac wzbudziło zainteresowanie najpoważniejszych artystów i pisarzy. Lokalne życie artystyczne zapłodnił czymś, co było mu całkowicie obce.³²

Nie tylko Pierre Matisse na odległym kontynencie, również w Paryżu znalazł się ktoś zainteresowany stałą współpracą z Giacomettim. W 1950 roku

regularny kontrakt zaproponowali mu Aimé⁶³ i Marguerite Maeght. Ich Galeria, na prawym brzegu Sekwany przy rue de Teheran, rozpoczęła swoją działalność zimą 1946/47 roku wystawą Henri Matisse'a, a w 1947 roku próbowała wskrzesić surrealizm z Bretonem w ramach „Exposition internationale du Surréalisme”. „Beze mnie” – brzmiała wtedy stanowcza odpowiedź zaproszonego do uczestnictwa Giacomettiego, który nie miał jednak nic przeciwko wystawie indywidualnej. Mógł pokazać Maeghtom w swym atelier najlepsze prace: *Mężczyznę wskazującego palcem*, *Wóz*, *Skwer w mieście*, *Las* itd. oraz oleje i rysunki. Obejrawszy je, Maeght, dobry businessman, zaproponował wykonanie na własny koszt wszystkich dzieł z pracowni, tym samym rozpoczynając współpracę, która będzie się wspaniale rozwijała, przynosząc duże dochody również Giacomettiemu. Po Braque'u, Miró, Chagallu – Giacometti stał się kolejnym artystą lansowanym przez modną galerię!

Od początku lat pięćdziesiątych twórczość Giacomettiego rozwijała się dwutorowo – na dwóch torach, które tylko czasami się zbiegały. Na jednym, prostym jak strzała, nabierał przyspieszenia elegancki pociąg z błyszczącą tablicą „Sukces” na pięknie wypolerowanym parowozie – ma się rozumieć, wagony wyłącznie pierwszej klasy! Tak wygląda ewolucja z punktu widzenia marszandów. Po drugim torze, szlakiem znacznie bardziej krętym, toczy się zdyszana ciuchcia, wciąż zatrzymująca się na niepozornych stacyjkach i pod semaforami w szczerym polu, czasami zmuszona się cofać, ledwie zipie wtaczając się pod górę – to z punktu widzenia artysty. Aż korci, by dodać, że do pieców w obu lokomotywach sypie węgiel Alberto, niestrudzony robotnik, który pracuje w pocie czoła od rana do wieczora. A może raczej wypadaloby powiedzieć od wieczora do rana, bo wtedy mniej więcej Giacometti definitywnie przestawił się na pracę nocną. Choć od czasu do czasu po zapadnięciu zmroku udawało mu się wygospodarować kilka godzin na inne zajęcia.

Wiosną 1950 roku Lucas Lichtenhahn i Christoph Bernouli, dawni przyjaciele gimnazjalni, zorganizowali w Bazylei pierwszą wystawę retrospektywną Giacomettiego we własnym kraju (piętnaście rzeźb oraz oleje i rysunki eskonowane wraz z obrazami André Massona). Kunstmuseum kupiło wtedy *Plac* (1948–49), była to pierwsza praca rzeźbiarza w zbiorach publicznych. Oglądał ją młody antykwariusz i przyszły galerysta z Bazylei, Ernst Beyeler, który wiele uczyni, by przekonać Szwajcarię, że Giacometti jest jednym z największych jej artystów. Sam artysta, pamiętając nieszczęsną

wystawę w 1939 roku, był zawsze raczej nieufny. Jeszcze w 1960 roku grzecznie odmówił propozycji wystawienia jego prac w pawilonie narodowym na weneckim Biennale.

W listopadzie 1950 roku odbył się wernisaż drugiej wystawy indywidualnej u Pierre'a Matisse'a w Nowym Jorku. Do katalogu włączono tak zwany drugi list artysty do właściciela galerii, w którym autor, wymieniając pracę, ilustrował ją i nadawał nazwę, tytuły z tego katalogu przyjmują się jako oficjalne: *Cztery kobiety na cokole*, *Las*, *Polana*, *Mężczyzna idący w deszczu*, *Wóz*. Rok później na paryską wystawę w Galerie Maeght oprócz rzeźb, obrazów i rysunków, artysta po raz pierwszy pokazał swoje litografie. Giacometti stał się do tego stopnia uznanym twórcą, że jego prac nie zabraknie odtąd na żadnej poważnej wystawie sztuki dwudziestowiecznej, czy to w Londynie, Zurychu, Antwerpii, Hamburgu, Nowym Jorku, Filadelfii, Chicago, by wymienić tylko miejsca ekspozycji w ciągu kilkunastu miesięcy. W 1952 roku odbyła się pierwsza sesja na jego temat w Instytucie Sztuki Współczesnej (ICA) w Londynie, tym samym jego twórczość stała się przedmiotem krytyki akademickiej, z wszelkimi tego konsekwencjami. *Spiritus movens* londyńskich wieczorów był David Sylvester. Trzy lata później ten błyskotliwy, młody krytyk zorganizował dużą wystawę prac Giacomettiego pod tytułem *Perpetuating the Transient (Ulotne zamienić w wieczne)*, prezentowaną w londyńskim Arts Council oraz w Guggenheim Museum w Nowym Jorku. Jest to też tytuł jednego ze szkiców w wydanym później szczupłym, ale ważnym tomie poświęconym Giacomettiemu, do którego weszła też długa rozmowa z artystą, jeden z najważniejszych z nim wywiadów – wraz ze swoistą poetyką jego odpowiedzi, z charakterystycznym stylem, frazą Giacomettiego, urywaną, punktowaną wahaniem i pozornymi sprzecznościami, znakami zapytania, nagłymi zwrotami, dokumentującymi żywość dyskursu i niekonwencjonalność myślenia.

Alberto, Diego i Annette, ok. 1952,
fot. Alexander Liberman



W 1955 roku prace Giacomettiego dotarły do Niemiec wraz z dużą wystawą pokazaną w muzeach w Krefeld, Düsseldorfie i Stuttgarcie. Prywatnie, na największym europejskim rynku sztuki jest już sporo „Giacomettich”. W tym samym roku autor po raz pierwszy zainkasował czek na milion franków (ceny rosły – Maeght w 1961 roku pierwszy raz przynosi mu milion franków szwajcarskich). Ale jeszcze więcej, oczywiście, trafia do rąk Aimé Maeghta i Pierre Matisse’a, którym bardziej niż Albertowi zależało na tym, żeby jego dzieła osiągały zawrotne ceny. Jeszcze siedem lat wcześniej Alberto żył z pożyczonych pieniędzy, a Annette nosiła znoszone ubrania znajomych. Należy jednak wątpić, czy sąsiedzi z okolic rue d’Alésia zauważyli jakąś zmianę, do tego stopnia dzielnicowy artysta interesował się wyłącznie tym, co najważniejsze, a pieniądze nigdy dla niego nie należały do tej kategorii. Gdy miał ich więcej, wsuwał rulonik

Giacometti, 1954, fot. Denise Colomb



pod łóżko. Od kiedy jego prace lepiej się sprzedawały, mógł być hojniejszy dla przyjaciół oraz znajomych (bądź nieznanymi) z rozmaitych lokali, ponoć częściej też jeździł po mieście taksówką, ale to nie sprawdzone. Później wynajmie jeszcze w kompleksie Machina dodatkowy pokój oraz założy telefon. Nie będzie się też już wahał w jesienną słotę spędzić nocy w hotelu, kiedy kaszel i skrajne wyczerpanie będą groziły zapaleniem płuc. „Obiad” w dalszym ciągu spożywał w okolicznych *brasseries* w rodzaju ulubionego lokalu Les Tamaris, gdzie wiele papierowych obrusów niestrudzony rysownik obrócił w dzieła sztuki.

Prozę Jeana Geneta czytał Giacometti na długo przedtem, nim zobaczył pisarza w kawiarni przy Porte St. Denis i spontanicznie zapragnął przedstawić jego głowę, ponoć głównie ze względu na odsłaniającą strukturę czaszki łysinę – Diego dopiero później stracił włosy. W ciągu dwóch lat Alberto

zrobił dwa portrety oraz sporo rysunków Geneta, który w czasie długich godzin pozowania przemyślał jak wykonać literacki portret Giacomettiego. *Atelier Alberta Giacomettiego*, w odróżnieniu od eseju Sartre'a (który poświęcił Genetowi liczący kilkaset stron traktat *Św. Genet, aktor i męczennik*) to krótki, pełen wspomnień, impresji i niesystematycznych skojarzeń tekst, który Picasso uważał za jedną z najtrafniejszych wypowiedzi, jaką człowiek pióra w jego czasach poświęcił artyście. Genet i Giacometti wiele mieli wspólnego – woleli nie zwracać uwagi na konwenanse i dla tak zwanych ludzi z marginesu czy dołów społecznych nie tylko mieli współczucie, lecz wręcz byli przekonani, że kontakt z nimi przydawał głębi zrozumieniu świata.

Na drugą wystawę w Galerie Maeght w 1954 roku Jean-Paul Sartre napisał *Les Peintures de Giacometti (Obrazy Giacomettiego)*, esej o malarstwie, który ukazał się w wydawanym przez galerię piśmie, „Derrière le Miroir”. Na wystawie uderzała duża ilość obrazów – widać, że artyście zależało na pokazaniu swego dorobku malarskiego na równi z rzeźbą. W rzeźbach dawała się zauważyć nowa tendencja – pierś przedstawianego (najczęściej Diega) nabrała objętości, stała się masywna niemal jak cokół, przez co głowa zaczęła wydawać się relatywnie mniejsza, zwłaszcza wtedy, kiedy tylko z profilu była pełna, natomiast widziana frontalnie nie miała praktycznie grubości. Dało to, oczywiście, większą możliwość przedstawienia oczu niż w cienkich rzeźbach w rodzaju *Kobiety siedzącej* – ale dla Giacomettiego spojrzenie ważne było nawet tam, gdzie oglądający z trudem mógł zlokalizować oczy. „Rzeźby z Nowych Hybryd i egipskie są prawdziwe, więcej niż prawdziwe, ponieważ jest w nich spojrzenie. Nie imitacja oka, tylko naprawdę spojrzenie. Cała reszta podtrzymuje tylko spojrzenie. Natomiast w rzeźbie greckiej nie ma spojrzenia.”, tłumaczył Giacometti w wywiadzie z Georges'em Charbonnierem.³⁴ W tej samej rozmowie przypomniał jeden z epizodów, który pozwolił mu zrozumieć uniwersalną wartość spojrzenia dla artysty: „Pewnego dnia, kiedy chciałem narysować młodą dziewczynę, coś mnie uderzyło – naraz ujrzałem, że jedyną rzeczą, która pozostawała żywą, było jej spojrzenie. Cała reszta – głowa – przemieniła się w czaszkę, jakby utożsamiała się z czaszką umarłego. A gdzie tkwi różnica między umarłym a żywą osobą? – w spojrzeniu”.

Próbując przez długie lata, w mozolnej pracy z pozującym modelem, przedstawić głowę, znał ją na pamięć – to znaczy: znał na pamięć wszystkie

możliwe przeszkody. Oko Giacomettiego precyzyjnie odgadywało pod skórą strukturę czaszki. Ołówek, jak skalpel wycinał na papierze rysy nieruchomego modelu. Skoro na papierze lub płótnie twarz unieruchomionego modelu tak łatwo układała się w strukturę nie różniącą się od twarzy stężalej po śmierci, naczelnym, jeżeli nie jedynym, nośnikiem życia stało się spojrzenie.

Giacometti wprowadził modela w samo centrum tematyki percepcji, oddając zaciągnięty wobec niego dług („to ja ich wykorzystuję, gdyby nie oni, nie byłoby portretów”). Artysta tworzy, aby przekazać swoje elementarne, nieuprzedzone widzenie świata, wtedy tylko, kiedy dąży do odtworzenia egzystencjalnej tożsamości modelu, wyrażonej w spojrzeniu, kiedy wykracza poza fizyczne, zewnętrzne podobieństwo twarzy, „realność fotograficzną”, by skoncentrować się na wydobywaniu z niej tych cech, które znaczą jej człowieczeństwo i świadczą o absolutnej unikalności każdej osoby. Uwidocznienie indywidualny wzrok postaci jako wyróżnik człowieka, ostatni bastion życia, zanim zostanie ono pokonane przez przestrzeń i czas – to zadanie artysty. O ile ewolucja w rzeźbie jest bardziej złożona, w malarstwie przebywa Giacometti dokładnie tę drogę.

Kiedy jesienią 1955 roku na rue Hippolyte-Maindron pojawił się przybysz z dalekiej Japonii, profesor filozofii i tłumacz *Obcego* Camusa, który przygotowywał pierwszą w swoim kraju publikację o Giacomettim, nie wiedział, że z biegiem czasu jego obecność w atelier stanie się konieczna tak dla artysty, jak dla jego żony, a tym bardziej – że pozując artyście jako model przyczyni się do prawdopodobnie największego kryzysu twórczego u kogoś, kto przywykł przecież rozwijać się od kryzysu do kryzysu. Yanaihara Isaku był modelem, którego, w odróżnieniu od Diega i Annette, malarz portretował tylko w jednym okresie, ale który był świadkiem – jeśli nie powodem – największej „katastrofy”.

Giacometti czuł do Yanaihary wiele sympatii, lubił z nim rozmawiać, a w czasie rozmów patrzeć na jego twarz, ale jeśli wierzyć opublikowanym w Japonii listom artysty, o wybraniu go jako modelu nie zdecydował fakt, że miał bardziej płaską twarz od Europejczyków. Zaczęło się zresztą od paru rysunków, które artysta chciał mu dać w październiku 1956 roku, na tydzień przed jego planowanym wyjazdem do Japonii. Trzy rysunki „na pamiątkę” wprowadziły Giacomettiego w dziwny nastrój. Niezadowolony, poprosił modela o ponowne przyjście nazajutrz, tym razem chciał malować obraz. Po

paru dniach Yanaihara pozował już do trzech różnych płócien, do pierwszego od godziny 14 do 17, drugiego od 18 do 20, a trzeciego od 20 do 22! Kilkakrotnie przekładał datę odlotu, aż w końcu listopada, na krótko przed złowieszczą datą, doszło do tego, co Giacometti nazwał „listopadową katastrofą”. Malarz nie był w stanie dotknąć pędzlem płótna nie tylko tego popołudnia, ale przez kilka kolejnych dni. Przerażony, że „wszystko mu się rozsypało”, uspokoił się dopiero wtedy, kiedy Yanaihara przełożył wyjazd o dalsze dwa tygodnie. Wtedy wznowił pracę, doprowadzając ją do punktu, w którym będzie mógł podjąć pracę po powrocie modela pół roku później. Katastrofa przygnębiła Giacomettiego i wyleczyła go. O ile wcześniej miał nadzieję, że uda mu się namalować obraz, odtąd już na to nie liczył. Wiedział, że „nie namaluje obrazu”, więc nie rozpacział. Z tego kryzysu wyszedł zrezygnowany, ale i wyzwolony.

Od 1956 do 1961 roku Yanaihara spędził 228 dni pozując Giacomettiemu. Przyjeżdżał, gdy tylko pozwoliły na to okoliczności. A Giacometti rok w rok wracał do pracy nad portretami, gdy tylko Yanaihara zjawiał się w Paryżu. Kiedy w 1958 roku Japończyk nie mógł przyjechać, Giacometti poważnie myślał o wyjeździe do Tokio, żeby kontynuować portrety. Yanaihara przyjeżdżał zresztą do Paryża nie tylko ze względu na malarza i rzeźbiarza (jedno popiersie w 1960 roku) – po roku pozowania dla męża, związał się z jego żoną. Dla Annette też był ofiarą Alberta. Alberto okazywał wyrozumiałość. Romans z żoną odbywał się „równolegle” z pozowaniem mężowi.

Jeszcze Jean Genet wielokrotnie słyszał od Giacomettiego, że pragnie on, po pierwsze oddać dokładnie to, co widzi, a po drugie stworzyć obraz. Później swoją rolę malarza określał mianem kopiowania: już chodzi tylko o prawdę, intencję, założenie. Jeżeli obraz jest prawdziwy, jest też dobry. To fundamentalna zmiana. O ile obrazy Giacomettiego do połowy lat pięćdziesiątych można scharakteryzować (mniej więcej w duchu Davida Sylvestra) jako wizje majaczących w przestrzeni figur, wydanych wprawdzie jej – przestrzeni – na pożarcie, ale sprzeciwiających się temu, to od roku 1957 artysta właściwie ogranicza się do pokazywania głowy i praktycznie nie rusza reszty płótna. Dla Sylvestra to efekt „budującej klęski” – bo „liczy się tylko próba”, wynik i tak jest porażką.

Z relacji Yanaihary³⁵ wylania się fascynujący wizerunek poszukującego artysty. Malarz „kopiuje” rzeczywistość w zmuśnionych nie kończących się

sesjach z modelem, ustawionym w precyzyjnej odległości, która zmniejszyła się w ciągu paru lat z dwóch i pół metra do półtora. Naczelna dyrektywa: widzenie musi odejść od wiedzy. Naczelny temat: głowa. Zasadnicze trudności: między brodą a uchem jest cały wszechświat. Coraz ważniejszy problem: nos. Malarskie „kopiowanie” nosa nie jest możliwe bez rozwiązanie problemu głębi (*la profondeur*). Giacometti zastanawia się, czy zamiast myśleć, że powierzchnia płótna znajduje się na poziomie czubka nosa, nie trzeba by przyjąć, że jest ona z tyłu za nim. Przestrzeń już nie jest na zewnątrz, tylko została zawarta w samej postaci. Malarz dzieli się z modelem refleksją, iż „od samego początku trzeba malować tak, jakby płótno nie było płaskie, lecz stanowiło pustą przestrzeń... Portrety Fayoum trochę się do tego zbliżają, ale wciąż są płaskie”. Głębia, którą widzimy na płaskich obrazach jest czymś, co oglądający sam dodaje do obrazu – to jest już wiedza.

Dyrektywa oddania podobieństwa frontального prowadzi zatem do nowego rozumienia pracy malarza: jej celem jest oddać głębię. Wszyscy wielcy malarze chcieli tego samego. Giacometti potwierdza konkluzję Yanaihary: „ponieważ chce pan oddać głębię, można powiedzieć, że pana malarstwo jest bliskie rzeźby”.

Nie wiem, czy sugeruję się osobą orientalnego modela, niemniej rozważane w rozmowach z nim problemy Giacomettiego nabierają niemal charakteru paradoksalnych dylematów zenu, znanych pod nazwą *koan*.

Ucieczką (lub wytchnieniem) od umykającej na płótnach rzeczywistości jest twarda materia rzeźb. Jesienią 1955 roku, przyjąwszy zaproszenie do prezentacji swych prac na weneckim Biennale w pawilonie Francji, Giacometti od razu przystąpił do pracy nad grupą figur, które będą potem znane jako *Kobiety weneckie*. Sporządziwszy prototyp stojącej frontalnie postaci kobiecej, modeluje kilkanaście figur, podobnych w ekspresji, ale różniących się nieco od siebie szczegółami i rozmiarem, z których dziewięć gipsowych modeli odlano w brązie i wysłano na Biennale. Giacometti zastrzegł się z góry,

Weneckie kobiety VIII, 1956



że są to właściwie kolejne stadia jednej rzeźby, *work in progress*, i dlatego prosił, by wystawiono je poza konkursem. Niedługo potem na zorganizowanej przez Franza Meyera retrospektywie w berneńskiej Kunsthalle pokazano pięć zniszczonych później kolejnych *Kobiet weneckich*.



Z Samuelem Beckettem, 1961, fot. Georges Pierre

W 1956 roku Giacometti otrzymał propozycję wykonania rzeźby na plac przed drapaczem chmur Chase Manhattan Bank. Przyjął ją i już wkrótce potem pokazał wstępne projekty architektowi Gordonowi Bunshaftowi, który odwiedził go w Paryżu – malutkie figury *Mężczyzny idącego*, *Kobiety stojącej* i *Dużej głowy*. Ale Bunshaft zwrócił mu uwagę na problem proporcji w specyficznej architekturze Manhattanu. W 1959 roku z myślą o Chase Manhattan Plaza Giacometti wykonał pierwsze od lat statuy rozmiarów większych od ludzkiego ciała, ale wciąż nie był przekonany, że doszedł do koncepcji definitywnej. Co jakiś czas wracał do tego projektu, mając wciąż nadzieję zrealizowania rzeźby postawionej w przestrzeni komunalnej, jeśli nie w Paryżu, gdzie już parokrotnie jego prace nie spotkały się z aprobatą radnych miejskich, to w Nowym Jorku.

Kiedy widzę coś, co jest w moich oczach wspaniałe, mam ochotę to przedstawić (...) Czy mi się to uda, czy nie, jest w sumie nieważne – w każdym wypadku posunę się dzięki temu kawałek do przodu. Czy posunę się do przodu, ponieważ odniosę porażkę, czy dlatego, że mi się coś uda – tak czy inaczej jest to dla mnie wygrana. Może w ogóle nie powstanie z tego obraz – szkoda! Ale jeżeli nauczyłem się nieco lepiej widzieć, to już jest wygrana (...) Nawet jeżeli jako malarz czy rzeźbiarz poniosę porażkę, to jeśli udało mi się zbliżyć choć trochę, o jakiś żałośnie mały odcinek – to przecież coś mi to daje. (...) Jeżeli mimo to znajdzie się taki, co ogląda moje obrazy to znaczy, że jest w nich coś, przynajmniej jakiś początek... nie koniecznie... ale przecież wcale nie o to chodzi... W tym momencie nie wiem, w jakim punkcie stoję. Czy w punkcie zerowym czy... zgoda, niech będzie, w tym momencie stoję w punkcie zerowym, tak w malarstwie, jak rzeźbie.¹⁶

W każdym swym poronionym dziele on sam znajduje wciąż rzeczy, z których w przyszłości *mógłby może ewentualnie* coś stworzyć – usłyszała od Giacomettego Gotthard Jedlicka. Podobnie oceniał własne osiągnięcia Samuel Beckett – bo, jak wyraźnie sformułował to na przykład w rozmowach o sztuce z Georgesem Duthuitem, każdy artysta skazany jest na klęskę, ponieważ „losem artysty jest ponieść klęskę”. Wiosną 1961 roku starzy przyjaciele podjęli współpracę przy ważnej inscena-

cji *Czekając na Godota* w paryskim Odéonie. Początkowo reżyserował Roger Blin, następnie pałeczkę przejął Jean-Marie Serreau, ale i tak Beckett musiał nie tylko pomagać w reżyserii, ale i grać za nieobecnych na próbach aktorów!

To pierwszy raz dwaj praktycy spotkali się przy pracy, pewni w swej niepewności, mistrzowie w eliminowaniu tego, co zbędne. „Całą noc próbowaliśmy zmienić coś w tym drzewie z gipsu, raz wydawało się, że powinno być większe, raz, że mniejsze, raz znowu, że gałęzie są za grube. Nigdy nie wyglądało tak, jak powinno, mówiliśmy sobie na przemian, raz on, raz ja: «no może»”³⁷ Potem godzinami stali przy drzewie, zastanawiając się, jak na nim umieścić gipsowe liście do drugiego aktu. „Giacometti zrobił bardzo dobre drzewo do *Godota*. Ale na próbie generalnej wyszedł w przerwie, ponieważ już nie mógł tego ścierpieć. Powiedział, że swojego drzewa, ale może nie je miał na myśli”, napisał potem Beckett. Przyciśnięty do muru, wyznał jednak, że było to „zasługujące na szacunek przedstawienie”.³⁸ Giacometti wykonał w tym czasie portret Becketta, który ten zabrał z sobą do Nowego Jorku i podarował reżyserowi Alanowi Schneiderowi. Nie mógł go (siebie) ścierpieć we własnym mieszkaniu.

W 1957 roku Giacometti poznał Igora Strawinskiego (później przedstawił mu Becketta) i w paryskim hotelu wykonał serię jego portretów. W listopadzie 1959 roku namalował także przy rue Hippolyte-Maidron Marlenę Dietrich. Zaś nieco wcześniej w barze Chez Adrien przy rue Vavin, w którym uchodził za jednego z okolicznych biedaków, mógł zatem cieszyć się anonimowością, poznał młodą dziewczynę, Caroline, która niebawem stała się jego przyjaciółką i czymś więcej. Caroline miała ciężkie dzieciństwo i trudną młodość. Caroline nie podobało się, że jej nowemu opiekunowi pozuje Marlene i robiła mu z tego powodu sceny zazdrości. Z biegiem czasu Annette zaczęła robić Albertowi sceny zazdrości z powodu Caroline. Ale, mimo protestów małżonki, od 1960 roku Caroline stopniowo stała się głównym kobiecym modelem Giacomettiego.

W czerwcu 1961 roku, po premierze w Odéon Théâtre de France, w Galerie Maeght odbył się wernisaż kolejnej, jak się miało okazać ostatniej wystawy artysty, na której zaprezentowano jego „aktualne” prace: 22 rzeźby m.in. *Diuzą głowę* przygotowaną z myślą o Chase Manhattan Bank oraz sześć obrazów

Yanaihary. Wystawa okazała się paryskim wydarzeniem miesiąca, już w pierwszych dniach wszystkie prace znalazły nabywców. Autor przyjął z satysfakcją pochlebne uwagi krytyków podkreślających jego osiągnięcia jako malarza. W sierpniu namalował obraz z bukietem kwiatów na dziewięćdziesiąte urodziny matki, w Stampie, lekarze bowiem nie zalecali jej już wyjazdu do Maloja. Jesienią, zaraz po swoich urodzinach, sześćdziesięcioletni artysta wyjechał do Wenecji, aby zapoznać się z salami, w których miały być wystawione jego prace na przyszłym Biennale, tym razem nie w jednym z pawilonów narodowych, tylko w ramach wystawy indywidualnej, którą tradycyjnie organizowano najbardziej uznanym twórcom. W czerwcu 1962 roku, na długo przed otwarciem *mostra personale* Giacometti zjawił się razem z imponującym dorobkiem ostatnich lat: czterdziestoma dwoma rzezbami, czterdziestoma obrazami i kilkunastoma rysunkami. Sam doglądał, żeby prace ustawione były dokładnie według jego planu. Z tym, że jego plan zmieniał się w miarę, jak były ustawiane rzeźby. Główna nagroda, którą mu przyznano, nie obejmowała malarstwa, Giacometti za nią podziękował, ale może nie bez związku ze swym rozczarowaniem, przez nieuwagę zostawił dyplom na stoliku w weneckiej kawiarni.

Zaraz po Biennale rzeźby, obrazy i grafika Giacomettiego, w sumie trzysta prac,



Przed otwarciem własnej ekspozycji na Biennale Weneckim w 1962 roku, fot. Ugo Mulas



od oleju z 1912 roku, do ostatnich kompozycji przewiezionych z Wenecji, pokazano na retrospektywnej wystawie w zurychskim Kunsthaus, która potwierdziła uznanie Szwajcarów dla artysty, choć paryskiego, ale rodem z Bregalii. Zanim ziszczą się marzenia wielu helweckich miłośników jego sztuki, dojdzie jeszcze do pewnych zgrzytów. Na razie celebrowano pięćdziesięciolecie pracy twórczej sześćdziesięcioletniego artysty.

„Mimo że jego statuy przyniosły mu fortunę, wolał żyć jak głodujący artysta” – utrwał stereotypy paryski reporter „Newsweeka”, w tym czasie „cygana z Montparnassu” zaczęli rozpoznawać na ulicy amerykańscy turyści. Kiedy Giacometti rozmawiał z Marleną Dietrich w „swojej” kawiarni, oboje byli zadowoleni, że wokół nie ma wszędybylskich fotografów. Sława przysparzała wszakże nowych klientów. Alberto bezceremonialnie uszczuplał zapasy banknotów przechowywanych w zakamarkach pokrytej kurzem pracowni. Całe ich grube rulony przekazywał matce. Diego dostał od niego dom niedaleko rue Hippolyte-Maindron, Caroline duże mieszkanie przy avenue du Maine na Montparnassie oraz czerwony, błyszczący sportowy kabriolet MG Roadster. Najmniej hojności okazywał małżonce, której dał wprawdzie na mieszkanie przy rue Léopold-Robert, a potem – kiedy się okazało, że jest ono za wysoko – inne przy rue Mazarine między Odéonem a Sekwaną, ale nie chciał jej radzić, jak je urządzić, mimo, że tyle lat robił to dla klientów Jeana-Michela Franka. W ogóle traktował ją jak ojciec córkę, która nie spełniła pokładanych w niej nadziei.

Na początku lat sześćdziesiątych wiele wieczorów, a jeszcze więcej nocy spędzał Giacometti z Isabel i z Francisem Baconem, którego poznał w czasie swej pierwszej wizyty w Londynie. Cała trójka wykazywała objawy przedwczesnego zużycia fizycznego. Alberto cenił ostrość widzenia Bacona, jego radykalizm. Bacon uważał Alberta za największego rysownika od czasów Rembrandta. Ale temperament ogarniętego obsesją śmierci Bacona, zwłaszcza po wypiciu alkoholu, którego bardziej niż nadużywał, pchał go ku coraz gwałtowniejszym wybuchom gniewu, podczas gdy Alberto w obliczu anihilacji przez życie coraz bardziej zbliżał się do pogodnej postawy buddyjskiego mnicha.

Zapewne po części z tego względu Giacometti nie przywiązywał zbytnej wagi do sygnałów pogarszającego się zdrowia. Tylko przypadek sprawił, że

pod presją znajomych i przyjaciół zgodził się na badanie w szpitalu Rémy-de-Gourmont, gdzie, nawiasem mówiąc – znowu przypadkowo – trafił do Raymonda Leibovici, tego samego lekarza, który dwadzieścia cztery lata wcześniej składał mu stopę. Leibovici wykrył nowotwór żołądka, ale nie odważywszy się pacjentowi powiedzieć prawdy, skłamał, że to wrzód. Najlepiej – usłyszał chory od lekarza – gdyby operacja odbyła się natychmiast. Ale Alberto miał jeszcze w kalendarzu dwa terminy: w grudniu otwarcie wspomnianej retrospektywy w Zurychu, a w styczniu publikację przez Galerie Maeght pierwszej poświęconej mu w całości książki, pióra poety Jacquesa Dupina, z 200 dokumentującymi jego dorobek artystyczny fotografiami zurychskiego fotografa i dobrego znajomego artysty od 1942 roku, Ernsta Scheideggera.

6 lutego 1963 roku Leibovici usunął nowotwór wycinając większą część żołądka, ale nawet po zabiegu nie poinformował o tym pacjenta, wciąż przekonanego, że był to wrzód. Organizm dochodził do siebie zadziwiająco szybko, Giacometti już po dwóch tygodniach opuścił szpital, kolejne trzy tygodnie spędził w hotelu Aiglon przy Bulwarze Raspail, by kontynuować rekonwalescencję w Bregalii. Podróż z Paryża odbył razem z Annette, która jak zwykle, czuła się w Stampie nieswojo – zatem, upewniwszy się, że mąż w rodzinnym domu jest pod opieką matki, zaś w lokalnej „kawiarni“, do której kobiety raczej nie zaglądały, w towarzystwie życzliwych mu mieszkańców doliny, z ulgą zostawiła go w rodzinnych stronach i zakończyła, jak się okazało, swoją przedostatnią podróż w rodzinne strony Giacomettich.

Jeszcze zanim dojechał do Stampy z Paryża, w Chiavennie, od miejscowego lekarza pozostającego w kontakcie z doktorem Leibovici, Giacometti dowiedział się, że operowano go na nowotwór, który mógł się ponownie objawić. Zbulwersowany, nie mógł zrozumieć, dlaczego nikt nie powiedział mu prawdy, zwłaszcza dr Frankel, inny paryski lekarz, którego uważał za przyjaciela. Ten obiad w Chiavennie z doktorem Corbetta będzie miał dla niego konsekwencje w pierwszej kolejności praktyczne – postanowił od tej pory nie powierzać swego życia lekarzom z Paryża, tylko leczyć się w szpitalu kantonalnym w Chur. Natomiast w szerszym, duchowym wymiarze, wymuszone na lekarzu z Chiavenny informacje przeniosły Giacomettiego na inny teren w jego potyczkach ze śmiercią. Możliwość śmierci nabrała konkretnego wymiaru, to już nie odległa perspektywa, którą czynnie przybliżał prowadząc niszczący tryb życia, tylko zarezerwowany



Przedmiot niepokojący, 1963



Stojący mężczyzna i słońce,
1963

Pejzaż z drzewami, litografia



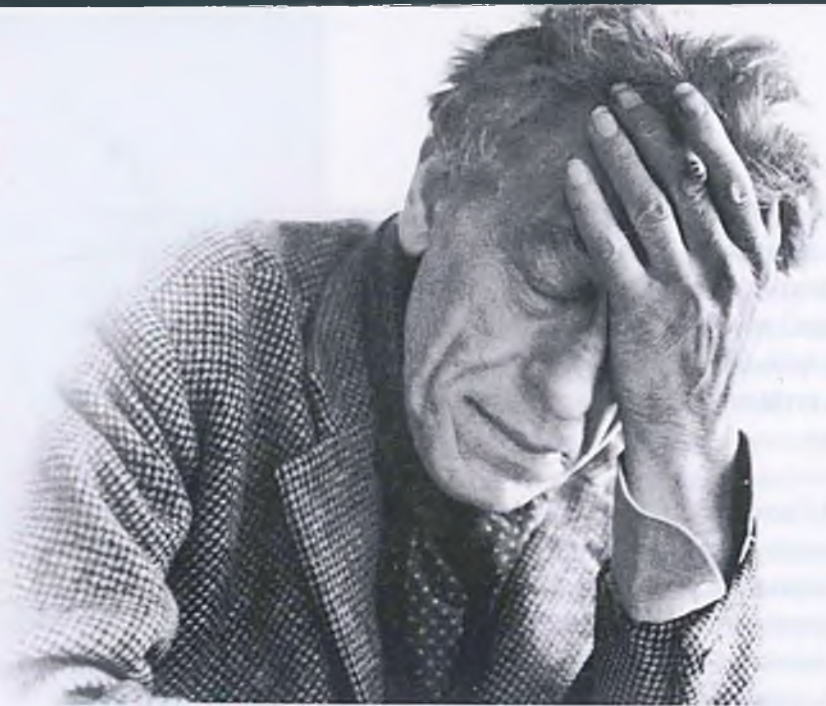
dla niego osobiście los, którego ostatni etap właśnie się zaczął. W każdej chwili nowotwór może wrócić – w każdej chwili powinien się zatem liczyć ze śmiercią, brać ją pod uwagę. Ta świadomość wyzwoliła pragnienie, by doceniać to, co przynosi moment, spowodowała nagle otwarcie na piękno świata, wyzwoliła energię, która w Bregalii zaowocowała pracą, intensywną jak zawsze, ale teraz inną – bo wykonywaną ze świadomością tego, że najkrótszy moment pokazuje mu urodę życia. James Lord przytacza słowa Giacomettiego „Życ przez dwa miesiące wiedząc, że ma się umrzeć, jest warte dwudziestu lat życia w nieświadomości”.³⁹ Charakterystyczne, że na pytanie, co zrobiłby w ciągu tych dwóch miesięcy, Giacometti odpowiada, że to samo, co zawsze!

Owego lata w Bregalii zrobił serię portretów matki, bliższej śmierci od niego, malował widoki z okna pracowni, rzeźbił z pamięci popiersia Diega. W cyrku w Como intensywnie przyglądał się dzikim zwierzętom. W Mediolanie z podziwem przypatrywał się enigmatycznej, niedokończonej rzeźbie Michała Anioła *Pietà Rondanini* – jego własne prace coraz bardziej nabierały charakteru czegoś niedokończonego. Zachwyty nad życiem wyrażał się też w bardziej ziemskich sferach. Z Caroline, która odwiedzała go po kryjomu, krążąc po okolicach w swym sportowym, błyszczącym aucie, spotykał się parę kilometrów od domu matki w Stampie. Ich rozmowy przy moście w Promontogno widzieli ludzie z okolicy. Alberto, rzeźbiarz z Bregalii, który zrobił światową karierę w Paryżu, był bardzo popularny. Ujmował swoją skromnością, ale może właśnie dzięki niej miejscowi traktowali go trochę jak dziwaka.

Na inną skalę, w innym zakresie, na innym poziomie, a przecież podobną postawę mieli wobec niego inni, „miejscy” Szwajcarzy. Dobrze było

utożsamiać się z sukcesem krajana, ale ze świadomością tego, co odczuwali w nim jako obce. Retrospektywa w Zurychu podkreśliła znaczenie Giacomettiego, ale i unaoczniała ów rodzaj kultuńskiego niedowierzania, że „coś takiego” wielki świat przyjmuje jako wielkie. Ta prawda wyszła na jaw w trakcie tak zwanego sporu o Giacomettiego, który rozgorzał u schyłku życia artysty. U źródła sporu leżała kwestia tak zwanej kolekcji Thompsona.

G. David Thompson, milioner z Pittsburgha, którego w zaprzyjaźnionych kręgach nazywano pensylwańskim cowboyem, w latach pięćdziesiątych stworzył największą chyba w swoim kraju prywatną kolekcję współczesnej sztuki europejskiej, a raczej kupił najwięcej prac modnych w Europie malarzy, uciekając się do niekonwencjonalnych praktyk (nie zawsze uczciwych, no ale dziś pewno zasłużyłyby one na miano „kreatywnych”). Prace Giacomettiego zaczął „skupować” na wystawach u Pierre’a Matisse’a i już w 1954 roku pojawił się na rue Hipolyte-Maindron (gdzie Giacometti dwukrotnie go malował – chciwość widać po niespokojnych dłoniach). Thompson miał w swym olbrzymim domu kilkadziesiąt najcenniejszych prac Giacomettiego od 1925 roku do najnowszych, wiele z nich niemal wyludził od autora, podkreślając, że nigdy się z nimi nie rozstanie. Na początku lat sześćdziesiątych zaczął nagle wszystkiego się pozbywać – po hurtowej sprzedaży stu prac Paula Klee marszandowi sztuki z Bazylei Ernstowi Beyelerowi, przyszła kolej na Giacomettiego. Beyeler nie chciał dopuścić do rozproszenia kolekcji, którą latem 1963 roku pokazał w swojej galerii – w sumie liczyła ona 143 eksponaty. Grupa prywatnych kolekcjonerów, zmobilizowanych przez Hansa Bechtlera oraz dyrektora Kunsthaus w Zurychu Reného Wehrli, rozpoczęła starania o stworzenie, na wzór berneńskiej Fundacji Paula Klee, Centrum Giacomettiego, fundacji ze stałą kolekcją (60 rzeźb, 20 rysunków oraz 10 obrazów olejnych), którą można by, oprócz Zurychu, pokazywać w Bazylei i Winterthur. Podobna okazja już się nie nadarzy – argumentowano. W liście do członka Rady Związkowej (odpowiednika ministra bądź premiera w rotacji, jeżeli się nie mylę) Tschudiego z 8 marca 1963 roku czytamy: „Istnieje możliwość zabezpieczenia dla Szwajcarii unikalnego zbioru wielkiego szwajcarskiego artysty Alberta Giacomettiego. Bez przesady można stwierdzić, że jest on nie tylko najważniejszym żyjącym artystą szwajcarskim, lecz wręcz jedynym, który wszędzie za granicą zaliczany jest do najbardziej znaczących postaci



Giacometti, 1965, fot. Herbert Matter

sztuki nowoczesnej. Cena trzech milionów franków nie wydaje się wygórowana”.⁴⁰

Słusznie, z perspektywy 2003 roku jasne jest, że to nie był niepewny interes! Dopiero w sierpniu 1964 roku Bundesrat postanowił przyznać 750 tys. franków z budżetu federalnego, wszakże pod warunkiem, że miasto Zurych, kanton i prywatni donatorzy oddadzą do dyspozycji podobne sumy. Pod koniec listopada na posiedzeniu rady miasta wypowiedali się „eksperti”, a wśród nich Peter Meyer, w którym przeciwnicy zakupu znaleźli adwokata diabła z tak zwanym nazwiskiem i tytułem profesora nadzwyczajnego historii sztuki średniowiecznej.

Powiększenie zbiorów Kunsthau o powiedzmy pięć, sześć wybranych prac byłoby pożyteczne, ale nie ma najmniejszego powodu, żeby kupować „specjalną kolekcję sześćdziesięciu rzeźb”. Pomysł, żeby maksymalnie wydłużoną i rozciągniętą figurę człowieka umieścić na wielkiej, jakby przysanej do ziemi stopie, daje być może okazję do interesujących rozważań psychologicznych, wszakże nie jest na tyle elektryzujący, żebyśmy od razu musieli zakupić te nieznacznie się między sobą różniące megalomonoplatory w dwudziestu pięciu egzemplarzach wszelkich rozmiarów pojedynczo i w grupkach (...) Rezygnacja z zakupu nikomu nie przyniesie szkody...⁴¹

– brzmiała opublikowana w prasie ekspertyza Meyera.

Ton niemilej kampanii, której dała ona początek, był taki: nie pozwólmy rzucić trzech milionów franków publicznych pieniędzy w paszczę spekulantów

dzielami sztuki, by miastu Zurych sprezentować dziwaczne twory artysty, który należy wprowadzić do koterii parysko-londyńsko-nowojorskiej, ale jego twórczość nie ma związku ani z Zurychem, ani ze Szwajcarią. Tzw. spór o Giacomettiego wkroczył w fazę plebiscytu, w której zaczęli wreszcie wyrażać swoje opinie zachęceni profesorskim przykładem uczciwi intelektualiści i szarzy obywatele. Nie relacjonując ich stanowiska szczegółowo, trzeba mimo wszystko przyznać, że czynili to mniej agresywnie niż patrioci z innej alpejskiej republiki atakujący Thomasa Bernharda jeszcze przed premierą jego sztuki pt. *Heldenplatz*.

W głosowaniu radnych miejskich większością dwóch głosów propozycję odrzucono, w ten sposób przekreślając szansę dotacji federalnej. Ale publiczna dyskusja uświadomiła Giacomettiemu, ilu jego sztuka ma zwolenników. Ponadto wrzawa wokół przyszłej fundacji ułatwiła znalezienie nowych donatorów, artysta sam też wsparł budżet, ofiarując własne prace. Alberto-Giacometti-Stiftung, istniejąca do dziś Fundacja z siedzibą w Kunsthaus, powstała z prywatnych funduszy. Trochę dziwi, że miasto Zurych wymienia ją w ulotkach o kulturze pod pieczęcią miasta.

Po badaniach w Chur, których wyniki były na szczęście pozytywne, jesienią 1963 roku Giacometti wrócił do Paryża, zdecydowany pracować bez końca. Niestety, choć miesiące w zdrowym klimacie spędzone w mniejszym niż paryski stresie pomogły mu odzyskać potrzebną do życia twórczego energię, jej zapas stopniał zaraz po powrocie na rue Hippolyte-Maindron, gdzie artysta szybko powrócił też do swych dawnych przyzwyczajeń, włącznie z wyniszczającym paleniem. Już nie było takie oczywiste, że praca go mobilizuje, zwłaszcza, że w Paryżu wieczorami pozowała mu Caroline, co było przyczyną scen zazdrości, często publicznych. Annette czuła się ofiarą swego małżeństwa, Alberto nie zaprzeczał, nie próbując zresztą jako argumentu używać jej romansów.

Ostatnie prace nie należą do pełnych wdzięku. O ile w „klasykach“, idącym mężczyźnie, stojącej kobiecie, nawet jeśli niektórzy widzą w nich postaci z Auschwitz, można odnaleźć lekkość, przejrzystość i poetyckie światło, twórczość lat sześćdziesiątych to raczej posępne zdanie sprawy z tego „jak jest“. Z obrazów praktycznie znika kolor, czego przykładem jest *Portret Jamesa Lorda*. Frontalnie ustawione głowy sprawiają wrażenie, jakby za chwilę miała je wciągnąć nieprzyjazna przestrzeń, spojrzenie jest życiem, które umyka. W całej serii



Matka artysty, 1963

pozbawionych ramion popiersi Annette, przedstawiona jest ona na tyle realistycznie, by można było bez trudu rozpoznać jej pełną przygnębienia twarz – być może autor odczuwał empatię z powodu ich rosnącej obcości. Ale dlaczego podobne wrażenie wywołują popiersia Diega w tym samym stylu? Fragmentaryczność ma tu inny charakter niż w pracach sprzed dziesięciolecia. Podobnie jest z popiersiami drugiego męskiego modelu z ostatniej fazy twórczości Giacomettiego, Eli Lotara, przyjaciela Alberta z lat genewskich. Niegdyś utalentowany fotograf, który nagle stracił motywację do pracy i popadł w depresję, stał się niemal domownikiem w atelier. Gospodarz próbował mu pomóc zlecając drobne prace, a z czasem, przyzwyczajony do jego obecności, zaczął go rzeźbić (Repr. 24).

Początek roku 1964 spędził Giacometti w towarzystwie matki. Ostatni raz – dziewięćdziesięcioletnia kobieta przez parę tygodni czekała na spokojną śmierć ze starości. Tylko wyjątkowo do zniechęcenia fizycznego dołączały się oznaki

Pokój w hotelu III, 1963



konfuzji psychicznej (uwagi w rodzaju: „ktoś przesunął moje łóżko w nocy”, „tu nie było wczoraj drzwi”). Na ostatnich portretach wyostrzyły się jej rysy. Na fotografii Cartiera-Bressona są w kuchni razem, zajęci rozmową, ona być może mówi: „Nie rozumiem, dlaczego dają ci wszystkie te nagrody”. 25 stycznia Annetta zobaczyła wokół łóżka całą rodzinę – trzech synów i dwie synowe – zanim zasnęła po raz ostatni. Lekarzowi, któremu przyjdzie potem widzieć *jego* ostatnie chwile, Alberto powiedział: „Zgasła powoli. Miała łagodną śmierć. Teraz wiem, co to znaczy”.⁴² Latem własnoręcznie wyrył imię matki na kamieniu nagrobnym.

Dużo rysował w ostatnich latach. W maju 1965 roku w paryskim hotelu zrobił portrety Strawin-

skiego. W tym czasie powstało też wiele rysunków bez ludzi – ulice, wnętrza, pokoje hotelowe.

Nie sposób dokonać czegoś nie ograniczając się do niezwykle małej domeny. Jeszcze rok temu sądziłem, że znacznie łatwiej narysować obrus na stole niż głowę. W zasadzie wciąż tak uważam. Ale parę miesięcy temu trzy, cztery dni upłynęły mi po prostu na tym, że usiłowałem narysować obrus na okrągłym stole i wydało mi się absolutną niemożliwością narysować go tak, jak go widzę. W rzeczywistości trzeba by pozostać przy rysowaniu obrusa, dopóki nie zrozumie się lepiej, czy jest to możliwe, czy nie. A zatem trzeba by poświęcić tak obrazy, jak i rzeźby czy głowy, wszystko, zamknąć się w pokoju, sam cały czas przed tym samym stołem, tym samym obrusem, tym samym krzesłem i niczym innym się nie zajmować. Już z góry wiem, że im bardziej bym próbował, tym wszystko by się stawało trudniejsze. Zamknąć się i ograniczyć życie do prawie niczego. Ale ten pomysł niepokoi, bo nie mamy ochoty wszystkiego poświęcać. A przecież niczego imiego nie wypadaloby robić. Być może. Nie wiem.

Rok 1964 przyniósł Giacomettiemu, oprócz odejścia matki, inne pożegnania, nie tak bolesne, ale definitywne: z Sartrem, któremu artysta nie wybaczył fragmentu z opublikowanych wtedy *Słów*, z Picassem, z którego zaproszenia (ostatniego) do samotnej rezydencji w Mougins tym razem nie skorzystał oraz z Aimé Maeghtem – na znak solidarności z Louisem Clayeux, którego zasługi właściciel zignorował przy powstaniu Fundacji Maeght. Jeszcze przed samą inauguracją w lipcu Giacometti pomagał ustawiać swoje prace, „grupę” figur stworzonych z myślą o Chase Manhattan Bank oraz *Kobiety weneckie*, na głównym dziedzińcu zaplanowanej z rozmachem według koncepcji słynnego architekta bliższego Miró, Jose Luisa Seta, pośród piniowych gajów na wzgórzach otaczających Saint-Paul-de-Vence powyżej Nicy. Wiele prac Giacomettiego znalazło tam swoją idealną przestrzeń, ale ich autor wycofał się z dalszej współpracy z Maeghtami.

Przed atelier w Stampie, fot. Ernst Scheidegger



Przez cały rok 1965 trwała seria wystaw retrospektywnych w muzeach o światowym znaczeniu: prace wędrują (po części również dosłownie) z jednej wystawy na drugą – od maja można je zobaczyć w nowojorskim Museum of Modern Art, od lipca w londyńskiej Tate Gallery, od września w muzeum sztuki współczesnej Louisiana niedaleko Kopenhagi, od listopada w amsterdamskim Stedelijk (grafika).

I w tym niespokojnym rytmie przemieszczał się sam dotknięty chorobą artysta. Jesienią widać było, że Giacometti się śpieszy. 1 października w towarzystwie Annette oraz Pierre'a i Patricii Matisse wypłynął transatlantykiem France (samolotem bał się podróżować) do Nowego Jorku. Recenzent tygodnika „Newsweek” pisał: „Straszące jak duchy rzeźby artysty trafiają do przekonania nie tylko zwolennikom egzystencjalizmu. Nowojorska retrospektywa przyciągnęła do Museum of Modern Art czterysta tysięcy miłośników Giacomettiego”.⁴³ Na Manhattanie oglądał Giacometti nie tylko wystawę swoich prac, ale i Bacona i Henry'ego Moore'a. Dokonał też „wizji lokalnej” pomnika przed wieżowcem Chase Manhattan Bank – dopiero ona uświadomiła mu, że jego figury powinny być znacznie wyższe, może nawet wystarczy jedna, ośmiometrowa. Wysokość drapaczy chmur, skonstatował, nie jest czymś

W Bernie, listopad 1965, fot. Kurt Blum



niezwykłym dla kogoś wychowanego w Bregalii, gdzie proporcje człowieka do otaczających go pionów są podobne.

Po powrocie z Nowego Jorku niemal natychmiast wyjechał do Danii, gdzie wystawę jego prac zorganizowało Muzeum Louisiana w Humlebaek pod Kopenhagą, powstałe, by służyć podobnej idei współbrzmienia sztuki, architektury i pejzażu jak Fundacja Maeghtów. W podobnej przestrzeni, ale pośród bardziej intymnej przyrody pod Bazyleą, dzieła Giacomettiego zostały wkomponowane w przestrzeń Fundacji Beyeler w Riehen (wiele lat po śmierci artysty).

W październiku Giacometti odebrał francuską ważną nagrodę „Grand Prix Natio-

nal des Arts", zaś 28 listopada przyjmował dyplom doktora *honoris causa* uniwersytetu w Bernie i uczestniczył na bankiecie wydanym na jego cześć przez helwecką głowę państwa. Ale na dworcu kolejowym doznał dziwnego ataku, który bardzo go zaniepokoił. Ten pełen gorączkowej aktywności rok skończył się dla niego 1 grudnia. Zdecydowany poddać się badaniom w Chur wrócił do Paryża, by dokończyć to, co mu zostało – portret Caroline i popiersie Lotara. Tę ostatnią pracę wieczorem 5 grudnia troskliwie owinął mokrą szmatą, czekając na taksówkę, która miała go zawieźć na Gare de l'Est.

Świadomi choroby Giacomettiego dziennikarze, fotografowie i realizatorzy filmowi śpieszyli się, by zdążyć utrwalić na taśmie jego wizerunek i wypowiedzi. Film Ernsta Scheideggera z Peterem Müngerem zrealizowany we wrześniu 1965 roku pokazuje artystę przy pracy i zawiera kilkunastominutową rozmowę z Jacquiem Dupinem. Rok wcześniej w Londynie Giacometti zgodził się na długi wywiad z Davidem Sylvestrem, który zrobił podobny dokument dla BBC z okazji jego retrospektywy w Tate Gallery.

Wypowiedzi te, jak również kilkanaście opublikowanych wcześniej rozmów i wywiadów (w których, jak sam słusznie zauważa, wciąż powtarza to samo, ale w bardzo dla nas pouczających wariantach), są bardzo istotne nie tylko jako bezpośrednie komentarze artysty na temat swego dzieła, lecz również jako dokument jego niezwykłej osobowości. Ukazują ten nieskłonny do obiegowych sądów, czy wypowiedzania prawd ustalonych raz na zawsze, umysł – w działaniu. Ukazują starego prak-

Cmentarz w Borgonovo, na pierwszym planie grób Giovanniego Giacomettiego.



tyka, którego nie sposób przechytryć tym, co się błyszczy albo jest akurat w cenie. Ukazują jego spontaniczność, brak namaszczenia, kiedy mówi o wielkich, ale wielki szacunek (powiedziałbym: roboczy) do dawnych mistrzów i do tych współczesnych, którym jak jemu jeszcze zależy... na prawdzie („Tak. Sztuka niezmiernie mnie interesuje, ale prawda – nieskończenie bardziej”⁴¹). Wytrąca oręż z ręki, usuwa grunt spod stóp trochę jak buddyjski mędrzec.

Oczywiście, podstawowym żywiołem Giacomettiego jest obraz, w nim wypowiada się najpełniej i najbardziej naturalnie. Słowo jest dla niego elementem twórczym nie tyle wtórnym, ile praktykowanym niesystematycznie. Wypowiedziom w tej materii brak może uniwersalności gestu rzeźbiarza, również z tego powodu, że nie pisał we własnym języku. Publikował od czasów surrealizmu po francusku, teksty musiały być, rzecz jasna, adiustowane, ale tak, żeby pod pozorem stylistycznego czyszczenia nie usunąć z nich przekornego ducha jego wypowiedzi – w jakimkolwiek języku.

Kiedy w 1963 roku Tériade, przyjaciel jeszcze z lat trzydziestych, wydawca „Verve”, zwrócił się do niego z prośbą o przygotowanie tomu grafik, Giacometti zgodził się pod warunkiem, że sam zdecyduje o treści, formie i tytule. Już wcześniej jego rysunki ukazywały się jako ilustracje w książkach przyjaciół, ale ta miała być pierwszą w całości jego, ponadto z własnym komentarzem. Przez dwa lata, „dorywczo” pracował nad tym, co złożyło się na cykl *Paris sans fin* (*Paryż bez końca*). Jesienią 1965 roku, mając już konkretny (mniej więcej) termin złożenia, zdołał wygospodarować trochę czasu na dokonanie końcowej selekcji i decyzję o układzie stu pięćdziesięciu litografii, składających się na tom. Ten graficzny zapis Paryża odsłanianego nam przez artystę w widokach ulic, wnętrz, kawiarni, mostów, wieży Eiffela, Saint-Sulpice, w portretach Diega, Caroline, Annette, dziewczyn od Adriena, przechodniów widzianych z okna kawiarni albo z kabrioletu Caroline, obrazów atelier, mieszkań Annette i Caroline, zakończony czterema scenami intymno-voyerystycznymi to nie tylko *hommage* człowieka, który spędził w tym mieście czterdzieści lat, lecz unikalny dokument umysłu żyjącego „wzrokiem”.

Paris sans fin ukazał się już po śmierci Giacomettiego. W listopadzie 1965 roku autor zdołał przygotować i przekazać tom wydawcy. Choć z obiecanych dwudziestu stron tekstu Tériade dostał zaledwie kilka.



Pogrzeb Alberta Giacomettiego, 15 stycznia 1966, fot. Herbert Maeder

Taka cisza, jestem tutaj sam, na zewnątrz noc, wszystko w bezruchu, ogarnia mnie sen. Nie wiem, kim jestem, ani co robię, ani czego chcę, nie wiem, czy jestem stary czy młody, mam przed sobą może jeszcze paręset tysięcy lat życia do śmierci, moja przeszłość gubi się w szarej otchłani, byłem wężem a teraz widzę jestem krokodylem, otwarta paszcza, to ja byłem tym krokodylem pełzającym z otwartą paszczą. Krzyżeć i wrzeszczeć aż zadrży powietrze, a na podłodze rozrzucone zapalki jak wraki okrętów na szarym morzu.

Brzmi to trochę jak początek jednego z tekstów Becketta. Podobnie jak opublikowana pod tytułem *Ma realité* (*Moja rzeczywistość*), odpowiedź na ankietę Pierre'a Volboudta:

Robię, rzecz jasna, obrazy rzeźby i to od początku, od pierwszego rysunku obrazu, żeby nadgryźć tę rzeczywistość, przeżreć, wytrawić, żeby się bronić, żeby się żywić, żeby rosnąć, rosnąć, by lepiej się bronić, żeby lepiej napierać, lepiej się zapierać, żeby zdobywać teren, na każdym planie, w każdym kierunku, żeby bronić się przed głodem, przed chłodem, przed śmiercią, żeby być wolnym, tak jak możliwe, wolnym żeby próbować – wszystkimi dziś dostępnymi dla mnie środkami – widzieć lepiej, rozumieć lepiej, to co jest wokół, rozumieć lepiej, żeby być wolnym tak jak możliwe, jak najbardziej urosnąć, żeby używać, żeby się zużyć, jak najbardziej, w tym, co robię, pędzić awanturnicze życie, żeby odkrywać nowe światy, żeby prowadzić moją wojnę, dla przyjemności żeby się radować z wojny dla przyjemności wygrywania, przegrywania.⁴¹

O świcie 6 grudnia Giacometti wysiadł z pociągu w Chur i tego samego dnia został przyjęty do szpitala. Wstępne badania nie wykazały zmian nowotworowych, kroplówki trochę go wzmocniły. Zaczął przyjmować odwie-

dających, Scheidegger pokazał mu roboczą wersję filmu. Doszły do niego informacje o zainauguowaniu działalności Fundacji Giacomettiego w Zurychu. Jednakże poprawa okazała się chwilowa, ponownie zaczął tracić siły, zwalniał w przyspieszonym tempie. Z początkiem roku nastąpiło gwałtowne pogorszenie. Widząc w szpitalnej sali rodzinę, skonstatował: „Skoro wszyscy tu jesteście, to znaczy, że umrę”. Wieczorem 11 stycznia serce Alberta Giacomettiego przestało bić. Diego wyjechał natychmiast do Paryża, by uratować przed mrozem zawiniętą w mokre szmaty rzeźbę Lotara. Przewiózł ją do Bregalii – stanie później, nieukończona jak *Pietà Rodanini*, na płycie grobu. Ciało Alberta zostało złożone w pracowni w Stampie. W mroźne popołudnie 15 stycznia 1966 roku kondukt pogrzebowy ruszył za ciągniętym przez konia wozem z dębową trumną w kierunku Borgonovo.

Marek Kędzierski

¹ cyt. za: Reinhold Hohl, *Giacometti: Eine Bildbiographie*, Hatje Verlag, Ostfildern-Ruit 1998, s. 22.

² Gotthard Jedlicka, *Alberto Giacometti: Fragmente aus Tagebüchern* w: Alberto Giacometti *Gestern, Flugsand: Schriften*, Scheidegger & Spiess, Zürich 1999, s. 236.

³ cyt. za: Reinhold Hohl, loc. cit. s. 33.

⁴ op. cit. s. 33. Wszystko to znalazł w książce Hedwig Fechheimer o rzeźbie egipskiej. „Oczywiście niemieckiej” – dodaje. Bruno Cassirer Verlag, Berlin 1920.

⁵ w wywiadzie z Georgesem Charbonnierem „Les Lettres nouvelles” 6/1959.

⁶ Ściany pokazano na wystawach w fundacji Maeght w Saint-Paul-de-Vence i w paryskiej Galerie Maeght, w muzeach w Saint-Etienne, w Centrum Pompidou, a ostatnio w Norwich w Anglii.

⁷ Michel Leiris, *Alberto Giacometti, „Documents”* nr 4 1929, s. 209.

⁸ *Notes sur la sculpture contemporaine. A propos de la récente Exposition Internationale de Sculpture*, Galerie Georges Bernheim 1929, s. 465-473, inny tekst Zervosa o Giacomettim ukazał się w 1932 roku *Quelques notes sur le sculptures de Giacometti „Cahiers d’Art”* nr 8-10 1932, s. 337-42.

⁹ w rozmowie z Yvesem Taillandier, cyt. za: Adam Kotula, Piotr Krakowski *Rzeźba współczesna*, WAiF, Warszawa 1985, s. 89.

¹⁰ Pietro Bellasi *Il sogno che urla e comanda. Metafore d una valle delle Alpi. Giacometti: La valle, il mondo*, Mazzotta, Milano 2000, s. 31.

¹¹ Gotthard Jedlicka, loc. cit.

¹² *List do Pierre’a Matisse’a*, loc. cit.

¹³ Simone de Beauvoir, *W silę wieku*, przekł. Hanna Szumańska-Grossowa PIW, Warszawa 1964, s. 483-4. *New York Times* 9.12.1934.

¹⁴ André Breton *Equation de l’objet trouvé* 1934, „Documents 34”, nowa seria, Bruxelles nr 1, czerwiec 1934.

¹⁵ Yves Bonnefoy, *Giacometti*, Flammarion, Paris 1991.

¹⁶ *Memoires de Balthus*, recueillis par Alain Vircondelet, Editions du Rocher, Monaco 2001, s. 244-245.

¹⁷ w autobiograficznym tomie *Selfportraits* Little, New York 1963.

¹⁸ Françoise Gilot, Carlton Lake, *Life with Picasso*, McGraw Hill, New York, 1964, s. 196-199

¹⁹ Gotthard Jedlicka, *Begegnung mit Alberto Giacometti* „Neue Zürcher Zeitung” 16.1.1966

²⁰ Pierre Dumayet, *Le Drame d’un réducteur de tête* „Le Nouveau Candide” nr 110, 6-13.6. 1963.

²¹ cyt. za: David Sylvester, *Looking at Giacometti*, Chatto and Windus, London 1994, s. 144-5.

²² *Le Rêve, Le Sphinx et la mort de T.*, „Labyrinthe” 22/23 grudzień 1946, s. 12-13.

²³ *Ma longue marche*, wywiad z Pierrem Schneiderem, „L’Express” nr 521, 8. 6.1961, s. 48.

²⁴ Pierwodruk w katalogu do wystawy w nowojorskiej Pierre Matisse Gallery. *Alberto Giacometti: Exhibition of sculptures, paintings, drawings. Introduction by Jean-Paul Sartre, and a letter from Alberto Giacometti. January 19 to February 14, 1948*. Przedruk m.in. Alberto Giacometti *Ecrits*, Hermann, Paris 1990.

²⁵ Yves Bonnefoy loc. cit. s. 321.

- ²⁷ Jean Clay *Visages de l'art moderne*, Ed. Rencontre, Paris-Lausanne 1970, pierwodruk: *Alberto Giacometti: Le dialogue avec la mort d'un tres grand sculpteur de notre temps*, „Realités” nr 215, grudzień 1963, s.135-145. Zaś w rozmowie z Davidem Sylvestrem stwierdza Giacometti: „Dzisiaj patrząc na greckie rzeźby w British Museum widziałem jedynie olbrzymie masy kamienne, masę martwego kamienia. Gdy przyjrzymy się komuś, kto na nie patrzy, ta patrząca osoba nie posiada grubości, jest niemal przezroczysta. I bardzo lekka. Widać, że ciężar tej bryły jest błędem. Żywy człowiek, nawet grubszy, stoi bardzo lekko”. Cytat wg tłumaczenia Paula Austera „The Guardian” 21.6.2003, s.12.
- ²⁸ wywiad z Pierre'em Schneiderem, loc. cit. s.266.
- ²⁹ Bonnefoy łączy to z chropowatością materiału w figurkach z lat wojny. Wówczas nie można było tego uniknąć z uwagi na ich mały wymiar, a teraz Giacometti zachował owo „ziarno” w dużych.
- ³⁰ Tekst z katalogu do wystawy *Alberto Giacometti* w Wilhelm Lehmbruck Museum w Duisburgu, 1977, s.105.
- ³¹ ale nie Hôpital Bichat, jak wspomina w drugim liście do Matisse'a, tylko w prywatnej klinice Rémy de Gourmont przy parku Buttes Chaumont.
- ³² cyt. za Reinhold Hohl loc.cit. s.134.
- ³³ Aimé Maeght prowadził w czasie wojny sklep z artykułami elektrycznymi, lubił rytować, umieścił swoje prace w oknie wystawowym, Pierre Bonnard, który przyszedł kupić żarówkę poprosił Aimé o techniczną radę co do rytowania, za którą (tudzież za wiktuały ze sklepu kolonialnego teściów Maeghta) placił obrazami. Któregoś dnia Bonnard przedstawił Aimé swemu koledze nazwiskiem Matisse, który mieszkał niedaleko w Vence. Ponieważ w czasie wojny jego syn Pierre w Nowym Jorku nie mógł mu pomagać w sprzedaży, Henri zaferował parę rzeczy przedsiębiorczemu sklepikarzowi. Maeght zobaczył szansę życiową, zajął się sprzedażą sztuki współczesnej, otworzył galerię w Paryżu i rozglądając się za dyrektorem artystycznym, trafił na Louisa Clayeux, który był entuzjastą Giacomettiego. W 1964 roku, gdy Maeght źle potraktował już mu niepotrzebnego Clayeux, Alberto postanowił zerwać współpracę. Innym przykładem jego uczciwości i solidarności jest biennale w Wenecji. Zaproszony w 1950 roku jako gość pawilonu francuskiego, dowiedziawszy się, że Zadkine, którego uważał za epigona, wypchnął na margines Henriego Laurensa, którego Giacometti cenil jako wielkiego artystę, wycofał swoje prace.
- ³⁴ „Les Lettres Nouvelles” nr 6, 8. 4.1959, przedruk: *Ecrits*, s.246.
- ³⁵ Na języki europejskie przetłumaczono jedynie niewielką część publikacji Yanaihary. Opieram się tu na fragmentach przetłumaczonych z japońskiego w pracy Sachiko Natsume-Dube *Giacometti et Yanaihara*, L'Echoppe, Paris 2003. Kiedy tekst Yanaihary ukazał się drukiem w Japonii w 1969 roku, Annette Giacometti wszczęła procedurę prawną, której rezultatem było wycofanie książki ze sprzedaży. Nowe wydanie z 1996 roku już po śmierci autora, zostało oczyszczone nie tylko z fragmentów odnoszących się, zresztą w bardzo oględny sposób, do romansu Annette z Yanaihara. Wdowa uczyniła też wszystko, co było prawnie możliwe, by nie dopuścić do wydania biografii Jamesa Lorda i choć jej się to nie powiodło, narzuciła wiele restrykcji, m.in. całkowity zakaz cytowania z niepublikowanych źródeł.
- ³⁶ George Charbonnier, *Le Monologue du peintre*, Juillard, Paris, 1959, s.185.
- ³⁷ cyt. za: James Lord, *Alberto Giacometti: A Biography* Faber&Faber, London-Boston 1986, s.429.
- ³⁸ list z 18.5.1961, cyt. za James Knowlson, *Damned To Fame: The Life of Samuel Beckett*, London 1996, s.797.
- ³⁹ James Lord loc.cit s.462.
- ⁴⁰ Willy Rotzler, *Die Geschichte der Alberto-Giacometti-Stiftung*, Benteli Verlag, Bern 1982.
- ⁴¹ „Neue Zürcher Zeitung” 6.1.1965.
- ⁴² Nicola Markoff, *Alberto Giacometti und seine Krankheit*, Bündner Jahrbuch. Chur 1967, s.68.
- ⁴³ „Newsweek” 24.1.1966., s.43 razem z nekrologiem artysty.
- ⁴⁴ Wywiad z Pierre'em Schneiderem, loc. cit.
- ⁴⁵ „XX siècle” nr 9, VI 1957, s.35.

Portret Jamesa Lorda, 1964



Rozmowy



„Widzieć” oznaczało dla niego „być” ...

James Lord w rozmowie z Markiem Kędzierskim

MAREK KĘDZIERSKI: *W zasadzie do Chur przyjechał tylko na badania, ale lekarz od razu zatrzymał go w szpitalu. Kiedy po Nowym Roku stan zdrowia Giacomettiego dramatycznie się pogorszył, najpierw odbywały się sceny jak z dramatu Thomasa Bernharda. Pospiesznie przybyli z różnych stron bliscy, między sobą częściowo skłóceni, kwaśne miny, nawet sceny zazdrości. Ale tempo jego odejścia nie pozwoliło na rozciągnięcie tego w czasie. Wszystko zaczęło się liczyć na godziny, potem na minuty. A kiedy umarł, wszyscy szli razem w skupieniu. Na filmie widać orszak pogrzebowy, trumnę ciągniętą przez konia, milczenie tego styczniowego dnia. Trochę jak z obrazu Segantiniego – śnieg, trumna, sylwetki żałobników, białe szczyty. Odszedł jeden z największych rzeźbiarzy stulecia. Czy z medycznego punktu widzenia czegoś nie zaniedbano? Czy Giacometti musiał tak wcześnie umrzeć? Po operacji nowotworu, usuniętego niespełna trzy lata wcześniej, ostrzegano go, że musi zmienić tryb życia. Czy posłuchał rady lekarza?*

JAMES LORD: *Nie, nie zmienił trybu życia ani trochę. W owym czasie często się z nim spotykałem. Może pod koniec coś dopiero naprawdę zaczął*

James Lord, ur. 1922 w stanie New Jersey, pisarz amerykański, autor m.in. publikacji o sztuce współczesnej, Picassie i Dorze Maar, przyjaciel i pierwszy biograf Giacomettiego: *Giacometti: A Biography*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1985. Mieszka w Paryżu.

rozumieć. Zaczynał! Nawet parę tygodni przed śmiercią żył dokładnie tak samo jak przedtem. Palił, jak zawsze, bardzo dużo. To papierosy go zabiły, nie rak. Rak został wyleczony przez operację. Ale kaszłał, cały czas kaszłał, momentami od kaszlu stawał się czerwony, twarz czerwieniała mu do tego stopnia, że obawiałem się, iż lada moment dostanie ataku serca i umrze na miejscu. Jakoś to potem mijalo...

Niektórzy twierdzą, że ani myślał się tym przejmować.

Tak, to prawda. Nawet wtedy nie chciał zatroszczyć się o swoje zdrowie. To było trochę jak samobójstwo. Nie celowe, ale w pewnym sensie samobójstwo. Lekarze mówili mu, że powinien prowadzić regularny tryb życia, spać normalnie, nie nadużywać alkoholu – no, z tym nie było problemu, bo Alberto nigdy dużo nie pił. Ale oczywiście, zaraz po operacji zaczął ponownie palić. W ostatnich latach odbywał badania lekarskie w Szwajcarii. Nie ufał francuskim szpitalom: doktor, który go operował, okłamał go. To bardzo go rozsierdziło. Miał przecież taką potrzebę prawdy, prawda i otwartość tyle dla niego znaczyły. Więc rozjuszyło go wręcz, że ktoś kłamie na tak ważny dla każdego temat jak życie i śmierć. Od tej pory coroczne badania odbywał w Szwajcarii, żeby sprawdzić, czy rak nie powrócił – na szczęście nie. Pod koniec 1965 roku zaraz przed Bożym Narodzeniem (pamiętam, byłem bowiem akurat tu, w Paryżu) z trudem oddychał i oczywiście czuł się fatalnie. Więc wspólnie z przyjacielem i z jego żoną, zaczęliśmy namawiać go, a w końcu nalegać, żeby poszedł do lekarza, bardzo dobrego lekarza, znaliśmy go, tu, na rue du Bac. Zabrałem go taksówką i czekałem na dole, ale po wyjściu z gabinetu rzucił tylko, że to nic poważnego, że lekarz stwierdził, że serce jest lekko powiększone. Wiadomo było, że Alberto miał chroniczne zapalenie oskrzeli, z powodu papierosów, i cały czas kaszłał. Kaszel był poważnym obciążeniem dla serca, bo on tak kaszłał przez czterdzieści lat. Właśnie wtedy, przy rue du Bac Giacometti powiedział: „Gdybym miał teraz umrzeć, miałbym o to pretensje”. Zżymam się; „Przestań Alberto”, a on odpowiada: „Tyle mi zostało do zrobienia, ja muszę jeszcze pracować, tyle jeszcze pracy przede mną”. Kiedy pojechał na to badanie do Szwajcarii, doktor w klinice w Chur, który poprzednim razem go badał, na jego widok doznał niemal szoku, do tego stopnia Alberto, dotknięty chorobą, zmienił się fizycznie. Był wciąż zmęczony, ledwie oddychał. Dostał tlen, jakieś zastrzyki, i trochę mu pomogło. Stan wyraźnie się poprawił. Alberto wszystkim mówił o tym przez telefon. O ile

wcześniej przez wiele lat obywatel się bez tego urzędnika, odkąd zainstalowano mu je w Paryżu, nie mógł bez niego żyć. Więc ze swojej sali wciąż dzwonił do znajomych i przyjaciół, mówił im, że dobrze się czuje i że wkrótce wyjdzie ze szpitala. Faktycznie, wydawało się, że pobyt w szpitalu dobrze mu zrobił. Ale potem, z początkiem roku stan jego gwałtownie się pogorszył, usunięto mu dużo płynu z płuc, doktor martwił się bardzo. Kiedy rodzina – bracia, bratowa i Annette – przyjechali do Chur, na ich widok Alberto skonstatował: „Skoro wszyscy tu jesteście, to znaczy, że umrę”.

Bał się?

Nie, nie bał się śmierci. Nie przerażała go. Ale osłabł, stracił na wadze, ostatnie dni życia, ostatnie popołudnie spędził ze swoją... swoją kochanką, Caroline. Odesłał żonę, a bracia pojechali na noc do Maloja, gdzie rodzina Giacomettich miała dom. Złatwiali coś ważnego, a kiedy wrócili, dowiedzieli się, że Alberto zapadł w śpiączkę.

Była przy nim Caroline.

Tak, była przy nim Caroline. Ale ostatnią osobą, która z nim rozmawiała, zanim stracił przytomność, była Annette. Musiał być jeszcze dobrej myśli, ponieważ ostatnimi słowami, które wypowiedział było: „à demain”, do jutra. Zatem wyobrażał sobie, że jeszcze przeżyje. Niestety, nie powrócił już z tego snu, zmarł około dziesiątej, jedenastej. I wtedy rzeczywiście, młodzieńca Caroline była jedyną osobą przy nim.

Zamierzał nadal pracować. Czy dużo mówił panu o swej pracy?

Tak, dużo mówił o sztuce, o swej pracy, o swych wysiłkach, by kontynuować pracę. Oczywiście, był bardzo oddanym sztuce artystą, praca znaczyła dla niego więcej niż cokolwiek innego na świecie. Przez całe życie bardzo ciężko pracował. Dosłownie bez wytchnienia. Jeżeli coś, z czym chciał się uporać od dłuższego czasu, nie podobało mu się, niszczył to. Bardzo dużo zniszczył. Przez wiele lat to, co robił, nie satysfakcjonowało go, miał do swoich osiągnięć bardzo krytyczny stosunek. Nazywał je porażkami. Diego powiedział mi kiedyś, że Alberto zniszczył połowę tego, co stworzył, jeśli nie więcej. Wydaje mi się to całkiem prawdopodobne. Bo dużo

zniszczył w okresie, kiedy mieliśmy kontakt. Trudno powiedzieć co do rzeźb, bo rzeźby przerabiał, zmieniał w trakcie pracy. Ale jeśli idzie o malarstwo, to wiele obrazów malował, zamalowując poprzednie.

Dla Giacomettiego nie istniało coś takiego jak ukończone dzieło...

Tak, to prawda. Często o tym mówił. Niczego się nigdy nie kończy. Cézanne też był tego zdania. Cézanne z tego słynał. Ukończywszy portret Vollarda, po osiemdziesięciu dniach pozowania, kiedy postanowił nie tyle go skończyć, ile już się nim nie zajmować, powiedział: „jedyne, z czego jestem zadowolony, to koszula”. Alberto potwierdził mi to: „Cézanne miał rację, bowiem jest to rzeczywiście najbardziej udana część tego obrazu”. Znamca Cézanne’a wie, że na wielu jego płótnach są niedokończone miejsca, poza tym jest mnóstwo prac rozpoczętych, które odłożył i nigdy do nich nie powrócił. Po jego śmierci w atelier znaleziono fragmenty pociętych obrazów. Alberto był tego samego zdania – nic nigdy nie jest ukończone, nad każdym płótnem powinno pracować się praktycznie w nieskończoność. Charakterystyczne, że wiele obrazów Giacomettiego jest bardzo grubych, zwłaszcza na portretach ta ich część, gdzie znajduje się głowa. Bo wciąż je malował na nowo. Widać to zwłaszcza w późnej twórczości. Picasso nigdy by tego nie zrobił, wzięłby nowe płótno i namalował na nim inny obraz, nawet we wczesnych latach, nie leżało to w jego naturze, inne miał usposobienie. Co do niszczenia, Alberto najwięcej zniszczył rysunków, olbrzymią ilość rysunków, całymi setkami je niszczył.

Ta cecha agresji skierowanej często przeciwko sobie przypomina mi, sądząc z pańskich opisów, Becketta. Beckett, również nienagannie uprzejmy, był, jak Giacometti, człowiekiem wielkiej – chciałoby się powiedzieć staroświeckiej – kurtuazji. A z drugiej strony niespodziewanie wyzwalala się u niego agresja. Wyczuwało się w nim jakieś wielkie wewnętrzne napięcie – była więc strona łagodna, uprzejma, ale i strona gwałtowna, wybuchowa, aż do napadów furii. Wrażliwy na uniwersalne cierpienie w antropologicznym niemal wymiarze, sprzeciwiający się krzywdzie i agresji, czasem nie potrafił wszakże sam opanować agresji, zresztą najczęściej wobec siebie...

Dokładnie tak samo było z Giacomettim. Był człowiekiem bardzo uprzejmym, bardzo dobrze wychowanym, pełnym kurtuazji, ale bywały chwile, kiedy się złościł, tracił panowanie, nie, nie na długo, szybko mu przechodziło. /śmiech/

Na mnie skrupiło się to tylko dwa razy. W ciągu całych piętnastu lat naszej przyjaźni.

Raz pracował nad rzeźbą w swoim atelier, ja siedziałem na łóżku, rozmawialiśmy, a jednocześnie – miał kilka teczek wypełnionych rysunkami, a ja miałem zwyczaj przeglądania rysunków, więc w czasie rozmowy przyglądałem się tym rysunkom, i nagle, ku mojemu zaskoczeniu, wypalił: „Kręcisz się i kręcisz, nie jesteś w stanie na moment usiedzieć w spokoju, w ogóle nie rozumiesz, jak bardzo mi to przeszkadza”. Chwycił rzeźbę, nad którą pracował, porwał z kawaletu i rzucił na podłogę, krzycząc: „nie znoszę tej twojej obecności!”. Więc wyszedłem, w kompletnym szoku. Byłem załamany. Sporo czasu minęło, nim ochłonąłem. A potem upłynęło dobrych kilka tygodni nim znowu do niego poszedłem. Ani słowem o tym nie wspomniał.

Drugi raz to było jeszcze nim Alberto zainstalował u siebie telefon, to znaczy w połowie lat pięćdziesiątych. Utrzymywałem już przyjacielskie stosunki z Balthusem. Balthus mieszkał na prowincji, rzadko bywał w Paryżu, więc raz, kiedy się spotkaliśmy, zapytał: „Może byśmy zjedli razem kolację z Alberto?”, co oznaczało, że byłaby również Annette i przyjaciółka Balthusa Frédérique. „Chętnie”, powiedziałem, no i wyznaczyliśmy datę, w jakąś środę. Alberto, kiedy go zapytałem, odpowiedział, że „oczywiście, czemu nie?”. Ustaliliśmy, że spotkamy się na rue Hippolyte-Maindron, a potem miałem ich zabrać samochodem do restauracji na Montparnassie. Kiedy się zjawiłem o umówionej porze, Balthus i Frédérique już tam byli, a Annette stała gotowa do wyjścia. Alberto kończył pracę nad jakąś rzeźbą, Annette trochę go pospieszała, słowem: nic odbiegającego od normy. Nagle Alberto odwrócił się do mnie i, rozsierdzony, rozgniewany, przypuścił na mnie frontalny atak: „Co ty sobie myślisz, idioto, całkiem ci odbiło?”. Zamieniłem się w słup soli. Nic nie rozumiałem. Dlaczego tak się zachowuje? Zaplanowałem tę kolację, bo wszyscy wyrazili zgodę, wszystkim to odpowiadało. Ponieważ Albertowi jeszcze nie przeszło, twarz mu poczerwieniała, jak zawsze, kiedy się złościł, wyszedłem, nie było sensu tego przedłużać. Dochodzę już do samochodu, i widzę – biegnie w moją stronę Balthus. „Nie odjeżdżaj – mówi – Alberto miewa takie ataki złości, wiesz przecież, ale to nic nie znaczy, po prostu, zdarza się. Proszę cię, wróć, jemu to minie i wszystko będzie w porządku.” No więc wróciłem. Alberto, już uspokojony, od razu mi mówi: „A Diego? Dlaczego nie zaprosiłeś

Diega, żeby z nami poszedł?”, a ja na to: „Ponieważ Diego nigdy z nami nie chodzi”. Nigdy nie byliśmy razem na kolacji, my z Annette i Diego. Nigdy. Nawet gdzieś w pobliżu. Diego zawsze chodził swoimi drogami. „Dlatego go nie pytałem. Jak chcesz, mogę to zrobić. Nie mam nic przeciwko temu, wręcz przeciwnie.” Ale Alberto nie chciał: „Za późno”, powiedział.

A więc to było przyczyną.

Tak, a wie pan, dlaczego? Dopiero później się dowiedziałem. Diego związany był z kobietą imieniem Nelly, i akurat w tym czasie ona go opuściła. Przypuszczam więc, że Alberto pomyślał, że Diego lepiej by się czuł w naszym towarzystwie, niż siedząc sam w domu. Ale ja przecież nic o tym nie wiedziałem, o jego rozstaniu z Nelly.

Ale Alberto często, jak to powiedzieć? – często podobnie traktował Annette, do tego był pan chyba przyzwyczajony?

Oczywiście. A nawet obcych mu ludzi. No więc Alberto powiedział: „dobrze już, niech będzie”, troszeczkę poprawił ubranie, troszeczkę, bo wprawdzie zawsze starał się być w miarę schludny, ale to nie znaczy „bardzo” i poszliśmy do tej restauracji. Wieczór nie odbiegał od innych tego typu. Mimo wszystko, ja byłem tym lekko wstrząśnięty, przygnębiony, tym razem dość długo trzymałem się z dala od jego atelier. Dwa, może trzy tygodnie, jak na mnie to bardzo dużo, bo zazwyczaj wpadałem tam parę razy na tydzień. Więc Alberto powitał mnie słowami: „Co się stało, gdzieś ty się podziewał, byłeś w Ameryce?” Ja na to: „Nie, w Paryżu.” A on: „Tyle czasu już cię nie widziałem”. I natychmiast wszystko wróciło do normy, jakby nic się nie stało. A potem dodał: „Wiesz, dawno już nic ci nie dałem. Jak chcesz, rozejrzyj się tutaj, i jeżeli znajdziesz coś, co ci się podoba, weź sobie, proszę”. Nie musiał tego powtarzać. Obejrzałem obrazy, wybrałem jeden, był to portret Annette, podałem mu ze słowami: „Ten mi się podoba”. „Dobrze – odparł – już go sygnuję, należy do ciebie.” Powiedziałem: „Nie musisz mi niczego dawać tylko z powodu tego, co się ostatnio stało. Zdenerwowałeś się, ale to nie znaczy, że musisz mieć teraz taki gest. Tyle razy byłeś dla mnie dobry i hojny, wszystkie te rysunki, rzeźby, obrazy...” Na co on mówi: „To nie ma nic wspólnego z tym, co się stało. Jeżeli ci się nie podoba, nie musisz brać”. Powiedziałem: „Doskonale wiesz, jak mi się podoba”. „Więc bierz, należy do ciebie.” No więc wziąłem /śmiech/ ...

Tak, choć był tak łagodny, zdarzało mu się rozsierdzić na innych ludzi. Raz, kiedy Alberto przyjechał do Ameryki, a wówczas nie był bardzo zdrowy, w październiku 1965 roku, parę miesięcy przed śmiercią, Pierre Matisse wydał wielkie przyjęcie na jego cześć. Jednym z zaproszonych był architekt Gordon Bunshaft, który projektował Chase Manhattan Bank, i który chętnie widziałby jakąś pracę Alberta na placu przed budynkiem. Alberto nie widział tego placu, chociaż dostał model w skali. Przygotował parę małych rzeźb, no wie pan, taką makietę w pomniejszeniu. Ale chciał zobaczyć, jak to wygląda na miejscu, więc kiedy przyjechał do Ameryki (ja mu w tej podóży towarzyszyłem), zajrzeliśmy tam parokrotnie. W czasie przyjęcia, na którym był ten architekt, siedział nawet przy tym samym stole – ja zająłem miejsce obok Alberta, on nie znał angielskiego, więc miałem tłumaczyć – Alberto powiedział Bunshaftowi, że chciałby mieć świadomość wymiarów i proporcji rzeźby w przestrzeni. Dlatego prosi o to, żeby mu znaleźć jakiś kij lub pręt, kilkumetrowej długości, i żeby ktoś, jakiś robotnik na przykład, stanął z tym kijem w różnych miejscach, tak, żeby Alberto mógł sobie wyrobić pojęcie o wysokości rzeźby. „I żeby pan też przy tym był”, powiedział Bunshaftowi. Bunshaft, człowiek bardzo próżny, dosyć męczący, przykry, oświadczył, że tego nie robi. Alberto, zdziwiony, poprosił o wyjaśnienie. „Wystawiłbym się na pośmiewisko – powiedział Bunshaft – wyszedłbym na wariata przed wszystkimi tymi ludźmi, którzy wiedzą, że jestem architektem, projektantem całości, a tu miałbym oprowadzać kogoś z kijem?” Alberto tak się wtedy rozsierdził, że zaczął walić pięścią w stół, tupać i wrzeszczeć na całą salę: „Musi pan to zrobić”. I zaczęła się awantura, chociaż Bunshaft właściwie milczał, przestraszył się widać. Bo kiedy Alberto się rozzłościł, to nie sposób było go powstrzymać. Cały poczerwieniał, nawzywał Bunshafta od wariatów /śmiech/, w końcu ten powiedział: „Dobrze, niech będzie. Przyjdę”. I nazajutrz przyszedł. Albertowi rzeczywiście było to potrzebne, musiał sprawdzić jak to wyglądało z różnych punktów widzenia. Zrobił z myślą o Chase Manhattan Plaza bardzo wysokie figury kobiet, dużą głowę Diega i powiększoną wersję *Idącego mężczyzny*. Pracował nad projektem aż do śmierci, choć ostatecznie nie można było go zrealizować. Figury nie pasowały proporcjami do olbrzymiej fasady banku, wysokiej na 60 pięter, były za małe, nie pasowały też do rzeźby Noguchiego, która już tam stała, tak że w końcu zrealizowano projekt Dubuffeta – drzewko. Brzydkie, no ale stoi.

Mówiliśmy o temperamencie, o osobowości Giacomettiego. Jedną z cech, które nawiasem mówiąc, również dzielił z Beckettem, była nieczułość i niepodatność na własny sukces. Czy w czasie tych kilkunastu lat, kiedy znał pan Giacomettiego, zaobserwował pan zmiany w jego charakterze, postępowaniu, które można by przypisać wpływowi jego rosnącej sławy?

Sława zaczęła mu ciążyć, on uwielbiał kontakt z ludźmi, ale nie taki. Na ogół nie odmawiał, kiedy chcieli z nim rozmawiać dziennikarze, telewizja itd. Na pewno mu to jednak przeszkadzało, w żadnym wypadku nie zachęcał nikogo, nie zabiegał o rozgłos. Zwłaszcza gdy go zdobył. Ale nie chciał się od tego uchylać, ponieważ nie chciał być nieuprzejmy. A poza tym skoro zrobił tę pracę, a ona zainteresowała innych, którzy teraz chcieli z nim na jej temat rozmawiać, nie miał prawa odmówić.

Inaczej niż z Beckettem, który niemal chorobliwie nie ufał dziennikarzom. Ale prawdą jest, że wcześniej Beckett nie miał takiej awersji do dziennikarzy.

Zabawne, pod koniec życia często proszono Giacomettiego o wywiad. Mówił: „zgodziłem się, ale przecież ja wciąż powtarzam to samo, nie rozumiem, dlaczego ktoś chciałby tego słuchać jeszcze raz”.

Czy pytania, które zadawał sobie we własnym dziele Giacometti, są wciąż ważne dzisiaj, w tym sensie, że mogą wpłynąć na bieg malarstwa, rysunku i rzeźby w obecnych czasach?

Nie sądzę, on też tak nie uważał. Na krótko przed śmiercią powiedział: „wielka sztuka, tak jak ją dotychczas rozumiano, rozwijająca się mniej więcej do naszej epoki, już się skończyła. To jest koniec. Zgoda – powiedział – zawsze znajdują się tacy, którzy pokładają wagę w portrecie czy pejzażu, ale wielkie malarstwo się skończyło”. To, co się obecnie widzi, potwierdza jego pogląd. Nie widzę wielkiego malarstwa w ostatnich czasach. Są rzeczy interesujące, zabawne, ale nie można porównywać tego, co się dzisiaj robi, z tym, co robiło się sto lat temu. Weźmy Cézanne’a, który w moim przekonaniu jest największym malarzem od czasów Rembrandta. Kiedy Cézanne zaczął wystawiać swoje prace, ludzie uważali je za okropne, pozbawione wartości estetycznej, po prostu brzydkie. Ale teraz umieszcza się Cézanne’a w perspektywie, która wywodzi się w prostej linii

od Giotta. Nie wydaje mi się, że w tym, co się robi obecnie, można znaleźć coś, co jako reprezentatywna tradycja sięga Cézanne'a. Alberto jest ostatnim.

Można o nim powiedzieć: Innowator z punktu widzenia tradycji. Ale tradycjonalista z punktu widzenia nowoczesności dzisiaj, u progu kolejnego wieku.

Alberto czuł, że jego twórczość była częścią tradycji, nie sądzę, że uważał, iż jego twórczość była zerwaniem z tradycją. Zgoda, zerwał z tradycją o tyle, że próbował przedstawić ludzką obecność, a jednocześnie zrobić z tego twór estetyczny, który odpowiadał jego wizji, bo wizja, widzenie świata, miało dla niego kapitalne znaczenie. „Widzieć” oznaczało dla Giacomettiego „być”. Byt i widzenie to jedno. Miał bardzo unikalny sposób patrzenia, choćby na ludzką postać. Figura człowieka zawsze najbardziej go interesowała. Przykładowo, w jego postaciach kobiecych, których zrobił tak wiele, bardzo interesujące, że są takie smukłe. Głowa proporcjonalnie mała, ale stopy olbrzymie, dla wielu mogą się one wydawać nieproporcjonalnie duże, ale to dlatego, że reprezentują one przywiązanie ludzkiej postaci do ziemi, po której wszyscy chodzimy. Wielkość stóp i oddalenie głowy od stóp zmuszają oglądającego do patrzenia kolejno w górę i w dół, nie sposób widzieć jednocześnie obu, nie można widzieć głowy patrząc na stopy, tak że percepcja wzrokowa przebiega pionowo, nie porusza się wokół, stanowiło to część sposobu w jaki Giacometti widział figurę przedstawioną w przestrzeni.

Kiedy i jak pan go poznał?

Powiedziałem już panu, że chciałem zostać pisarzem. Jedno z moich opowiadań opublikował magazyn literacki w Anglii. Redaktorem był Cyril Campbell, ale finansował to pismo niejaki Peter Watson, wielce zasłużony patron artystów. Pewnego wieczora w roku 1951, była to akurat niedziela, nie miałem specjalnie nic do zrobienia, poszedłem w kierunku St-Germain-des-Prés, mając nadzieję, że spotkam w jednej z kawiarni jakiegoś znajomego. Wszedłem do Café des Deux Magots i zobaczyłem Watsona. Siedział i rozmawiał z mężczyzną o wybudzającej czuprynie. Podeszedłem do ich stolika, przywitałem się z Watsonem, a ten przedstawił mi swego znajomego: „Alberto Giacometti”. Oczywiście, wiedziałem, kto to taki, więcej – od dawna uwielbiałem jego prace. Siadłem razem z nimi, było to wczesnym wieczorem, o wpół do dziesiątej, może dziesiątej, i wspólnie spędziliśmy

resztę wieczoru. Każdy, kto znał Giacomettiego, wiedział o tym, jak fascynujące rozmowy można było z nim prowadzić. Ujmował jego humor, serdeczność oraz całkowita szczerść i otwartość w każdej kwestii, a zwłaszcza jego inteligencja, potrafił bowiem i lubił rozmawiać na niemal każdy temat.

Pod koniec spotkania, kiedy spytałem, czy mógłbym kiedyś odwiedzić go w pracowni, Alberto odpowiedział: „Oczywiście, kiedy tylko pan zechce. Nie mam telefonu, ale jestem prawie zawsze w domu, więc proszę wpaść, kiedy będzie pan miał ochotę”. To było w 1951 roku, Giacometti był dość znany w Paryżu, trochę w Nowym Jorku, do tego czasu miał raz, może dwa razy wystawę, ale nie wywołały one sensacji, więc nie wydawało mi się, że bardzo się narzucam, no i faktycznie, po niedługim czasie zjawiłem się u niego po raz pierwszy, a potem szybko nabrałem zwyczaju wpadania na rue Hippolyte-Maindron. Spędzałem tam zazwyczaj większą część popołudnia, Alberto lubił, kiedy ludzie odwiedzali go w czasie pracy – nad rzeźbami, bo robił je głównie z pamięci – kiedy pracował z modelem nie chciał, żeby ktoś przy nim był, ale kiedy z pamięci, lubił towarzystwo, bo uwielbiał rozmowy.

Był pan dla niego na tyle często widzianą twarzą, że Alberto zaproponował panu pozowanie jako model, najpierw zrobił rysunki, potem olej, który zajmuje ważną pozycję w jego dorobku malarzkim. A pańska książka dokumentująca kilka tygodni pracy stała się jedną z pierwszych monografii o Giacomettim.

Mój pierwszy portret zrobił – w ciągu paru minut! – Picasso, w 1945 roku, dwukrotnie zresztą. Od tego czasu, trochę może również z tego powodu, tak się złożyło, że dwudziestu kilku artystów, a wśród nich Balthus i Cocteau malowali moje portrety, przeważnie na własne życzenie. Ale pozowanie Giacomettiemu było dla mnie znacznie ważniejsze. Pozowałem mu do rysunków wcześniej i to nie raz. Wkrótce po tym, jak się poznaliśmy, Alberto wykonał ich kilkanaście. I to było jakby przygotowaniem do pracy nad obrazem.



Pablo Picasso, Portret Jamesa Lorda

Obraz to już inna sprawa, dla mnie to było wydarzenie. Dlatego też wszystko skrzętnie notowałem. Nauczyłem się, jak zapamiętać dokładnie to, co powiedział. W czasie pozwania, kiedy wychodził z pokoju, by odebrać telefon – w tych czasach, to był rok 1964, miał już telefon – ja zapisywałem to, co wydarzyło się w ostatnich minutach. Nieraz nawet, kiedy powiedział coś, co w moim mniemaniu posiadało kapitalne znaczenie (więc chciałem się upewnić, że niczego potem nie przekręcę), mówiłem, że muszę iść do toalety, szedłem tam, i zapisywałem sobie słowo w słowo to, co powiedział, ale oczywiście nie mówiłem mu o tym. Raz, kiedy ktoś do niego zadzwonił, zacząłem spisywać, zagapiłem się, przeoczyłem moment, kiedy odkładał słuchawkę, i dałem się przyłapać na gorącym uczynku – zaskoczył mnie przy notowaniu w małym brulionie, który ukrywałem w kieszeni. Zapytał, co robię, a ja wybąknąłem, że chciałem coś zapisać w notesie. Nie wiem, czy uwierzył, ale nie dopytywał się już więcej. Cały proces był niezwykle interesujący dlatego, że portret codziennie nieznacznie się zmieniał. Myślałem, że ciekawie byłoby uwiecznić to na fotografii, żeby zarejestrować zmiany. Nie miałem jednak dobrego aparatu, nie znam się też na fotografii, no ale spróbowałem i to, co z tego wyszło, nie okazało się najgorsze – zdjęcia może są słabe, ale przynajmniej dają jakieś pojęcie o tym, co się działo.

Nie miałem jeszcze najmniejszego zamiaru publikowania czegokolwiek, owszem, myślałem, żeby to jakoś wykorzystać, ale raczej jako coś specjalistycznego. Uważałem, że nie wystarczy na książkę. Potem, kiedy wszystko było już spisane, zdałem sobie sprawę, że tekst będzie za długi do czasopisma, zastanawiałem się więc, co z nim zrobić. Po jakimś czasie wyjeżdżając do Ameryki – spędzałem wówczas mniej więcej tyle samo czasu w Paryżu i w Stanach – zabrałem z sobą notatki. Tam opracowałem je we w miarę porządną formę, już do pokazania, i tak powstała ta książka. Miałem przyjaciela w Museum of Modern Art w Nowym Jorku, który bardzo był zainteresowany Giacomettim, więc pokazałem mu ten tekst. Uznał go za na tyle interesujący, że zarekomendował go Muzeum i w ten sposób mój tekst ze zdjęciami portretu ukazał się drukiem, rok przed zaplanowaną wcześniej wystawą prac Giacomettiego w 1965 roku.

To głównie dzięki tej publikacji znalazł pan wydawcę biografii, która wszakże ukazała się dwadzieścia lat później.

Nie bezpośrednio, ale na pewno sukces tej malej książeczki trochę mi ułatwił życie. Dałem sobie pięć lat na zebranie materiałów i napisanie biografii. Po dziesięciu sytuacja stawała się trudna. Ale po kolejnych pięciu latach książka ukazała się drukiem.

Znał pan Giacomettiego nie tylko jako malarza i rzeźbiarza przy pracy, ale i partnera do rozmowy.

Miał umysł „dialektyczny”, nie cofał się przed poruszeniem jakiegokolwiek tematu. Tematy brał tak z tego, co przeczytał, jak z intensywnej obserwacji wszystkiego, co go otaczało. Interesujące było, kiedy się z nim rozmawiało, że wybrawszy jakiś temat, potrafił bardzo przekonująco przedstawić swój pogląd, z wielkim wyczuciem i wielką inteligencją, a następnie zupełnie wszystko odwrócić, przedstawić z zupełnie innej strony, przeciwniej, celował w zaprzeczaniu sobie.

Cytat: „W zadymionych kawiarniach, nad filiżanką kawy albo kieliszkiem wina, zatopiony w myślach, snuje egzystencjalne rozważania, które zaprowadzą go do kolejnej rzeźbiarskiej metafory losu ludzkiego. W całkowitym oderwaniu od normalnego życia”.

Kto to napisał?

Nie wiem, buduję ad hoc stereotyp.

To całkowicie błędne, Alberto zawsze się wszystkim bardzo interesował. Włącznie z polityką, ale nie tylko, także filozofia go pasjonowała, znacznie lepiej ją znał niż ja lub większość ludzi z jego otoczenia. Ale przede wszystkim był zainteresowany naturą ludzkiego kontaktu, odgadywał natychmiast, w jakim usposobieniu są ludzie, którzy siedzą naprzeciw, jaki mają do siebie stosunek, czy są szczęśliwi. [...] Odznaczał się jakimś bardzo dla siebie specyficznym uniwersalizmem. Nie znałem nikogo podobnie zainteresowanego ludźmi, o tak niezwykłym stosunku do ludzkich wydarzeń, do tego, co się na świecie dzieje. Pamiętam, kiedy pierwszy raz człowiek postawił stopę na księżycu, Diego powiedział: „jaka szkoda, że nie ma tu Alberta i że tego nie widzi, bo na pewno byłby tym zafascynowany”.

Teraz może temat-rzeka: kobiety. Kobiety i Giacometti...

Kobiety bardzo go interesowały i pociągały, ale jednocześnie chyba też się ich bał, czuł, że stanowią jakieś zagrożenie, bardzo wyraźnie pokazują to niektóre z jego wcześniejszych rzeźb – że były dla niego niebezpieczne, no i że mogły wdrzeć się w jego życie. Już od młodości trudno mu było utrzymać emocjonalny związek z kobietą, która... jakby to określić? – powiedzmy: kobietą w stylu jego matki, tak zwaną „uczciwą kobietą”. Natomiast z prostytutkami było inaczej, przez całe życie utrzymywał z nimi kontakty, od osiemnastego, dziewiętnastego roku życia. Pierwsze doświadczenie seksualne miał z prostytutką w Rzymie. I od tego czasu jego najbardziej satysfakcjonujące związki tego typu łączyły go z prostytutkami. Związki seksualne. Z innymi kobietami mógł mieć związek emocjonalny, tak też bywało, niekiedy bardzo mocno takie związki przeżywał, i mogły mieć one też charakter seksualny. Ale ogólnie brakowało mu pewności siebie, czasami bowiem był impotentem i nie mógł zrealizować do końca relacji seksualnej. To go, rzecz jasna, martwiło. Natomiast z prostytutkami to nie ma znaczenia, „Płacisz jej i koniec” – mówił – „nie ma takich problemów”.

A związki oparte o więź intelektualną?

Znał oczywiście takie kobiety, z którymi prowadził intelektualne rozmowy. Na pewno tak było w wypadku Simone de Beauvoir, Isabel Rawsthorne, albo Caroline – tak, może to się wydać dziwne, ale z nią też było to możliwe. Caroline nie była intelektualistką, ale była niegłupia, intelektualnie, myślowo była znacznie aktywniejsza niż na przykład Annette.

Alberto był bardzo przywiązany do Annette. Na samym początku, w Genewie, to jeszcze niewiele znaczyło, ot, nie miał nic przeciwko temu, żeby była obok. Kiedy wrócił do Paryża, nie chciał, by tam przyjeżdżała, bo w Paryżu miał się spotkać z Isabel. Ale z Isabel nie mogło trwać zbyt długo, Isabel była zbyt inteligentna dla Alberta, miała za silną osobowość, by on mógł pozostać z nią w trwałym związku. Ich stosunki były przyjazne, przyjacielskie, ale seksualnie nie zadowalające.

Caroline ma teraz ponad 60 lat. Urodzona w 1938, miała 27 lat kiedy Alberto umarł. Jemu nie przeszkadzało, że cieszyła się, ogólnie mówiąc, nie najlepszą reputacją. Materialnie był dla niej hojniejszy niż dla Annette. Ale podejrzewam, znając jej charakter, iż niewykluczone, że nie jest wcale bogatą „bourgeoise”. Ma pan z nią kontakt?

Tak, czasami rozmawiamy przez telefon. Mieszka w Nicei. To nieszczęśliwa kobieta. Jest w biedzie. Poza tym ciężko chora na cukrzycę.

Powiedział pan, że Alberto miał o czym rozmawiać z Caroline. Z Annette raczej nie. Mógł z nią odbywać rozmowy, ale mówili obok siebie, nie spotykali się w tych rozmowach. Nie było między nimi dialogu?

Nie. Nie było między Alberto a Annette prawdziwego dialogu. Przez to, z jednej strony, wszystko stawało się w pewnym sensie łatwiejsze, w innym było trudniejsze. Ale nie można bagatelizować tego, że Annette była dla niego niezwykle ważna w jego pracy. Ponieważ przez samą swoją obecność bardzo wzbogaciła jego dzieło. Ważna w ewolucji, która bez niej nie byłaby możliwa. Wydaje mi się, iż przede wszystkim z tego powodu, iż mu pozowała, i że pozowała nago. A stosunek artysty do modela pozującego nago, do nagiego ciała, ma kapitalne znaczenie, to jedna z najważniejszych rzeczy, jakimi karmi się twórca. Annette dostarczała mu tego, wspaniałomyślnie, przez długie, długie lata, aż w końcu nie mogła już więcej. Pozować dla Alberta to nie była łatwa sprawa. To była ciężka praca.

Mówi pan o niej, że trudna.

W późnym okresie wciąż mu pozowała, ale zrobiła się bardzo trudna. Kiedy go poznała, Alberto nie był sławny. Był znany małemu kręgowi, do którego od razu została włączona. Podobało się to jej: od młodości marzyła o kontakcie z wielkim człowiekiem. Kiedy znalazła tego swojego, była zdecydowana go zdobyć, i go zdobyła. On długo opierał się idei małżeństwa, od początku mówił jej, że nie chciał z nikim się żenić, ale w końcu postawiła na swoim. Groziła, że się zabije, ale to była tylko jedna z jej słynnych gróźb. Biedaczka, miała bardzo nieszczęśliwe życie, to było szaleńcze z jej strony, niemądre, związać się z Alberto. Nie miała siły charakteru, inteligencji, nie miała tego charakteru, tego temperamentu, którego on potrzebował.

Alberto czuł, że ją wykorzystał, że ją zniszczył. Tak też było. Ślub z nią – to był wielki błąd, olbrzymi błąd, dobrze o tym wiedział, poznał ją na tyle, żeby wiedzieć, że nie powinien. Ale ponieważ ona tak nalegała, wybrał w końcu łatwiejsze wyjście, nie tylko zresztą ze względu na nią, ale i na swoją matkę.

Jak Annette zareagowała na pańską biografię? O ile wiem, nie było między wami większych konfliktów za życia Alberta.

Na początku nastawiona była przychylnie – tak, nie można powiedzieć, że nie. Ale niewiele mogła dodać do tego, co już wiedziałem. Kiedy zacząłem pracować nad biografią, napisałem do niej z Ameryki. Ale przez dłuższy czas tak naprawdę nie wierzyła mi, że książkę ukończę. Kiedy się z nią spotkałem, miałem parę pytań, dotyczących rzeczy, o których tylko ona wiedziała. Nie zadając jej bezpośrednio pytania, okrężną drogą chciałem się od niej dowiedzieć, ale ostatecznie od tego odstąpiłem. Nie musiałem się z nią już spotykać. Zresztą spotkania z nią nie należały do przyjemności. Cały czas narzekała.

Po śmierci Alberta? Na co?

Skarżyła się, ile ma kłopotu przy załatwianiu spraw spadkowych, narzekała, że Bruno jej nienawidzi, że nikt z rodziny jej nie lubi, nawet Silvio. Tak było istotnie, ale z jej winy – ponieważ to ona zachowywała się niewłaściwie, Diego jej nie znosił, miał powody, nie była przyjemna w stosunku do niego. Mogła być bardzo nieprzyjemna dla każdego, bez serca, okrutna. No, ale byli też tacy, którzy ją lubili, czy ja wiem, na przykład Michel Leiris. Podobno miała z nim romans po śmierci Alberta, może i wcześniej. Alberto nic by sobie z tego nie robił. Następnie dostała się w szpony Rolanda Dumasa i tej sekretarki, oboje ustawicznie nią manipulowali. Miała romans z Dumasem, okropny człowiek, niezbyt długo, on był bardzo wyrachowany, romans trwał, dopóki Dumas nie zdobył całkowitego zaufania Annette. Kiedy miał nad nią kontrolę, wszystko się skończyło. Zaczęła zapadać na zdrowiu, ale nikt o tym nie wiedział, bo oni nie pozwalali nikomu do niej się zbliżyć. Była bardzo samotna, bez przyjaciół.

W jakiej mierze wizerunek Alberta, zarejestrowany za jego życia, odpowiada temu, jak pan go widział?

Kiedy ogląda się go w nagraniach filmowych, jego łatwość rozmowy czy błyskotliwa spontaniczność nie zawsze są tak oczywiste. Ponieważ widać, że we wszystkich filmach jest bardzo świadomy tego, że się go „filmuje”, nie zachowuje się naturalnie, czuje się raczej nieswojo, ma tremę, bo

w rzeczywistości był znacznie bardziej elokwentny, mówił swobodniej, płynniej, naturalniej niż wtedy, kiedy wiedział, że się go nagrywa, czy fotografuje.

Tak. Ciekawe, że pan tak to odbiera. Ernst Scheidegger, który go filmował i fotografował, kiedy go zapytałem, czy Giacometti prywatnie zachowywał się swobodniej, nie dopatrzył się aż takiej różnicy. Wspomina o tym pośrednio – wszystkie te lampy, reflektory, kamery, mikrofony. Na pewno nie pomagało to rzeźbiarzowi w pracy, zakłócało rytm jego dnia. No właśnie, styl życia Giacomettiego – czy zawsze był taki sam, czy też zmienił się z biegiem czasu? Zawsze tak późno wstawał, a pracował w nocy, czy też na nocną pracę przestawiał się stopniowo?

Od kiedy go znałem, miał takie same zwyczaje. Rano kawa, późnym popołudniem to, co nazywał obiadem, a co składało się z jajka i pieczywa, do tego kieliszek wina, kilka filiżanek kawy, dużo papierosów... niestety był nałogowym palaczem.

A wieczorem?

Wieczorem pracował, co najmniej do jedenastej. Dopiero wtedy, jeżeli był sam, szedł do kawiarni, Le Dôme, jeszcze istnieje, ale już inna, zmodernizowana, szedł tam, żeby czytać, wtedy zamawiał drinka, albo kawę, wypijał olbrzymie ilości kawy, i dopiero wtedy przechodził do lokalu obok, do... jak to się nazywa?

La Coupole.

Tak, Coupole i tam zamawiał prawdziwy obiad, dopiero późnym wieczorem zjadał normalny posiłek.

Ale czasami widywało się go w towarzystwie.

Czasami owszem, ale często siedział sam, to mu nie przeszkadzało.

Czy zdarzało się, że kiedy go pan odwiedzał niezapowiedziany, zderzał się pan z innymi gościami, albo innymi. Zdarzało się, że parę osób obserwowało go przy pracy?

Parę – może nie, ale lubił mieć kogoś obok, najlepiej jedną osobę. Kiedy go odwiedzałem, bardzo rzadko ktoś do niego przychodził, może dlatego, że ludzie nie chcieli mu przeszkadzać, a może nie wiedzieli, że nie miał nic przeciwko temu, żeby ktoś go widział przy pracy, przeciwnie, nawet to lubił.

Ile czasu upłynęło od tego pierwszego spotkania do chwili, kiedy zaczął rysować pana portrety?

Rysunki powstały dwa, trzy lata po tym pierwszym spotkaniu. A powstały po prostu dlatego, że akurat tam byłem, bywałem u niego często, skorzystał z mojej obecności. Nie miał jakiegoś specjalnego powodu, żeby mnie rysować. Po prostu zaproponował: „Może chcesz się zobaczyć, a ja zrobię rysunek”. Skorzystał z mojej obecności, posadził mnie na stołku, żebym mu pozował, i zaraz na początku, jak tylko zaczął, powiedział: „Nieżyły jesteś jako model, nie wierzysz się zanadto”. W tym czasie miałem już doświadczenie jako model, pozowałem wielu artystom. Pożegnał mnie słowami: „Jeśli możesz, przyjdź jutro, zrobimy więcej”. Przez jakiś tydzień byłem tam codziennym gościem, w ciągu jednego popołudnia wykonywał dwa, trzy rysunki, a po tygodniu stwierdził, że wystarczy. Rozłożyliśmy wszystkie rysunki na łóżku w pracowni (czego nie było na tym łóżku, nikt na nim nie spał, pełne książek, gazet i papierów) żeby zobaczyć, który jest najlepszy, nie mógł się zdecydować, który, w końcu powiedział: „Jeżeli chcesz, możesz je wziąć”. Powiedziałem, że wszystkich nie wezmę, a on na to: „Czemu nie? Jeśli tylko chcesz, należą do ciebie, przecież to ty pozowałeś, razem nad nimi pracowaliśmy, na tym polega współpraca”. Ale ja myślałem, że to zakrawałoby na chciwość, więc wziąłem pięć, sześć – teraz żałuję /śmiech/. Potem zrozumiałem, że gdybym wziął wszystkie, jemu nie sprawiłoby to różnicy.

Co się stało z tymi, których pan nie wziął?

Sprzedal je – ale jemu nie sprawiłoby różnicy, gdybym je wziął, nie miałby mi tego za złe. Był bardzo hojny.

Zawsze?

Przynajmniej dla mnie. Chyba nie dla każdego. Na pewno nie dla każdego. Ale dla mnie – oraz dla jeszcze jedenej osoby – bardzo hojny. Nie zasłużyliśmy na to. Ale nam, z tego, co wiem, dał naprawdę najwięcej.

Nie pytam, kto był tą drugą osobą.

Nie mogę panu mieć tego za złe. /uśmiech/ Alberto dawał bez ceremonii, mówił: „jeżeli coś ci się podoba, weź sobie”. Po jakimś czasie przestałem oponować. Kiedyś, dowiedziawszy się o moim dłuższym wyjeździe do Ameryki, Alberto spontanicznie zareagował: „Wielka szkoda, chciałbym ci coś ofiarować na odjazdne, więc jeżeli podoba ci się tu jakaś rzeźba, nie krępuj się, wybierz coś sobie!” Tak też się stało. Była to głowa Diego.

Rysowanie było mu bardziej potrzebne do życia niż czyste powietrze. Podobno był to rysunek automatyczny, nie „écriture”, tylko „dessin automatique”, niemal machinalnie, cały czas, w domu, poza domem, w kawiarni...

Poza domem, jeżeli nie miał kartki papieru, to rysował w czytanej akurat książce. W kawiarni, kiedy nie było papierowego obrusa na stoliku, rysował po prostu palcem po blacie. Często zabierałem go gdzieś samochodem – wtedy rysował palcem na kolanie, palec był dla niego ołówkiem, bez rysowania nie mógł się w ogóle obejść.

Czym kierował się w wyborze modeli, a raczej modela – bo rzadko pracował równolegle. Była w tym jakaś metoda?

Nie sądzę, żeby to była jakaś metoda. Rysował po prostu tych, którzy byli obecni, którzy przebywali w pobliżu, może istotnie z tego powodu na większości obrazów widzimy jego najbliższych.

Którzy potrafili siedzieć spokojnie, bez ruchu. Cierpliwych. Scheidegger mówił mi, że Giacometti dostawał furii, kiedy model zanadto się ruszał.

Musieli nauczyć się cierpliwości. Jako modele, mieli obowiązek nauczyć się cierpliwości. Siedzieć w bezruchu i patrzeć mu prosto w oczy. Kiedy mu się pozowało i ruszyło choć odrobinę /gest/ od razu reagował: „ruszyłeś

się". Są takie rysunki Alberta, na których widać, że model nie był cierpliwy, ruszał się, na przykład na obrazach żony jego marszanda, Madame Maeght. Dwa razy ją malował, na jednym obrazie widać, że nie mogła usiedzieć.

A wygląd? Jakież specyficzne cechy fizjonomii. Słyszałem, np. że miał specyficzny stosunek do takich twarzy, których nie otaczały włosy. To znaczy łysych mężczyzn.

No więc /śmiech/, Alberto mawiał, że włosy są kłamstwem. To prawda, że jeśli chodzi o twarz, to włosy są jedynym elementem, który możemy u siebie zmienić. Nie można zmienić nosa czy oczu, uszu, ale włosy – owszem. Kiedy zważyć, czyje portrety robił Giacometti, łysi nie stanowią tu większości. Zgoda, Diego stracił włosy dosyć wcześniej, a Diego był rzeczywiście jego najlepszym modelem, przez całe życie. Kiedyś powiedziałem, że nawet wtedy, kiedy Alberto portretował go pod nieobecność – tak jak na tym szkicu tu, obok radia, to jest głowa Diego, ale nie był to portret na żywo. Raz zauważyłem, że kiedy rysuje w książkach albo na obrusie, często jest to portret Diego, a on skomentował: „to całkiem naturalne, bo jego twarz znam najlepiej”. Na drugim miejscu była Annette, bo i jej twarz była mu bardzo znana. Co do matki, jej portrety robił tylko wtedy, kiedy była obok.

A zatem, praktycznie biorąc, wyłącznie w Stampie.

W Paryżu nie rysował matki, rysował Diega, przede wszystkim Diega i Annette, no i kogokolwiek, kto akurat był w pobliżu.

Zastanawiam się, czy istnieje jakiś zasadniczy i radykalny rozryw – w życiu Giacomettiego – między Stampą a Paryżem.

Oczywiście. Olbrzymia różnica. Ponieważ, po pierwsze, zanim się ożenił, a miał już wtedy 48 lat, a więc uczynił to bardzo późno – kiedy mężczyzna czeka z małżeństwem do 48 roku życia, można się naprawdę zastanawiać, dlaczego. W wypadku Alberta, zwlekał, ponieważ nie chciał się żenić, nie miał takiego pragnienia, bo już miał żonę /uśmiech/ – była nią jego praca.

Ale i wcześniej, zanim poznał Annette – myślę tu głośno – część jego życia, związana z Paryżem, nie zgadzała się jakoś z tą częścią, którą zostawił w Stampie.

Najważniejszą osobą w jego życiu była matka. Po pierwsze, w Stampie nie mógł prowadzić takiego życia jak w Paryżu, bo na przykład nie było tam, rzecz jasna, kawiarni – przepraszam: była, w hotelu *vis à vis* domu Giacomettich, który należał do krewnych. Chodził tam codziennie, każdy go znał, wszystko było bardzo proste, bez pretensji, każdy nazywał go Alberto, nawet ci, którzy nigdy nie widzieli go na oczy, nazywali go po prostu Alberto, to zabawne.

Mnie interesuje konkretnie to: kiedy wracał do Stampy, wkraczał w życie, w którym też się czuł jak w domu, jak w Paryżu. Była oczywiście olbrzymia różnica między życiem w Stampie i Paryżu, ale i w Stampie był u siebie. Czy to prawda?

No, ale na przykład, żadna kobieta w Stampie nigdy nie postawiła stopy na progu tej kawiarni, to było wyłącznie dla mężczyzn. Annetta wiedziała, że on tam jest i to jej nie przeszkadzało. Alberto zresztą nigdy nie nadużywał alkoholu, to raczej Diego, którego zdarzało mi się widzieć całkiem na rauszu. Kiedy Alberto przyjeżdżał do Stampy, matka mówiła mu: „Alberto, nie wyglądasz zbyt schludnie, trzeba umyć głowę, uprać skarpety, wyczyścić ubranie”. I sama to robiła. W pewnym sensie nie traktowała go inaczej niż wtedy, kiedy był dzieckiem. A jemu się to nawet podobało.

Annetta miała przecież dość precyzyjną koncepcję tego, co jest przyzwoite, a co nie, co jest moralne. Mogła więc być niezadowolona z tego, co Alberto robił, pisał, nawet rzeźbił w Paryżu.

Oczywiście, widziała niektóre z tych rzeczy, ale nie jestem pewien, czy zdawała sobie całkowicie sprawę. Jednak to bardzo możliwe, sama przecież spędziła wiele lat u boku artysty, znała też wielu malarzy, rzeźbiarzy. Nie jeździła zbyt często do Paryża, ale już w Zurychu bywała dość często. I tam utrzymywała kontakty z artystami, których znał Alberto. Nie sądzę, że w tych latach coś ją zbyt szokowało w sztuce. Ale nawet jeśli zaskakiwało ją to, co robił Alberto, to przecież był jej synem, do tego jeszcze tym najbardziej kochanym, więc raczej skłaniała się do tego, żeby go popierać.

W Paryżu gdzie się zatrzymywała?

W hotelu, nie mogła zatrzymać się u syna – u synów, bo nie było gdzie.

Chodziła do muzeów, odwiedzała galerie – była aktywna w ten sposób?

Tak, oczywiście. Ale Alberto spędził w czasie wojny trzy lata w Genewie. Matka też mieszkała w Genewie. Alberto przyciągał do siebie ludzi. Miał wielu przyjaciół, również w kręgach, jak to nazwać, może nie libertynów, tylko ... cyganerii. Alberto często z nimi rozmawiał o matce, mówił im, jaka jest wspaniała. Niemniej dziwiło ich, że nigdy jej nie widzieli na oczy. Nigdy nie pozwolił jej zobaczyć, jakie życie wiódł w Genewie, np. przyjaźnił się z wieloma prostytutkami. Mieszkał w taniutkim hotelu, z którego korzystały też prostytutki.

Kiedy tekst Giacomettiego „Sen, Sphinx i śmierć T.” ukazał się w Genewie, Annetta mieszkała wciąż w tym mieście.

Oczywiście, na pewno doszło do niej, na pewno widziała. Łatwo sobie wyobrazić, co o tym sądziła. Ale my nic o tym nie wiemy.

Poznał ją pan w Paryżu?

Niestety, nasze drogi nigdy się nie zbiegły.

A w Stampie?

Też nie, bo ja tam byłem już po jej śmierci. Byłem w Stampie za życia Alberta tylko jeden raz, w 1965 roku. Alberto jeździł do Stampy często, ale nie na długo, spędzał tam może miesiąc.

Ale wielu odwiedzało go w Stampie. Scheidegger był stałym gościem.

Scheidegger mieszkał w okolicy.

Alberto nie zapraszał znajomych z Paryża?

Gdzie by się zatrzymali? Mieszkanie było małe.

To znaczy, w Stampie był na ogół całkowicie odcięty od Paryża.

Tak, na ogół.

Teraz to, co łączyło go z czołowymi postaciami „sceny kulturalnej” w Paryżu? Takie nazwiska jak Breton, Aragon, Picasso, Sartre, Beckett...

Bardzo szybko zaprzyjaźnił się z Bretonem, praktycznie w chwili, kiedy się poznali. Chyba dlatego, że obaj uwielbiali rozmowę, byli mistrzami konwersacji i opowiadania. Ja oczywiście nigdy nie byłem tego świadkiem, gdyż były to lata dwudzieste, trzydzieste. Ale wszystko urwało się później, bo Breton nie akceptował powrotu Alberta do realizmu.

A później, po wojnie, mieli choćby szczątkowy kontakt?

Nie, absolutnie. Przypuszczam, że kiedy wpadli na siebie gdzieś przypadkiem, mówili sobie dzień dobry, ale nie więcej. Co do Picassa, to ich przyjaźń trwała przede wszystkim w połowie lat trzydziestych, kiedy Picasso pracował nad *Guerniką*.

Picasso widział wystawę Giacomettiego w 1932 roku...

Tak. W Galerie Pierre Colle. Picasso zdał sobie od razu sprawę, że to było coś wyjątkowego, że trafił na kogoś niezwykłego. Szybko się zaprzyjaźnili i trwało to mniej więcej do wybuchu wojny, potem Alberto wyjechał do Szwajcarii i wrócił dopiero trzy i pół roku później. Po powrocie Alberto do Paryża ta przyjaźń uległa odnowie, ale – nie wiem właściwie co się zdarzyło – naraz znacznie się ochłodziły stosunki, a około 1950, 1951 roku ich przyjaźń się praktycznie skończyła. Picasso mieszkał na południu Francji, Alberto pojechał tam z Paryża, odwiedził Picassa, a Picasso, jak to czasami miał w zwyczaju, był sardoniczny, pełen sarkazmu, Albertowi to się nie podobało. I od tego momentu ich przyjaźń stopniowo umierała, zapewne też z powodu odległości. Nie wydaje mi się, żeby były między nimi jakieś animozje.

Czy Giacometti wciąż myślał o Picassie równie pochlebnie jak wcześniej?

Nie, zdecydowanie nie. Miał o Picassie coraz gorszą opinię. Bardzo surowo oceniał kolejne jego prace, a wreszcie zaczął twierdzić, że żadnej

z nich nie lubił i nie cenił. Czy to było szczere? Na pewno, zawsze był szczery, ale miał i tę właściwość, że często przesadzał, potem zmieniał zdanie, niemniej można powiedzieć ogólnie, że pod koniec życia z szacunku wobec Picassa praktycznie nic nie pozostało.

Sartre'a poznał niedługo przed wojną, Simone de Beauvoir też oczywiście. W czasie wojny Sartre był w wojsku, a kiedy wrócił, wciąż widywał się z Alberto, przyjaźń trwała dalej, niemal do końca życia Alberta. I wtedy, w autobiograficznej książce *Słowa* Sartre napisał o Giacomettim, ale w krótkim fragmencie jemu poświęconym dosłownie wszystko jest niezgodne z prawdą.

Sartre wcześniej o nim pisał – poświęcił mu dwa eseje, bardzo ważne dla recepcji dzieła Giacomettiego.

W *Słowach* opisuje słynny wypadek Alberta, w którym złamał stopę. I wszystko podał błędnie. Alberto był wściekły. Pamiętam jego gorycz: „Co z takiej przyjaźni, która trwa ćwierć wieku, jeśli ten niby-przyjaciel przekreśla najważniejsze rzeczy”. To z powodu tego, co Sartre napisał o nim w *Słowach* – tylko jeden akapit, ale szokujący, bo tak nieprawdziwy – ich przyjaźń się urwała. Widzieli się jeszcze raz, może parę razy, ale na wielki dystans. Kiedy zbierałem materiały do biografii spotkałem się z Sartrem i zadałem mu pytanie, dlaczego wypadek, który zdarzył się przy Place des Pyramides – Alberto każdemu o nim opowiadał – umieścił na Place d'Italie. Zapytałem: „jak mógł pan coś takiego twierdzić, skoro wiedział pan, gdzie to było?”. Sartre odrzekł coś w tym rodzaju: „No dobrze, nie wiem dokładnie, może dlatego, że zawsze podobał mi się Place d'Italie” – odpowiedź niefrasobliwa, oczywiście na odczepne. Było to tak niedorzeczne, że już nawet nie pytałem o resztę przeinaczeń o Giacomettim w *Słowach*.

Lecz cała książka przedstawia zniekształcony obraz rzeczywistości, to jest wręcz jej teniat. Z Beckettem Alberto nie miał takich problemów.

Giacometti poznał Becketta przed wojną, ale przyjaźń zaczęła się już po wojnie. Beckett opowiadał mi, że rzadko się umawiali, woleli spotykać się przypadkowo, najczęściej wieczorem, chodzili na długie spacerów, w czasie

których rozmawiali przede wszystkim o pracy. A do swojej pracy mieli dosyć podobny stosunek. Byłoby interesujące móc ich tak raz posłuchać w czasie nocnego spaceru, ponieważ prawdopodobnie usłyszałoby się od obu podobne rzeczy.

Widział się pan z Beckettem w czasie pracy nad biografią Giacomettiego?

Tak. Beckett wyrażał się o Alberto bardzo pozytywnie. Bardzo go szanował jako artystę i jako człowieka. Gdyby tak nie było, nie zaproponowałby mu, żeby zrobił drzewko do *Czekając na Godota*, kiedy w 1961 roku sztukę wystawiano w Odéonie. Drzewko to jedyny fragment scenografii *Godota*. Alberto wykonał je z gipsu i sam dostarczył.

Liść był dziełem Diega. Drzewko zginęło z magazynów Odéonu w ferworze kontestacji w 1968 roku. Ale w scenografii jest jeszcze kamień. Czy wie pan, kto był autorem kamienia? Bo według mnie, znając Giacomettiego, chętnie by się nad kamieniem zastanowił. No ale, skoro się o tym nie wspomina, pewno nie Alberto.

Nie wiem, co było z kamieniem. Giacomettiemu łatwo byłoby zrobić kamień. Ale nic mi o tym nie wiadomo.

Wspominał pan, że rozmowa z Beckettem o Giacomettim odbyła się we foyer teatru. Nie w Café Français w hotelu PLM przy Bulwarze Saint-Jacques, praktycznie vis-à-vis jego mieszkania.

Nie, tam nigdy się z nim nie umawiałem. Ale podobnie jak Alberto, wpadałem kilkakrotnie na Becketta na ulicy w okolicach Denfert-Rochereau.

Jak powiedziałem, miał bardzo wielu znajomych, znał prawie każdego, ale nigdy nie byłem pewien, ilu spośród nich naprawdę szanował. Lubił być z ludźmi, miał wielką łatwość obcowania. Był bardzo uprzejmy, bardzo hojny, jednocześnie zawsze wolał spotykać się z nimi pojedynczo, *tête à tête*. Nie lubił – a ja często się z nim widywałem – rzadko widywało się go pośród innych, jak to miał w zwyczaju na przykład Jean Genet lub Michel Leiris, czy nawet Beckett. Nie spotykałem go razem z nimi, ale opowiadał o nich. Z tego, co

mówił, można było wnosić, że darzył ich wprawdzie sympatią, ale niekoniecznie odczuwał do nich wielki szacunek. Tylko z Beckettem było inaczej.

Louis Aragon. Giacometti utrzymywał z nim kontakt przez długie lata, ale nie był to decydujący dla ich twórczości związek?

Nie, myślę, że nie. Chociaż byli do siebie przyjaźnie nastawieni w okresie surrealistycznym, a Alberto wysyłał rysunki do pisma Aragona, nie wydaje się, żeby byli bliskimi przyjaciółmi. Alberto lubił Aragona i po wojnie czasami się widywali, szli na kolację, coś w tym rodzaju.

Casimiro di Crescenzo, między innymi, pisał o prokomunistycznych sympatiach Giacomettiego.

Nie wydaje mi się, żeby tu było coś do powiedzenia. Alberto nigdy nie był bliski wstąpienia do partii komunistycznej, jakiegokolwiek innej zresztą też nie.

Zawsze nastawiony był przeciw wojnie, a to może pasowało do retoryki lewicowej. Balthus niewątpliwie więcej dla Giacomettiego znaczył niż Aragon.

Balthus należał do innej kategorii. Alberto znał wielu malarzy, był miły dla wszystkich. W ogóle był jedną z najuprzejmiejszych i najbardziej kurtuazyjnych osób w tych kręgach. Ale z Balthusem chyba go więcej łączyło. Na ich przyjaźń wpłynęło to, że obaj lubili dyskutować, nawet się sprzeczać. Bo rzecz jasna, nie mieli wspólnego zdania zbyt często. Wystarczy spojrzeć na ich prace, od razu widać, ile ich dzieli.

Przy czym obaj skupili się, że tak powiem, na patrzeniu rzeczywistości prosto w twarz. Przeciwnicy abstrakcji, obaj uprawiali malarstwo figuratywne.

Ale nie w ten sam sposób.

Zatem sprzeczały się jak przyjaciele, ale w taki sposób, że wytwarzało to twórczą energię?

Alberto krytykował Balthusa za jego upodobanie do młodych dziewcząt etc. chociaż akurat on nie miał powodu. Mawiał: „Balthus ma kompleks Velazqueza” i było w tym trochę prawdy.

Ale Balthus był znacznie bardziej pompatyczny, nie, nie pompatyczny tylko...

Pretensjonalny, bardzo pretensjonalny.

Ale to nie wpływało negatywnie na ich przyjaźń?

Nie, przede wszystkim dlatego, że Balthus uwielbiał Alberta, który był dla niego wielkim wzorem. Z tego powodu byli sobie tak bliscy – bo on sam chciał tej bliskości, nie robił niczego szczególnego, nie był zresztą w stanie specjalnie pomóc Albertowi w czymkolwiek.

Rozmawiali serio na tematy malarstwa?

Alberto doskonale potrafił argumentować, zawsze znajdował jakiś ciekawy argument, z łatwością przychodziło mu też kpić sobie z Balthusa, ten jednak tolerował to, akceptował.

Michel Leiris należał również do przyjaciół Giacomettiego.

Muszę przyznać, że nigdy razem ich nie widziałem, ale znali się przez tyle czasu, że musiała być między nimi jakaś przyjaźń. Tylko, że Alberto wyrażał się o Leirisie bardzo krytycznie, za jego plecami. Leiris miał bzika na punkcie ubierania się, był niski, ale zawsze dbał o stroje, Alberto sobie z tego żartował. Raz Leiris miał przygodę miłosną, która źle się skończyła, do tego stopnia, że Leiris usiłował popełnić samobójstwo, ale mu się nie udało. Alberto odwiedził go wtedy, Leiris nie wstawał z łóżka, napisał cykl wierszy o tej miłości, Alberto sam mu zaproponował, że zrobi parę grafik do tego tomu. Mimo to, w tym czasie, nie przy Leirisie, rzecz jasna, rozgłaszał, że jego samobójstwo było jeszcze jedną inscenizacją, nie wierzył naprawdę.

Samobójstwo. Rozmawialiśmy o okolicznościach śmierci Giacomettiego, wspominał pan o samobójczych myślach...

Mój brat popełnił samobójstwo, kiedyś zapytałem Alberta wprost, czy myślał o tym. A on odparł, że codziennie. Choć nie rozmawialiśmy na ten temat często, jestem zdania, że jego śmierć była w pewnej mierze

samobójstwem, mógł żyć jeszcze długie lata, gdyby o siebie dbał, przede wszystkim rzucił palenie, i gdyby nie pił takich ilości kawy i prowadził regularny tryb życia, już choćby, żeby spał w nocy, a nie w dzień. Już nawet nie wspominam o tym, żeby mniej godzin dziennie pracował. Ale Alberto miał już taki temperament, w pewnym sensie to zrozumiałe, bo inaczej zapewne nie stworzyłby swoich wielkich dzieł. Po operacji nowotworu parę lat przed śmiercią, właściwie został wyleczony, ale w dalszym ciągu nie zmieniał trybu życia, palił 4 paczki papierosów, do tego 15–20 kaw dziennie, to musi zebrać swoje żniwo.



James Lord, fot. Vittorio Santoro

To jeszcze niekoniecznie świadczy o samobójczym podejściu, nie mógł skończyć z nałogiem, w ogóle trudno było mu zerwać z przyzwyczajeniami...

Nie mógł zerwać z przyzwyczajeniami, a wiedział doskonale, że te przyzwyczajenia są bardzo dla niego szkodliwe.

Że go zabiją. No, ale może miał nadzieję, że nie tak szybko. Przecież pod koniec życia sprzeciwiał się śmierci argumentując, że tyle zostało mu jeszcze do zrobienia.

Tak, tak powiedział, ale jednocześnie, w szpitalu, kiedy dowiedział się, w jak poważnym stanie się znajduje, przyznał: „Zrobiłem rzeczywiście wszystko, co w mojej mocy, żeby znaleźć się w tej sytuacji”.

Ale nigdy nie próbował serio popełnić „aktywnego” samobójstwa. Może dlatego, że był człowiekiem otwartym, nie miał problemu z powiedzeniem tego, co wielu ludzi uważałoby za zbyt osobiste.

Nie, on był bardzo otwarty, szczerzy.

Tu wydaje mi się różnica w porównaniu z Beckettem.

Beckett był zamknięty w sobie.

Martin Esslin przytacza anegdotę, mniej więcej coś w tym rodzaju: W pogodny wiosenny ranek przez Hyde Park idzie Beckett z parą przyjaciół, słońce świeci, trawa zieleni się, ptaszki śpiewają. Przyjaciel pyta Becketta: „Sam, czy w taki dzień nie czujesz, że warto żyć”. A Beckett, szalenie wrażliwy na piękno, wielbiciel ptaków, odpowiada: „Tak daleko bym się nie posunął”. Czyli: Nie przesadzajmy, pomyślmy o tych, co mają noc. Ci, którzy dobrze znali Becketta, wiedzieli, że był znacznie przystępniejszy i bardziej otwarty, niż pisali o nim dziennikarze. Ale nie do tego stopnia co Giacometti, który powinien chodzić w aureoli świętego. Nie miał oporów przed opowiadaniem o takich sprawach, które dla Becketta zakrawałyby na ekshibicjonizm. Choć we wczesnych tekstach Beckett potrafił być jeszcze bardziej otwarty. Zastanawiam się, czy na dłuższą metę otwartość Giacomettiego nie dawała mu wręcz siły do tego by robić dokładnie to, co sam uważał za stosowne. Bo kiedy ktoś jak Giacometti się umniejsza, kiedy mówi o swoich dziełach najczęściej jako o nieudanych tworał, to jest to jeżeli nie obrona, to zapewne osłona. Czytając to, co pozostawił po sobie Giacometti, mam wrażenie, że znacznie mniej niż Beckett krępował się wyrażać jednoznacznie pozytywne aspekty ludzkiej egzystencji. Włącznie z okazywaniem radości życia. Ale może dlatego, że dla Becketta wszędzie wokół było więcej ciemności, nęgasji i śmierci.

Tak, zgadzam się, oczywiście, Alberto nie był typem widzącego na czarno pesymisty, człowieka tłumiącego, zupełnie nie, miał wielkie poczucie humoru, był bardzo zabawny.

Ale kiedy myślimy o jego uwagach o samobójstwie wydaje się, że tego rodzaju pesymizm był, przynajmniej w ostatnich latach, ograniczony do owego długiego procesu nie zważania na wymogi życia, do niszczenia zdrowia. Czy takie myśli męczyły go dzień w dzień?

Myślał o tym codziennie. Co nie oznacza jakiejś wielkiej depresji.

Jest w Paryżu Avenue Samuel Beckett, ale nie ma rue Alberto Giacometti.

Jemu na tym absolutnie nie zależało.

W Zurychu fundacja jest punktem odniesienia, dla niektórych jest nawet celem pielgrzymek. We Francji niestety nie. Sprawy spadkowe wciąż czekają na rozwiązanie.

To wielki bałagan, tyle tylko panu powiem.

Czy prace zostały zinwentaryzowane?

Nikt tego nie wie. A tam jest masa rzeczy, setki. Powinny być.

Co stało się po śmierci?

Kiedy Alberto zmarł, Annette nie mieszkała już w studio przy rue Hippolyte-Maindron, miała własne mieszkanie, ale chodziła do studio bardzo często, może nie codziennie, ale prawie. Diego mieszkał też nieopodal. Studio zostało zlikwidowane, nigdy nie należało do Alberta, przez cały czas je wynajmował. Zwykł rysować i malować na ścianie, po śmierci wyniesiono wszystkie te ściany, wie pan, tak jak się przenosi z miejsca na miejsce freski.

Dokąd przeniesiono?

Razem z tym, co pozostawił Alberto, do miejsca, w którym składowano całą spuściznę po nim.

Czyli stanowi teraz część stanu posiadania Fundacji Annetty Giacometti.

Ale to nie jest fundacja. To zupełnie nic.

Dom w Stampie też nie należy do rodziny.

Dom Alberta? Czy to jest teraz ważne? On pozostał wszędzie tam, gdzie są jego prace. W Stampie chyba gmina czy miasto to przejęło. Budynek. Scheidegger powinien wiedzieć. Proszę go pozdrowić. Jestem już trochę zmęczony.

przełożył Marek Kędzierski



fol. Archiwum „KA”

„My byliśmy uprzywilejowani...”

Ernst Scheidegger w rozmowie z Markiem Kędzierskim

MAREK KĘDZIERSKI: *Prawie w każdej realizacji filmowej czy telewizyjnej o Giacomettim można się natknąć na fragmenty pańskiego dokumentu zrealizowanego wspólnie z Peterem Müngerem i Jacquesem Dupinem. Zrealizował pan też film o rodzinnych okolicach rzeźbiarza.¹ Z obu czerpią, oba cytują dokumentaliści zajmujący się Giacomettim, ostatnio z powodu stulecia jego urodzin, na przykład Gero von Boehm.*

ERNST SCHEIDEGGER: „Neue Zürcher Zeitung” przejęła po mnie archiwa i udostępnia je realizatorom. Nie ma zbyt wielu materiałów filmowych o Giacomettim, Alberto nie palił się do czegoś takiego. W czasie przygotowań cały czas istniało ryzyko, że się rozmyśli. Chciałem zrobić to z Genetem, ale zawsze coś stawało na przeszkodzie, Genet ciągle był nieuchwytny. Powiedziałem sobie, że nie będę już dłużej czekał, bo Alberto gotów się wycofać. Wielu filmowcom odmówił, zgodził się na jeden krótki

Ernst Scheidegger, ur. 1923, jeden z najwybitniejszych powojennych fotografów szwajcarskich, realizator filmowy, autor, dziennikarz, wydawca, malarz, galerysta. W latach 50., jako współpracownik słynnej paryskiej agencji fotograficznej Magnum fotografował prace (oraz najwybitniejszych artystów, później autor znanych reportaży z Azji i Ameryki.

¹*Alberto Giacometti: Ein Film von Ernst Scheidegger, Bergell – Heimat der Giacometti: Ein Film von Ernst Scheidegger.* Oba filmy na kasetach video: Verlag Scheidegger & Spiess AG, Zurich.

film z Sylvestrem z Londynu, ale tylko raz, a wówczas każdy chciał z nim robić filmy.

Słyszałem, że Giacometti nie tylko próbował uniknąć bałaganu w pracowni – cała ekipa na głowie, kamery, wszystko przewracane do góry nogami...

Może, ale w jego atelier nigdy nie panował zbyt ni porządek...

...trzeba powtarzać ujęcia. Nie tylko to, słyszałem też, że miał trochę tremy, nie lubił występować przed kamerą. Czy wydaje się panu, że inaczej mówił na filmie niż w życiu? Kiedy Jacques Dupin przeprowadza z nim rozmowę...

Nie, Dupin bardzo mądrze to zrobił, miało być w sumie czternaście minut rozmowy i wyszło bardzo dobrze. A potem, przy pracy w atelier, Giacometti zachowywał się tak, jakby nie było kamery. Spokojny, od czasu do czasu przerywa, mówi, jakie piękne, wtrąca jakąś małą uwagę, ale generalnie kiedy maluje, nie rozmawia. Natomiast kiedy robił rzeźbę, prowadził rozmowy, miał taki zwyczaj. Nie, był całkiem spokojny, wręcz odprężony, tyle miał przedtem wywiadów, tym bardziej z Dupinem żadnego kłopotu nie miał, mówił bez zahamowań.

Tak samo zachowywał się jak w prywatnej rozmowie?

Całkiem naturalnie, czasami, kiedy czegoś nie rozumiał dokładnie, pytał po prostu: „Co masz na myśli?” Albo stwierdzał: „to zbyt abstrakcyjne, to, o co pytasz”. I Dupin precyzował, wszystko wyszło dobrze, bardzo swobodna rozmowa, byłem zadowolony.

To było na krótko przed śmiercią.

Alberto nigdy nie zobaczył ukończonego filmu. Jeszcze w szpitalu pokazałem mu wersję bez ścieżki dźwiękowej, i wtedy przyznał, że w sumie opłacało się to zrobić. A kiedy ukończyliśmy pracę, trzy dni później, Alberto nie był już w stanie prowadzić rozmowy. Premiera filmu odbyła się tydzień po jego śmierci, tu w Zurychu. Później trochę to wydłużyłem, bo w Fundacji Maeght była sala projekcyjna, chcieli mieć materiał na pięćdziesiąt minut, a pierwsza część miała właściwie tylko

trzydzieści. Więc na wystawę Giacomettiego w St.-Paul-de-Vence przygotowaliśmy dłuższą wersję. Doszło wiele nowego materiału, z Ameryki, powstał z tego znacznie pełniejszy dokument, są nowe obrazy, nowe rzeźby, wcześniej niedostępne. Bo ja miałem na film trochę za mało pieniędzy, trochę byłem w pana sytuacji.

Co z tą abstrakcją? Sartre'owi Giacometti imponował właśnie jako abstrakcyjny umysł. Konkretny człowiek, ale lubił abstrakcyjne rozmowy. Pan z nim takich nie prowadził?

Całkiem osobiste rozmowy. Miałem mieszkanie w Bregalii w sąsiedniej wiosce; kiedy przyjeżdżał, na ogół tak się składało, że i ja tam byłem, więc razem odwiedzaliśmy krewnych, albo chodziliśmy na przechadzki, rozmawialiśmy na Bóg wie jakie tematy, politykowaliśmy. Na brak zajęć ani na nudę nie mogliśmy się uskarżać. Był człowiekiem konkretnym, ale na poziomie abstrakcyjnym też się poruszał. Dostosowywał się do rozmówcy.

Wie pan, abstrakcyjny to za mało konkretne słowo, można w nie właściwie wszystko włożyć. Ale na pewno z bardzo dużą przenikliwością wypowiadał się o sztuce współczesnej, zajmował się generalnie całym rozwojem sztuki. Wciąż potrzebna mu była pożywka intelektualna. Wertował całe stosy książek. Zawsze mnie dziwiło, ile czytał, wszystko wprost pożerał. Zresztą nie stronił od gazet, popularnych czasopism. *Série noire*, kryminalne powieści, co tydzień czytał.

Kiedy znajdował na to czas?

Nie wiem, ale zawsze był dobrze poinformowany. Czasami w rozmowie padało jakieś nazwisko, chciałem mu wyjaśnić, o kim mowa, ale on wiedział lepiej ode mnie. Wiedział, co się dzieje w świecie artystów. Ale w odróżnieniu od Picassa, nigdy nikogo nie wyśmiewał, mógł krytykować, surowo ocenić, ale to nie to samo. Był uprzejmy.

Tak, więc czytał, oglądał i od razu też wiele rzeczy próbował przenieść na papier, nigdy nie rozstawał się ze szkicownikiem, kiedy przeglądał reprodukcje w książkach, w prasie, same dłonie zaczynały kopiować. Kiedy nie miał pod ręką papieru, to na gazetach, na obrusie w restauracji. W swoim czasie wydałem książkę ze 140 „*Rysunkami według dawnych mistrzów*”. Widział pan?

Widziałem „Spotkanie z przeszłością” – ...tego Włocha...

Carluccio, ja to z nim zrobiłem. Wtedy nikt się tym nie interesował. Za wsześnie. Zawsze było za wsześnie. To ja wydałem pierwszą książkę o Giacomettim, pierwszą w ogóle. I w ogóle się nie sprzedała, bo było po prostu za wsześnie. Zawsze wszystko za wsześnie robiłem. Teraz jest wyczerpana. Więc poszukiwana. Mały tom, prototyp serii, którą zrobiłem dla jednego z wydawców.

Dostępna jest w bibliotekach?

Niektórych.

W jakich okolicznościach założył pan wydawnictwo?

Brakowało mi pieniędzy. W Paryżu był tekst Jeana Geneta. W mojej opinii jeden z piękniejszych tekstów o Giacomettim, chciałem zrobić książkę i film. Poszedłem do jednego z największych banków tu w Szwajcarii, do jednego z najważniejszych dyrektorów i zapytałem, czy fundacja tego banku dotująca sztukę nie dałaby pieniędzy na te projekty. Poklepał mnie po ramieniu i powiedział: „Na takiego nieznanego artystę nie możemy”. Uprednio pukałem do drzwi wszystkich dobrych wydawnictw i żaden tego nie chciał. Przy kawie z przyjacielem postanowiłem: w takim razie sam ją wydaję. To był pierwszy tytuł w moim wydawnictwie – Jean Genet: *Alberto Giacometti*.

Wydanie w języku niemieckim.

Widział pan?

Tak, jak francuskie, wygląda identycznie, tylko dużo większy format.

Arbalète, prawda?

Tak. Kiedy ukazało się pańskie wydanie?

Dokładnie w 1962 roku. Nie mam głowy do dat, ale tę akurat pamiętam. Wtedy właśnie zacząłem pracować nad filmem, Giacometti dał mi szesnaście rysunków, na które zacząłem szukać kupca, żeby sfinansować książkę.

Coś panu zostało?

Dwa rysunki.

Wydawnictwo w dalszym ciągu istnieje, pan ma wciąż wiele energii. Ile tytułów pan opublikował?

Dam panu parę materiałów – wydawnictwo miało krach z fundacją i chciało pozbyć się tej książki. Więc odkupiłem od nich to, co zostało. Proszę, tu jest dokładna lista. Tu jest pierwsza książka. Tu jest Dupin. Tu jest katalog mojej galerii, tu są filmy, tu są filmy telewizyjne, to jest do 1992, ostatnio jeszcze parę rzeczy, wystawa w Chinach, w Pekinie. Słyszał pan? Giacometti – wielki sukces w Chinach. Pierwsza edycja na pewno kilkadziesiąt tysięcy egzemplarzy.

Jak rozwijało się wydawnictwo?

No więc zrobiłem Geneta, potem *Kopie* Giacomettiego, następnie Miró, Bregalia, Giacometti, Adolf Dietrich, to szwajcarski malarz, Hans Reichel, niemiecki emigrant w Paryżu, coś jak Klee, dalej Max von Moos, artysta szwajcarski, wydałem całą masę książek o sztuce, dużo Hansa Erni, bardzo znany i lubiany. Bibliofilskie wydania – i wpływami ze sprzedaży Erni finansowałem inne pozycje. To jedyne właściwie tzw. rentowne nazwisko. No i Jamesa Lorda wydaliśmy, pisma Giacomettiego etc. Tyle energii. Myślałem już o wycofaniu się, kiedy pojawił się tu młody człowiek, który pracował w innych wydawnictwach, ale chciał zająć się książkami o sztuce, o fotografii. Wziął na siebie ciężar pracy administracyjnej. Inaczej już bym przestał.

Giacometti i Szwajcaria. Można powiedzieć: jedną nogą w Stampie i Maloja, drugą w Paryżu.

W Stampie nie było mu łatwo. Oczywiście, miał dawnych kolegów ze szkoły, ale nie mieli przecież tych samych zainteresowań, to byli prości górale, więc był zadowolony, kiedy do niego ktoś przyjechał z daleka. Jeździł do Bregalii oczywiście z powodu matki. Po śmierci matki nie miał już tego obowiązku. A Diego przestał przyjeżdżać dużo wcześniej. Przy matce Alberto musiał

prowadzić zupełnie inne życie, regularne, regulowane przez nią, nie mógł jeść posiłków, kiedy miał na to ochotę. Wieczorem wszystko było zamknięte.

Tak jakby był na innym kontynencie. Wszystko przesuwano się o parę godzin wcześniej?

Tak, tak, o dwunastej był obiad, musiał przyjść punktualnie, inaczej matka się gniewała, do tego Alberto musiał się stosować.

Rozmawiał pan z nim po francusku?

Tak. Znał wprawdzie niemiecki, zdawał maturę po niemiecku w Schiers, ale wolał nie mówić po niemiecku. Kiedy było coś bardzo skomplikowanego, dla mnie, rozmawialiśmy po niemiecku, mówił świetnie.

Po tylu latach nie zapomniał?

Odebrał praktycznie dwujęzyczną edukację, włosko-niemiecką.

Po włosku mówił tak jak mówi się w Bregalii?

To jest dialekt, który nazywa się Bergagliotto. W Rzymie studiował, a Chiavenna, Mediolan, najbliższe miasta są już we Włoszech.

A Bregalia kończy się w Maloja?

Maloja, parę kilometrów od Sankt Moritz, to było lotnisko Stampy. Dopiero niedawno, no tak, mam już trochę lat, dlatego mówię „niedawno”, dopiero od czasu upowszechnienia sportów zimowych Maloja rozrosło się i teraz jest dużo ważniejsze od Stampy. Ale miasteczko należy do gminy Stampa. Kiedyś przebiegała tam granica celna, zatem Bregalia to była trochę ziemia niczyja, po okolicach kręcili się przemysłowicy.

Przodkowie Giacomettiego szukali pracy za granicą.

W filmie opowiada Bruno Giacometti, jak jego dziadek, a raczej pradziadek, zaprzęgiem ciągniętym przez woły dotarł aż do Polski.

Burmistrzem Warszawy był kiedyś bregalijczyk, już nie pamiętam. Ale istnieje książka pt. *Cały kraj cukierników*. Głównie pracowali w Wenecji. Kiedy Austria podpisała układ graniczny z Gryzonią, który rozdzielił Wenecję, Bregalijczycy zostali wypędzeni z Wenecji i rozproszyli się po całej Europie.

Gdzie Alberto Giacometti był u siebie w domu? W Paryżu czy Bregalii, we Francji czy w Szwajcarii?

Szwajcaria była przecież jego krajem. Kiedy wybuchły kontrowersje o fundację w Zurychu, bardzo się złościł, chciał nawet wziąć obywatelstwo francuskie, w końcu tego nie uczynił, ale bardzo był zły.

Teraz jest na banknotach stufrankowych.

To z mojej fotografii.

Kiedy wybuchła wojna odwiedzał rodzinę w Bregalii, podobnie jak Beckett w Dublinie. Ale obaj woleli wrócić do Paryża.

Alberto zgłosił się do komendantury. Wcześniej odbył tak zwane przeszkolenie rekruta. Ale po wypadku w Paryżu został zwolniony ze służby. W czasie wojny, no, teraz też jest wojna – w czasie wojny światowej, kiedy go poznałem, byłem poborowym, stacjonowałem w Maloja.

Czy w czasie wojny Alberto także przyjeżdżał do Maloja z Genewy?

Tak, był w swoich stronach rok w rok. Ale większość wojny spędził w Genewie. Pod bokiem matki. Co nie znaczy, że matka... że matkę wtajemniczał w swoje sprawy. Nie sądzę.

W jego stosunku do matki – czy i jak dystansował się od... jak to określić? pewnego typu moralności, z którym ona się utożsamiała – przez większość dorosłego życia Alberta prawo Bregalii to było prawo matki, bo ojciec nie żył. Yves Bonnefoy szuka tu w ogóle siły napędowej twórczości Giacomettiego. Cały pobyt w Paryżu był dystansowaniem się od Bregalii. Może za dużo chce w to wpisać?

Matka nie знаła szczegółów życia Alberta i Diega. Ale matka była, naturalnie, wyjątkowo dominująca, tak jak to kobiety z Bregalii potrafią. Są bardzo... niezależne.

A jej stosunek do Alberta w porównaniu z resztą rodzeństwa?

Wszystkie dzieci czuły do matki... czuły do matki szacunek. Kiedy matki zabrakło, Bruno powiedział mi: „Ja już nie będę jeździł do Bregalii”. Nie było punktu odniesienia, pozostało tylko wspomnienie. Wtedy urwały się kontakty. Ona była łącznikiem. Bruno zbudował jeszcze w Stampie szkołę, no i zaprojektował parę budynków.

Diego nie przyjeżdżał?

W Maloja miał mieszkanie, ale się go pozbył. Pod koniec życia do matki nie jeździł, tylko już głównie telefonował. Od czasu kiedy go zainstalowali, telefon był wynalazkiem wykorzystywanym do maximum przez obu, Alberta i Diega, do kontaktów z matką, niemal codziennie!

A wcześniej były listy.

Tak, wcześniej były listy.

Można je jeszcze dzisiaj studiować.

Tak, to poważny mankament naszych czasów, że tyle się telefonuje. I nic po tym nie pozostaje. Wszystkie te rzeczy, które załatwiano się listownie, teraz robi się przez telefon.

Dom nie należał w całości do rodziny, tylko jedno piętro. A wyżej mieszkała inna rodzina. Obok, w dawnej stajni, była pracownia. Jeszcze istnieje.

Pracownia do kogo należy?

Teraz do lokalnego muzeum. Rodzina miała hotel zaraz obok. Praktyczne. Mieszkanie nie było duże, trzy pokoje, w jednym pokoju spała cała czwórka dzieci, w drugim rodzice, no i pokój dzienny, kuchnia. A kiedy przyjeżdżali goście, załatwiano się im pokój w hotelu *vis-à-vis*.

Czy w latach pięćdziesiątych przyjeżdżali często goście z daleka, z Paryża?

Dosyć często. Ale tak od ręki nie powiem dokładnie, kto.

Interesuje mnie, na ile oddzielone było życie Giacomettiego w Paryżu od życia w Stampie. Czy tylko pewna kategoria znajomych mogła pojawić się w Stampie?

Annette nie cenila sobie matki Alberta. To znaczy Annetta nie cenila sobie Annette. To było wzajemne. Nie lubily się. Annette nie chciala mieszkać pod jednym dachem z teściową, dlatego przebudowano atelier, robiąc łazienkę i sypialnię. Nie używaną, bo prawie nie przyjeżdżała.

Naturalnie, Bruno miał bliżej, ale to Alberto najbardziej się starał utrzymywać kontakt z matką.

Wspominał ojca w rozmowach z panem?

Podkreślał, że ojciec wciąż mu starał się pomagać, zawodowo, nauczył go rysować, bardzo go popierał. Był jeszcze jeden Giacometti, Augusto, kuzyn Giovanniego, temu nie wolno było w domu rysować, bo rysowania Bregalijczycy nie uważali za solidne zajęcie. Z tego względu Augusto w ogóle nie umiał dojść z ojcem do porozumienia.

Zrobił pan wiele pięknych zdjęć w Stampie i w Maloja. Ale to głównie w Paryżu obserwował pan Alberta przy pracy. To była pana praca. Był pan u niego stałym gościem.

Ja i Cartier-Bresson. Mogliśmy się zjawiać bez uprzedzenia. Kiedy akurat zastało się go przy pracy nad jakąś rzeźbą, zazwyczaj nie przerywał, tylko kontynuował, zawsze znajdowaliśmy temat do rozmowy, od czasu do czasu przy tym robiliśmy fotografie. Powiedziałem mu: „traktuj mnie jak mebel, nie zwracaj uwagi”. Dlatego mogłem czasami robić zdjęcia bardzo osobiste. Nigdy nie pozowane, bez flesza, bo to by mu przeszkadzało, trzeba by wtedy z góry to zaplanować, więc tego nie robiłem, jedynie dokumentowałem sytuacje, fotografowałem go takim jakim był, jakim go widziałem,

Miał wśród przyjaciół jeszcze przed wojną wielu fotografów. Czy fotografia go interesowała?

Bardzo go interesowało, że – i jak – fotografowałem jego prace. Obrazy mniej, bo to wymaga specjalnej techniki. Ale rzeźba to kwestia światła, bardzo cenił moje ujęcia. Na przykład słynna praca *Ręka*. Postawiliśmy skrzynię na rue d'Alésia, on zatrzymał samochody, zrobiłem zdjęcie, tak mu się podobało, że zażyczył sobie, żebyśmy sfotografowali całą serię prac w otwartej przestrzeni. Zrobiliśmy na dworcu, robiliśmy kiedyś nad rzeką. Obok tych całkiem roboczych, które zazwyczaj robiłem, zaczęliśmy fotografować w otwartej przestrzeni. Jest to nieco skomplikowane, bo trzeba zawsze wcześniej ustalić, o jakiej porze jest najlepsze światło.

Sam proponował pewne rozwiązania?

Tak, początkowo. Interesowało go, jak z fotografii można „wyczytać” wielkość rzeźby. Z biegiem czasu zacząłem sam fotografować w plenerze. Ładowałem prace na ciężarówkę i jeździłem szukając korzystnego miejsca. Jakoś sobie radziłem, nie mówił, że mu się nie podoba.

Czy zmienił się przez ten czas, przez wszystkie te lata, kiedy utrzymywał pan z nim kontakt?

Bardzo, to znaczy czasy dla niego się zmieniły. Kiedy z Cartier-Bressonem robiliśmy u niego fotografie – Lorda poznał nieco później – powiem tak: znany był w środowisku, wiadomo było, że jest coś wart, ale dla szerszej publiczności pozostawał praktycznie twórcą nieznanym, jego nazwisko nic ludziom nie mówiło. Mimo tego, co robił przed wojną. I nagle po 1948 roku wszystko się totalnie zmieniło, wtedy nastąpił przełom, nie mógł się od ludzi opędzić. Diego wziął trochę na siebie obowiązki portiera, trzeba było wizytę zapowiedzieć. Potem, jak już przychodził gość, powiedzmy fotograf, robił zdjęcia, to po kwadransie zjawiał się Diego, żeby go wyprowadzić. Myśmy byli uprzywilejowani, nam można było przychodzić i wychodzić o każdej porze.

Alberto bez Diega nie byłby artystą, jakiego znamy. Diego uważał na rzeczy, pilnował je i chronił, odlewy robił, patynę, przygotowywał do wystaw – tak, żeby Alberto mógł się poświęcić wyłącznie pracy. Bez Diega niczego nie mielibyśmy dzisiaj, wszystko by przypadło. Za mało się o tym mówi – jaką rolę spełnił Diego.

Poświęcił się, zrezygnował z własnego życia, a przynajmniej z części własnych ambicji.

Diego miał całkowicie odmienne życie. Innych przyjaciół. Jak w biurze, trzymał się ustalonego czasu, do szóstej pracował, potem wychodził, nie wiadomo dokąd. A rano, kiedy Alberto spał, Diego był już przy pracy, zawsze wiedział, co ma robić. Był dla Alberta drugą parą rąk.

Nigdy nie żałował?

Nie, taki już był. Jego własne prace powstały w dużej części dopiero po śmierci Alberta. Wcześniej robił tyle, na ile pozwalały mu okoliczności, a Alberto nie miał bratu za złe, że ten wciąż pracuje dla Maeghta po tym, jak on sam zerwał z Maeghtami. Diego jest *de facto* autorem wystroju wnętrza w fundacji w St-Paul-de-Vence. Projektował lampy, krzesła, fotele, klamki, krany i tak dalej. Częściowo ze złota, Maeght miał trochę przewrócone w głowie, no ale był oczywiście dobrym klientem.

Szwajcaria – jaka obecność, jakie ślady pozostały, oprócz tego, że go wstawiono do muzeów. Czy widzi pan wpływ na młodszych twórców?

Teraz panuje zupełnie inna tendencja, ja mam tu pewien problem – z tym, co dzisiaj się w sztuce dzieje.

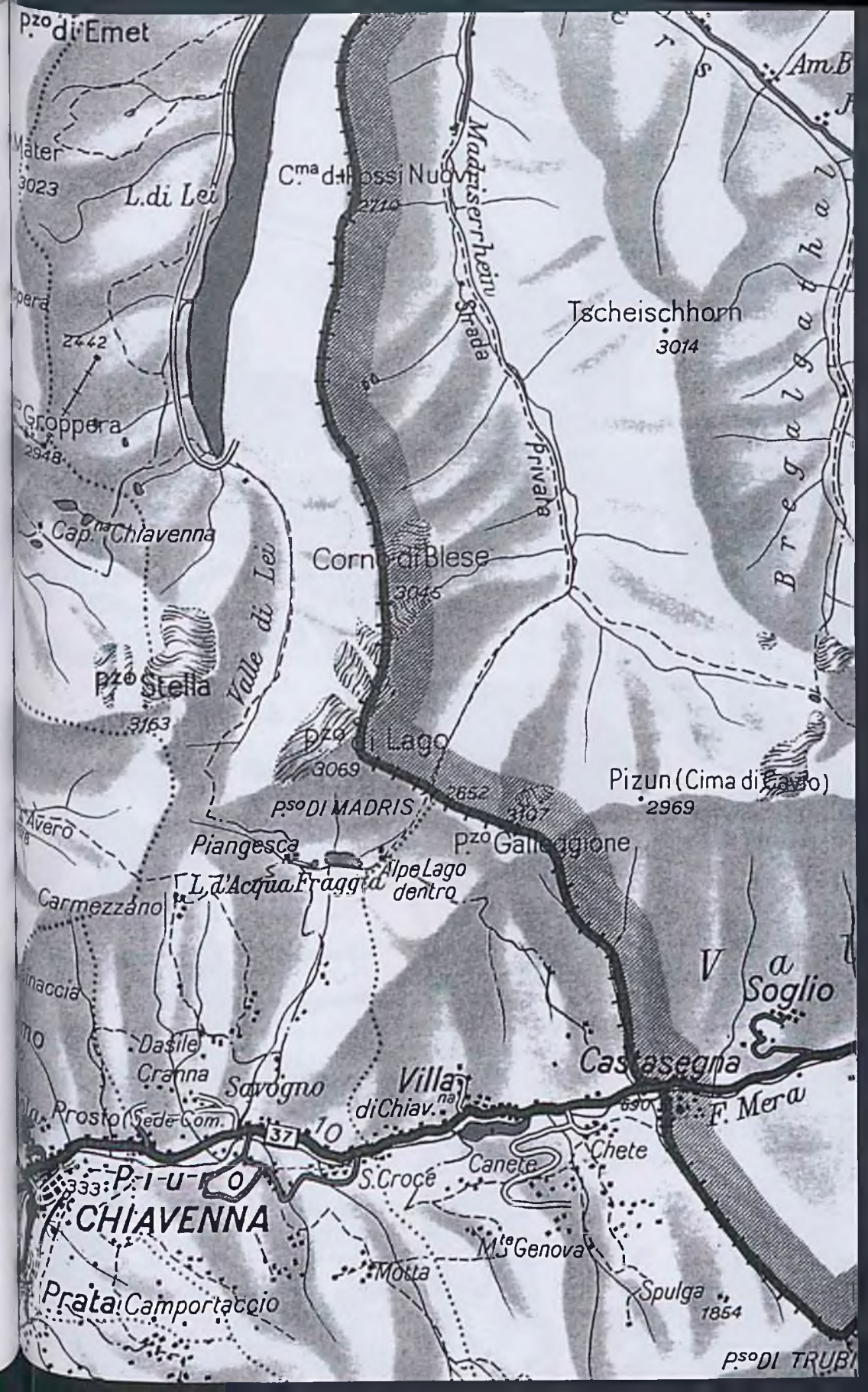
A co się dzieje?

No wie pan, instalacje, tego typu rzeczy, bardziej w kierunku Beuysa niż Giacomettiego. Ale ma wielu zwolenników i znawców. Eberhard Kornfeld, Franz Meyer, to wciąż wpływowi ludzie.

Pan też zrobił bardzo wiele dla Giacomettiego, bardzo się przyczynił do tego, że jego twórczość ma wciąż nowych entuzjastów, nie tylko w Szwajcarii.

Wie pan, to już dawne czasy. Jestem rencistą, muszę teraz zająć się archiwum. Moje fotografie przejął „Neue Zürcher Zeitung”, za to dostaję małą emeryturę, z której prawie można żyć.

przełożył Marek Kędziński





P.z. La...
3166

P.z. Materdell
2966

L. Lurghin

P.z. Forcellina
3019

P.z. Lunghin
2781

Maloggia
(P.so MALOJA)

Via Mattoz

33.5 1821

Casaccia

L. di Cavloccio

Roticcio

1068

Vicosoprano

Stampa

P.z. Bacone
2243

L. Albigna

P.z. Cacciabella
2973

Cap.ª Sciora

C.ª Cantonora
1856

C.ª Castello

P.so D. MUR...

P.so D. ...

Vedra del Forho
3085

Sass...

...elle...

Dossier



Ernst Scheidegger

Bregalia

Pośród surowych mas skalnych rozciąga się spokojnie dolina Górnej Engadyny, łagodnie przechodząc w boczne kotliny. Ten wspaniały krajobraz usiany jest licznymi jeziorami. Ich barwa, w zależności od pory dnia i pogody, zmienia się od błękitu do mocnej ultramaryny. Powierzchnia wody, zmarszczona na wietrze, w bezwietrzne dni ukazuje w odbiciu lasy i szczyty w kolorach jeszcze intensywniejszych niż naturalne.

Na południowym krańcu tego jedyne w swym rodzaju pojezierza leży miasteczko Maloja, założone jako lotnisko („Maiensäss“) gminy Stampa z sąsiadującą od południa doliny Bregalia.

Wysoko ponad Maloja, w okolicy Piz Lunghin, znajduje się najslynniejszy w Europie dział wodny. Na tym szwie między Alpami Zachodnimi a Wschodnimi rozdzielają się wody wpływające do trzech mórz – Julia płynie na północ do Renu i wraz z nim do Morza Północnego. Maira, mająca źródło w Septimer, szuka sobie koryta na południe i wpływa do jeziora Como, a dalej przez Pad do Morza Śródziemnego. Mały Inn, któremu zastępuje drogę masyw skalny, gwałtownie odwraca się od Bregalii, wpada do jeziora Engandin i Dunajem dociera do Morza Czarnego.

Znajomość tego dzikiego, unikalnego kraju zawdzięczam przypadkowi. W 1943 roku kiedy odbywałem służbę wojskową w prawie wyludnionym Maloja, dowiedziałem się, że Alberto Giacometti przebywa tam akurat w letnim domu rodziny. Nietrudno było znaleźć ten budynek przy drodze, z którym sąsiedował wówczas tylko jeden inny, należący do rodziny rolników. Szukając artysty potykałem się o zalegające wszędzie wokół malowane i ociosane kamienie, które, jak mi później powiedziano, spreparował w ten sposób i poukładał w czasie pobytu w Maloja w 1935 roku Max Ernst. Wyszła mi naprzeciw kobieta o surowych rysach twarzy, wydatnym podbródku i bujnej, siwej fryzurze: matka Alberto, Annetta. Skierowała mnie do drewnianej dobudowanej części domu, dawnej stajni, którą jej mąż, malarz Giovanni Giacometti zaadoptował na pracownię. Przez otwarte drzwi wszedłem do dużego jasnego pomieszczenia. Pod drewnianymi ścianami, częściowo malowanymi, stały odwrócone blejtramy, a przed nimi pudła i skrzynie, na których składowane były głowy z kamienia i gipsu, sztalugi, worki z gipsem, gipsowe figury. Pośrodku – wysoka figura kobiety o wąskich wysoko umieszczonych ramionach na niemal kwadratowym cokole, platformie o drewnianych, usmarowanych gipsem kołach, zaś obok, dominująca nad całym pomieszczeniem, kolumna około dwumetrowej wysokości, zwężona na szczycie, wysoko mała twarz, wklęsło wryta, dwie nieznacznie wystające piersi, pod nimi z boku dwie również wryte w kamieniu ręce, w centrum duże wyraźne otwarcie, a poniżej zapisane czarnym ołówkiem: $1+1=3$. W tym oryginalnym otoczeniu siedział przy stole Alberto Giacometti, przycinając malutkie gipsowe figurki upaprany na biało kieszonkowym nożem.

Zobaczywszy mnie, Alberto nie okazał najmniejszego zaskoczenia, rzucił mi tylko przelotne spojrzenie, pozdrowił i pracował dalej. Pomyślał widać, że jestem jednym z żołnierzy, którzy kręcili się po okolicy wykonując jakiś rozkaz. Dopiero kiedy zrozumiał, że przybyłem tam ze względu na niego, odłożył nóż i zaczęliśmy rozmawiać. Po tym pierwszym spotkaniu byłem tam niemal codziennym gościem. Dzięki wizytom u Alberta otworzył się przede mną nowy, nieznany dotąd świat i zaczęła się przyjaźń na całe życie.

Przełęcz Maloja prowadzi od Maloja w dolinę Bregalia, gładko oszlifowaną ruchami prehistorycznych lodowców. Wyjątkowo ta przełęcz od

północy prawie się nie wznosi, położona nieznacznie tylko wyżej od jeziora Sils. Dolina, długości niespełna trzydziestu kilometrów, opada z 1800 metrów n.p.m. do 300 metrów w Chiavennie, już we Włoszech, i dalej do jeziora Como. Miejscowości w Bregalii leżą w cieniu potężnych gór, które zimą zastępują drogę słońcu i mają wpływ na klimat tak na północ, jak i południe od Alp.

Poniżej głównego miasteczka Vicosoprano leży Borgonovo, w którym urodził się Alberto i jego brat Diego. Obok domu, w którym przyszli na świat, stoi jeden z najpiękniejszych i najstarszych budynków w Bregalii, tzw. Casa Baldini, ongiś rodzinna posiadłość babki Alberta.

Do dziadka należał hotel Piz Duan w Stampie, miejscowości położonej poniżej Borgonovo. Prowadził on hotel, piekarnię, pocztę, a do tego pracował na roli. Naprzeciw hotelu ojciec Alberta, malarz Giovanni Giacometti, postawił dom ze stajnią, którą potem przebudował na pracownię. W przeciwieństwie do prostej letniej rezydencji w Maloja ten dom umeblował bardzo starannie. Sam projektował meble i po wykonaniu ich przez stolarza, ozdobił własnoręcznie rzeźbieniami. Pomalował też olbrzymi, kamienny piec, ogrzewający wszystkie pomieszczenia. Alberto wzrastał w tym domu, i zachęcony wzorem ojca, zaczął wczesnie malować. Modelami byli dla niego rodzeństwo, koledzy szkolni, mieszkańcy wioski oraz rodzice.

Między Borgonowo a Stampą wznosi się kościół San Giorgio, a obok niego jest cmentarz, na którym pochowani zostali prawie wszyscy członkowie rodziny Giacomettich. Alberto postawił ojcu oryginalny pomnik z granitu, przypominający mi egipską stelę. Z przodu w formie płaskorzeźby ptak, puchar, słońce, oraz nazwisko, data urodzenia i zgonu. Po śmierci matki zostało tam wyryte i jej imię. Dzisiaj kamień obrósł już mchem. Tył pomnika przypomina plecy człowieka. Projekt Alberta zrealizował jego brat Diego.

Za Stampą rzeka Maira toruje sobie drogę dzikim wąwozem w kierunku naturalnej przeszkody, nazwanej Porta, która z kolei dzieli tę krótką dolinę na Sopra i Sotto Porta. Surowy krajobraz porośnięty sosną, świerkiem, modrzewiem i różą alpejską przechodzi w łagodniejszą Bregalię, zitalianizowaną, już o charakterze śródziemnomorskim. Tu rosną przeważnie wielkie kasztany jadalne. Ale i w południowym biegu dolina, pełna porośniętych

urwisk, nie nadaje się do uprawy roli, na wino klimat jest jeszcze zbyt surowy.

Ten kraj niełatwy do zagospodarowania, otoczony granitowymi skaliskami bądź nagimi hałdami kamieni i łąkami, pokrytymi wiecznym śniegiem, nigdy nie był jednak odcięty od świata. Już Rzymianie, mistrzowie w budowie dróg, znaleźli tu przejścia wiodące na północ i połączyli Rzym z obszarami germańskimi. Przełęcz Septimer, Maloja, Julia oraz Muretta pozostały – częściowo i dzisiaj – ważnymi szlakami z południa na północ.

Mieszkańcy Bregalii wędrowali tymi szlakami do sąsiedniej Italii, przede wszystkim do Wenecji, później rozproszyli się po całej Europie. Wspecjalizowali się w konkretnym fachu – jako cukiernicy i właściciele kawiarni. Pradziad Alberta przywędrował ze swoim zaprzęgiem do dalekiej Polski, dziadek jako piekarz do Bergamo. Krewni od strony matki, Baldini, prowadzili słynną cukiernię w Marsylii.

Bregalia należała zrazu do państwa biskupiego w Chur, ale wcześniej zdobyła pewną niezależność, włącznie z własnym sądownictwem. Ostatni epizod długiej walki o samodzielność i obrony przed obcymi wpływami zaczął się wraz z Reformacją w XVIw. Nowa wiara przyszła znowu z południa, duchowni włoscy głosili ją w bregalijskich kościołach. Dolina przyłączyła się do innowierców. W chaosie zmaganiań we Włoszech między Francją, Hiszpanią i Austrią od Bregalii odłączyła się Chiavenna i region Valtellina. Protestanci z należących dziś do Włoch terenów zostali zmuszeni do emigracji, między innymi Pestalozzi – Bregalia stała się dla nich na krótki czas schronieniem. Nic dziwnego zatem, że ta rzekomo odcięta od świata dolina żywo reagowała na wyzwania, które przynosił czas. Zwłaszcza na przełomie wieków, kiedy wraz z powstaniem sieci hotelarskiej w Engadynie zaczął się masowy powrót z zagranicznej emigracji dla całych zastępów Bregalijczyków. W okresie tym, w 1886 roku wzniesiony został olbrzymi kompleks hotelowy w Maloja, Hotel Kursaal, którego nazwę zmieniono później na Palace-Hotel Maloja. Był to wówczas najwytworniejszy, najlepszy hotel w Engadynie. Należały do niego dwa korty tenisowe i rozległe tereny do gry w golfa, na których dzieci z okolicy, wśród nich Alberto i Diego, znaleźli zatrudnienie jako *caddies*. W salach koncertowych i scenicznych latem występowali codziennie muzycy z mediolańskiej La Scala. Bruno

Giacometti, najmłodszy z rodzeństwa, chodził do nich na lekcje skrzypiec. Giovanni Giacometti wykonał w 1900 roku wspaniały plakat reklamujący region Bregalia i nowy raj wypoczynkowy – Maloja. W tym czasie w Maloja pracował Giovanni Segantini, który miał plany namalowania na wystawę Światową w Paryżu w 1900 roku 75-metrowej panoramy Engadyny. Chciał ją przygotować wspólnie z Giovannim Giacomettim i jego przyjaciółmi Ferdinandem Hodlerem i Cuno Amietem. Projekt nie został zrealizowany z powodów finansowych. Do Segantiniego przyjeżdżał na wakacje także jego wnuk, słynny później konstruktor samochodów Ettore Bugatti.

Mój pierwszy pobyt w Maloja i w Bregalii w czasie wojny zaowocował szczególnym przywiązaniem do Doliny, w której stałem się częstym gościem, a potem czasowym rezydentem. Kiedy Alberto przebywał w Stampie lub Maloja, i ja tam się zjawiałem, latem najczęściej w Maloja, zimą, kiedy góry przesłaniały słońce, w Stampie. Dni spędzone z Alberto postawiły w mojej pamięci piękne wspomnienia. Choćby kiedy, z okazji ślubu kuzynki Alberta, wraz z całym orszakiem schodziliśmy pieszo doliną od Stampy do Promontogno, zatrzymując się przed każdym domem, gdzie podejmowano nas poczęstunkiem, i w doskonałym nastroju dotarliśmy do ogromnego, pustego hotelu zbudowanego w Jugendstil w Promontogno, gdzie odbyła się uczta weselna. Albo, kiedy w Soglio ponad dużym zagajnikiem kasztanowców, gdzie Alberto niejednokrotnie dyskutował z geologiem Charlesem Duclosem o polityce i kobietach, podziwialiśmy w Palazzo Salis olbrzymie poroże losia, nigdy nie dowiedziawszy się, gdzie zwierz ten mógł żyć. Kilkakrotnie woziliśmy Alberta do tego wielkiego na cztery metry poroża. Często jeździliśmy autem do Włoch lub do Zurychu. Uwielbiał pęd, często podjudzał mnie do szybkiej jazdy, choć wiedziałem, że się trochę boi. Raz pojechaliśmy do cyrku nad jezioro Como. Drażniłem się z jakimś lwiatkiem, a przestraszony Alberto coraz bardziej się ode mnie odsuwał. Do Bregalii przyjeżdżał pociągiem przez Sankt Moritz, albo do Mediolanu, a stamtąd taksówką do Stampy. Podróży lotniczych starał się unikać.

W Bregalii od razu trafiał pod matczyną opiekę. Po śmierci męża Annetta przeniosła się z sypialni do byłego pokoju dzieci, zostawiając małżeński pokój synowi, który zaczął sypiać w wielkim rzeźbionym łożu, w którym się urodził. Alberto chętnie rysował w salonie, zwłaszcza kiedy matka pracowała przy dużym stole, nad którym wisiała lampa. Powstało tam

wiele szkiców i litografii. Alberto rozmaicie przedstawiał osobowość matki mocnej, opanowanej i pełnej stanowczości. Trzeba by tu przede wszystkim wymienić jej portret z 1937 roku, na którym aż tryska siłą, witalnością, pewnością. Z tego samego roku pochodzi też znakomita martwa natura: *Jabłko na komodzie*, prawdopodobnie jedyny obraz malarza z jednym jabłkiem. Te dwa wczesne płótna zapowiadają już realizm późniejszych prac.

Oprócz matki, pozowała mu do obrazów także młoda dziewczyna, Nelda Negrini z Borgonovo. Ja też jako model przesiedziałem na twardym niewygodnym krześle z drewna dwie długie zimy. Niełatwo było mu pozować. Dwa metry od niego, nie miałem prawa choćby nieznacznie się poruszyć. Jego oczy wypytywały mnie bardzo intensywnie, żądały ode mnie takiej samej intensywności, jakbym i ja brał aktywny udział w jego pracy. Zaowocowało to dziwnym przywiązaniem. Długie minuty milczenia, niespodziewane kawałki zdań, przypadkowe myśli i znowu milczenie. Opowiadał też historie i sagi – jego opowieści o dawnych czasach wzbudzały ciekawość. Przez ponad miesiąc pozowałem mu prawie codziennie. Za każdym razem zwracał uwagę na oznaczoną na podłodze kreskami pozycję krzesła, dokładnie sprawdzając, czy siedzę we właściwym miejscu. Odległość między malarzem a modelem musiała być zawsze identyczna. Pozycję swego krzesła, krzesła modela, tudzież dokładną pozycję sztalug zaznaczał Alberto precyzyjnie na podłodze, a z czasem w miejscu, w którym najczęściej malował powstawała mieszanina różnokolorowych plam. Pozycję, w której ja siedziałem, zaznaczał na czerwono. Oprócz tego były inne kolory – niebieskie punkty, białe, dwa zielone i jeden żółty. Nigdy ich nie usuwano. Obraz rok później nie był jeszcze gotowy. Znowu siedziałem na niewygodnym krześle, dokładnie w miejscu zaznaczonym uprzednio na podłodze. Na „właściwym miejscu”. Alberto potrafił pracować nad jednym obrazem tygodniami, nawet miesiącami. Na płótnie zawsze powstawało najpierw rusztowanie, czarny rysunek, który malował cieniutkim pędzlem o długim włosiu. Podstawą wszystkiego jest rysunek, wyjaśniał wiele razy – dopiero potem kładł farbę. Najpierw błękit na oczy. Na jego palecie, tak w Bregalii jak w Paryżu, znajdowały się barwy typowe dla dominującego zimą kolorytu doliny. Alberto uwielbiał zimę wraz z jej delikatnie stonowanymi odcieniami.

W dużym atelier po ojcu coraz bardziej zaczęły dominować jego własne prace, które wszakże wyznaczały klimat tego miejsca razem z ojcowskimi. Obok nowszych prac ustawione były wczesne obrazy i rzeźby, wśród nich także obraz na srebrne wesele rodziców (1925). W Bregalii Alberto używał do pracy plasteliny, jego figury powstawały z pamięci. W odróżnieniu od paryskiej pracowni, tu wszystko było przykładowo poukładane. Jego żona Annette również tutaj mu pozowała, po ślubie. Ponieważ w mieszkaniu teściowej nie czuła się dobrze, zaadoptował część atelier na mieszkanie, ale po przebudowie Annette rzadko przyjeżdżała do Stampy. Domem zajmowała się znajoma matki, Rita z Vicosoprano, która po śmierci tejże stała się gospodynią.

Kiedy Alberto pracował na zewnątrz, w odróżnieniu od ojca, najczęściej odbywało się to w bliskim otoczeniu domu. Malował kolorowe pejzaże, obrazy stajni, budynków, ogrodów. Całymi godzinami przesiadywał na tarasie lub w ogrodzie i patrzył na drzewa, krzaki, kwiaty, ptaki, dalekie szczyty. Typowa dla niego paleta farb była bogatsza w Bregalii niż w Paryżu. Przypominam sobie jego obrazy owoców i kwiatów, zwłaszcza jeden wyjątkowo kolorowy bukiet, namalowany na dziewięćdziesiąte urodziny matki. Choć matka często go krytykowała, Alberto był w Stampie znacznie spokojniejszy i bardziej pogodny niż w Paryżu. W gospodzie hotelu Piz Duan w Stampie, w którym przyszedł na świat jego ojciec, przesiadywał wieczorem z kolegami ze szkoły i sąsiadami, tak jakby nigdy nie opuścił swego miasteczka, jakby wciąż do niego należał.

Ernst Scheidegger
przełożył Marek Kędziński



Alberto Giacometti, *Jean-Paul Sartre*, 1946

Jean-Paul Sartre

Uparte poszukiwanie absolutu

Nie trzeba zbyt długo przyglądać się antedyluwialnym rysom twarzy Giacomettiego, by wyczytać z niej ową dumę i wolę, które każą mu postawić się u prapoczątków świata. Kpi sobie z kultury, nie wierzy w postęp, przynajmniej postęp w sztukach pięknych, nie uważa się za bardziej postępowego niż jego współcześni z wyboru – człowiek z Eyzies i Altamiry. Ta młoda epoka dziejów natury i człowieka nic jeszcze nie wie o istnieniu ani piękna, ani brzydoty, ani gustu czy obdarzonej nim publikii, nieznaną jest jej nawet krytyka – wszystko pozostaje jeszcze do zrobienia. To wówczas pierwszy raz przychodzi człowiekowi na myśl, żeby wykroić człowieka z kawałka skały. Oto więc i model: człowiek. Ani dyktator, ani generał, ani atleta; obce są mu godności tudzież zewnętrzny blichtr, które będą zwodziły późniejszych rzeźbiarzy. To po prostu smukła, niewyraźna sylwetka, przesuwająca się na horyzoncie. Ale już teraz można rozpoznać, że jego ruchy nie są tym samym, co ruchy rzeczy – wylaniają się z niego tak jak prapoczątki, rysują w przestworzach zwierną przyszłość, trzeba je rozumieć ze względu na ich cel – jagodę,

La Recherche de l'absolu, „Les Temps Modernes” nr 3, styczeń 1948, str. 1153–1161. Pierwodruk w katalogu do wystawy w nowojorskiej Pierre Matisse Gallery. *Alberto Giacometti: Exhibition of sculptures, paintings, drawings*. Introduction by Jean-Paul Sartre, and a letter from Alberto Giacometti. January 19 to February 14, 1948. Tłumaczenie z uwzględnieniem nieznacznych różnic między oboma tekstami.

którą zerwie, cierń, który usunie – nie ze względu na przyczynę. Tych ruchów nie sposób ani odłączyć, ani wyizolować: od drzewa mogę oddzielić kołyszącą się gałąź, ale nie od człowieka podnoszone ramię czy zaciskaną pięść. Ponieważ to człowiek podnosi ramię, zaciska pięść – człowiek stanowi nierozzerwalną całość oraz absolutne źródło własnych ruchów. Człowiek, który do tego jeszcze jest zaklinaczem znaków – znaki płaczą się w jego włosach, błyszczą w oczach, tańczą na wargach, przysiadają na opuszkach palców. Człowiek mówi całym swoim ciałem – kiedy biegnie – mówi, kiedy się zatrzyma – mówi, kiedy śpi – jego sen obraca się w słowa. No a teraz materiał: blok kamienny, prosta grudka przestrzeni. Z przestrzeni zatem musi Giacometti ukształtować człowieka, musi wyrycić ruch w całkowitym bezruchu, jedność w bezmiarze różnorodności, absolut – w czystym relatywizmie, przyszłość – w wiecznej terażniejszości, wielomówność znaków – w uporczywym milczeniu rzeczy. Dystans między materiałem a modelem wydaje się niemożliwy do pokonania, a przecież istnieje tylko dlatego, że Giacometti zrobił siebie jego miarą. Nie wiem, czy mamy w nim widzieć człowieka, który na przestrzeni chce odcisnąć ludzką pieczęć, czy blok z kamienia, który zaczyna śnić człowieka. Może jedno i drugie, tudzież między nimi mediację. To pasjonackie pragnienie rzeźbiarza, żeby uczynić się czystą rozciągłością, po to by z głębi rozciągłości mógł powstać posąg człowieka. Prześladują go kamienne myśli. Kiedyś lękał się pustki, całymi miesiącami nic tylko widział wokół siebie otchłań, przestrzeń poznała przez niego swą rozpaczliwą sterylność. Innym razem jakby czuł, że rzeczy, wygasłe i martwe, straciły kontakt z ziemią; zaczął szybować w przestworzach, na własnym ciele doświadczył i to boleśnie, że w przestrzeni nie istnieje ani ponad ani poniżej, i że nie ma realnego kontaktu między rzeczami – jednocześnie zdawał sobie jednak sprawę, że zadaniem rzeźbiarza jest wyciąć z tego bezkresnego archipelagu pełną postać jedynnej istoty, która potrafi dotknąć inne byty. Nie znam nikogo równie czulego na magiczną podniętę czyjejs twarzy lub jakiegoś gestu – Giacometti przypatruje się im z zapalem, niemal pasją, jakby tu przybył z innego świata. Nieraz jednak zdarzało mu się, zmęczonemu utarczkami, obrócić swych bliźnich w minerały: w przechodniach na bulwarze widział nacierający tłum, ślepo walący jak lawina kamieni. I tak każda z dręczących go myśli stawała się pracą, eksperymentem, sposobem doświadczenia przestrzeni. „To istny szalenciec” – można usłyszeć od ludzi – „od trzech tysiącleci tyłu rzeźbiło

– i to nie najgorzej – a nikt nie wyprawiał takich historii. Czemu, zamiast udawać, że nic nie wie o swych poprzednikach, nie zacznie, sięgając do wypróbowanych technik, tworzyć dzieła bez skazy?” Tylko że przez te trzy tysiąclecia rzeźbiarz produkował same trupy. Czasem nazywa je rzeźbami „w spoczynku” – umieszcza w pozycji leżącej na grobie – innym razem sadza je na kurulnym krześle albo winduje na konia. Ale z całego trupa na całym martwym koniu nie będzie nawet połowy żywego. Kłamię – ten muzealny ludek o białych oczach. Ramiona niby w ruchu, ale przecież unoszą się tylko bezwładnie w żelaznym uścisku, od góry do dołu podtrzymywane prętami z żelaza. Te zastygłe formy siłą się, by zewrzeć w sobie nieskończone rozproszenie. To dopiero wyobraźnia oglądającego, zwiedzionego owym podobieństwem z grubsza, przydaje ruchu, ciepła, życia wiecznej bezsile materiału. Trzeba więc znowu zacząć od samego początku. Obecnie, trzy tysiące lat później, zadanie Gicomettiego oraz współczesnych rzeźbiarzy polega nie na tym, by wzbogacić nowymi pracami galerie, tylko dowieść, że rzeźba jest w ogóle możliwa. Dowieść samym aktem rzeźbienia, tak jak Diogenes dowodził ruchu idąc. Dowieść jak Diogenes, wbrew Parmenidesowi i Zenonowi. Trzeba dotrzeć do samych granic i zobaczyć, co jest możliwe do zrealizowania. Gdyby miało się nie udać, nie sposób określić, czy to klęska rzeźbiarza, czy sztuki rzeźby – przyjdą następni, którzy i tak wszystko zaczną od nowa. Sam Giacometti wiecznie wszystko zaczyna od nowa. Wraca do początku. Przy czym nie idzie o ewolucję nie mającą końca – istnieje konkretny, wytyczony cel do osiągnięcia. Jedyne problem, który trzeba rozwiązać to: jak z kamienia wykuć człowieka nie obracając go przy tym w kamień. To być albo nie być – jeżeli problem zostanie rozwiązany, nie ma zbytniego znaczenia liczba posągów. „Gdyby udało mi się stworzyć choćby jeden – mówi Giacometti – potrafiłbym stworzyć i tysiąc.” Dopóki nie znajdzie rozwiązania, nie interesują go rzeźby, lecz zaledwie projekty, i to na tyle tylko, na ile zbliżają go do celu. Niszczy je wszystkie i zaczyna wciąż od nowa. Czasami przyjaciółom udaje się mimo wszystko ocalić od zniszczenia popiersie czy rzeźbę jakiejś dziewczyny czy młodzieńca. On nie zwraca uwagi, na nowo zabiera się do pracy. W ciągu piętnastu lat nie miał ani jednej wystawy. Do tej dał się namówić dlatego, że trzeba przecież z czegoś żyć – ale czuje się nieswojo, pisze na swe usprawiedliwienie: „To głównie z obawy przed nędzą, doprowadziłem te rzeźby do obecnego stanu (tzn. że zostały odlane w brązie, sfotografowane), istnieją,

ale nie jestem co do nich zbyt przekonany. Może jednak jest w nich trochę tego, co chciałem uzyskać. Trochę – nie za dużo”. Przeszkadza mu tylko, że te luźne szkice – zawsze w połowie drogi między nicością a bytem, wciąż modyfikowane, poprawiane, niszczone i rozpoczynane na nowo, zaczynają wieść własną egzystencję, już na dobre, niezależnie od niego torują sobie drogę do publiczności. Niedługo o nich zapomni. Cudowną nicią przewodnią tego życia jest uparte poszukiwanie absolutu.

Ten zapalony, uparty robotnik nie lubi oporu kamienia, który spowalnia jego ruchy. Wybrał sobie materiał bez ciężaru, najbardziej elastyczny, przemijający i duchowy: gips. Ledwie wyczuwa go pod palcami, to nienamacalna odwrotność jego ruchów. Kogoś, kto pierwszy raz znajdzie się w pracowni Giacomettiego, uderza natychmiast obecność dosyć przerażających tworów z gipsu, które z wolna zastygają na długich rudych niciach. Przejycia Giacomettiego, jego myśli, życzenia, sny przenoszą się na moment na owe twory z gipsu, nadają im formę i znowu przemijają, a razem z nimi i forma. Każda z nich, jak mgławica w ciągłej metamorfozie, to, jak się wydaje, nic innego niż życie rzeźbiarza, przeniesione w inny język. Posągi Maillola rzucają się wam bezwstydnie w oczy wraz z całą swoją ciężką wiecznością. Ale wieczność kamienia jest synonimem inercji – to terazniejszość zastygła na zawsze. Giacometti nigdy nie mówi o wieczności, nigdy o niej nie myśli. Pięknie się kiedyś wyraził o zniszczonych właśnie posągach: „Byłem z nich zadowolony, ale zostały stworzone zaledwie na parę godzin”. Parę godzin, tak jak świt, jak smutek, jak efemeryczne istnienie. To prawda, że jego postaci, ponieważ zostały przeznaczone do wyginięcia tej samej nocy, w której się narodziły, jako jedyne spośród znanych mi rzeźb, zachowały niesłychany wdzięk tego, co zdaje się przemijać. Nie istniał materiał mniej wieczny, bardziej kruchy, bliższy istocie ludzkiej. Materia Giacomettiego, owa dziwna mąka, która pokrywa z wolna, spowija całą jego pracownię, przedostaje się pod paznokcie, wżera się w głębokie zmarszczki na jego twarzy – to pyl przestrzni.

Ale przestrzeń, nawet naga, jest zawsze nadmiarem. Giacometti ma lęk nieskończoności. Nie pascalskiej nieskończoności, nieskończenie Wielkiego – jest inna nieskończoność, bardziej przebiegła, bardziej skryta, która przesypuje się przez palce: nieskończoność podzielności – w przestrzeni, powiada Giacometti, jest za dużo. Owo „za dużo” to prosta, czysta

koegzystencja zestawionych części. Większość rzeźbiarzy dała się wprowadzić w błąd – pomylili płodność z mnożeniem, owo „za dużo” włożyli w dzieło delektując się tłustą krzywizną biodra z marmuru. Pogrubili, rozciągnęli, rozepchnęli gest ludzki. Giacometti wie, że u żywego człowieka nie ma niczego w nadmiarze, ponieważ wszystko u niego ma swoją funkcję. Wie, że przestrzeń jest rakiem bytu, który wszystko zżera. Rzeźbić oznacza dla niego odchudzić przestrzeń, ścisnąć ją, wycisnąć z niej całą zewnętrżność. Może to wyglądać na próbę straceńca, i Giacometti, jak mi się wydaje, dwu- lub trzykrotnie otarł się o rozpacz. Jeżeli rzeźbiarz musi kroić i na nowo zszywać w tym medium opornym na uścisk, no więc w takim razie, rzeźba jest w ogóle niemożliwa. „A jednak – powiada on – jeżeli zacznę moją statwę, tak jak oni, od czubka nosa, nawet wieczność nie wystarczy, by dotrzeć do nozdrzy.” I wtedy dokonuje swego odkrycia.

 Weźmy proszę, oto Ganimedes na swym piedestale. Kiedy pytacie w jakiej jest ode mnie odległości, odpowiem, że nie wiem, o co chodzi. Czy Ganimedes to niby ten młodzieniec, którego porwał orzeł Jupitera? W takim wypadku będę twierdził, że między nim a mną nie ma żadnej relacji rzeczywistej, z tej przyczyny, że on nie istnieje. Jeżeli jednak robicie aluzję do tego marmurowego bloku, który rzeźbiarz uformował na podobieństwo chłopięcia, wtedy idzie o coś prawdziwego, o istniejący minerał, wymierzalny. Malarze zrozumieli to już bardzo dawno, ponieważ na obrazach nierealność trzeciego wymiaru pociąga za sobą *eo ipso* nierealność dwóch pozostałych. Dlatego odległość postaci ode mnie jest sprawą wyobraźni. Jeżeli podejść, to zbliżyć się do obrazu, nie do nich. Nawet jeżeli będę miał je pod nosem, będę je wciąż widział na odległość dwudziestu kroków, bo istnieją raz na zawsze tak właśnie, na dwadzieścia kroków. Tym samym malarstwo wymyka się paradoksom Zenona – nawet gdybym miał podzielić przez dwa przestrzeń dzielącą św. Józefa od stopy Dziewicy oraz każdą z połówek i tak dalej w nieskończoność, dzieliłbym jedynie długość płótna, a nie posadzki, na której stoją dziewczica oraz jej mąż. Rzeźbiarze nie rozpoznali tej podstawowej prawdy, ponieważ rzeźbiąc mieli do czynienia z przestrzenią trójwymiarową, z prawdziwym blokiem z marmuru, i chociaż nawet produktem ich pracy był człowiek wyobrażony, wydawało się im, że tworzą go w prawdziwej przestrzeni. Owe pomieszanie dwóch rodzajów przestrzeni miało ciekawe skutki. Po pierwsze, rzeźbiąc z natury, zamiast pokazywać to, co widzą – to znaczą model jakies dziesięć kroków dalej –

modelowali w gipsie, to, co tam jest – to znaczy prawdziwego modela. Ponieważ pragnęli, żeby statua dała stojącemu dziesięć kroków dalek wrażenie, które mieli stojąc przed modelem, wydawało im się logiczne zrobienie postaci, która dla niego stanowiłaby to, czym dla nich był model. A to było możliwe wyłącznie wtedy, kiedy marmur miałby być tutaj, tak jak model był tam. Ale co w takim razie znaczy być samym w sobie (*en soi*) i być tam (*là-bas*)? W odległości dziesięciu kroków mam pewien obraz tej nagiej kobiety, jeżeli się do niej zbliżę i zacznę na nią patrzeć z bliska, już jej nie rozpoznam. Te kratery, tunele, pęknięcia, jej czarne, szorstkie włosy, przetłuszczony połysk, księżycowa orografia – niepodobna, żeby to była owa gładka, świeża skóra, którą podziwiałem z daleka. Cóż więc rzeźbiarz ma imitować? Jakkolwiek by się do niej nie zbliżył, może podejść jeszcze bardziej. Dlatego posąg nie będzie naprawdę przypominał ani modela, ani tego, co widzi rzeźbiarz – trzeba to wykonać podług pewnych konwencji, dosyć sprzecznych zresztą, wyobrażając sobie pewne szczegóły niewidoczne na dystans, pod pretekstem, że istnieją, lekceważąc inne, które także istnieją, pod pretekstem, że ich nie widać. Czyż nie znaczy to, że odtworzenie zadowolającej figury pozostawia się oglądającemu? W takim wypadku mój stosunek do Ganimedesa zmienia się w zależności od tego, gdzie jestem – blisko posągu odkryję szczegóły, których nie będę w stanie dostrzec z daleka. I to właśnie prowadzi do paradoksu, w myśl którego miałbym mieć prawdziwy stosunek do czegoś, co jest złudzeniem – bądź też rzeczywista odległość od marmurowego bloku pomieszała mi się z wyobrażoną odległością, jaka dzieli mnie od Ganimedesa. Wynika z tego, że cechy prawdziwej przestrzeni ukrywają i maskują cechy przestrzeni wyobrażonej: zwłaszcza zaś, że faktyczna podzielność marmuru niszczy niepodzielność postaci. To kamień jest triumfotorem, odnosi triumf, a wraz z nim Zenon. Tym samym zatem rzeźbiarz klasyczny popada w dogmatyzm, wierząc, iż uda mu się wyeliminować własne spojrzenie i wyrzeźbić w człowieku ludzką naturę bez ludzi; w rzeczywistości zaś nie wie, co formuje, bo formuje nie to, co widzi. Szukając tego, co prawdziwe, natrafił jedynie na konwencję. A skoro zdaje się, koniec końców, na oglądającego, żeby ten sam wypełnił życiem owe martwe zjawy, klasyczny poszukiwacz absolutu zgadza się w końcu, by jego dzieło zależało od arbitralności spojrzenia tego, kto na nie patrzy. Co do oglądającego, to bierze wyobrażone za rzeczywiste, zaś rzeczywiste za wyobrażone – szuka tego, co niepodzielne, a wszędzie natrafia na podzielne.

Odwracając się od klasycyzmu, Giacometti przywrócił statuom niepodzielną przestrzeń wyobraźni. Akceptując już na samym początku względność, znalazł absolut. Dlatego, że jako pierwszy wpadł na pomysł, by rzeźbić człowieka takim, jakim go widzimy, to znaczy na pewną odległość. Użył swoimi gipsowym figurom absolutny dystans, tak jak malarz tym, którzy żyją na jego obrazach. Stwarza swą postać „na dziesięć kroków”, albo na dwadzieścia – bez względu na to, co robi widz, taką ona pozostanie. Figura tym samym wkracza w strefę nierzeczywistego, jej stosunek do was przestaje bowiem być zależny od waszego stosunku do gipsowej bryły. Sztuka została wyzwolona. Statuę klasyczną trzeba albo studiować albo się do niej zbliżyć, w każdej chwili wychwytywać kolejne szczegóły. Jej części pojawiają się osobno, następnie części tych części, a w końcu człowiek całkiem się w tym gubi. Do rzeźby Giacomettiego człowiek się nie zbliża. Nie oczekujcie, że ta pierś wypełni się w miarę, jak do niej będziemy podchodzić. Ona się już nie zmieni, a wy, idąc, będziecie mieli dziwne wrażenie, że stąpacie w miejscu. Brodawki tu na piersiach – przeczuwamy, zgadujemy, że są; jeszcze chwila, a je ujrzymy, krok, dwa kroki dalej i wciąż wydają się nam obecne, jeszcze jeden krok – i wszystko znika: pozostają fałdy na gipsie. Te posągi, te rzeźby nie dają się inaczej oglądać niż na dużą odległość. A przecież niczego nie brakuje – jest biel, jest okrągłość, miękkie wygięcie pięknej dojrzałej piersi. Wszystko z wyjątkiem materii. Z odległości dwudziestu kroków ktoś mógłby pomyśleć, że widzi, ale nie widzi nudnej pustyni tkanki tłuszczowej, jest ona sugerowana, zarysowana, zaznaczona, ale nie dana. Wiemy teraz, jakim sitem posłużył się Giacometti, by wycisnąć przestrzeń: jest tylko to jedno – odległość. Umieszcza ją na wyciągnięcie ręki, rzuca wam pod oczy kobietę w oddali, a ona taką pozostaje, nawet gdyby miało się ją dotknąć. Ta niewyraźnie widziana pierś, na którą czekamy, nigdy nie ukaże się naszym oczom – jest tylko nadzieją: te ciała mają tyle tylko materii, ile jej potrzeba na obietnicę. Ktoś jednak powie: „Przecież to niemożliwe, żeby ten sam przedmiot widzieć jednocześnie z bliska i z daleka”. Ale to nie ten sam – to bryła gipsowa jest blisko, zaś wyobrażona figura znajduje się w oddali. „No, ale mimo wszystko nawet odległość zmniejsza się trójwymiarowo, a tu dotyczy to tylko szerokości i długości, zaś wysokość pozostaje bez zmian?” To prawda. Ale prawda jest również, że człowiek posiada w oczach innych ludzi absolutne wymiary; kiedy odchodzi, nie widzę żeby malał, tylko jego rysy się zgęszczają, to jego „kształt”, kiedy się zbliża, on nie rośnie – rosną jego aspekty. Trzeba jednak przyznać, że mężczyźni i kobiety Giacomettiego są bardziej zbliżeni do nas

wzrostem niż grubością, jakby ich wzrost zawsze ich wyprzedzał przed nimi. Ale Giacometti wszystkich tak wyciągnął naumyślnie. Musimy wiedzieć, że tych postaci, które są tam w pełni i naraz tym, czym są, nie sposób ani poznać, ani obserwować. W chwili, gdy je dostrzegam, już je poznałem, wkraczają w moje pole widzenia jako idea pojawiająca się mi w głowie; to sama myśl posiada tę bezpośrednią przejrzystość, tylko myśl staje się naraz tym, czym jest. I tak rozwiązuje Giacometti na swój sposób problem jedności wielości – najzwyczajniej w świecie zlikwidował wielość. To gips lub brąz są podzielne: ale ta kobieta idąca ma w sobie niepodzielność myśli, uczucia, nie zawiera części, ponieważ pokazuje się w całości i w jednej chwili. To po to, aby dać wyczuwalny wyraz tej czystej obecności, tego oddania siebie, tego natychmiastowego pojawienia się, Giacometti wydłuża kształt. Ruch pierwotnego stworzenia, ów ruch poza trwaniem, bez części, doskonale wcielony w wizerunek tych smukłych nóg, przechodzi przez te ciała *à la Greco* i wynosi je pod niebiosa. Rozpoznaję w nich łatwiej człowieka niż w atlecie Praksytelesa, prapoczątek i absolutne źródło gestu. Giacometti potrafił nadać swemu materiałowi jedyną jedność o naprawdę ludzkim charakterze: jedność Działania.

Na tym polega, w moim mniemaniu, rodzaj przelomu kopernikańskiego, który chciał wprowadzić Giacometti do rzeźby. Przed nim sądzono, że rzeźbi się w bycie, a tymczasem absolut rozpadał się na niezliczone wyglądy. Giacometti zdecydował rzeźbić lokalne wyglądy, i okazało się, że przez nie dotarł do absolutu. Daje nam mężczyzn i kobiety, których już widziano. Ale nie tylko on widział. Te figury już widziano, tak jak już mówiono językiem obcym, którego się uczymy. Każda z nich odkrywa nam człowieka, którego widzi się, takiego, jakim jest dla innych, takiego, jaki wyłania się w międzyludzkiej rzeczywistości. Nie tak, jak powiedziałem wcześniej, upraszczając – na dziesięć kroków, czy dwadzieścia, czy też inną miarę, tylko na ludzką miarę, odległość. Każda z tych figur przekazuje sobą prawdę, że człowiek nie jest tym, na którego patrzy się potem, lecz po to istnieje, żeby istnieć dla drugiego. Kiedy postrzegam tę kobietę z gipsu, to spotykam na niej moje własne schłodzone spojrzenie. Stąd robi mi się tak przyjemnie nieswojo na widok tych figur: odczuwam przymus, nie wiem czego i skąd, aż w końcu odkrywam, że jest to przymus widzenia i że pochodzi ode mnie.

Jean-Paul Sartre
przełożył Marek Kędzierski



Alberto Giacometti, *Jean Genet*, 1954

Jean Genet

Atelier Alberta Giacomettiego

Znajoma, ale wciąż świeża radość palców, kiedy dają im – z zamkniętymi oczami – przechadzać się po statui.

– Pewnie każda statua z brązu dostarcza takiego szczęścia palcom. Chcę ponowić eksperyment u znajomych, którzy mają dwie statuetki, dokładne kopie Donatella, ale brąz nie odpowiada, głuchy, martwy.

Giacometti – rzeźbiarz dla ślepców.

Już przed dziesięcioma laty znalazłem tej przyjemności, kiedy ręka, palce i wnętrze dłoni, wędrowały po jego lampach. To przecież nie oczy, lecz dłonie Giacomettiego wytwarzają jego przedmioty, jego figury. Nie śni o nich, tylko ich doznaje.

Zakochuje się w modelach. Jego miłość do Yanaihary. Jego troska o rozmieszczenie ilustracji na stronie dokładnie odpowiada uczuciu, o którym wspominałem – uszlachetnić papier czy płótno.

W kawiarni. Giacometti czyta, a tymczasem jakiś nieszczęsny, prawie ślepy Arab wywołuje zamieszanie wyzywając raz jednego, raz drugiego klienta od gnojów. Jeden z nich, obrażony, mierzy niewidomego pełnym złości spojrzeniem, porusza szczękami jakby przeżuwał własną wściekłość.

L'Atelier d'Alberto Giacometti, Marc Barbezat L'Arbalète, Décines 1967, fragment końcowy, strony nienumerowane.

Arab jest chudy, raczej nierozgarnięty. Obija się o niewidoczny, lecz twardy mur. Nic nie rozumie ze świata, w którym jest ślepcem, debilem i idiotą, obrzuca go wszelkimi możliwymi obelgami.

– Gdyby nie ta twoja biała laska! – krzyczy Francuz, którego Arab wyzwał od gnojów... Przyznaję, że po cichu cieszy mnie, że biała laska czyni z tego ślepca osobę bardziej nietykalną niż sam król, silniejszą od najpotężniejszego torreadora.

Częstuję Araba papierosem. Jego palce szukają go, wybierają trochę na chybił trafił. Niski, chudy, brudny mężczyzna, trochę podpity, jęka się i ślini. Ma przerzedzoną brodę, źle przyciętą. Wygląda jakby w spodniach nie miał nóg. Toteż ledwie się na nich trzyma. Na palcu – obrączka. Zamieniam z nim parę słów w jego języku:

– Jesteś żonaty?

Giacometti czyta dalej, ja nie śmiem mu przeszkadzać. Moje zachowanie w stosunku do Araba może go irytuje.

– Nie... nie mam żony.

Mówiąc to, Arab równocześnie wykonuje ruch ręką, tam i z powrotem, dając mi do zrozumienia, że się masturbuje.

– Nie mam żony... Mam rękę... no i ręką... nie, nie mam... tylko ręcznik... albo prześcieradło...

Jego białe oczy, wyblakłe, nie widzą, ale są w bezustannym ruchu.

– ...no i zostaną ukarany... dobry Bóg mnie ukarze... nie wiesz, co ja w życiu robiłem.

Giacometti skończył czytać, zdejmuje pęknięte okulary, wkłada je do kieszeni, wychodzimy. Mam ochotę powrócić do tego incydentu, lecz cóż bym mu powiedział, cóż on by mi odpowiedział? Wiem, że on wie, tak jak ja, że ten nieszczęśnik zachowuje i pielęgnuje w sobie – z wściekłością i furią – ową cząstkę, która świadczy o tym, że jest dokładnie taki sam, jak wszyscy inni, a zarazem cenniejszy od reszty świata: to, co pozostanie, gdy skryje się w sobie, najgłębiej jak można, tak jak morze wycofuje się, porzucając brzeg.

Przytaczam tę anegdotę, ponieważ wydaje mi się, że statuy Giacomettiego wycofały się, porzucając brzeg, do tego tajemnego miejsca, którego nie potrafię ani opisać, ani określić – w którym każdy, kiedy już tam się zaszyje, staje się cenniejszy od reszty świata.

Dosyć już dawno Giacometti opowiadał mi o swoim romansie ze starą, czarująco obdartą, z pewnością brudną kloszardką. Kiedy go zabawiła, widział guzowate kaszaki pokrywające jej prawie łysą głowę.

ON – Lubilem ją, tak, tak. Kiedy nie pokazała się przez dwa, trzy dni, wychodziłem na ulicę, zobaczyć, czy nie kręci się gdzieś w pobliżu... Żadna z tych pięknych kobiet nie umywała się do niej, prawda?

JA – Powinien był pan się z nią ożenić, przedstawiać jako panią Giacometti.

Spogląda na mnie, lekko się uśmiecha:

ON – Tak pan sądzi? Gdybym to zrobił, myśleliby, że jestem dziwakiem, prawda?

JA – Tak.

Między tymi surowymi i samotnymi postaciami a słabością Giacomettiego do prostytutek musi istnieć jakiś związek. Bogu dzięki, nie wszystko da się wytłumaczyć i nie widzę tego związku wyraźnie, ale coś wyczuwam.

Pewnego dnia mówi:

ON – U prostytutek podoba mi się to, że do niczego nie służą. Po prostu są. To wszystko.

Nie sądzę – być może się mylę – żeby chociaż jedną namalował. Musiałby wtedy stanąć w obliczu istoty, której samotność widać w towarzystwie rozpacz i pustki.

Osobliwe te stopy i piedestały! Jeszcze raz do nich wracam. Tak samo jak (przynajmniej na pierwszy rzut oka) stosuje się do wymagań sztuki rzeźbienia posągów i do jej praw (poznawanie i odtwarzanie przestrzeni), Giacometti – niech mi wybaczy! – przestrzega chyba także wewnętrznego rytuału, w myśl którego daje statui władczą podstawę, z ziemi, feudalną. Ta podstawa ma na nas magiczny wpływ... (powiecie, że cała figura jest magiczna, owszem, lecz te słynne szpotawe stopy wywołują w nas lęk, rzucają na nas urok, reszta ma inny charakter. Szczerze mówiąc, sądzę, że w rzemiośle Giacomettiego nastąpiło pęknięcie: godne podziwu z jednej i z drugiej strony, lecz przeciwstawne. Głową, ramionami, plecami, biodrami nas oświeca. Natomiast stopami – ołśniewa.

Gdyby tylko mógł, Giacometti, rozdrobniłby się w pył, w kurz, jaki wtedy byłby szczęśliwy!

– A prostytutki?

Kurz z trudem zdobyłby serce prostytutek, zawładnął nimi. Wcisnąłby się może w fałdy skóry, aby i one dostały swoją porcję brudu.

Ponieważ Giacometti pozwala mi wybrać – nie bez wahania, które skończy się w dniu mojej lub jego śmierci – decyduję się na mój portret, małą głowę (tutaj w nawiasie: ta głowa naprawdę jest maciupenka. Sama na płótnie nie mierzy więcej niż siedem centymetrów wysokości, trzy i pół, może cztery centymetry szerokości, a mimo to obdarzona jest siłą, wagą i wymiarami mojej prawdziwej głowy). Kiedy, chcąc przyjrzeć się obrazowi, wynoszę go z pracowni, odczuwam zakłopotanie, gdyż wiem, że kiedy na niego patrzę, znajduję się zarówno na płótnie, jak i przed płótnem – decyduję się więc na tę małą głowę (pełną życia i tak ciężką, że wydaje się drobną, ołowianą kulką w locie).

ON – Dobrze, niech ją pan sobie weźmie (patrzy na mnie). Poważnie. Należy do pana. (Patrzy na płótno i mówi bardziej stanowczo, ale jakby wyrwał sobie paznokieć.) Należy do pana. Może ją pan ze sobą zabrać... Ale później... Muszę jeszcze nad nią dorzucić kawałek płótna.

Teraz, kiedy mi to pokazał, rzeczywiście ta korekta nasuwa się sama, zarówno w stosunku do samego płótna, które moja mała głowa pomniejsza, jak i do głowy, która nabiera w ten sposób swej całej wagi.

Siedzę, wyprostowany, sztywny, nieruchomy (jeśli się poruszę, on mnie szybko przywoła do porządku, do ciszy i spokoju) na bardzo niewygodnym krześle kuchennym.

ON – (patrząc na mnie z zachwytem) Jaki pan jest piękny! – Wykonuje dwa, trzy ruchy pędzlem na płótnie, wydaje się, że przestał przewiercać mnie wzrokiem. Mamrocze coś jeszcze, jakby mówił sam do siebie: „Jaki pan piękny”. Po czym dorzuca coś, co wzbudza w nim jeszcze większy zachwyt: „Jak każdy, prawda? Nic dodać, nic ująć”.

ON – Kiedy wychodzę na spacer, nigdy nie myślę o pracy.

Być może to i prawda, lecz zaraz po powrocie do atelier zaczyna pracować. W osobliwy sposób zresztą. Jest równocześnie zwrócony ku

wykonywanemu posągowi – czyli nie tutaj, daleko od tego, co go otacza – i obecny. Bezustannie modeluje.

Ostatnie figury są bardzo wysokie, więc kiedy stoi naprzeciw nich – jego palce ślizgają się w górę i w dół po brązowej glinie, jak palce ogrodnika, kiedy przycina lub zaszczepia pnący krzak róży. Palce grają na całej statui. Pracownia wibruje i tętni życiem. Odnoszę dziwne wrażenie, że kiedy on tu jest, mimo że ich nie dotyka, dawne, już ukończone figury zmieniają się, ulegają przeobrażeniu, bo on pracuje nad jedną z ich sióstr. Ta pracownia na parterze może się zresztą w każdej chwili zawalić. Jest zbudowana z toczonego przez robaki drewna, z szarego pyłu, posągi są z gipsu, wystają z nich sznury, pakuły, lub kawałek drutu. Pomalowane na szaro płótna już dawno straciły spokój, który emanował z nich u handlarzy farb. Wszystko jest poplamione, zagadkowe, wszystko jest tymczasowe i zawali się, wszystko dąży do rozmazania się, wszystko unosi się w powietrzu – a zarazem wszystko jest utrwalone w swojej absolutnej rzeczywistości. Kiedy wychodzę z pracowni, kiedy jestem na ulicy, wtedy nic z tego, co mnie otacza, nie jest prawdziwe. Czy uda mi się to powiedzieć? W tej pracowni człowiek powoli umiera, spala się i na naszych oczach przeobraża się w boginie.

Giacometti nie pracuje ani dla współczesnych, ani dla przyszłych pokoleń: tworzy posągi, którymi w końcu zachwycają się zmarli.

Czy już o tym mówiłem? Każdy przedmiot narysowany lub namalowany przez Giacomettiego wychodzi, zwraca się do nas z ogromną życzliwością, przyjaźnią. Nigdy nie przybiera postaci, która mogłaby wprowadzić w zakłopotanie, nigdy nie chce być potworny! Przeciwnie, przynosi pewnego rodzaju kojące uczucie przyjaźni i spokoju. Jeżeli już niepokoi, to dlatego, że jest tak czysty i wyjątkowy. Zgoda na takie przedmioty (jabłko, butelka, żyrandol, stół, palma) wymaga niezgody na jakikolwiek kompromis.

Piszę, że pewnego rodzaju przyjaźń promieniuje z tych przedmiotów, że zwracają się do nas z przyjazną intencją... Trochę wyolbrzymiam. Odnosiłoby się to być może do Vermeera. Giacometti to coś innego: nie dlatego, że czyni go to „bardziej ludzkim” – że, użytkowy i przez człowieka bezustan-

nie używany – przedmiot na obrazie Giacomettiego nas wzrusza i uspakaja, nie dlatego, że to, co najlepsze, najłagodniejsze, najbardziej czule z obecności ludzkiej, przybrało jego postać, lecz przeciwnie, ponieważ jest „tym przedmiotem” w całej swojej naiwnej świeżości przedmiotu. On, i nic innego. W swojej całkowitej samotności.

Źle to ująłem, prawda? Spróbujmy inaczej: wydaje mi się, że podchodząc do przedmiotów oko, potem ołówek Giacomettiego pozbywa się wszelkiej służalczej premedytacji. Pod pozorem nobilitowania go – lub ponizenia, wedle dzisiejszej mody – (Giacometti) nie chce nadać przedmiotowi najmniejszego zabarwienia – choćby i delikatnego, okrutnego czy napiętego – ludzkiego.

Stojąc przed żyrandolem, mówi:

„To jest żyrandol, to On”. I nic więcej.

To nagle stwierdzenie oświeca malarza. Żyrandol. Na papierze ukaże się w swojej najbardziej naiwnej nagości.

Cóż za szacunek do przedmiotów. Każdy jest piękny inaczej, gdyż w swoim istnieniu jest „jedyny”, istnieje w nim niezastąpione.

Sztuka Giacomettiego nie spełnia więc funkcji społecznej, bo zaprowadziłaby między przedmiotami społeczną więź – człowiek wraz z tym, co wydziela. Mogłaby raczej być sztuką kloszardów wyższego rzędu, do tego stopnia czystych, że to, co mogłoby ich połączyć, to uznanie samotności każdego człowieka i przedmiotu. „Jestem sam – wydaje się mówić przedmiot – więc jestem uwięziony w potrzebie, przeciw której nic nie możecie zrobić. Jeżeli jestem tylko tym, czym jestem, jestem niezniszczalny. Będąc tym, czym jestem i bezwarunkowo, moja samotność zna waszą samotność.”

Jean Genet

przełożyła Natalia Ponikowska



Alberto Giacometti, David Sylvester

David Sylvester

Uwiecznić to, co ulotne

Stojące postaci Giacomettiego przypominają przedmioty na długo zakopane w ziemi, a teraz wyjęte z niej, by stanąć w świetle. Być może skamieliny, ale i kolumny czy kariatydy – naprawdę kariatydy, rzeczywiście, zwarte w sobie, ustawione jak one frontalnie – z tym, że jak na kariatydy, wydają się zbyt delikatne. Ale nie eteryczne, mają swoją gęstość, przywodzącą na myśl skurczone głowy przechowywane przez kanibali. To figury bez „fizycznego zbytku”, jak Starbuck w *Moby Dicku*, ich chudość jest już zgęszczeniem.

Wizerunek stojącej postaci to zawsze stojąca kobieta. Ma partnera, w postaci mężczyzny – on również przyjął pozycję stojącą, ale jest aktywny – idzie albo coś wskazuje. Jeszcze są popiersia mężczyzn i one też są w pewien sposób aktywne, głowa jakby na czatach, wypatrująca. Kobieca postać jest pasywna, to figura stojąca w bezruchu, albo z innymi w szeregu, paradyjąc (faktycznie) w burdelu, czeka, aż ją ktoś wybierze, albo sama, jakby sama czekała na ulicy.

David Sylvester, (1924–2001), jeden z czołowych brytyjskich krytyków sztuki, autor wielu monografii, przedmiotem jego refleksji są m.in. Henry Moore, Francis Bacon, René Magritte, Alberto Giacometti. Giacometti namalował jego portret w 1960 roku. *Perpetuating the Transient*, str.1–13 w: *Looking at Giacometti*, Chatto and Windus, London 1994, str. 11–14.

Ale choć stoją, to nie są całkiem w bezruchu. Ich powierzchnia, łamana, wzburzona, drga i migocze, zaś postaci, w sztywnej pozycji, wiecznie drżą na krawędzi ruchu.

Ślepiec idzie w nocy po omacku
Dni upływają, ja ludzę się, że chwytam,
zatrzymuję, to, co umyka

Ulotne jest wszędzie, niczego nie sposób uchwycić. Ale choćby sama myśl o jakimś zdarzeniu jest już próbą, jest już pochwyceniem go, kiedy nasza świadomość wtłacza je w przeszłość. Dni upływają, a cała świadomość to tylko nostalgia. Poczucie ulotności w tych rzeźbach jest poczuciem straty.

To także stwierdzenie faktu. Smukłe proporcje i wzburzone powierzchnie mogą być przeładowane romantycznymi ewokacjami, których waga stanowiłaby kompensację za brak cielesnej masy, ale połączenie tych jakości służy też prostej sugestii, że nasze wrażenia, czy to z subiektywnych, czy obiektywnych powodów, są w ciągłym ruchu, zmieniają się nieustannie, gdyby je unieruchomić, jak przeklutego igłą motyla, przestałyby być wrażeniami. Jeżeli ma się je unieruchomić, zatrzymać, to mniej brutalnie. I właśnie celem Giacomettiego jest, jak sam to ujął, „oddać, w jak najmniejszym przybliżeniu, wrażenie tego, co czujemy na widok podmiotu”. To oczywiste, że Giacometti chce przy tym wykazać, że każde wrażenie jest ze swej natury pierzchliwe. I żeby to wykazać, odwołuje się do form, których wygląd zaprzecza naszym pojęciom o tym, jak rzeczy powinny wyglądać. Rzecz jasna, istnieją i inne cechy naszych wrażeń, które owe formy usiłują przekazać. Żeby się dowiedzieć, jakie konkretnie, warto poszukać wskazówek w malarstwie i rysunku, które – ponieważ są mniej ekstrawaganckie w swoich proporcjach (jako że zazwyczaj robione z natury), odznaczają się większą czytelnością.

Na obrazach – w mniejszym stopniu rysunkach – najbardziej uderza zagęszczenie przestrzeni. Powietrze nie jest wcale przezroczyste: widać je równie dobrze jak twarde formy, które otacza, niemal równie dotykalne. Ponadto nie można być pewnym, gdzie kończy się twarda forma, a zaczyna przestrzeń. Zachodzi tu coś w rodzaju wzajemnego przenikania się masy i przestrzeni.

Jednocześnie, tak w malarstwie, jak w rysunku, Giacometti kładzie wielki nacisk na odległość przedstawionych na nich rzeczy od oka patrzącego. Perspektywa często jest wydłużona, wywołując efekt jakby patrzyło się przez teleskop z odwrotnej strony, przez co potęguje się tak bliskość, jak oddalenie figury czy przedmiotu. Bliższe krańce ciała jakby były przedstawione w powiększeniu, tak jak na amatorskiej fotografii, tzn. na wizerunkach o perspektywie nie idealizowanej, tylko optycznej. Zwłaszcza skala form w relacji do wymiarów prostokąta (która jest zazwyczaj określana gdzieś wewnątrz rzeczywistych wymiarów konkretnego płótna lub papieru) wyraża w szczególny sposób zlokalizowanie w przestrzeni.

Giacomettiego zajmują zatem te same problemy, które były tak ważne dla Cézanne'a – nieuchwytność konturu, linii oddzielającej masę od przestrzeni, tudzież odległość rzeczy od oka. Stylistyczne podobieństwo jego rysunków (możliwe, że najbardziej perfekcyjny aspekt tego dzieła) do prac Cézanne'a nie jest powierzchowne. Atrybuty wrażenia w percepcji, które stały się obsesją Giacomettiego, należą zatem do głównych dylematów, z jakimi próbowało się uporać dotychczasowe malarstwo. W dziedzinie rzeźby jednakże można twierdzić, że wykraczają one poza zakres dyscypliny. Giacometti nalegał, że powinny należeć i to zadecydowało o formie, którą przybrały jego rzeźby.

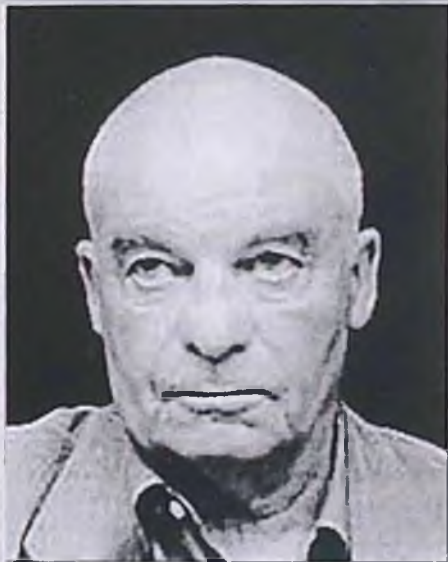
Owa wysoka, smukła postać, o chropowatej, urywanej powierzchni – czasami naszej wysokości, choć nie grubsza niż nasze ramię – z pewnością nie oddaje prawdziwej masy ciała ludzkiego. Mamy tylko rodzaj rdzenia, poza którym, jak się sugeruje, jest masa rozplywająca się w przestrzeni. Owa masa jest w jawny sposób nieznaną wielkością, implikuje się nam też, że niepoznawalną – to, że w rzeczywistości kontury się wymykają, wyrażone jest w tej rzeźbie tym, że po prostu nie ma konturów.

Zwróćmy ponownie uwagę na wydłużony kształt. Czy nie można się tu dopatrzeć pokrewieństwa z tym rodzajem wydłużenia, które w malarstwie uzyskuje się drogą anamorfozy? Rodzaj anamorfozy zniekształcił rzeźbioną figurę czy głowę, zniekształcił w taki sposób, że staje się wcieleniem perspektywy, implikując, że widziana była ona pod szczególnym kątem, albo na odległość, tak że jest teraz oddalona od nas o pewną wyobrażoną odległość, która jest niezależna od jej fizycznej odległości (jako przedmiotu)

od nas. Inaczej mówiąc, to jakby postać na obrazie, unieruchomiona raz na zawsze w przestrzeni, obojętne, w jakiej odległości od nas znajduje się płótno. Te formy umieszczone są czasem w swego rodzaju klatce, która określa przestrzeń wokół nich, podobnie jak przestrzeń zawarta na obrazie, albo też realizowane są w pewnym stosunku do podstawy, na której stoją, w taki sposób, że proporcje postaci do tej podstawy funkcjonują podobnie jak na płótnie proporcje figur do pierwszego planu. Do tego jeszcze powierzchnie mają tę witalność oraz autonomię reliefu, cechującą powierzchnie obrazu.

To, że język rzeźby uległ poszerzeniu, nie jest może najważniejsze. Raczej to, że odkrywając proporcje, które dają efekt wykraczający poza ten, który jest zazwyczaj przyjęty w rzeźbie, Giacometti dał nam tajemniczy i przejmujący wizerunek ludzkiej głowy lub postaci – kruchych, zagubionych w przestrzeni, a mimo to nad nią panujących.

David Sylvester
przełożył Marek Kędzierski



fol. Archiwum „KA”

Jacques Dupin

Rysunek Giacomettiego

Rysunek jest dla Giacomettiego drugim oddechem. Do rzeźbienia czy malowania potrzebne są ziemia, płótno, farby. Natomiast rysować można wszędzie i w każdej chwili, no i Giacometti rysuje wszędzie i w każdej chwili. Rysuje, by widzieć, a niczego nie widzi nie rysując, przynajmniej w myśli: każda rzecz, którą widzi, rysuje się w nim. Rysujące oko Giacomettiego nie zna wytchnienia, jest niestrudzone. Również nasze oko, kiedy patrzymy na jego rysunki, nie ma prawa do wytchnienia. Nie wolno mu zatrzymać się, by przypatrzeć się jakiemuś szczegółowi, kontemplować formy, pustej przestrzeni. Wciąga je wiecznie dziwny ruch, bez którego umknąłby im temat. To zjawisko optyczne wynika z samej natury rysunku u Giacomettiego, z jego mobilności osiągniętej przez powtórzenie i nieciągłą kreskę. Forma nigdy nie zostaje unieruchomiona w zastygłym kręgu, zatrzymana wyodrębnionymi i pewnymi liniami. Nie odrywa się od tła, ani nie oddziela się od otaczającej przestrzeni upewniającym konturem. Powstaje z wielkiej ilości linii, które częściowo zachodzą na siebie, anulują się jako linie przez pomnożenie, jedna drugą koryguje, przeciąża, wypiera. Również kreska nigdy nie jest ciągła, lecz złamana, przzerwana, otwarta w każdej chwili na pustkę, od której natychmiast się jednak odwraca, wciąż ponawiana w niespodziewanym powrocie. Wynikiem tego niedokładność szczegółu, zamierzona

Jacques Dupin, ur. 1927, duchowo spokrewniony z René Charem poeta i eseista francuski, współautor filmu dokumentalnego o Giacomettim. Były dyrektor Galerie Meaght w Paryżu. *Textes pour une approche*, Paris 1963, przedruk w: *Alberto Giacometti*, Editions farrago, Tours 1999, str. 31–36. Tytuł fragmentu pochodzi od reakcji.

nieokreśloność, która odpycha oko przy każdym zderzeniu, jakby w miniaturowych wyładowaniach elektrycznych, odsyłając je od jednego szczegółu do następnego, a potem od wszystkich szczegółów do całości: tę pozwalają one wznieść – same się usuwając. Ów nieustanny ruch tam i z powrotem, ustawiczny taniec naszego oka, pozwala nam ujrzeć przedmiot z daleka, tak jak go widzi Giacometti, we własnej przestrzeni nie do pokonania, poprzez otaczającą pustkę, która zamazuje i zniekształca uzyskany obraz.

Trzeba podkreślić, jak bardzo ta osobista maniera rysowania w istocie odwzorowuje ruch oka w normalnej percepcji. Oko nie postrzega jednych linii przedmiotu kosztem innych, nie jest zdolne podążać za konturem ani zatrzymać się na szczególe, wyłączając to, co go otacza. Wszystkie te operacje mają charakter mentalny. Oko porusza się w tę i z powrotem z wielką szybkością, przesuwa się bez ustanku od jednego punktu do drugiego, tudzież od części do całości. Skokowym ruchem, w tysięcznych, kaprysem kierowanych zakolach, nieustannie powraca do tego samego przedmiotu, choć za każdym razem w nieco inny sposób. Niezrównane w owych pośpiesznych podróży, oko nie znalazło chyba do tej pory groźniejszego konkurenta niż kreska Giacomettiego.

Na większości rysunków mnogość linii poziomych i pionowych, jak się wydaje, służy badaniu pewnego typu przestrzeni. Nie tyle ją określają, ile ewokują – tudzież inwokują – swoim uporem oraz niezdecydowaniem. Ta przestrzeń jest o tyle szczególna, że jest jednocześnie olbrzymia oraz zamknięta. Stąd też atelier, bardzo skromnych rozmiarów, na rysunkach wydaje się zawsze bardzo obszerne. Obojętne czym jest, miejsce to daje nam odczucie zamknięcia, odosobnienia, ale w ogromie. Nie można z niego uciec, grozi nam raczej ryzyko zagubienia się, bądź rozpuszczenia. Jesteśmy więźniami, ale cela jest wielka i tajemnicza jak pałac czy świątynia. Ta przestrzeń, jakby wzięta z tytułu Eirenaeusa Philaetha: *Otwarte wrota do zamkniętego pałacu króla**, wylania się na pewno z bardzo dokładnej proporcji, szczególnej gęstości pustki, pewnej wibracji światła, którego wystarczy tylko trochę, żeby coś uzyskać, ale i żeby wszystko stracić. Dla Giacomettiego nie istnieje formuła, którą najpierw trzeba znaleźć, a następnie zastosować, tylko dążenie do tego, żeby intensywnie żyć i unaocznic. Zaś współrzędne, które

*Eirenaeus Philaetha, postać tajemnicza (może George Starkey), jeden z założycieli alchemii (kabalistycznej), ok. 1660 roku, związany z zakonem różokrzyżowców, autor mistycznego *Introitus Apertus Ad Acclusum regis*, dzieła, które Newton czyta! do poduszki.

wyznacza, zwłaszcza te nieprecyzyjne, dają najpewniejsze podejście do tej uprzywilejowanej przestrzeni, obdarzonej tajemną mocą.

W przeciwieństwie do tej gry linii prostych, umykających, postaci i głowy oddane są za pomocą linii krzywych i stłoczonych, płynnych i nerwowych, częściowego nakładania na siebie linii poddanych jakby działaniu jakiejś siły cyrkularnej, dokładniej mówiąc: dośrodkowej. Choć rysowana forma nie oddziela się od tego, co nią nie jest, konturem czy też jakąkolwiek inną niedotykalną granicą, musi przecież znaleźć dla siebie potwierdzenie i określić się. Osiąga to, wyrażając wewnętrzną spójność oraz skondensowaną energię, swego rodzaju grawitację, którą objawia sieć przerywanych linii. Swoimi powietrznymi wirami rysunek Giacomettiego drażni własną głębokość, a raczej zasysa ją, otwiera się na nią i obraca ją w głębie aktywnej między liniami. Jakby jakaś powstała z wnętrza ludzi lub rzeczy siła tryskała w przerwach między kreskami a porowatością form, jak płyn /*fluidum*/ wyrrywający się ku światłu. A linie mają tę siłę objawić, to znaczy zawrzeć ją w sobie, a zarazem sprowokować jej ucieczkę. Taka jest przyczyna ich nieciągłości. Co do przerw i naładowania kreski – nigdy nie odczuwa się tego jako zbędnych powtórzeń czy niestosownych zatrzymań, ponieważ stanowią one ekwiwalent ruchliwości oka. Przeciwnie, to dzięki nim przedmiot nabiera owego drżenia, dzięki nim jest on dla nas prawdziwy i żyje. Zdarza się, że postaci brakuje jakiejś części ciała, a mimo to widzi się ją w całości. Zdarza się także, iż jest ona pokazana liniami tak niedokładnymi, tak oddalonymi w swym wyglądzie od kształtu człowieka, że wydaje się, że to cud lub przypadek – że żyje, a przecież tak jest. Choć nie można jej zbadać, jej żywa obecność narzuca się z wielką siłą. W wyjątkowych wypadkach, tak jak na niektórych rysunkach oraz na słynnym plakacie, Giacometti daje się wciągnąć w przepaść białej, niezapisanej kartki, to znaczy przestrzeni bez granic. Ale i tak nie wolno przestać rysować, bowiem dziewicza, niezapisana kartka – to nicość: nie jest ani białą, ani czystą, ani przestrzenią. Biała karta, absolutna pustka, jest nam dostępna wyłącznie wtedy, kiedy rysunek jest jeszcze na tyle mocny, na tyle obecny, żeby pozwalał nam przeczuć nieuchronność swego wymazania.

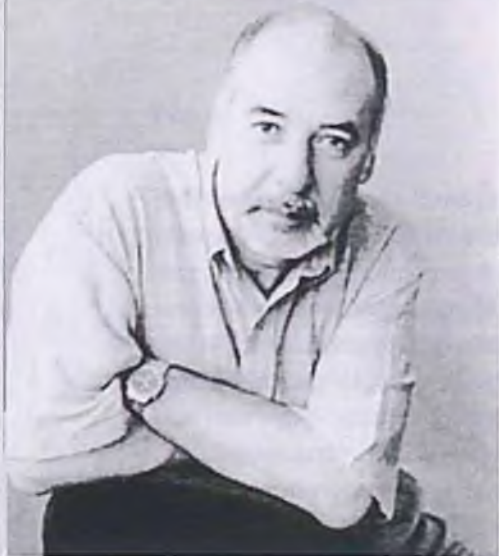
To, co daje nam rysunek Giacomettiego, daje on nam jednocześnie dyskretnie i ostro, radykalnie. Ponieważ kreska Giacomettiego jest zarazem lekka i tnąca. Draśnię kartkę i rozrywa przestrzeń. Wpuszcza przez niezliczone pęknięcia pustkę do środka, dopuszcza ten atak pustki na formę, ale zaraz potem przepędza ją swoją srogością, uderzeniem pazura, swymi powtarzanymi interwencjami. Wynikająca z tego pełna wiedzy nieokreśloność izoluje przedmioty lub postaci,

wyraża moją separację od nich, daje im wolność, to znaczy pozostawia im wybór między rozmaitymi możliwościami. Kiedy Matisse swoją giętką i żywą kreską rysuje liść na drzewie, mimo wszystko mrozi go w jednym z jej wyglądów, tym samym unieruchamiając po dyktatorsku na całą wieczność. Giacometti nie odważa się, bądź nie jest w stanie jednym cięciem przychwycić takiego obrazu i prawem swojego kaprysu skazać na śmierć. Pozostawia przedmiot jego niepewnemu losowi, jego niespokojnej ruchliwości, mnożąc jego możliwe wyglądy. Nie zatrzymuje jedynego biegu, lecz otwiera całą różnorodność tras, między którymi przedmiot ten sam może wybierać, między którymi przynajmniej ukaże się jako w ustawicznym wahaniu, czerpiąc z tego niezdecydowania swoją wibrującą autonomię oraz drzenie oddzielonego życia.

Mnożyć wiele linii – czy to coś innego, niż nie chcieć przypisać znaczenia jednej i uznać ją za pewną? Odnajdujemy tu sprzeciw jako zasadę tworzenia. Nakreślić drugą linię, to znaczy zakwestionować pierwszą, nie wymazując jej, to wyrazić żal i nanieść poprawkę, to otworzyć między nimi dyskusję niezgody, kłótnię, w której trzecia będzie je godziła, po to, by wszcząć ją na nowo. Od jednego sprzeciwu do następnego – wszelka pewność wycofała się do formy, która pozwala ukazywać jedynie w trybie pytającym. Mimo to widzimy ten pejzaż, bukiet kwiatów, głowę, w sposób nie budzący wątpliwości, z tym, że nie dają się one pochwycić. Objawiają się wyłącznie w oddaleniu, skłaniającym nas do tego, żeby je wezwać i pytać. Po ich odkryciu, musimy bez przerwy powtarzać: „Jesteście tam?” Być znaczy dla nich być przesłuchiwanym, inwokowanym, być przedmiotem naszego pragnienia. Giacometti nie wciska świata w nasze objęcia, nie wydaje go nam na pożarcie, lecz stawia go przed naszym pragnieniem, ze wstrzymanym oddechem, pragnieniem nie do ugaszenia.

I dla niego ten sprzeciw, jeden za drugim, kreska za kreską, na jego rysunku, jest może jedynym sposobem wejścia w świat bez konieczności zdradzenia tej prawdy, którą rysuje mu jasna świadomość, prawdy uszczuplenia i samotności. Samotność i energia by ją przerwać, rana i wyczerpanie, po której kolejny raz będzie bił głową w mur. My również w ten sposób wchodzimy (i nie wchodzimy) w przestrzeń komunikacji, którą uchyla dla nas Giacometti, sam z niej wykluczony.

Jacques Dupin
przełożył Marek Kędziński



fol. Archiwum „KA”

Tahar ben Jelloun

Ulica dla jednego

W Fez, jest w medynie tak wąska ulica, że nazywają ją „ulicą dla jednego”. Ten długi i ciemny przesmyk prowadzi ku wejściu do labiryntu. Wydaje się, że u góry ściany domów stykają się ze sobą. Nietrudno przejść z tarasu na taras. Okna również na siebie wyglądają, otwierając przed sobą swoje tajemnice. Skoro tylko jedna osoba naraz może tamtędy przejść, wykluczone, żeby zmieścić się obladowany osioł.

Ta uliczka utkwila mi w pamięci. Często o niej mówię, chociaż w gruncie rzeczy niczym się nie wyróżnia.

Kiedy zobaczyłem smukłe i cienkie figury Giacomettiego, od razu wiedziałem, że są stworzone do tego, żeby przejść tą ulicą, a nawet się na niej bez trudu minąć. Wydaje mi się, że spotkałem je już jako dziecko. Długi i chudy pies z brązu przemykał pod ścianą, jak to się mówi, jakby trzymając się surowej, poziomej, niekończącej się linii, podczas gdy nitkowaty człowiek szedł ulicą, z głową wystającą ponad jasno oświetlone tarasy.

Dzięki Giacomettiemu „ulica dla jednego” stała się ulicą dla kilku i zwierzęta mogły snuć się nią leniwie jak po nici rozciągającej się między dwoma nieznanymi punktami.

Tahar ben Jelloun, ur. 1944 w Fez, powieściopisarz, poeta, eseista francuski pochodzenia marokańskiego. Zdobywca Nagrody Goncourtów w 1987 roku (*Enfant du sable*).
Alberto Giacometti, Flohic Editions, Paris 1991, str. 2-16. Tytuł fragmentu pochodzi od redakcji.

Ulica, której się bałem, przestała odbiegać od normy, gdy zamieniła się w przestrzeń dla statuetek w nieustannym ruchu. Najlepiej widać je było z góry, z tarasu. Głowy, malutkie jak główka od szpilki, spacerowały na cieniotkich nogach, a ja cieszyłem się z tego, nie rozumiejąc, jak brąz może nieść życie, życie w spojrzeniu, życie w swojej bogatej prostocie, czyli życie złożone.

Dokąd szły? Kto je wciągał do starej i zmęczonej medyny? Kto wskazywał im drogę do labiryntu, często wstrząsanego astmatycznym kaszlem?

Giacometti nie miał z tym nic wspólnego. Nie wiem nawet, czy ten pochodzący z miasteczka Stampa Szwajcar kiedykolwiek zawędrował do Fez.

Niemożliwe, żeby Giacometti był odpowiedzialny za ten ruch, który wprowadzał na „ulice dla jednego” nagle i dziwne niczym halucynacja ożywienie. Bowiem każda z tych istot z brązu lub gipsu odznaczała się nieprzeniknioną unikalnością; wylonily się z nocy wyjątkowej samotności, by podążyć ku lodowatemu terytorium umarłych. O zmierzchu figury zaczynały wydawać się znajome. Czulem się bliski ich milczeniu, pełny ich niespokojnej dumy. Przemykałem wśród nich, skradałem się pod ścianą. Byłem kotem, psem z osadzoną na pręcie malutką główką. Zgubiłem się. Zmarłem. Na ulicy zapanował mrok. Niczego nie widziałem. Moje ręce dotykały nóg, pleców, palców z niemal ludzkiego metalu. Wiedziałem, że na ulicę zawitał powiew wieczności, spowijając te istoty ogromnym całunem ciszy.

Same były ciszą i spokojem. Miałem wrażenie, że zakłócam ich zdobytą wielkim wysiłkiem wewnętrzną równowagę. Byłem intruzem. Musiałem im przeszkadzać, nie tyle moim zaskoczonym spojrzeniem, ile odgłosem przyspieszonego oddechu. One już dawno wstrzymały oddech. Nie przestały oddychać. Żyły, czujnie i dyskretnie. Czulem się mały wobec tych nitkowatych figur. Choć tak mało im było potrzeba przestrzeni, potrafiły onieśmielić swoją obecnością.

Ale co one robiły na ulicze, na której spotykają się zakochani – a mijając się, ich ciała dotykają się i pieszczą? Czuwały nad zmarłym? Wysłuchiwały ostatnich słów umierającego? A może czekały na kogoś, kto po wielu cierpieniach i rozczarowaniach przychodzi, by odczytać olbrzymie milczenie w spojrzeniach, które dają życie, i to jakie?

Zwabiony gestymi cieniami nocy, opuściłem więc taras i wmieszałem się między statuy. Było tak ciemno, że szedłem jak ślepiec, z rękoma wyciągniętymi przed siebie. Moje ręce, moje palce widziały. Przypomniałem sobie historię ślepego posągu, który obudził się, wieki po tym, jak został wyrzeźbiony i poszedł przez pola śladem zakochanej pary.

Teraz posągi spały. Nie żyły, ale nie były bez życia. Moje ręce błądziły po brązie, usiłując rozpoznać znajomą twarz, znaną szyję, bliskie spojrzenie. Zakręciło mi się w głowie. Nie ze strachu, lecz z powodu zbyt wielkiego zdziwienia, do którego dołączyła się tym razem pewność. Samotność ma twarz, którą wypracowały ludzkie ręce, ta twarz to nie maska, to głowa, w której na końcu pręta żyje spojrzenie, oddające się tak jakby była oderwanym od wszystkiego ciałem, o długich nogach, stworzonych do wiecznego marszu, aż napotka inną twarz, która wyrazi osłupienie, coś znajomego, w czym samotności natychmiast się rozpoznają. Ponieważ wszystkie pochodzą z tej samej przepaści, ze swoistej rany, absolutnej, całkowitej i nieprzejdanej. To jest piękno. To – nie harmonia ani regularność rysów, nastrój, ani pobłażliwość wobec światła, wobec pozorów szczęścia. Tak bardzo pragnąłbym uścisnąć ręce, które uformowały te postaci, nie po to by wydobyć z nich tajemnicę – sam Giacometti z pewnością jej nie zna – lecz by poczuć ich masę i ciepło, bo ręce te musiały zwyciężyć wygnanie i ból, złośliwość i zgilek.

Wspomnienie tamtej nocy na „ulicy dla jednego” wciąż mnie prześladowało. Wiele lat później spotkałem już nie te szare czy pozłacane figury, lecz ich kopie, istoty z krwi i kości. Nie mam pojęcia, kto komu posłużył za wzór, lecz wiem, że między ciałem i brązem istnieje pokrewieństwo, może wyobrażona więź.

Pierwszy raz spotkałem Samuela Becketta w Tangerze, było to zimą. Niebo miało szary kolor, kolor Giacomettiego. Z założonymi na plecach rękoma, Beckett szedł dużymi krokami po pustej plaży. Kiedy go minąłem, pomyślałem, że to zjawą. Samotny mężczyzna kroczył po mokrym piasku Tangeru, z głową zanurzoną w szarych chmurach, w milczeniu i spokoju. To on, czy może któryś z jego bohaterów? On, czy może jedna z rzeźb Giacomettiego wyrwała się na wolność?

Beckett zawsze kojarzył mi się ze zbuntowaną rzeźbą Giacomettiego, która w końcu wymknęła się z pracowni czy muzeum i zaczęła żyć własnym życiem. Tyle czasu ją maltretował, a w końcu porzucił w zakurzonym kącie lub pod jakimś stołem, na którym nagromadziły się nieudane twarze i pozostawione same sobie kawałki gliny.

Jean Genet opowiada, że pewnego dnia odkrył rzeźbę porzuconą pod stołem w pracowni Giacomettiego. Jej piękno wstrząsnęło nim do głębi. Kiedy powiedział o tym Giacomettiemu, on odrzekł: „Jeżeli rzeczywiście jest dobra, sama wyjdzie na jaw, nawet jak ją schowam”.

Niezadowolone ręce artysty ukryły Becketta w nieświadomości, anonimową twarz i ciało, w oczekiwaniu aż nadejdzie szara noc, bez gwiazd, bez światła.

Sama wyszła na jaw po cichu, bez słów. Noc pełna pytań poniosła ją ku odległym wybrzeżom, gdzie przetrwał jedynie lęk.

Zatem ta szczególna statua wyzwoliła się, idąc w nieskończoność, w jej oczach malowała się samotność.

Kiedy jadę metrem, czy pociągiem, bądź jestem w medinie w Fez czy w Marakeszu, wszędzie szukam innych posągów Giacomettiego, które weszły w żywe ciała, w pałace wspomnienia, w fantastyczne twarze.

Nie można wszystkiego wytłumaczyć. Z pewnością. Ten człowiek obudził we mnie dawno temu pragnienie poszukiwania, nie w muzeach, tylko na ulicach. Nie znam się w ogóle na malarstwie i rzeźbie. Nie chcę sprawdzać teorii, czy porównywać kultur; lubię patrzeć, po prostu patrzeć. Giacometti nauczył mnie rozpoznawać nieskalaną i tnącą twarz lęku.

To nie sprawa nastroju. To ostrze, które wrzyna się do samej głębi i tnie ciało na żywca. Czytając to, co Jean Genet napisał o twórczości Giacomettiego, uświadomiłem sobie, że piękno, które mieszka w tej przepaści, musiało narodzić się z rany, wyjątkowej, która jest u każdego inna, ukryta lub niewidoczna. Każdy człowiek zachowuje ją dla siebie, chroni ją i zagłębia się w nią, kiedy chce odgrodzić się od świata w poszukiwaniu tymczasowej samotności.

To nie luksus, ani przywilej. Ta obecność w świecie bez litowania się nad sobą, bez melodramatu. To milczenie. Jak śmierć. Najpierw bliskich. Potem własna. Rozumiem teraz, dlaczego Genet nie chciał niczego posiadać, żył w biedzie, bez stałego miejsca zamieszkania, bagażu, zawadzających mu rzeczy. Do futerału na okulary wsuwał karteczki z kilkoma numerami telefonów, które jeszcze były mu potrzebne.

W dniu, w którym Giacometti odkrył niedorzeczność śmierci, kiedy umarł van M., postanowił „żyć z dnia na dzień”: „To przez tę tragedię zawsze żyłem z dnia na dzień, miałem lęk przed posiadaniem czegokolwiek. Jak można urządzać się, kupować dom, układać sobie życie, cały czas z tą groźbą przed oczyma! Nigdy! Wolę mieszkać w hotelach, przesiadywać w kawiarniach, w miejscach tymczasowych...”

W sumie spędził życie w pracowni, z rzeźbami lub wspomnieniami po nich – śladami miejsca, w których je wykonywał, odkładał albo ukrywał – to dzieło, nigdy nie zakończone, lecz, jak napisał Jacques Dupin, „nieustające”.

Tahar ben Jelloun
przełożyła *Nataliū Ponikowska*



fol. Archiwum „KA”

Charles Juliet

...realistyczne i wizjonerskie...

Fundacja Maeght w Saint-Paul-de-Vence, muzeum w Zurychu, muzeum w Bazylei, długie chwile spędzone na kontemplacji jego dzieł, na zadawaniu im pytań, kiedy dawałem im nasycić mnie tym, co z nich emanuje.

Emocje, rodzące się myśli, mieszają się we wspomnieniach. Tego, co można było przeczytać, zobaczyć, nauczyć się o tym człowieku i jego dziele. Chwile intensywnego postrzegania, marzenia, przesuwanie się obrazy, czytane gdzieś wypowiedzi, powracają, sekundy, kiedy wydaje się, że jeszcze moment, a dotrzemy do korzeni dzieła, uchwycimy tajemnicę, osiągniemy dokładne zrozumienie tego, co je zrodziło...

Ten portret matki narysowany, kiedy miał dwanaście lat... dom z drewnianych bali w Stampie... „Nie można niczego osiągnąć inaczej niż ograniczywszy się do niezwykle małej dziedziny”... Pracował nocą... łyche atelier, czasami deszcz lał i wewnątrz... ale nie ruszać się, niczego nie ruszać... a zwłaszcza nie przerywać mu jego koncentracji... istnienie bardziej niż ubogie w zdarzenia... jeden z tych z Montparnasse’u, co mieszkają w kawiarniach, hotelach... bywalec Coupole, Dôme, Rotonde... ale pozostał

Charles Juliet, ur. 1934, prozaik, poeta, eseista, autor prac o Cézannie, Bramie van Velde i Samuelem Beckettie.
Zakończenie książki *Giacometti*, P.O.L. editieur, Paris 1996, str. 78-85. Tytuł fragmentu pochodzi od redakcji.

wierny swym początkom, swoim górom... coś w nim chropowatego, odartego, pierwotnego, nieustraszonego, niewzruszonego... obsesjonat.... olbrzymia przygoda... rozpoczęta kiedy miał dwanaście lat... prostota i intensywność obrazu, do którego dotarł, niechętnie, jakby wbrew sobie... ubogość użytych środków... garstka ziemi... cztery, pięć kolorów... wciąż tych samych... ten kawałek papieru, poplamiony, nieporządnie urwany, na którym nabazgrał jakby nie myśląc o tym wcale... jeden z najpiękniejszych rysunków... autoportret... linie pociągnięte jakby przypadkiem, bez najmniejszej troski o kopiowanie wyglądu... w rezultacie oddał twarz zadziwiająco wiernie, z dokładnością... „po co się maluje i rzeźbi? Nikt nie rozumie przyczyny”... obiektywna i subiektywna zarazem... Przejrzyste i ślepe... realistyczne i wizjonerskie... monografia w każdej mierze wyjątkowa, którą poświęcił mu Jacques Dupin... gdyby nie ona, umknęłoby mi wiele aspektów tego dzieła... ten film telewizyjny... zręczne ręce znawcy wznoszące się i opadające po długim pręcie gliny... dzieło, które nabiera kształtu w kilka minut... „idzie o to, by stworzyć absolutną całość za jednym razem”... ale ostatnie pociśnięcie palców, i oto zwrócone zostało temu, co nieforemne... żeby znowu powstać za chwilę... i tak dziesięcio- piętnastokrotnie... „trzeba naładować życiem każdą cząstkę materii”... siłą ugniatania i wyrabiania ziemia staje się trochę jakby jego substancją, jakby częścią jego samego... jego twarz z profilu, na tej fotografii, pierwszy raz wziąłem ją za jedną z jego rzeźb... twarz, atelier, dzieło, jakby trzy aspekty jednej nierozdzielnej rzeczywistości... „Niewyczerpana energia, którą zawsze, jak się wydawało tryskał”, zauważa James Lord... jeszcze ten drugi rysunek... jest w nim spojrzenie, parę kresek rzuconych swobodnie ot tak, tylko sugerują oczy... „cały ten czas, w przeszłości, cała ta praca, w końcu z perspektywy absolutu, to na nic”... bogactwo tego dzieła jakże precyzyjnego, tak zgodnego wewnątrznie... z tym, czy jest... i z tym, czym my jesteśmy... bo przedstawia człowieka zmagającego się z tym, co fundamentalne, w nim, w dziele, coś niewyczerpanego... „dla mnie, ta cudowność, tajemnica, to właśnie twarz konkretnego człowieka”... jego upodobanie do ludzkiego kontaktu, wymiany, miłości którą przynosi swemu bliźniemu... rola matki w jego życiu... rola Diega... „widziałem, jak umierał Alberto, siedziałem u jego wezglowia, trzymałem w dłoni jego rękę. Alberto patrzył na mnie, a raczej badał kontury mojej twarzy, rysował mnie oczami, tak jak rysował oczami i zamieniał w rysunek wszystko, na co patrzył. Nie widział brata nad łóżem śmierci, wydawało się, że usiłuje zrozumieć, jak zbudowana jest głowa młodego, którą

miał przed sobą" ... inna fotografia... przechodzi przez rue d'Alésia... zgięty ulewą... dziwna sylwetka, płaszcz naciągnięty na głowę... niezadowolony, zmiażdżony poczuciem klęski, czy można żyć inaczej, kiedy jest się zmuszonym do niemożliwego zadania... jego częste wizyty w Luwrze... w ostatnich latach, już nie może tracić tyle czasu na te obrazy, tak dobrze mu znane... to, co zwraca jego uwagę, to są spojrzenia i te twarze obok niego... w młodości nie uczył się życia inaczej niż przez sztukę... „wyczerpująca jest ta potrzeba całkowitej koncentracji. Wszystko wisi na włosku. Wciąż to niebezpieczeństwo... nie rozumie, że ktoś mógłby chcieć ukryć przed nim, że ma raka... żeby nie wiedział o zbliżającej się śmierci, pozbawić go tego naczelnego doświadczenia... te „wizje”, które miał... człowiek całkowicie zatopiony przez to, co wylało się z jego źródła... „ja nie szukam szczęścia (...) pracuję jedynie dlatego, że nie jestem w stanie robić czegoś innego”... w końcu całkiem proste życie... jedyna wciąż ta sama konieczność... droga, która *post factum* wydaje się jakby doskonałą prostą... nic oprócz twarzy, spojrzeń oraz, najbardziej poruszające... wstrząsające... twarze i spojrzenia, które docierają do nas tam, gdzie płaczą się te pytania, które nas torturują... jeszcze raz przejść przez swoje wątpliwości, kryzysy zniechęcenia i rozpacz... „olbrzymi ból, pisał Trakl, w tym dniu podtrzymuje gorący płomień ducha”... to odrywanie siebie, to zgoda na pewność porażki, kiedy widzimy się w skórze wygłodzonego bejszarskiego psa... to przejście przez najniższe, tylko ono pozwala rozluźnić to, co trzyma nas w żelaznym uścisku... „buduję rozbierając, posuwam się naprzód tylko wtedy kiedy odwracam się plecami od celu”... słowo tak przejmujące, bogate w tyle implikacji, chwytą, sumuje całe postępowanie, całe życie, bez wątplenia mistrz zenu, o którym myślę lub inny mógłby w tym zasmakować... nie pocieszamy się tym, że go nie znaleźliśmy, nie mogliśmy wysłuchać, nie mogliśmy go pytać o to, co zostało mu dane z życia... dreptanie w miejscu, ślepe uliczki, dziury, zawziętość, przemiana, odsłonięcie... człowiek w poszukiwaniu absolutu, myślał uczuciami... szczupłe krule figury, na które nie mógł się zdecydować... które niszczyły... ale które w końcu potrafiły się mu narzucić... niezwykły przykład dzieła, które wzniosło się na tym, co mu zaprzeczało... „coś w rodzaju ustawicznego podziwu wobec obojętne czego”... między zwątpieniem a podziwem, dwa bieguny, napięty łańcuch przeciwieństw... konfrontacja sił i potrzeb, które walczą z sobą, rozszarpują się... jego twarz na końcu... zryta, wyżłobiona, zżarta bruzdami... skupione, ciężkie spojrzenie spod opuszczonej powieki... niewypowiedziany ciężar... twarz człowie-

ka, który nie zawracał z drogi, chodził z podniesioną głową, przebył bez pośpiechu długi szlak... twarz mędrca... w grudniu 1965 roku idzie do szpitala w Chur... umiera 11 stycznia 1966 roku ...kilka godzin przed odejściem, z najżywszą emocją zwierza się czuwającej przy nim zakonnicy: „Chyba oszaleję, nie jestem sobą, nie mam już ochoty pracować”.

Charles Juliet
przełożył Marek Kędziński

Magnus Hedlund

Było to w Paryżu

Było to w Paryżu, w ciepły czerwcowy wieczór na początku lat sześćdziesiątych. Pojechałem tam razem z Claesem Hylingerem, pierwszy raz w naszym młodym życiu. Dni upływały nam na przesiadywaniu w kawiarniach, wałęsaniu się po ulicach i bulwarach, zaglądaniu do różnych galerii oraz księgarni. Jedynym naszym ambitnym celem było poznać Samuela Becketta. Wiedzieliśmy, że to nie takie proste, ale ponieważ obaj opublikowaliśmy już coś w „Handelstidningen”, postanowiliśmy poprosić o pomoc korespondenta tej gazety, Richarda Gustona.

Nie był w stanie zaoferować nam jej zbyt wiele – oświadczył, że umówienie się z Beckettem graniczyło z niemożliwością, niemniej dał nam numer telefonu angielskiego dziennikarza, Petera Lennona, może on będzie w stanie coś wskórać. Zadzwoniliśmy do Lennona, który okazał się czymś w rodzaju ochrony Becketta – bardzo niechętnie dopuszczał kogoś do mistrza – jeśli miał tu coś do powiedzenia. Guston dał nam jeszcze jedną informację. Wiedział, że Beckett od czasu do czasu wpadał do baru Falstaff,

Magnus Hedlund, ur. 1942 w Göteborgu, pisarz szwedzki, autor siedmiu tomów prozy, ostatnio *Snittet* (1999) oraz *Mylingen i Kov* (2003) wydanych przez sztokholmskie wydawnictwo Bonniers, tłumacz (m.in. Gombrowicza *Ferdydurke*, Samuela Becketta, Flanna O'Brien, Florence Parry Heide, Georgesa Pereca, Dereka Walcotta). Przekład według *Ökenjarsaren och andra stycken* Albert Bonniers Förlag, Stockholm 1997, s.107-108. Tytuł pochodzi od redakcji.

przy jednej z uliczek odchodzących od bulwaru Montparnasse. Może tam byśmy spróbowali.

Spróbowaliśmy tam raz wieczorem. Zaczumowaliśmy przy barze obok jajek na twardo i poprosiliśmy o mocnego Guinnessa. I na mocnym Guinnessie się skończyło, ponieważ Beckett nie przychodził. Przyszedł za to ktoś inny, wysoki, siwowłosy, samotny, o twarzy nie całkiem niepodobnej do Chico Marxa – Alberto Giacometti. Nie ulegało wątpliwości, że to on.

Szącąc Guinnessa spoglądaliśmy na niego ukradkiem. Nie mieliśmy śmiałości, żeby rozpocząć z nim rozmowę, choć nikogo oprócz nas trzech nie było przy barze. Wyglądał na zmęczonego. Smutnego i szarego, więc na pewno nie chciał, by ktoś wdawał się z nim w rozmowę. A może jednak wydawał się szary, zmęczony i smutny – więc chętnie by przez chwilę z kimś porozmawiał.

Beckett nie przyszedł, napisaliśmy do niego później list na adres wydawnictwa. Odpowiedział natychmiast pocztą pneumatyczną i zaprosił nas do siebie do domu.

Potem w telewizji widziałem film o Giacomettim i okazało się, że również mówił jak Chico Marx, tyle że po francusku.

A z książki (Petera Lennona), którą przeczytałem wiele, wiele lat później, dowiedziałem się, że niepisany prawem w Falstaffie było, że nie rozmawia się z ludźmi, których nie zna się osobiście.

Magnus Hedlund
przełożył Marek Kędziński



Ja kupuję w Vicosoprano, ale wiele osób zaopatruje się po drugiej stronie granicy, wino jest tam znacznie tańsze, prawie wszystko zresztą. Prywatnie, owszem, to nie jest zabronione, ale do hotelu, do restauracji nie wolno. Protestanci, obecnie trochę się to zmienia, ale wcześniej stanowili ponad 90 procent mieszkańców doliny. Teraz mało jest pracy w okolicy, więc wielu rodzimych bregalijczyków wyjechało. Z drugiej strony robotnicy zawsze przyjeżdżali z Italii, dzisiaj też sporo ich tu pracuje. Stampa ma sześciuset mieszkańców. Z tego na pewno sześćdziesiąt, jeżeli nie sto osób to Włosi, mieszkający na stałe. W moim hotelu też – pana obsługiwała kelnerka z Włoch. Tak, katoliczka. Włosi, tutejsi Włosi, to prawie wyłącznie katolicy. Więc z jednej strony wiadomo, to oczywiste, bo jest tak niedaleko, ale mentalność jest jednak zupełnie inna. Inny stosunek do pracy, to znaczy u siebie, u nich, bo tu pracują tak, że nie można narzekać. Do Chiavenny jest parę kilometrów, a do Chur ponad sto, trzeba przejechać przez [przełęcz] Julierpass, zimą może to nie być takie proste. Wie pan, po co mówić coś, co może być odczytane jako krytyka. Signor Dolfi mówił panu, że dziennikarze wszystko przekręcają. Powie im się o czymś, a potem w gazetach ukazuje się coś zupełnie innego. Tak, wiem, pan nie jest dziennikarzem, ale on widać już się sparzył. Zresztą signora Dolfi jest naprawdę w bardzo sędziwym wieku, ma już prawie sto lat. Nic dziwnego, że syn pragnie oszczędzić jej najmniejszego trudu. Tak, wiem, sama radziłam panu skontaktować się z signorą Dolfi, bo jako daleka kuzynka Alberta dobrze pamięta zwłaszcza wcześniejsze czasy, no ale mówiłam też, że już jest w bardzo podeszłym wieku.

Hotel Giacomettich został zamknięty w połowie lat osiemdziesiątych. My prowadzimy nasz od kilkunastu lat. Maurizio, Magreta i Dino. Z domu jestem Claluna, moja mama z rodziny Silvestri, dziadkowie urodzili się w 1865 i 1867, a więc byli rówieśnikami Giovanniego, widzi pan na zdjęciu Scheideggera, tu jest Alberto, matka, Bruno, jego żona, ich pies, moi dziadkowie. Nie, ja nie jestem od strony Varlina, to inna gałąź rodziny, tu w dolinie, tradycyjnie, nie było takie wyjątkowe poślubić dalszą kuzynkę czy kuzyna. Mieszkaliśmy w Maloja w domu obok ich domu, odziedziczonego przez Annettę po wuju. Rodzina Giovanniego spędzała tam cieplejsze miesiące. Groby są w Borgonovo. W którym domu się urodził, nie wiem, nie, nie ma żadnej tablicy, rodzina Giovanniego prędko przeprowadziła się z Borgonovo do Stampy. Dom nie należy do spadkobierców Annetty, ale pracownię w dawnej stajni przejęło Towarzystwo Kulturalne. Bruno nie chce, żeby do jego śmierci coś tam zmieniać, w jakikolwiek sposób ją udostępniać, a zwłaszcza, żeby zrobić tam muzeum, wpuszczać ludzi. Jest przecież muzeum parę domów dalej z dwiema salami rodziny Giacomettich.

Nie tylko Alberto, Diego również przyjeżdżał. Bruno? Bruno też, jak najbardziej, Ottilii nie znałam, zmarła przy porodzie, ale Sylvio był miły, spokojny, ale też, jak matka, niedługo żył, zmarł na raka. Annette, spokojna, miła, uprzejma, owszem, też przyjeżdżała, dużo młodsza od Alberta. Nic nie wiem o konflikcie między nią a teściową, my przynajmniej nigdy nie byliśmy świadkami.

Ja znam książki Scheideggera, przeczytałam też biografię Lorda. Nigdy go w Stampie nie widziałam. Zaznaczyłam miejsca, w których, moim zdaniem, się pomylił. Tak, chciałam z panem o tym porozmawiać, ale po zastanowieniu się pomyślałam, że lepiej nie poruszać tego tematu szczegółowo. Co to da wytknąć palcem parę rzeczy? Jeszcze się może przyczynić do dalszych nieporozumień. A było ich i tak sporo. Ja znałam ich takimi, jakimi ich widziałam.

Ja wiem, że tak Alberto, jak Diego byli bardzo czuli dla matki, najpierw pisali, zwłaszcza Alberto, potem, odkąd miał telefon, dzwonił regularnie, nieraz dosłownie co parę dni. Annetta owszem, widywałam ją oczywiście częściej niż Alberta, ale w zasadzie tylko w Maloja, w Stampie to była inna sytuacja, inaczej się żyło, innym rytmem. Była bardzo dobra, uprzejma, łagodna, jakby powiedzieć? – arystokratyczna. Tak, arystokratyczna.

Jak byłam dziewczynką, w ogrodzie Giacomettich w Maloja rosły truskawki. Kiedyś mama przyłapała mnie na ich zrywaniu. Kazała iść do pani Giacometti i przyznać się. Bardzo się bałam, ale Annetta nie okazała gniewu, a pod koniec rozmowy rzekła tylko „zaczekaj”, a po chwili wróciła z całym talerzem truskawek. „To dla ciebie” – powiedziała. Był to oczywiście tylko niewiele znaczący epizod, ale utkwił mi w pamięci do dzisiaj, pamiętam jej twarz podczas tej rozmowy. A potem kiedy umarła babcia (dziadek parę miesięcy później, pod koniec lat sześćdziesiątych, tu w Bregalii często się tak dzieje, nie wiem dlaczego), miałam już 39 lat, ale bardzo to przeżyłam, bo do tego czasu los oszczędził mi straty najbliższych. Poszłam, pamiętam, spłakana do Annetty, a ona wytłumaczyła mi, że to rzecz naturalna, że śmierć trzeba zaakceptować, że zgoda na nią jest korzystna tak dla tego, kto odchodzi, jak i dla rodziny.

Ma pan trochę czasu pochodzić po okolicach. Ulubione trasy przechadzek Alberta? Na pewno się pan nie zmęczy, zapewniam. Śmieję się, bo wie pan, od kiedy ja go pamiętam, jego ulubiony szlak prowadził z domu do baru *vis-à-vis*. Alberto utykał lekko na jedną nogę, nikt się więc nie dziwił, że nie był zbyt energicznym piechurem.

Oczywiście. Byłabym zdziwiona, gdyby było inaczej. Z panem rozmawiam tak, żeby pan zrozumiał. Włoski, zgoda, no ale to dla nas trochę jak język obcy. Moglibyśmy równie dobrze rozmawiać po niemiecku. W szkole wszyscy uczyliśmy się niemieckiego. Tutejszego dialektu nie rozumiałby pan w ogóle. Teraz większość bregalijczyków zna oczywiście ogólny włoski, ale między sobą mówią wyłącznie dialektem, *bregagliotto*. Nie wiedziałby pan w ogóle, o czym rozmawia Alberto w barze. Z miejscowymi – byli to sami mężczyźni, bo kobieta nie miała tam czego szukać. Alberto od razu znajdował wspólny język z miejscowymi. Bruno też miły, ale zachowywał dystans.

Urodziłam się w 1940 roku, a więc kilka lat po śmierci ojca Alberta. Kiedy miałam parę lat, pamiętam, rodzice nie pozwalali nam bawić się na zewnątrz przed południem, bo Alberto pracował w nocy, a rano musiał się wyspać. My jednak się bawiliśmy, cicho, no ale oczywiście zawsze coś nieprzewidzianego musiało się wydarzyć. I nieraz go budziliśmy. Stawał w oknie, widzieliśmy jego zasną twarz. Ale nigdy się nie gniewał.

Babcia uwielbiała te rzeźby, tłumacząc, że przywracają jej ochotę do życia. Mówiła zawsze: „Alberto, zanim ją zniszczysz, pomyśl o nas, lepiej nam daj, ja ją wezmę”. Ludzie rozmaicie go traktowali, to znaczy traktowali dobrze, bo on ich dobrze traktował, ale mówili, że dziwak, trochę wpuszczali w maliny.

Alberto Giacometti wraz z matką i sąsiadami w Maloja, fot. Ernst Scheidegger



Bawiłam się z Silvio, jego siostrzeńcem, rozrabialiśmy trochę, buszowaliśmy po atelier pod nieobecność Alberta. Widzieliśmy go przy pracy, lubił jak się do niego przychodziło. Zawsze z papierosem w ustach, tyle palił, papieros za papierosem, a ubranie miał ciągle pobrudzone gipsem. Wysyłał nas, żebyśmy mu przynieśli drutu, do rzeźb, na konstrukcje gipsowe. Ale nie chciał nowych, prostych kawałków, tylko zużyte. Kiedyśmy już je przynieśli, zawsze miał dla nas dobre słowo. Często opowiadał historie. Godzinami mogłam go słuchać.

Raz mama weszła (była surowsza od babci, ale rzadziej bywała w Maloja) i zobaczywszy jak ganiamy po pracowni, skarciła mnie, bo rzeczywiście mało brakowało, a byśmy coś zniszczyli. Ale jestem pewna, że gdybyśmy coś zepsuli, gdyby jakaś statua spadła i nawet się rozbiła na kawałki, Alberto nic by nam nie powiedział. Jestem pewna, że Alberto nic by nie powiedział.

Ten wielki głaz? Ten wielki głaz to chyba trochę taka fantazja.

Nota bibliograficzna

Rozproszone pisma Alberta Giacomettiego zebrane zostały w tomie *Ecrits* (zaprezentowane przez Michela Leirisa i Jacquesa Dupina, a przygotowane przez Mary Lisa Palmer i Françoise Chaussende), Hermann Editeurs des Sciences et des Arts, Paris 1990. Niemiecka wersja, nieco uzupełniona ukazała się w 1997 roku w Zurychu pod tytułem *Gestern, Flugsand: Schriften* nakładem wydawnictwa Scheidegger & Spies.

Lista ważnych publikacji na temat Giacomettiego liczy kilkaset pozycji. Ograniczę się do wskazania kilku pożytecznych prac. Spośród biografii warto wymienić:

Reinhold Hohl, *Alberto Giacometti*, Hatje Verlag, Stuttgart 1971 (tudzież opublikowany przez tego autora w tym samym wydawnictwie w 1982 roku tom *Giacometti: Eine Bildbiographie*)

James Lord, *Alberto Giacometti: A Biography*, Faber&Faber, London-Boston 1986 (jak również tego autora *A Giacometti Portrait*, The Museum of Modern Art/Doubleday, New York 1965).

Spośród monografii:

Jacques Dupin, *Alberto Giacometti*, Maeght Editeur, Paris 1963

Bernard Lamarche-Vadel, *Giacometti*, Nouvelles Editions Françaises, Paris 1984

Yves Bonnefoy, *Giacometti*, Flammarion, Paris 1991

David Sylvester, *Looking at Giacometti*, Chatto and Windus, London 1994

Thierry Dufrené, *Giacometti: Le dimensions de la réalité*, Skira 1994

Jacques Dupin, *Alberto Giacometti*, Farrago Editions Léo Scheer, Tours 1999.

Wiele cennych materiałów znaleźć można również w katalogach do wystaw, np. ostatnio:

Katalog do wystawy w wiedeńskiej Kunsthalle oraz Scottish National Gallery of Modern Art

Alberto Giacometti 1901-1966, Herausgegeben von (pod redakcją): Toni Stooss, Patrick Elliott, Christoph Doswald, Hatje Verlag, Stuttgart 1996

oraz:

Pietro Bellasi et al. *I Giacometti: La valle, il mondo*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 2000.

Powyższą listę uzupełnia wiele prac wymienionych w przypisach do monograficznego eseju Marka Kędzierskiego w niniejszym numerze „Kwartalnika Artystycznego”.

Na temat Bregalii:

Ernst Scheidegger /Hrsg, pod red. / *Das Bergell: Heimat der Giacometti*, Zürich 1994 oraz fascynująca rozprawa o językowym universum bregalczyków:

Sandro Bianconi, *Plurilinguismo in Val Bregaglia*, Osservatorio linguistico della Svizzera italiana, Locarno 1998.

Publikacje polskie:

Adam Kotula, Piotr Krakowski *Rzeźba współczesna*, WAiF Warszawa 1985

Daria Kolacka, *Czy portret męski musi mieć głowę? O Alberta Giacomettiego zmaganiach z materią w kilku częściach*, „Artium Questiones” XIII Poznań 2002.

Alberto Giacometti, *Maj 1920*, tłumaczył Jan M. Kłoczowski, „Zeszyty Literackie”, 1998, nr 64, s. 71-72.

Reprodukcje prac Alberta Giacomettiego w części zapowiadającej krakowską wystawę artysty pt.: „Moja rzeczywistość” zostały łaskawie udostępnione przez Alberto-Giacometti-Stiftung (zdjęcia na str. 59-60, 62-66, 68-72 lewa część, 76-77, 79-82) oraz Fondation Beyeler (str. 67, 72-74, 78).

Fotografie na str. 61, 84, 86-87, 157 oraz zdjęcie wykorzystane na okładce wykonał Marek Kędziński.

The Editors and the Author wish to express their gratitude for the generous help of James Lord (Paris), Lutfi Özkök (Stockholm), Ernst Scheidegger (Zürich) as well as Christian Klemm and Franziska Lentzsch of Alberto-Giacometti-Stiftung (Zürich) and Ernst Beyeler, Catherine Schott of Fondation Beyeler (Basel) in preparation of this issue.

Redakcja „Kwartalnika Artystycznego”

RECENZJE

Bogusław Kierc

Wszystko, co masz, to oddech

Wypada witać tego Hölderlina podobnie, jak nie tak dawno (a może jednak dawno) witaliśmy Kawafisa w tłumaczeniu Zygmunta Kubiaka (dwa tomy Wydawnictwa „Tenten”, 1995). Zdaje mi się, że porównując te wydarzenia nie wyolbrzymiam swojej wdzięczności gorliwego czytelnika. Jest bowiem coś (prócz motywu antycznego), co łączy te obszerne prezentacje poetów, bez których trudno wyobrazić sobie idiomatyczną przełęcz między duchową sukcesją starożytnej Grecji a dzisiejszą dziedziną mowy wysokiej:

Szczęśliwa Grecjo! Kraino, któraś jest domem Niebian!
A więc to prawda, co nigdyś, za młoduśmy słyszeli!

Właśnie ta d z i s i e j s z o ś ć (potwierdzająca prawdę s ł y s z a n e g o za młodu) jako językowy kontekst owego idiomu pozwala łączyć Kawafisa z Hölderlinem.

Rok przed wydaniem dwutomowego Kawafisa, nakładem Oficyny Literackiej ukazała się książka *Sonetów do Orfeusza i innych wierszy Rilkego* w przekładzie Adama Pomorskiego.

Czy takie ustalanie poetyckiej ekosfery dla wybranych i przełożonych przez Antoniego Liberę wierszy Hölderlina ma sens poza moimi prywatnymi upodobaniami i własnym temperamentem hermeneutycznym? Ufam, że ma.

Każde z tych wydarzeń edytorskich narusza bowiem oczywistość umieszcowień i wartościowań, a zarazem daje pojęcie o smaku obcowania z całością dzieła powszechnie czczonych gigantów poezji.

Zapewne jest tego świadom Antoni Libera, który – jak każdy (a to nie jest wyrównywanie wyjątkowości), jak każdy prawdziwy metaforysta (bo przekład jest meta-forą, prze-nośnią) podejmuje ryzyko Elizeusza, ucznia Eliasza. Jak napisano na początku Drugiej Księgi Królewskiej, Elizeusz

prosił Eliasza o dwie trzecie jego ducha. I zsunął się na niego płaszcz ulatującego Eliasza, i uderzył zwiniętym płaszczem, jak wcześniej zrobił to Eliasz, i rozstały się wody Jordanu.

Myślę o uderzeniu w jakby już uregulowane (w polszczyźnie) *die Sturzen des Wasser des Herrn*. Libera uderzył. Czy rozstały się wody?

Zakładanie, że książka wzbudzi najpierw ciekawość, jaka jest relacja przekładu do oryginalnych wierszy – wydaje się przewidywaniem na wyrost. Rzeczą zasadniczą jest przyjęcie owego, „wydrażonego” w mowie, miejsca dla narzucającej się wizji; „uruchomienie” protuberancji istnień i utrzymanie prawdopodobieństwa (albo prawdy) ich trwania w rytmach polskich wersów.

Mało kto w trakcie czytania duma nad tym, jak wygląda to udzielające się trwanie – w języku oryginału. Czytelnicy omawianego tomu mogą konfrontować obie wersje, albo wybrać jedną z nich. Nawet nie czytając wiersza po wierszu, będą mieli do czynienia z a u t o r s k i m wyborem Libery, a więc także – z j e g o książką. I jest to – co zrozumiałe – tyleż książka o Hölderlinie, co o czytającym Hölderlina Antonim Liberze. Już samym jej tytułem zaznacza Libera opozycję wobec „nawykowej” lektury Hölderlina: *Co się ostaje, ustanawiają poeci*. To ze *Wspomnienia* wyraźnie się przeciwstawia najczęściej powtarzanemu zdaniu z *Chleba i wina*, które w translacji Libery brzmi tak: „I w ogóle na co komu w tym marnym czasie poeci?”.

Sprawa tytułowego ustanawiania jest w gruncie rzeczy głęboko osobista i Hölderlin – to także kwestia osobista: odnosząca się do rudymentów bycia osobą. Hölderlin czytany jak... p o w i e w. To znaczy: czytany całym uwrażliwionym jestestwem. Umysłowym i zmysłowym. Jak ciało czyta powiewy powietrza. Właśnie, jak wtedy, gdy z chłopcem (*Da ich ein Knabe war...*) bawiły się „lekkie powiewy nieba”.

Taka zabawa bywa w istocie niebiańską osmozą, przenikaniem się bytów i jestestw. Czuł to niesamowicie Rilke i doskonale wyraził w wierszu *Do Hölderlina* z września 1914 – nazywając największą dzielnością (czy – męstwem – w ujęciu Jastruna): „z wyuczonego uczucia/spadać niespodziewanie w przeczute: dalej (*Aus dem gekonnten Gefühl/uberfallen hinab ins gehante, weiter*). Z oczywistego – w nieoczywiste.

Ale równie ważna dla tej dzielności – prócz samego rzutu w przeczute – jest e m o c j a spadania. Jej – by tak rzec – rozciągliwe doznawanie.

Szczególnym rodzajem spadania w przeczute jest u Hölderlina wzrastanie dziecka jak i skok Empedoklesa w głąb Etny.

Kto myślą sięgnął głębi, kocha życie.
Kto poznał świat, pojmuje, co to młodość.
Mędrcy na starość
Kłaniają się pięknu.

Można ten czterowiersz odczytać jako trzy, przylegające do siebie, aforyzmy. Trzema aforyzmami Sokrates odpowiada na pytanie o powód miłosnego podziwu dla młodego Alcybiadesa.

Aforystyczna zwięzłość i elegijna szeroka fala, żar ubóstwienia – to najbardziej odczuwalne (czytelne) cechy poezji Hölderlina. Prawie antyczne dostojenie dykcji przy porywczym pędzie obrazów i uczuć przepalonych owym „świętym ogniem” (*hieron chrema*) – sprawia, że ten przedziwny romantyk wciąż jeszcze mówi nie mniej atrakcyjnie niż (na przykład) Ezra Pound...

Ale tak na te wiersze patrząc – pozostajemy na poziomie retoryki bądź poetyki zaledwie. A przecież idzie o to osobiste. Cytowany fragment *Sokratesa i Alcybiadesa* także tę osobistą stronę jakoś ukazuje w relacji szczególnego stosunku Sokratesa do młodzieńca (do tego właśnie młodzieńca) i ogólnej (czy uogólnionej) r a c j i takiego miłosnego podziwu dla piękna „upostaciowanego”.

Alcybiades był zapewne konkretną osobą, uchwytną, dotykálną... Co jednak z owymi bogami, których obecność tak istotnie waży w poezji Hölderlina? Czy są jedynie figurami poetyckimi, konwencjonalnym uobecnieniem bytów transcendentnych? Pytam, nie po to, by uporządkować synkretyczną teologię autora *Powrotu do kraju*, ale... By się upewnić, że Niebianie nie są pięknymi urojeniami poety, który „wzrastał w ramionach bogów”.

Nie wypieram się swojej naiwnej wiary czytelnika ufającego natchnionemu słowu. Co więcej – z ufnością powierzającego się przewodnictwu tłumacza. (Ach, tak, w różnych miejscach kwestionowałbym – powiem o tym jeszcze – jego zasadę wierności, ale wiedzionego frazami Libery, nie opuszcza mnie przekonanie, że wczytuję się w Hölderlina.)

Błogosławione złudzenie, jakiemu ulegam, opiera się na podobnym założeniu dobrej wiary, żeby przyjąć rewelację o obcowaniu poety z Niebianami. I wbrew uczynom nawykcom, nie traktować tych rewelacji jako przejawu konwencjonalnych powinności. W każdym razie nie traktuję ich tak podczas intymnej lektury.

Sukcesja antyczna złądziła skandal tych rewelacji. Nie wierzymy jednak w jakąś mistyczną konkretność Apollina czy Zeusa, bo wiemy

(lepiej), że są to „wymysły” mitologiczne, dające się co prawda zmaterializować jako dzieła sztuk pięknych, jako natchnienia, brzmienia... A przecież są to emanacje widzianego, dotykanego, słyszanego... Więc?

Upraszczałam. A nawet suponuję prostactwo. Jakbym zapomniał o przekonaniach Simone Weil, która nie wątpiła o prawdziwej pobożności wyznawców Dionizosa czy Ozyrysa; rozumiała, „że Platon jest mistykiem, że cała *Iliada* przesycona jest chrześcijańskim światłem, że Dionizos i Ozyrys są w pewien sposób samym Chrystusem”, że dostrzegając odbicie światła Bożej obecności w sposobie, w jaki człowiek pojmuje życie ziemskie, można uznać, że „prawdziwy Bóg jest obecny w *Iliadzie*, a nie w *Księdze Jozuego*”.

Bardzo to podobne do intuicji Hölderlina. Ale wracając do pięknych emanacji albo emanacji piękna. Sonet Rilkego *Archaischer Torso Apollos* kończy się nakazem – zgoła boskim: „*Du musst dein Leben andern*”. I ten nakaz wypowiedziany jest przez samo odczuwanie widzianego jako widzącego (widziane patrzy moim widzeniem go):

(...) denn da ist keine Stelle,
die dich nicht sieht.

Bezgłowy, pozbawiony ramion, tors Apollina widzi (patrzy), jest ucieleśnieniem boskiego widzenia. Jest odczuty przez człowieka kształtem boskiego patrzenia.

Tę – jak ją wcześniej nazwałam – osmotyczną dynamikę wzajemności w relacji bosko-ludzkiej u Hölderlina oddaje *Śpiew u stóp Alp* sławiący świętą niewinność:

(...) Bo człowiek, choć poznał
Już to, co dobre, nieraz patrzy w niebo
Tępo jak zwierzę; dla ciebie zaś, czystej,
Wszystko jest czyste
(...)
I tylko ty jedyna umiesz jeszcze
Jasno powiedzieć, co pragnie objawić
Nam, którzy tyleśmy już doświadczyli
Wszzechwładny Ojciec.
Ach, być tak sam na sam z Nieśmiertelnymi
I chłonąć nieprzerwanie całym sobą
Światło, nurt rzeki, kołujący wiatr
I czas, co mija.

Przecież to jest potwierdzenie rzeczywistości błogosławieństwa wypowiedzianego przez Chrystusa w Kazaniu na Górze: „Błogosławieni czystego

serca, albowiem oni Boga oglądać będą". Nic dziwnego, że Fryderyk Hölderlin wyznaje:

Błogosławieństwa większego niż to
Nie znam i nie chcę.

Wyznaje... po polsku. Obok tekstu niemieckiego. Możemy więc widzieć (słyszeć) przemianę tamtej z 1801 roku w tę „Mowę Niebios”.

Śpiew u stóp Alp ukazujący zasady poetyki Hölderlina zobowiązuje tłumacza do wierności niemal dogmatycznej, jeśli uznajemy, że dogmat zawiera w sobie akt recepcji i artykulacji objawienia... Ale o jakie objawienie tu chodzi? Ano, o to samo, które owiało (!) chłopca i pchnęło w ramiona bogów, kiedy „niewinny i bezpieczny, bawił się w gaju kwiatami i bawiły się z nim lekkie powiewy nieba”.

Tak pojętą „dogmatyczność” mógłby Libera uzasadnić słowami tejże ody *Unter den Alpen gesungen*:

Aber es bleibt gern, wer in treuem
Busen Gottliches halt, und frei will ich, so
Lang ich darf, euch all, ihr Sprachen des Himmels!
Deuten und singen.

Różnica ujęć uwydatniona w zestawieniu tekstu oryginalnego i przekładu daje pojęcie nie tylko o decyzjach idiomatycznych tłumacza, ale właśnie o jego sytuacji wewnątrz Hölderlinowych epifanii. U samego Hölderlina mamy w tej księdze podobne świadectwo nie tyle „przełożenia”, ile – p r z e n i e s i e n i a „tekstu pierwotnego” w rzeczywistość mowy o b s z e r n i e j s z e j, świadomej już w y p o w i e d z i a n e g o a zarazem pragnącej wypowiedzieć to samo po raz... jeszcze bardziej pierwszy.

Zdaję sobie sprawę z dziecinności tej konstatacji – niemniej podtrzymuję ją wczytując się w oddzielone od siebie datami a sąsiadujące ze sobą ody: *Ślepy śpiewak* i *Chiron*. Proszę porównać siódmą i ósmą zwrotkę w obu odach.

Nie wydaje mi się, by ambicją Antoniego Libery było stworzenie jakiegoś „kanonu” przekładowego, czy ustalenie z a s a d y w i e r n o ś c i Hölderlinowi. Przypuszczam, że to w d a n i e s i ę w Hölderlina wyniknęło ze swoistego „powinowactwa z wyboru”; że więc Libera nie tyle przekłada Hölderlina, ile w y r a ż a go po polsku, powołany do tego (upoważniony) przez (wyczuwaną w dynamice tekstu) bliskość (a niekiedy tożsamość) tak zwanego (i nie tylko „tak zwanego”) doświadczenia wewnętrznego.

Odstępstwa „filologiczne” są w tej książce tak bujne, że skrupulant mógłby osłupieć. I niech tam. Ja czytam te wiersze, przekonany, że – proszę mi darować ton nadto podniosły – oddycha w nich dusza Hölderlina. A „wszystko, co masz, to oddech”.

Chciałoby się powiedzieć, że najistotniejsze epifanie tej poezji dokonują się *im Atemholen*. W oddychaniu, które – samo w sobie – jest przejawem życia i życiem. W oddychaniu, które bywa komunikowaniem i relacją.

Przywołana na początku emocja „spadania w przeczute” także „zdarza się” przede wszystkim w oddychaniu, w odczuciu „zapierającym dech”. I to właśnie, zasadnicze dla Hölderlina, doświadczenie wzrastania w ramionach bogów jest przeniknięte sensoryczną nadwrażliwością na o w i e w a n i e, na p o w i e w.

Czy wybrykiem nadinterpretacyjnym jest przekonanie o ważności bliskiego współbrzmienia słów dla poety najważniejszych: *Vater Aether*? Podobnie, jak nie bez znaczenia wydaje się rodzaj gramatyczny *die Luftige*. Żeńskość powiewu naznaczona jest w tym dziecięco-chłopięcym odczuwaniu subtelnym erotyzmem. Rzecz jasna – nie gramatyka decyduje o takim erotycznym doświadczeniu „zetknięć” z powietrzem. Chociaż... Napomykam o tym, bo jednym z ważniejszych walorów przekładu Libery jest owa utajona w gramatyce, składni i w idiomatyce – erotyczna dotykalność powietrza, którym się mówi. Które mówi.

Bogusław Kierc

Friedrich Hölderlin, *Co się ostaje, ustanawiają poeci*, wiersze wybrane w przekładzie Antoniego Libery, Wydawnictwo Znak, Kraków 2003.

Krzysztof Myszkowski

Ostrość i przezroczystość

Na trzeci tom *Wierszy Miłosza* złożyły się wiersze z lat 1962–1984, zawarte w tomach: *Gucio zaczarowany*, *Miasto bez imienia*, *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, *Hymn o Perle* oraz wiersze rozproszone. To kolejna ważna część traktu polskiej poezji współczesnej. Droga i jej działający duch.

Dobrze jest wracać do wierszy Miłosza, dobrze jest trwać w jego liniach. Ilekroć czytam wiersze Miłosza, mam poczucie trwania w sednie. Zawarta jest w nich istota rzeczy i nicość, przepych świata i jego pustka, życie na biegunach. Linie Miłosza są proste i zawile, świetliste i mroczne, bliskie

i dalekie. Tak jak kobieta z ostatnich zwrotek *Gucia zaczarowanego*, jak jej istnienie w rytmie słów wiersza i w odbiciu tego, który siedzi naprzeciwko. System filtrów, szyfr, ja, on, nie-on.

Uderzająca jest zmysłowość tego świata. Miłosz odkrywa przed nami nazwy, pojawiają się dęby i cedry, sosny i jodły, magnolie, azalie i eukaliptusy, laury i lilie, czeremchy, sekwoje i hibiskusy, jabłonie i pelargonie. Migają kolory, kształty i blaski. Chłoniemy smaki i zapachy. Obserwujemy różowe skały, błękit morza i błękit nieba. Przeżywamy ekstazę o wschodzie słońca. Kontemplujemy rzeczy tego świata. Odczuwamy istnienie i istotność. Idziemy dalej i coraz dalej, labiryntem, w ciemne wnętrza. Podróżujemy do Wilna: tu opis przekształca rzeczywistość w coś fantastycznego, mitycznego, religijnego. Ostro widzimy świat. I to nasycone światłem miasto staje się przezroczyste jak pamięć, jak dusza, jak sen.

„A tutaj idę ja”. Miłosz jest jak złączone w jedno główne postaci Conrada. Ma oś, którą określa system zasad. Zmienia się tak, jak zmienia się język, który go kształtuje. „Zniknij, wyspo. Albo silniej: wyspo, zniknij się”.

„A miłosna potęga, żywe złoto we krwi, unicestwia na wieki/nasze puste imię” – tak kończy się tom pt. *Gucio zaczarowany*. Puste imię unicestwione na wieki. Taki kres, przegrana, a nawet więcej, aniżeli przegrana w ziemskim rozumieniu tego słowa. „Wolę tak przegrać, niż wygrać jak oni”, mówi podmiot tych wierszy.

Miasto bez imienia to powrót do Wilna. Miasto bezbronne i czyste zostało powierzone pocie, rytmowi jego słów. Czy można w słowach uchwycić rzeczywistość, przekazać jej ekstatyczne doświadczenie, przyniknąć sekret tygla? Co to znaczy żyć w prawdzie? I jaka jest prawda ostateczna? Czy dana jest na jawie, czy we śnie, w bezpośrednim doświadczeniu, czy we wspomnieniach? A może w marzeniach?



fol. Emil Kosicki

Michał Kubiak, Carol Thigpen-Miłosz (1944–2002), brąz patynowany, wys. 81 cm.

w pragnieniach? w pożądaniach? A może obecna jest tylko częściowo, w rozproszeniu, w znakach widzialnych i niewidzialnych, w oczekiwaniu na cud i w dziękczynieniach za cud, za święte nasze życie i za święty nasz byt podniebny. Mieszkaniec kamiennych jelniaków karmi się blaskiem świata.

Podmiot tych wierszy kocha światło, może nawet ponad wszystko inne kocha światło, uniwersalne światło wysokie i niskie. Ponad to, co wyrażone i opowiedziane. Niedostateczność języka to wielki i częsty temat Miłosza, co łączy go z Beckettem. „Gdybym mógł nie mówić, nie mówiłbym nic, bo nie było mi obojętne, że zwracam się do nikogo”, mówi Miłosz. *Moja wierna mowa* jest wierszem o wierności mowie ojczystej, o wierności jej pełni i dostojności. Jak mało kto Miłosz zakorzeniony jest w Biblii i w całej tradycji wielkiej poezji polskiej. Jest medium, przez które mówi jakaś irracjonalna siła, dobre i złe duchy i dobry duch dajmonion.

Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada to tytuł będący werselem z psalmu. Tom otwiera wiersz pt. *Zadanie*, w którym pojawia się tak ważny dla Miłosza motyw spowiedzi. Z jednej strony skrzek karłów i demonów, a z drugiej – czyste i dostojne słowa, które były (i są) zakazane. Trzeba wysławiać życie. Ekonomia Boża to ekonomia zbawienia. W wierszu pt. *Lektury* przypomina o zasadach i o prawdziwym dostojności mowy. Nasza sieć utkana jest ze znaków, miłosnych pierścieni. Nie ma co długo skupiać się na złe. Trzeba żyć, „w złotym runie, /W tęczącej sieci, w obłocznym kokonie”. Kto jeszcze daje takie świadectwo?

Mówi „Ja, głos”. Pamiętne wiersze, które kiedyś tak bardzo stanowiły i które teraz tak bardzo stanowią sens: *Kiedy mówiłem, Władca Albanii, Nie tak, Tak mało, Dar*. Różne głosy wspominające (także głosy kobiet), linie mające moc haiku, przepiękne fragmenty, zaklęcia, suplikacje, epifanie. A wszystko stanowi integralną całość, poezja z prozą i proza z poezją: Miłosz lubi powtórzenia, repetycje, przywołania, odniesienia. Cała jego twórczość jest jak wielki fresk: wielki fresk na chwałę Bożą. Ileż mocy potrzeba, żeby istnieć na takich wysokościach!

Jaką bogatą feerią jest tytułowy poemat. Zwrotki o Anusi, o pielgrzymowaniu i o pasji. „I tylko w zaprzeczeniu dom swój miała świętość.” *Lauda*, czyli *Arcadia*. Przypisy, rejestry, spisy rzeczy. „Sam zostałem, filtrując porządek z chaosu.” Używa zwrotów i formuł zaczerpniętych z szesnastowiecznych testamentów, aktów darowizny i z przywilejów królewskich. Dziwne, piękne, precyzyjne słowa. „Aż zajdziesz na rozstaje. Tam będą dwie drogi./Jedna trudna i w dół, druga łatwa i w górę./Idź trudną, głupi Jasiu. Znów będą dwie drogi./Jedna trudna i w górę, druga łatwa i w dół. Idź w górę...” Jest kraj lat

dziecinnych: Wędziagoła, Opitłoki, Świętobrość, Auksztota (wschodni tj. lewy brzeg Niewiaży) i graniczna, rozciągająca się od prawego brzegu Niewiaży – Żmudź. Trwa rytuał oczyszczania. „Gdzie? Kiedy? Dla kogo?” Biją dzwony w wileńskich kościołach. Jest zima. Owinięta chustą Alżbieta idzie na ranną mszę świętą. Trwa życie. Pod Sądem. To jest wysoki cel poezji Miłosza: żeby wiedzieć, że trwa życie i żeby wiedzieć, że pod Sądem.

Hymn o Perle to przeróbka syryjskiego apokryfu gnostycznego pochodzenia, będącego częścią rękopisu zawierającego dzieje apostoła Tomasza. List zapieczętowany królewską ręką przeciwko złym siłom, zostaje wysłany na ratunek. List, który jest głosem, światłem, uspokojeniem (pokojem) i miłością. Ten list ratuje bohatera hymnu.

Ciemno Wielmożny Profesor Miłosz, nie poddany duchowi pustki, którego dobrze zna, sługa niewidzialnej rzeczy, sekretarz zapisujący głos dajmoniona. Ktoś, kto zna Piekło i kto działa przeciwko jego mocom. „Co jest wymówione, wzmacnia się./Co nie jest wymówione, zmierza do nieistnienia.” To nie Beckett, to Miłosz. W *Zdaniach*, jakże ważnych, jakże aktualnych, wypowiada cel swojej poezji: „Niechby jednego człowieka wybronilo twoje dzieło”.

Akord:

Obfity polów

(Łukasz V, 4-10)

„Ryby trzepią się w wyciągniętych na brzeg sieciach Szymona, Jakuba i Jana. Wysoko jaskółki. Skrzydła motyli. Katedry.”

Krzysztof Myszkowski

Czesław Miłosz, *Wiersze tom 3, Dzieła zebrane, tom XVIII*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2003.

Krzysztof Myszkowski

Pod skorupą

Prawie dziesięć lat trwała korespondencja między Thomasem Mertonem i Czesławem Miłoszem, rozpoczęta i zakończona listami Mertona: pierwszym, napisanym pod wielkim wrażeniem *Zniczonego umysłu* i ostatnim, napisanym przed jego pierwszą i ostatnią podróżą do Indii, na niewiele dni przed nagłą śmiercią. W tych niezwykłych ramach mieści się pasjonująca wymiana

listów, w sposób wnikliwy i głęboki poruszająca zagadnienia, które powinny być tak drażnione w każdym czasie. Nie znam drugiej takiej wymiany listów.

Są prawie rówieśnikami, mężczyznami w wieku około pięćdziesięciu lat, ludźmi na rozdrożu, którzy wiedzą, jaki mają cel. Pójdą w jedną stronę, chociaż pójdą różnymi drogami.

W pierwszym liście Merton pisze o postawie prawości (albo służy się jednemu z bloków, stojących w świecie przeciwko sobie, albo ryzykując wszystko, wybiera się tą trzecią postawę). „Wiem tylko jedno – pisze Merton – że ktokolwiek interesuje się Bogiem, który jest Prawdą, musi rozbić gotowe skorupy postaw «zniewolonych», które zapewniają wygodną ucieczkę od wolności.” Każdy tkwi w swojej skorupie, ale ważna jest świadomość, praca i rozwój właściwie ukierunkowane; ważna jest także znajomość natury i twardości skorupy, w której się tkwi. Odpowiedź Miłosza jest wspaniała: jeżeli Merton zaznaczył wysoki pułap rozmowy, to Miłosz ją na ten poziom wznosił. „Przeszedłem przez wiele rozpaczy”, mówi Miłosz i przedstawia swoje życiowe i pisarskie stanowisko. „Z doznawanego



Czesław Miłosz na ile popiersia Carol, Kraków, 7 lipca 2003.

foto: Michał Kubiak

cierpienia wypłynie dobro dla Pana i dla innych”, odpisuje Merton i dodaje: „Milczenie i Krzyż, które znamy, to siły, których nie da się pokonać. W milczeniu i cierpieniu, w rozdzierającym wysiłku, aby pozostać uczciwym pośród nieuczciwości (przede wszystkim naszej własnej nieuczciwości), we wszystkim tym jest zwycięstwo. To Chrystus prowadzi nas poprzez ciemności do światła – o jakim nie mamy pojęcia, a które można znaleźć jedynie przechodząc przez pozorną rozpacz. Wszystko musi zostać poddane próbie. Wszystkie relacje muszą przejść przez do-

świadczenie. Wszelka wierność musi przejść przez próbę ognia. Wiele trzeba stracić. Wiele w nas musi zostać zabite, nawet z tego, co w nas najlepsze. Ale Zwycięstwo jest pewne. Zmartwychwstanie jest jedynym światłem i z tym światłem nie można pobiłdzić". Mądry był ten mnich!

Miłosz opowiada o swojej grze z „onymi”, o swoich pisarskich ambicjach, pysze i dzikim egotyzmie (umiłowanie prawdy a przeciwstawianie światu swojego „ja”), o samouludzie i o ostrożności, owijaniu w bawełnę, przebiegłości i chytryści, o lęku i bezradności. I mówi: „chciałbym przyczynić się do tego dzieła, któremu Pan także służy. Takim poczuciem obowiązku jestem przesiąknięty od czasu kontaktu (bardzo dla mnie ważnego) z Oscarem Miłoszem w Paryżu w r. 1934, mimo wszystkich moich szaleństw i błędów. Ale dla pisarza to nie jest proste”.

Piszą o katolicyzmie, o Opatrzności, o polityce, o Ameryce i o Rosji, o roli Europy, o literaturze – Mertona interesują pisarze polscy, szczególnie Jerzy Andrzejewski, za którego często się modli i Zbigniew Herbert, wymieniają opinie o swoich utworach, ale Merton prawie wcale nie zna wierszy Miłosza. Zdają zwięzłe i szczere relacje z tego, co dzieje się pod ich skorupami, „wewnątrz fortecy”, w środku. „Jest Pan dla mnie ważny – pisze Miłosz – czuję w Panu przyjaciela, z którym mogę być zupełnie szczerzy. Problem w tym, że nigdy nie byłem przyzwyczajony do szczerości.” Miłosz mówi o swojej religijności, o pisaniu: „wątpię, czy pisanie i publikowanie mogą iść w parze z czystością serca. Mimo wszystko pisanie to jest ciągła maskarada i ciągła zemsta naszego ego, nawet jeśli mamy lepsze intencje. (...) Literatura przynależy do świata, a świat jest Cezara”. Merton odpisuje: „Gdybyśmy my wszyscy nie byli wariatami, to nigdy niczego byśmy nie dokonali.” Czyż można o lepszą odpowiedź?

Miłosz pisze, że w literaturze, w sztuce brak jest obrazu świata porządkowanego przez religię w czasach, gdy obraz świata jest, jaki jest: „niebo puste, nie ma litości, kamienna pustynia, życie kończące się śmiercią” i że jest to kompletne wariactwo i szaleństwo. „W ilu książkach, oprócz książek do nabożeństwa, możemy znaleźć wielką wizję świata, odkupionego przez Chrystusa”, pyta Miłosz. Czyż nie są to nasze problemy i dylematy? Czy, tak jak mówi Miłosz, zbliżamy się do czasów, kiedy tylko grupki mnichów w opactwach pozostaną zdrowe?

Miłosz pisze, że czyta książki teologiczne, że przygotowuje się do pisania o Bogu, do czego dobrym przygotowaniem były pisma Weil. „Okropny wstyd i hańba tkwić w tym nieustannym koktajlu jako bierny i bezwładny niewolnik Wyspy Kalipso, gdzie nikt nie odczuwa żadnej

pokusy, by myśleć, i gdzie człowiek po prostu je, żyje i podpira supermarket i dom towarowy, i General Motors, i telewizję”, odpowiada Merton.

„Moja poezja zawsze była religijna w jakimś głębszym znaczeniu, czasem otwarcie metafizyczna”, pisze Miłosz i zastanawia się, jak pisać literaturę religijną dziś (czy tak jak kiedyś Pascal?). Przeżywa, jak Beckett, czy jak Merton, metafizyczną udrękę, nicość w sobie samym, doświadcza zagubienia w ciemnościach zewnętrznych (przeciwstawnych „nocy ciemnej”, ciemnościom wewnętrznym). „Być może tu, w tej nicości, jest nieskończona wartość, obecność Boga, który nie jest odpowiedzią, Boga Hioba, któremu ponad wszystko, poza wszystkim musimy być wierni”, odpowiada Merton. Bóg Hioba to także Bóg Becketta. Tropy prowadzą do Księgi Koheleta.

Miłosz proponuje ujęcie religii jako wizji osobistej (jak u Pascala). Mówi, że ważne jest odróżnianie uczuć od strategii wyrażającej się w słowach, o związanych z tym problemach: jak połączyć *transcendence* i *devenir* oraz jak uzyskać jedność podmiotu, a nie tylko jedność „osobowości”. „Niewielu jest ludzi, których rady tak sobie cenię, jak Twoje”, odpisuje Merton.

Spotkali się tylko dwa razy: raz w klasztorze trapistów Our Lady of Gethsemani w Kentucky (przed spotkaniem Miłosz napisał: „Oczywiście będę ciężarem, ponieważ chcę rozmawiać”; „Dobrze było mieć Cię tutaj”, odpisał po spotkaniu Merton) i drugi raz – w San Francisco, przed pierwszą i ostatnią podróżą Mertona do Indii („Dobrze było spotkać się z Tobą w S.(an) F.(rancisco)”), tak kończy się ta korespondencja.

Przejmujący jest długi list Miłosza pisany w wieczór sylwestrowy z 1964 na 1965 rok („moje noce wypełniają ekstatyczne modlitwy, radość”). „Myślę, że rzeczywiście stajemy się zadziwiająco do siebie podobni w wielu sprawach”, odpisuje Merton. Jaki obraz świata wynika z tej korespondencji? Jest to obraz świata porządkowany przez religię, a więc najprawdziwszy, jaki tylko może być, poddany przyjaźni i literaturze. „Polska jest teraz z powrotem trzęsawiskiem jak za stalinizmu, z tą różnicą, że zamiast doktryny mamy coś w rodzaju bardzo awangardowej i zachodniej masturbacji”, pisze w liście ze stycznia 1968 roku Miłosz. Czy dziś gdzieś toczą się takie rozmowy? Zalewają nas fale bełkotu, zapadamy się w trzęsawisko. Przecież mamy miary i znaki. Stosujmy je i podążajmy za nimi, na własne ryzyko i na własną odpowiedzialność.

Krzysztof Myszkowski

Thomas Merton, Czesław Miłosz, *Listy*, przełożyła Maria Tarnowska, Wydawnictwo Znak, Kraków 2003.

Adriana Szymańska

Szyborska egalitarna

Do *Rymowanek dla dużych dzieci* podejść można na kilka sposobów. Posługując się „szkiełkiem i okiem” intelektualisty można się zdziwić, czemuż to ta wielka dama naszej, a teraz – po Noblu – i światowej poezji, zabawia się jak zwykły żartowniś, rymując nie zawsze z sensem i wyższym celem na horyzoncie. Czemuż układa w podróży albo i w domu z atlasem w ręce – jak informuje czytelników we wstępie swojej książeczki – te frymuśne limeryki mogące budzić w niektórych pobożniach uczucie niesmaku i zażenowania. Zdarzyło mi się spotkać z taką właśnie reakcją. „Błahe toto, niepoważne, nie wiadomo po co przez wybitną poetkę ujawnione światu” – takie komentarze też słyszałam, wypowiedane przez intelektualnych malkontentów bez poczucia humoru, a więc i zmysłu realności. W rzeczywistości bowiem największa nawet powaga odsłania gdzieś rąbek śmieszności, a najwyższa wzniosłość potyka się o kamyk pospolitości.

Dodając do „szkiełka i oka” „czucie i wiarę”, przyjąć należy, że każdy medal ma dwie strony i psychologiczny szkopał geniuszy cierpiących na nadmiar wyrafinowania i przenikliwości byłby nie do rozwiązania, gdyby nie zostali obdarzeni – dla harmonii czy równowagi wewnętrznej – także jakąś mniej wykwinną pasją niż pisanie traktatów czy wierszy filozoficznych. W limerykach i innych zabawnych rymowankach Szyborskiej, pisanych z pewnością nie bez pewnej dozy zadumy czy nawet smutku nad ułomnością natury ludzkiej, równoważy się zmysł tragizmu istnienia wyrażany w „poważnych” wierszach poetki z tak perfekcyjnym znanstwem i kunsztem. Tutaj liczy się raczej sam kunszt, sama zdolność rymowania i układania w zgrabne bukietki ze słów tego wszystkiego, co pozostaje w duszy poetki po napisaniu tak genialnych wierszy jak *Tortury (Ludzie na moście)* – o cielesnym cierpieniu człowieka – lub *Psalm (Wielka liczba)* o ograniczeniach ludzkiego udziału w historii świata w stosunku do innych elementów przyrody – albo o bezwzględnej tyranii śmierci w *Autonomii (Wszelki wypadek)* czy w wierszu *Kot w pustym mieszkaniu (Koniec i początek)*.

Idąc za szyfrem porządkującym w cykle efekty zabaw językowych Szyborskiej, można by owe „lepiej”, „odwódki” i „altruistki” nazwać jeszcze inaczej – na przykład „nicotki” – albowiem obecna w nich dawka absurdu przeciwstawiona filozoficznej randze „wielkich” wierszy Szyborskiej wiedzie naszą

uwagę w stronę tych ludzkich działań, które idą w parze z nonsensem czy wręcz pustostowiem. I tutaj odslania się – przewrotnie – bardzo istotna cecha osobowości poetki: jej głęboki humanizm, jej egalitaryzm. Napisawszy bowiem to, to i to, ma ona odwagę pisać także i owo, co może i nie każdy potrafiłby napisać, ale prawie każdy z pewnością zrozumie. Można zaryzykować twierdzenie, że teraz nawet mechanik z brudnym od smaru kluczem francuskim w ręce, kucharka z chochlą pełną grochówki albo i baca gnający owce przez połoninę mogą powiedzieć: „Szyborska? A – znam, znam. Nawet umiem na pamięć parę jej kawałków”. I nikomu już nie przyjdzie do głowy zżymać się z tego powodu, że niewiele pojmuje z większości wierszy znakomitej Noblistki.

Można, oczywiście, zarzucić powyższemu rozumowaniu nadmierny konceptualizm, ale czyż nie podobny, jak w wypadku Szyborskiej, mechanizm sterował myślami wielkiego filozofa i teologa – Józefa Tischnera – gdy powierzał niektóre ze swoich odkrywczych idei góralskiej gwarze? Może – w przeciwieństwie do poglądów Miłosza na ten temat – aby być naprawdę wielkim poetą, należy też być wielkodusznym, wpaniałomyślnym czy po prostu dobrym człowiekiem? Pokazując własną wielkość umieć też pokazać własną słabość, śmieszność czy dziwactwo, które – ujawnione – dodaje do wielkości, niezwykłości i genialności rys zwyczajności, a nawet trywialności? Na ogół wielcy ludzie trzymają swoje dziwactwa, słabości czy odruchy zwyczajności w szufladzie, pod stołem lub w szczelnie pozamykanych zakamarkach umysłu. Szyborska nie boi się zmanifestowania nawet owej odrobiny chwilowego, choćby specjalnie wyreżyserowanego infantylizmu, jaki jest nieodzowny dla zachowania dystansu wobec niepojętości świata i niewyrażalności jego tajemnic. Bywa heroiczna, ale bywa też dowcipna i frywolna aż do granic dobrego smaku, jak np. w jednym z limeryków podhalańskich zaczynającym się od słów: „Pewien baca w kurnej chacie...”

Limeryk, to – jak podaje słownik wyrazów obcych – „humorystyczny, często absurdalny, niekiedy nieprzyzwoity wierszyk angielski pisany anapestem”. Początki takiej zabawowej twórczości poetyckiej to salonowa gra wykształconych Anglików, gra wymagająca sporej sprawności i precyzji we władaniu słowem. Ta forma żartobliwego wiersza znana jest i u nas, m.in. w wykonaniu Macieja Słomczyńskiego i Stanisława Barańczaka; Wisława Szyborska przypomina nam we wstępie te właśnie praktyki innych polskich pisarzy i uczonych. W jej książeczce typowe limeryki zajmują tylko część pierwszą i kawałek ostatniej, siedem pozostałych to inne rymowanki i humorystyczne prózki pt. *Podstuchanie*.

Ironia i autoironia – najcelniejsza broń intelektualna poetki – i tutaj, zwłaszcza w *Galerii pisarzy krakowskich*, spełnia swe kreacyjne zadanie. Oto przykłady najwyższej próby:

W tych skromnych ramach – Marta Wyka.
Picasso. Bo odmówił Styka.

Tu Czesław Miłosz – chmurna twarz.
Klękniij i odmów „Ojczy nasz”.

Szyborska – gips. Łaskawy los
obtłukł ją trochę, zwłaszcza nos.

Stanisław Balbus. Same kości.
Przystosowany do wieczności.

W dwudziestu paru dwuwersowych portretach pisarzy i poetów – dobrych znajomych i przyjaciół Noblistki – udało się Szyborskiej nie tylko dać upust własnej złośliwości, ale też oddać w maksymalnie lapidarnej formie najcelniejszy rys psychiki, często znamiona równocześnie sylwetki zewnętrznej i duchowej konkretnej osoby.

Tak więc są *Rymowanki* także źródłem żartobliwej wiedzy o osobach i rzeczach tego świata. Galeriję pisarzy krakowskich uzupełniają potrawy i trunki, limeryki chińskie, wyspiarskie i kontynentalne dokumentujące pasje geograficzno-historyczne autorki, uświetnia je *Rymowana rozprawa o wyższości Sarmatów nad innymi nacjami tudzież o słusznej karze na zatwardziały, którzy tego poglądu nie podzielają*. Tutaj absurd na dobre już króluje, czuje się jednak, że poetka przez cały czas bawi się znakomicie, tak niby od niechcienia – a jakże trafnie – piętnując wszelkie nacjonalizmy i fanatyzmy. Małgorzata Baranowska w świetnej książeczce o Szyborskiej pt. *Tak lekko było nic o tym nie wiedzieć* (Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław, 1996) w rozdziale *Pocztówka siostra liryki* mówi o innej jeszcze niż pisanie limeryków pasji poetki, mianowicie o kolekcjonowaniu przez nią pocztówek. Przytacza też fragment zwierzeń Szyborskiej na temat pierwszej pocztówki z kolekcji i jej opis kończący się w ten sposób: „Uznałam, że ta pocztówka będzie moja. Potem zaczęłam do niej dokładać inne. Naturalnie każda była kiczem, ale kiczem z jakimś wybrykiem wyobraźni. Coś z czymś musiało się zderzać: naiwność z pretensjonalnością, rzewność z idiotyzmem”.

Otóż to. Może właśnie w powyższym wyznaniu poetki tkwi klucz do jej wszechstronności, do jej otwartości na każdą, także kiczowatą potencjalność słowa i wyobraźni. Mówi dalej Baranowska o Szyborskiej: „Zawsze świat

usiłuje pokazać w całej jego komplikacji i ze wszystkimi sprzecznościami". Powaga jest w sprzeczności z dowcipem, duchowość z cielesnością, etc. Szymborska nigdy nie unikała tematów trudnych, dramatycznych; być może w śmieszności limeryków znajduje ona jakieś brakujące jej do całości cząstki świata. Niepoważność gdzieś się rymuje, według niej, z tragizmem, bezsens z poszukiwaniem sensu. W świetle tego paradoksu dokonuje się cała, nieporównywalna z żadną inną, sztuka słowa Wisławy Szymborskiej. Limeryki i inne zabawne wierszyki należą do jednej z jej przejawów: tej zwróconej w stronę niefrasobliwości i kiczu.

Cały przewrotny duch Szymborskiej ujawnił się w tej książeczce pokazując, że nie taki Nobel straszny jak go malują. Poetka zawsze miała skłonność do dekoturnowania nie tylko własnej osoby, ale i całej rzeczywistości, a o jej egalitarnym guście od dawna świadczy fakt, że – od młodości rozmiłowana m.in. w Montaigne'u – na co dzień czyta i pisze o poradnikach dla działkowców i tym podobnych lekturach nadobowiązkowych. Dziękujmy więc Bogu za tak niekonwencjonalną Noblistkę, co nie tylko ucho i oko przyłożyć umie, gdzie trzeba, żeby zapytać: – „Czemu w zanadto jednej osobie?/Tej a nie innej? I co tu robisz?/W dzień, co jest wtorkiem? W domu nie gnieździe?/W skórze nie łusce? Z twarzą nie liściem?/Dlaczego tylko raz osobiście?” (*Zdumienie, Wszelki wypadek*) – ale też i pofiglować lubi z językiem, a nawet wykonuje z upodobaniem przezabawne kolażowe wyklejanki, które ilustrują omawianą książeczkę. Bo przecież każdy z nas, piszących, choćby miał największe ambicje elitarne, ma także w sobie coś z pospolitego podglądacza, podsłuchiacza, plotkarza, kuglarza i błazna. Szymborska to właśnie z wdziękiem nam w *Rymowankach* uświadamia.

Adriana Szymańska

Wisława Szymborska, *Rymowanki dla dużych dzieci z wyklejankami Autorki*, Wydawnictwo a5, Kraków 2003.

Małgorzata Baranowska

Pamięć sztuki

Analiza obrazu Giorgione *Burza* stała się rodzajem centrum książki Joanny Pollakówny o renesansowym malarstwie weneckim *Weneckie tęsknoty*. Tutaj najpełniej autorka określiła charakter tęsknoty wyrażającej się przez sztukę:

„Tej tęsknoty, która nieodmiennie tchnie na człowieka z piękna pejzażu; piękna, któremu nie potrafimy sprostać. Może wszelkie piękno, które się nam poprzez cudowność pejzażu ukazuje, jest od zarania losu ludzkiego Rajem Utraconym i dlatego właśnie, wśród najgłębszego zachwycenia, budzi w nas tęsknotę? Bo piękno nigdy nie jest nasze; choćby wyszło spod ludzkiej ręki, do tej ręki już nie należy. Bywamy ledwie depozytariuszami piękna. Utracone, niedostępne, zawsze jest – po tamtej stronie. Uszczęśliwiająco bolesny kierunek zachwyty”.

Piękno być może należy do innego świata, ale my na naszym świecie, skutecznie lub nie, szukamy sensu tworząc tajemne znaki w taki sposób, by się dały przez człowieka rozszyfrować. Sztuka mówi także o tym, co niedostępne naszym zmysłom i naszemu umysłowi. Renesans należy jeszcze do świata rządzącego się bardzo spójnym systemem znaków symbolicznych. To malarstwo, które chce ogarnąć sens wieczny. Pollakówna we wstępie pisze o swych szkicach: „Że zaś malarstwo, jak wszelka sztuka i literatura, jest szyfrem egzystencji, pisałam też o tych ponadczasowych sprawach i wątkach ludzkiego bytowania, jakie teraz, po pięciu wiekach, z tamtych obrazów wysnuwam”.

Dla Joanny Pollakówny sztuka jest więc szyfrem egzystencji. Składające się z siedmiu szkiców o malarstwie, książki Joanny Pollakówny nie można uznać za zwykły zbiór rozpraw historyka sztuki. Być może, jako czytelnikom także poezji Pollakówny, trudno nam patrzeć na to dzieło bez poetyckiego kontekstu. Nasza wiedza o tym, że autorka (1939–2002) nie żyje i nasza pamięć jej wstrząsających i niezmiernie pięknych wierszy o chorowaniu, odchodzeniu i przebywaniu na granicy dwóch światów z tomów *Skąpa jasność* i *Ogarnąłeś mnie chłodem* oświetla szczególnym światłem także jej ostatnią książkę o malarstwie.

Sztuka, sztuka jako pamięć traktowana jest w tej książce jak zaświat. Pollakówna wyraźnie pisze, że pamięć, na którą usiłowali doczesnym życiem zasłużyć stała się zaświatem dla ludzi XV i XVI wieku, a dzieli nas od nich tak wiele. Ale jednak wybór tego właśnie obszaru sztuki i to rozumiejące współodczuwanie Joanny Pollakówny prowadzi nas ku szczególnemu rozumieniu sztuki jako transcendencji (choć to słowo w tekście książki nie pada).

Jeśli jesteśmy istotami przemijającymi, to nie wobec krajobrazów Natury, a wobec pejzaży Sztuki. Choć Pollakówna nie używa dużej litery, ale w trakcie czytania ta symboliczna wielka litera sama się narzuca. W tej książce, która w dużej mierze jest opowieścią o przemijaniu, sztuka staje się opoką. Wydaje się, że poetka wybrała właśnie ten okres. „«Malarstwo – pisał w swoim

traktacie Leone Battista Alberti około połowy XV wieku – posiada w sobie jakąś niemal boską moc; nie tylko [...] nieobecnych obecnymi czyni, ale także po upływie całych wieków ukazuje zmarłych oczom żyjących... dzięki sztuce malarskiej twarze zmarłych wiodą jakby dłuższy żywot». Wiara w tę moc uprawianej sztuki musiała być dla malarzy bezcenna.”

Joanna Pollakówna uważa, że cud „wyrwania śmierci cząstki ludzkiego życia” dopełnia się w malarstwie renesansowym. To właśnie poczucie wyraża w podsumowaniu szkicu *Glód nieśmiertelności*, który jest umieszczony w książce jako ostatni. Nie tylko śmierć zagraża „formie”, nie tylko nieistnienie. „Najboleśnieszka w starości bywa stopniowa, ale niepowstrzymana zatrata siebie.” Tą najgorszą przemianą okazuje się utrata talentu. To nie przebiega jednak równomiernie. Talent, jak chęć życia ma swoje przyplawy i odpływy. Pokazuje to autorka w rozdziale *Niepokój* na przykładzie malarza Lorenzo Lotta. Najbardziej spośród opisywanych przez nią niejednoznacznego, najbardziej psychologicznego i najbardziej (przez całe twórcze życie) wędrującego.

Pollakówna przytacza zdanie Berensona: „...moglibyśmy wyobrazić sobie Tycjana, pytającego każdego z tych, do których portretowania przystępował: «Kim jesteś? Jaki piastujesz urząd?». Podczas gdy Lotto pytałby: «Jaki masz charakter? Jaki stosunek do życia?»”. Sam był naraz dowcipny i zręczący. Zadowolony z siebie i wiecznie czegoś szukający. Bardzo chętnie malował bardzo lubiane przez świadomą rzeczy publiczność obrazy-rebusy. Malował świetne portrety mężczyzn pograżonych w melancholii. A jednocześnie na jego bardzo poważnych obrazach znajdujemy zaskakujące scenki. Na obrazie *Zwiastowanie* widzimy jak przerażony kot w popłochu ucieka przed aniołem. Cała scena wyraża początkowe zamieszanie i zmieszanie spowodowane Boskim Przesłaniem.

U stóp tronu Matki Boskiej w poliptyku namalowanym przez Lotta widzimy dzieci-aniołki jeszcze pewnie przed chwilą grające na wioli i lutni. W chwili uwiecznionej na obrazie wyraźnie uchylają się, bo właśnie święty Dominik pada na kolana przed Matką Boską.

Nawet te drobniutkie chwile uzyskały już wieloletnie przedłużenie. Nikt się na tych obrazach nie starzeje. A jednak sam problem starości pojawia się w obrazach weneckiego renesansu. Akurat Giorgione, któremu poświęcony jest rozdział *Powaga i nędze starości*, powalony przez zarazę, nie doczekał starości własnej. Ale na obrazach przedstawiał upływ czasu, czasu egzystencjalnego. Namalował obrazy *Trzy pory ludzkiego życia*, *Staruszka* i *Trzej filozofowie*. Starzy filozofowie na tych obrazach przedstawieni są, jako starcy pełni godności. *Staruszka* jedynie jako zwiędłe ciało. Ich

zmarszczki wygładza przecież wielki duch, którego Giorgione wcale w kobiecie nie szuka. Strach starości objawił się raczej w obrazie *Staruszka*.

Książka Pollakówny jest w pewnym sensie bardzo zmysłowa. Pełno tu wyliczeń i opisów nie tylko portretów ludzi, lecz także fałd materiału, przedmiotów, kolorów. Tak jakby własna pamięć autorki potrzebowała tego świadectwa pamięci malarstwa. Jest tu przecież nawet fragment o tym, że pamięć przeinacza: *Święty Hieronim, czyli manowce pamięci*. Znalazła się tu między innymi opowieść o tym, jak to lew, którego uważamy za „przynależnego” świętemu Hieronimowi, przewędrował w *Złotej Legendzie* Jakuba de Voragine z jednej legendy do drugiej. Poszczególne wyobrażenia świętego Hieronima nakładają się na siebie tworząc jakiś niejednoznaczny obłok pamięci. Co jest prawdą pamięci? Być może właśnie to. Te różne możliwości wyobraźni. Przynajmniej tak się wydaje, kiedy czytamy szkic o świętym Hieronimie.

To pamiętająca wyobraźnia jest bogactwem patrzącego, przypatrującego się renesansowej sztuce weneckiej. Bohaterami książki stali się: Giorgione, Cima da Conegliano, Giovanni Bellini, Lorenzo Lotto, Giovanni Gerolamo Savoldo, a właściwie nie oni sami, ale ich rzemiosło i ich wyobraźnia, która pozwoliła po wiekach Joannie Pollakównej, poetce i historykowi sztuki odczytać tęsknoty człowieka renesansu.

Tą najważniejszą, która właściwie leży u podstaw człowieczeństwa i u podstaw twórczości określa Pollakówna jako tęsknotę do utraconego Raju. Ale w sztuce przejawia się to różnie, na przykład, charakterystyczną dla renesansu tęsknotą do antyku. W opisywanym przez Pollakównę malarstwie wybija się tęsknota do życia poza czasem, co oznacza także pozostawanie w ulotnej ludzkiej pamięci.

Małgorzata Baranowska

Joanna Pollakówna, *Weneckie tęsknoty*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2003.

Grzegorz Musiał

Kolejna ważna książka o Zagładzie

Zdawać by się mogło, że do niezwykle w Polsce obfitej dokumentacji Holocaustu, trudno byłoby dodać cokolwiek więcej. W mojej domowej bibliotece temat ten zajmuje dwa osobne segmenty 1-metrowe, szczególnie

zapełnione pamiętnikami, wspomnieniami, dokumentami, a jest to zaledwie mała część tego, co się dotychczas ukazało. Ponadto, wydane w 2001 roku monumentalne *Getto warszawskie. Przewodnik po nieistniejącym mieście* Barbary Engelking i Jacka Leociaka (omówienie w KA nr 4/01) reasumuje, wydawałoby się, temat losów żydowskiej społeczności w czasie II Wojny, przynajmniej na terenie Warszawy. I tu dochodzę do sedna. Wydana obecnie księga *Życie i zagłada Żydów polskich 1939-1945. Relacje świadków* uświadamia bowiem, jak w istocie niewiele wciąż wiemy o Zagładzie. Wpatrzeni w obrazy umęczonej żydowskiej Warszawy, żydowskiej Łodzi czy żydowskiego Krakowa, dopiero z książeczki Jana Tomasza Grossa *Sąsiedzi* uświadomiliśmy sobie, że oprócz tych głośnych miejsc, były na terenie Polski niezliczone inne, np. Jedwabne. *Życie i zagłada Żydów polskich 1939-1945* to ich przeraźliwy rejestr: setek, tysięcy małych – a czasem zupełnie małych, jak np. Leonpol na Wileńszczyźnie, liczący „zaledwie” 200 Żydów – miejsc męczeństwa żydowskiego czasu Zagłady. Czytając te wybrane z depozytów Żydowskiego Instytutu Historycznego relacje – jedne bardzo obszerne, inne zapisane na zaledwie paru stroniczkach, najczęściej zaraz po wojnie i prawie na żywo, za świeżej pamięci ocalałych – lekturę musimy co parę stron przerywać. Przeciętą ludzka wyobraźnia nie jest w stanie przyjąć takiego stężenia potworności. Jeśli bowiem obraz Zagłady, wpisany w panoramę wielkich miast okupowanej Polski, nosił wciąż jakieś cechy ludzkie: warszawskie czy łódzkie getto wszak do końca prawie zachowywało swoją wielkomięską jakość (z jednej strony zależało okupantowi, by jak najdłużej zachować złudzenia wielkiej ludzkiej masy i w ten sposób uniknąć powstania załążków oporu, a z drugiej: sami Żydzi pragnęli jak najdłużej trwać w przeświadczeniu, że ten koszmar to tylko „stan chwilowy”) to wymordowanie mniejszych skupisk żydowskich na prowincji, w Dubnie, Baranowiczach, Międzyrzeczu Podlaskim, Łomazach, Brodach, czy na terenach wcielonych do Rzeszy: w Kaliszu, Sosnowcu, Bełchatowie – nosiło cechy ponurego rzeźniczego mordy, dokonywanego rękami najgorszego elementu psychopatyczno-kryminalnego, który być może władze wojskowe wysyłały właśnie do takich zadań, poza wielkimi ośrodkami. Nad tą książką unosi się swąd, krzyk, przerażenie i rozpacz ofiar ginących w pijackiej rozpasanej rzezi, nierzadko w obojętności lub satysfakcji przyglądających się temu sąsiadów, w całkowitej izolacji od jakiegokolwiek osądu świata, w przekonaniu o ostatecznym tryumfie zła – najdoskonalszego, jakie człowiek mógłby sobie wyobrazić. Wędrując dziś pogrążonymi w spokój

prowinjonalnego bytowania uliczkami Zamościa, Sandomierza, Opoczna, Góry Kalwarii, Łowicza czy Piotrkowa nie pamiętamy o tym, że były one niedawno, o jedno pokolenie wstecz, teatrem Zagłady niejednego żydowskiego Hektora; niejednej żydowskiej Niobe czy Antygony; że to, co się dokonało na tej cichej, polskiej ziemi – ale też co wyrzyło się niemilknącym cierniem w niejednej polskiej duszy, nierzadko pragnącej o tym wszystkim zapomnieć – to trwały zwrot w dziejach świata. Eksperyment, który miał odpowiedzieć na pytanie: ile jeszcze można wyrznąć kobiet, dzieci i kalek, ilu ludzi wtłoczyć nago do bydłych wagonów, ile istnień zadusić w szczelnej budzie jednym włączeniem spalinowego motoru, ile ich mieszkań obrabować, ile wydusić z nich przed śmiercią strachu, łez, pieniędzy, upodlenia mającego zaświadczyć, że słusznie ich to spotkało, aby sumienie świata pozostało nadal śnieżnobiałe. Pytanie, jak wysoka jeszcze ma być góra trupów, w którą zmieniono miasteczkowe społeczności, aby człowiek mógł nadal łudzić się, że można na nich zbudować nowe, „lepsze” życie i wciąż spać spokojnie.

Książka taka, jak ta – beznamiętna relacja świadków – jak i następne, które oby dalej powstawały, dokumentuje parę lat z dziejów świata, pomiędzy rokiem 1939 a 1945, gdy „w Polsce, na Litwie, Wołyniu – wszędzie” wybuchł „skargą żydowską Hiob bolejący”. Gdy w kilku tysiącach polskich miast i miasteczek: w Generalnym Gubernatorstwie, na terenach włączonych do Rzeszy i na terenach wschodnich działo się coś, „czego nie znał świat jeszcze”, czego „nie widział nikt na tej ziemi”.

Grzegorz Musiał

Życie i zagłada Żydów polskich 1939-1945. Relacje świadków, wybór i opracowanie Michał Grynberg i Maria Kotowska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2003.

NOTY O KSIĄŻKACH

Po trzeciej części (*Listy i Apokalipsy chrześcijańskie*) wydanej w 2001 roku, omówionej w „KA” nr 4/2001, teraz ukazały się dwie części pierwsze *Apokryfów* tzw. *Ewangelie apokryficzne*. We wstępie ks. Marek Starowieyski wyjaśnia znaczenie terminu *apokryf* (apokryf – *terra incognita*), opisuje cel powstawania apokryfów, ich „życie” i wreszcie – znaczenie. Omawia badania nad apokryfami. Wyjaśnia, co to są Ewangelie apokryficzne i objaśnia układ tych dwóch tomów. Na zakończenie przedstawia bardzo krytyczne opinie pisarzy wczesnochrześcijańskich (m.in. Orygenes, św. Cyryla Jerozolimskiego, św. Hieronima, św. Augustyna) o apokryfach.

We *Fragmentach* znajdujemy różnego rodzaju fragmenty dotyczące Jezusa oraz fragmenty Jego wypowiedzi – tu: tzw. *Agrafa*, a więc zdania Jezusa nie zapisane w Ewangeliach, także m.in. *Tajemną Ewangelię Marka*, fragmenty Ewangelii niekanonicznych zachowanych na papirusach, *Ewangelię Tomasz*a zawierającą 114 logiów Jezusa, a w następnych rozdziałach: trzy Apokryfy obejmujące całość życia Chrystusa, tzw. *Ewangelie dzieciństwa*, m.in. utwory o narodzeniu, dzieciństwie i młodości Maryi i o dzieciństwie Jezusa, *Protoewangelie Jakuba*, *Ewangelię Pseudo-Mateusza* oraz cykl o Trzech Magach.

Część drugą otwierają Apokryfy o św. Józefie i o św. Janie Chrzcicielu (tu m.in. *Żywot grecki św. Jana Chrzciciela* przypisywany św. Markowi). W dalszych rozdziałach: Apokryfy o sądzie, męce, śmierci i zmartwychwstaniu Chrystusa, m.in. *Ewangelia Piotra*, *Cykl Piłata*, *Ewangelia Nikodema* oraz grupa utworów wykraczających poza okres Ewangelii, apokryfy o odejściu/zaśnięciu (łac. *dormitio*) Maryi. Całość zamyka obszerna Bibliografia i indeksy: biblijny, osób i geograficzny.

Obserwujemy wędrówki motywów, ich zmiany, narastanie, dodawanie nowych, redukcję drugich; ich cechą główną jest fragmentaryczność. Apokryfy stały się częścią kultury europejskiej, w różny sposób obecne są w literaturze (np. u Dantego, Sienkiewicza, Selmy Lagerlöf, Bułhakowa, Brandstaettera), w malarstwie i w rzeźbiarstwie (np. Giotto, Wit Stwosz).

Ponadto stanowią cenne źródło poznania mentalności chrześcijan starożytnych i wczesnego średniowiecza – stanowią pomniki tradycji chrześcijańskiej, świadectwo wiary ludu.

M.W.

Apokryfy Nowego Testamentu. Ewangelie apokryficzne, część 1: Fragmenty, Narodzenie i dzieciństwo Maryi i Jezusa; część 2: Św. Józef i św. Jan Chrzciciel, Męka i zmartwychwstanie Jezusa, Wniebowzięcie Maryi, redakcja ks. Marek Starowieyski, Wydawnictwo WAM, Kraków 2003.

Eseje rabiego Elijahu Desslera to, jak twierdzi jego uczeń rabin Sacha Pecaric, „jeden z najwspanialszych klejnotów nauk rabinicznych XX wieku”. Tytułowy nakaz pożądania prawdy to nakaz pożądania Tory, która jest „Torą prawdy”. „Prawda jest rzeczywistością, nieprawda w ogóle nie posiada bytu”, a więc ludzie, którzy nie pożądają i nie doświadczają prawdy, żyją poza rzeczywistością, istnieją w niebycie.

Eseje dotyczą dwóch pierwszych ksiąg Tory: *Bereszit* i *Szemat*, których przekłady wraz z wyborem komentarzy Rabinów ukazały się w ostatnim czasie nakładem Fundacji Ronalda S.Laudera w Krakowie.

„Nic w Torze nie służy jedynie temu, by dostarczyć informacji. Każdy szczegół niesie ze sobą jakąś naukę.” Rabi Dessler w sposób szczegółowy rozważa próbę Adama i daje lekcję, która z niej wypływa. Przymus i wolna wola, stan zamieszania jako „naturalny” stan człowieka i światła chwały, które uwalniają od stanu zamieszania. Drugi esej pokazuje i uświadamia, że tylko wola Boga jest prawdziwa i rzeczywista, reszta jest fałszem i niebytem. O sytuacji człowieka w świecie są *Dni Stworzenia i dni historii*. Przykładem człowieka sprawiedliwego (*cadik*) jest Noach („każdemu dane są narzędzia dokładnie dopasowane do jego indywidualnego zadania”). Wzorem są losy Praojców – Awrahama, Jicchaka i Jaakowa – nazwanych Boskim Rydwanem. Podstawowe siły człowieka to: Dobroć, Bojaźń Boża i Prawda, które odnoszą się do trzech pierwszych z siedmiu „niższych” *sefirot*: *Chesed* (miłosierdzie), *Gewura* (siła) i *Tiferet* (harmonia). Historia Awrahama i Lota, Awrahama i króla Sodomy (droga do pokonania ciemności), zejście Awrahama do Egiptu, niewola egipska. Na czym polega wielkość Praojców? Kara często oznacza naukę i warunkuje poprawę, której nie można osiągnąć bez zaufania do Boga.

Czym różni się *chesed* (dobroć) od miłosierdzia? Na czym polega różnica pomiędzy Awrahamem a Noachem? Trzeba strzec iskier ducha, mocy *chesed*

w każdym z nas. Awraham modli się za Sodomę. Wielka jest moc modlitwy. Dziewiąta i ostatnia i największa próba *Akedy*, która stoi w całkowitej sprzeczności z wielką obietnicą Boga, a którą Awraham wykonuje bez chwili wahania czy szemrania, co okazuje się istotą próby. Jest taki wewnętrzny punkt i ten punkt trzeba w sobie osiągnąć – jest to „punkt prawdy”, który jest echem tego ostatniego, wielkiego wypełnienia Awrahama, naszego Praojca. Próba dziesiąta Awrahama uświadamia, że „wszystko co czyni Satan, jest na chwałę Nieba, aby uczynić próbę cięższą, a przez to zwiększyć objawienie” – to jest istota *Akedy*.

Esej o umyśle Eliezera pokazuje, jak wielkie jest w Torze znaczenie nawet pojedynczych liter (tu: ukryte motywacje).

Człowiek świadomy ciągle toczy walkę z *jecer hara* w świetle Bożej Obecności (*Szechina*). Uświadamia to historia Jicchaka.

Esej pt. *Wewnętrzność i zewnętrzność* pokazuje, co jest głównym celem życia człowieka. Wewnętrzne łączy się z zewnętrznym: czyny pobudzają serce, czyny „utwierdzają” myśli i czyny zachowują myśli („Nic nie dzieje się przypadkiem”). *Próby Jaakowa* odkrywają, że każde wydarzenie może być widziane na dwa sposoby: z niższego, zewnętrznego punktu widzenia, i z wyższego, duchowego. Kontynuacją udziału Jaakowa jest Josef. Istnieje „przebudzenie z góry” oraz „przebudzenie z dołu”. Ażeby doświadczyć wyniesienia, trzeba przejść przez „przebudzenie z dołu”. Niewola egipska, duchowy *Gelinom*, istnieje i teraz. Dzięki Torze można wyswobodzić się z niewoli. Każdy z nas ma narzędzia do służby Bogu.

Księżde *Szemat* poświęconych jest dziewięć esejów: o wartości małych czynów, o zawziętości serca („Człowiek jest prowadzony ścieżką, którą sam wybiera”), o przyczynach pośrednich i przyczynach podstawowych („Prawdziwe przyczyny wydarzeń to przyczyny duchowe”), o wzrastaniu z najniższego punktu (tu: punkt prawdy i punkt wolnego wyboru w sercu człowieka), o egoizmie i doskonałej bezinteresowności, o Jedyności Boga, o świętości („Świętość oznacza transcendencję”), o ograniczonej mocy Satana i o tajemnicy kadzidła.

Jest to mądra książka, która uczy pożądania prawdy.

K.M.

rabi Elijah E.Dessler, *Pożądaj prawdy, eseje o księgach Bereszit i Szemat*, redakcja merytoryczna rabin Sacha Pecaric, tłumaczenie Katarzyna Czerwińska, Fundacja Ronalda S.Laudera, Kraków 2003.

Tom otwiera szkic Marka Skwarnickiego pt. *Poezja papieża Wojtyły. Wspomnienia rzymskich rozmów z Ojcem Świętym*. Od młodzieńczego *Renesansowego psalterza* (1938–1939) do napisanego po 25. latach poetyckiego milczenia (poemat pt. *Święty Stanisław* (1978) kardynał Wojtyła ukończył przed wyborem na Papieża) *Tryptyku rzymskiego* (2003) („No to, Panie Marku, wracamy do literatury”), który Miłosz nazwie „samoistnym wielkim traktatem teologicznym”. Papież, o czym mówi Marek Skwarnicki, żywo interesował się i interesuje literaturą polską (także współczesną – wiem, że w listach reagował na utwory Miłosza i księdza Twardowskiego).

Jest to tom niezwykle: jubileuszowe (25 lat Pontyfikatu) wydanie wszystkich wierszy i poetyckich medytacji, które Karol Wojtyła – Jan Paweł II napisał do 83. roku życia, wydane w porządku chronologicznym „liryczne ślady wciąż wzbogacającego się życia duchowego” Papieża, którego życie wewnętrzne jest „świadectwem szczególnego kontaktu z Bogiem”. Czytamy między innymi *Kamieniolom* (1956), *Rozważanie o śmierci* (1975) i *Świętego Stanisława* (1978), tak jak i inne utwory mocno zakorzenione w grecko-rzymskim antyku i przede wszystkim w Biblii, odnoszące się do Mickiewicza, Norwida, Wyspiańskiego. Te wszystkie utwory widzę jako ślady dochodzenia do *Tryptyku rzymskiego*, który stawiam najwyżej. Nie wiadomo, czy jest to ostatnie poetyckie słowo Jana Pawła II.

Tom uzupełniają piękne, świetnie wkomponowane fotografie (jest ich około 150) Adama Bujaka, (po prawej stronie tekst, po lewej stronie – fotografia): m.in. greckie, jerozolimskie, rzymskie, wileńskie i głównie polskie krajobrazy, świątynie, wnętrza świątyń oraz kilka portretów Papieża (na stronie tytułowej uśmiechnięta, dobra twarz Ojca Świętego).

K.M.

Karol Wojtyła, *Poezje zebrane, Jan Paweł II, Tryptyk rzymski, fotografie Adam Bujak*, opracowanie poezji z upoważnienia Autora Marek Skwarnicki, Wydanie Jubileuszowe, Wydawnictwo Biały Kruk, Kraków 2003.

Dziwna antologia, bo co to za antologia „poezji amerykańskiej (czy jakiegokolwiek innej – przyp. K.M.) pisanej przez kobiety”. Ale ta gra okazała się warta świeczki. Julia Hartwig – jej wielka kompetencja i legion wybornych, znakomitych tłumaczy zagwarantowali najwyższy poziom tego tak okrojone-

go wyboru. Mamy więc w jednym tomie wiersze dwudziestu sześciu poetek amerykańskich, od Emily Dickinson po poetki współcześnie piszące. W *Słowie wstępnym* Julia Hartwig wyjaśnia zasady wyboru, opowiada o genezie tego pomysłu, krótko charakteryzuje współczesną poezję amerykańską w świetle wierszy, które przedstawia w antologii. Za najważniejsze uznaje takie mistrzyni jak Emily Dickinson, Mariannę Moore, Sylvię Plath i Elizabeth Bishop: „Ich szlak poetycki jest wyrazisty, talenty pełne siły, bliskie geniuszowi. Jest w ich poezji miejsce i dla rejestrującego oka, i dla głębokiej refleksji”. Z przedstawionych w antologii poetek są jeszcze między innymi: Gertrude Stein, H.D. (Hilda Doolittle), Denise Levertov, Anne Sexton i Jane Hirshfield. W dodatku biograficznym – portrety i biogramy.

K.M.

Julia Hartwig, *Dzikie brzoskwinie*, Antologia poetek amerykańskich, przełożyli: Julia Hartwig oraz Stanisław Barańczak, Leszek Engelking, Renata Gorczyńska, Zbigniew Herbert, Ludmiła Marjańska, Artur Międzyrzecki, Czesław Miłosz, Halina Poświatowska, Teresa Truszkowska, Juliusz Żuławski; dodatek biograficzny: Renata Lis, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2003.

Pisma Wittgensteina są jakby opisem naszej rzeczywistości. Jak możliwa jest dziś filozofia i co z tego wynika? – pyta Wittgenstein. Inne, bliskie pytanie: Jak możliwa jest dziś literatura i co z tego wynika? Wittgenstein myślał o napisaniu książki filozoficznej składającej się z samych pytań lub z dowcipów. Czy możliwe jest napisanie powieści składającej się z samych pytań lub z dowcipów? „O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć.” – tak kończy się *Traktat logiczno-filozoficzny*, ale to zdanie dopełnia napisane po latach zdanie: „Coś, co jest nie do wypowiedzenia, tworzy być może tło, na którym dopiero to, co wypowiedzieć mi się udało, nabiera znaczenia”. Wittgenstein miał podejście do języka podobne do mistyków: język nie nadaje się do wypowiedzenia tego, co jest najważniejsze. W innym zdaniu notuje: „Wprawdzie nie jestem człowiekiem religijnym, ale nie potrafię inaczej: każdy problem widzę z religijnego punktu widzenia”.

Wittgenstein napisał około 30 000 stron, z których tylko niewielka część została opublikowana. Wybór w przekładzie Feliksa Przybyłaka jakoś niweluje tę lukę. Dla zachęty zapis z *Uwag różnych*: „Wprowadź człowieka w niewłaściwą atmosferę, a nic nie będzie funkcjonować, jak powinno. Pod każdym względem będzie czuł się niezdrowy. Wprowadź go znów do

właściwego żywiołu, a wszystko będzie się rozwijać i wyglądać zdrowo. No, ale jeśli jest już w owym niewłaściwym żywiole? Wówczas winien się z tym pogodzić i objawiać jako kaleka”.

K.M.

Ludwig Wittgenstein, *Myśli i uwagi*, wybór, przekład i wstęp Feliks Przybylak, mediamorphosis, Wrocław 2002.

Witkacy bardzo poważnie traktował filozofię, stawiał ją nad literaturą i malarstwem, chociaż przecież znany jest głównie jako dramaturg i prozaik. Przez dziesięć ostatnich lat życia pisał prawie wyłącznie tasiemcowe, prawie przez nikogo nie czytane traktaty filozoficzne dotyczące teorii bytu i poznania oraz filozofii nauki. Rozwój filozoficzny Witkacego dokonywał się w trzech fazach i tak jest ułożony ten tom. W części pierwszej, którą wypełniają *juvenilia* znajdują się dwie filozoficzne rozprawki z fazy pierwszej, erudycyjne, będące świadectwem krystalizacji poglądów filozoficznych Witkacego (do 1914 roku). Fazę drugą (1915–1932) rozpoczyna przełom, w którym kształtują się ostateczne założenia systemu filozoficznego Witkacego. Powstaje jego główne dzieło tego okresu – „Główniak” pt. *Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia*. Poprzedza je trzynaście rozpraw z lat 1931–1932, m.in. *Uczucia metafizyczne i O stosunku religii do filozofii. Uczucia metafizyczne jako podstawa uczuć religijnych i rozważań filozoficznych*. Faza trzecia (1933–1939) to okres, który Witkacy poświęcił prawie wyłącznie twórczości filozoficznej. Opracowywał i wyjaśniał kwestie szczegółowe swego systemu wyłożonego w *Pojęciach i twierdzeniach* oraz przeprowadził krytykę innych myślicieli, szkół i doktryn, dokonaną z własnych pozycji. Aneks zawiera trzy recenzje „Główniaka”, dwie odpowiedzi na nie Witkacego oraz autorskie streszczenie dzieła w języku francuskim.

M.M.

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia i inne pisma filozoficzne (1902–1932)*, opracował Bohdan Michalski, „Dzieła zebrane”, tom 10, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2002.

49 fotografii – na 42 fotografiach Miłosz, sam i w towarzystwie żony Carol, syna Antoniego, sekretarki Agnieszki Kosińskiej, pani pielęgniarki. Miłosz przy pracy (tu: Miłosz przy komputerze, ze szkłem powiększającym, nad

kartką papieru, plus miny Miłosza), Miłosz uśmiechnięty i Miłosz mroczny, pogodny, rozpromieniony – przy Carol, Miłosz na spacerze, Miłosz odpoczywający, wybierający wino, mierzący u krawca kurtkę, otwierający drzwi do swojego mieszkania. Miłosz nieupozowany, ale Miłosz chyba nigdy nie jest upozowany. Tak, to jest Miłosz, taki jest, między innymi taki. Piękne są fotografie Carol, np. Carol ubierająca choinkę, Carol z Miłoszem, dwie fotografie Carol z zakonnica. Młoda fotografka zapowiada się na ciekawą artystkę. Album otwiera i zamyka na czarnym tle, w ciemności profil poety na tle smugi światła. Piękny album, droga pamiątka.

K.M.

To Miłosz w fotografii Judyty Papp, wstęp Anna Dymna, posłowie Joanna Zach i Jerzy Madejski, Prószyński i S-ka, Warszawa 2003.

Stanisław Vincenz (1888–1971), gawędziarz, humanista i erudyta, to wielka indywidualność w literaturze polskiej. Miłośnik chasydyzmu i Dantego, odnowiciel i lekarz dusz, wskrzesiciel ducha epiki w literaturze polskiej, wraz ze Stempowskim twórcą nowego rodzaju eseju. Przypomniany w Polsce po latach przez Wydawnictwo Znak tomem pt. *Z perspektywy podróży* (1980) i przez PIW dwoma tomami *Po drugiej stronie dialogu* (1981) z przedmową Miłosza, jego sławnym esejem *La Combe* oraz listem Vincenza do Miłosza. Znajdujemy w tych tomach eseje o Mickiewiczu, Norwidzie, Conradzie, Homerze, Dantem, Szekspirze, Platonie, Goethem i Cervantesie, filozofii greckiej, Simone Weil i Gandhim. Znajdujemy tam wszystko, co u Vincenza jest najważniejsze: umiłowanie Biblii (ulubione księgi to Ewangelie i Księga Hioba), przekonanie, że literatura nie jest tylko zabawą, że pisarz musi być odpowiedzialny za słowo, szacunek dla Boga, człowieka, religii, życia i stworzenia, motywy wierności, miłości i nadziei. I w tym jest wielka siła tego pisarstwa: zakorzenienie w tradycji, codzienne obcowanie z największymi autorami wszystkich czasów. Teraz Pogranicze wznowiło „obrazy, dumy i gawędy z Wierchowiny Huculskiej” – pasmo pierwsze pt. *Na wysokiej poloninie. Prawda Starowieku* po raz pierwszy wydane w 1936, a potem w niepełnej wersji wznowione przez PAX. Jest to dzieło, nad którym Vincenz nie przestawał pracować do końca życia, jego wielka *summa*. Jakże trudno jest terazniejszemu czytelnikowi żyć się z tym dziełem, w którym dominuje powolny tok wypowiedzi, stosowanie „nie-

spiesznego czasu górskiego”, jak mówi Czapski. Ale potem radość, satysfakcja i pożytek z obcowania z Vincenzem są ogromne. Żyje w nim duch starszylacheckiej gawędy, współczesnego eseju i epiki polskiej. To dobrze, że znowu możemy wrócić do Vincenza, że mamy 1 tom *Na wysokiej połoninie*.

M.W.

Stanisław Vincenz, *Na wysokiej połoninie, Pasmo I, Prawda Starowicku; obrazy, dumy i gawędy z Wierchowiny Huculskiej*, Fundacja Pogranicze, Sejny 2002.

WYDAWNICTWO LITERACKIE POLECA

Stanisław Lem *DyLEMaty*

Kto przemawia do nas w *DyLEMatach*
- czarownik czy racjonalista?
Zaangażowany komentator i uczestnik
rzeczywistości czy jedynie sceptyczny
widz w *theatrum mundi*?
Z jakimi afektami i antypatiami
zdradza się autor przed czytelnikiem?
Z jakimi problemami budzi się w środku nocy?



Clara Claiborne Park *Oblężenie*

Klasyczna pozycja na temat autyzmu,
przejmujący opis walki rodziców o dotarcie
do odrębnego świata, w którym tkwi
dziecko dotknięte autyzmem.
Ta poruszająca książka dokumentuje
wyzwania, problemy i satysfakcje,
jakie przyniosło pierwsze osiem
lat życia Jessy.

Małgorzata Słomczyńska-Pierzchalska *Nie mogłem być inny.* *Zagadka Macieja Słomczyńskiego*

Biograficzna opowieść o wybitnym tłumaczu
literatury angielskiej, słynnym prozaiku,
autorze powieści kryminalnych.
Opowieść bardzo osobista, bo napisana
przez córkę pisarza, oparta na starych
dokumentach, listach, zdjęciach,
wspomnieniach przyjaciół i rodziny
oraz domysłach i przypuszczeniach
samej autorki.



Na hasło KWARTALNIK ARTYSTYCZNY udzielamy 15% rabatu.
Koszty wysyłki pokrywa wydawnictwo.

Wszystkie książki Wydawnictwa Literackiego można zamawiać:
Infolinia: 0 800 42 10 40,
Internet: www.wl.net.pl, e-mail: wl@wl.net.pl

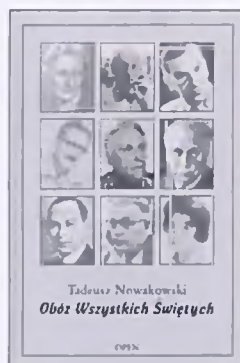
BIBLIOTEKA KWARTALNIKA ARTYSTYCZNEGO

NOWOŚCI



Dziennik paryski to zbiór listów do żony Marii oraz dzieci: Agnieszki i Marcina, pisanych przez Andrzejewskiego w Paryżu od grudnia 1959 do maja 1960, komponowanych tak, by przypominały kartki z dziennika.

Publikacja niniejsza jest pierwszym wydaniem utworu; fragmenty *Dziennika paryskiego* drukowane były w „Kwartalniku Artystycznym”.



Tadeusz Nowakowski (1917–1996) – pisarz, dziennikarz (m.in. RWE), reporter towarzyszący Janowi Pawłowi II w trzydziestu podróżach-pielgrzymkach, honorowy obywatel Olsztyna (gdzie się urodził) i Bydgoszczy (gdzie się wychował i gdzie spędził ostatnie lata życia) – swoją najgłośniejszą powieść *Obóz Wszystkich Świętych* zlokalizował w obozie *displaced persons* w północnych Niemczech i w mieście swojej młodości.

W BIBLIOTECE KWARTALNIKA ARTYSTYCZNEGO UKAZAŁY SIĘ:

Poezja

- Mirosław Dzień – *Cierpliwość*
Bożena Keff – *Nie jest gotowy*
Jarosław Klejnocki – *W drodze do Delft*
Piotr Matywiecki – *Zwyczajna symboliczna prawdziwa*
Grzegorz Musiał – *Kraj wzbronionej miłości*

Krytyka literacka

- Mieczysław Orski – *Ilustratorzy wyobraźni, rewidenci fikcji*

Proza

- Maria Danilewicz Zielińska – *Burko Konopnickiej*
Janina Kościalkowska – *Bib me!*
Michał Głowiński – *Czarne sezony*
Grzegorz Musiał – *Al Fine*
Grzegorz Musiał – *Dziennik z Iowa*
Krzysztof Myszkowski – *Funebre*



ISSN 1232-2105 02
9 771232 210031

ISSN 1232-2105
nr indeksu 36294

cena 20 zł (vat 0%)