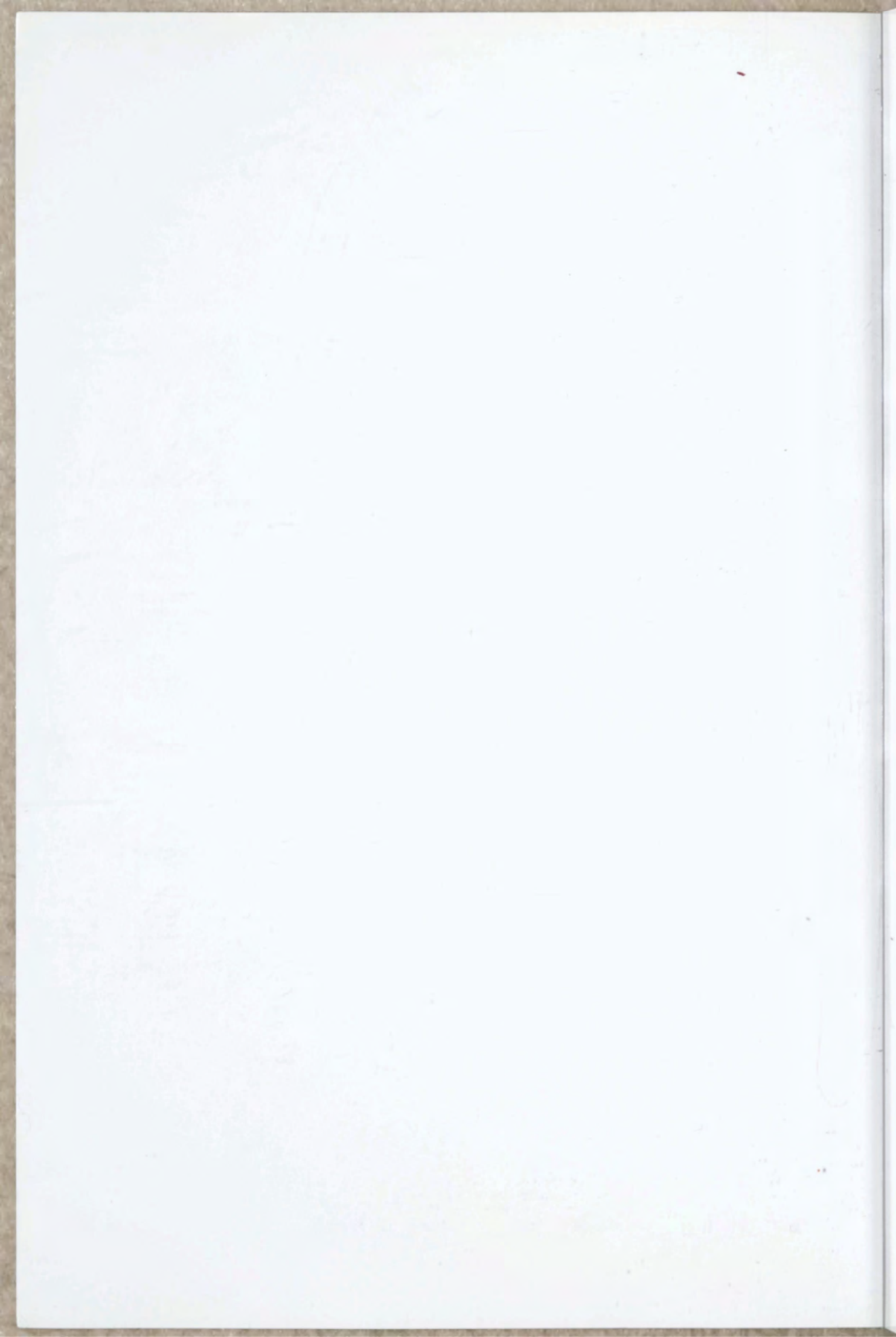




MAREK KĘDZIERSKI

GIACOMETTI

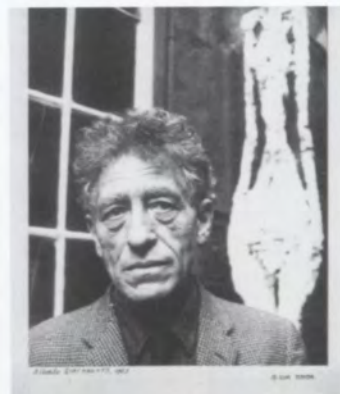
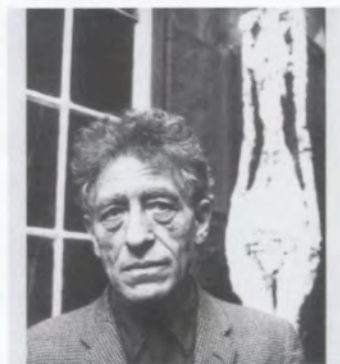
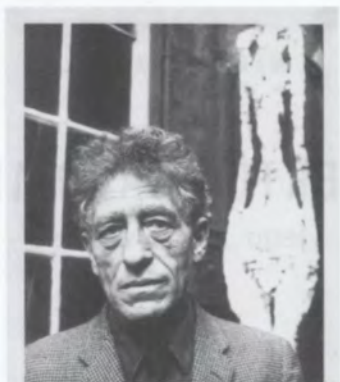
KWARTALNIK
ARTYSTYCZNY
DODATEK



MAREK KĘDZIERSKI

ALBERTO GIACOMETTI
i jego „rzeczywistość”

KWARTALNIK
ARTYSTYCZNY
D O D A T E K 2013



ALBERTO GIACOMETTI
LÜTFİ ÖZKÖK

Lütfi Özkök, Alberto Giacometti, 1963



*Sztuka niezmiernie mnie interesuje,
ale prawda – nieskończenie bardziej.*

ALBERTO GIACOMETTI

ALBERTO GIACOMETTI
NOTA BIOGRAFICZNA

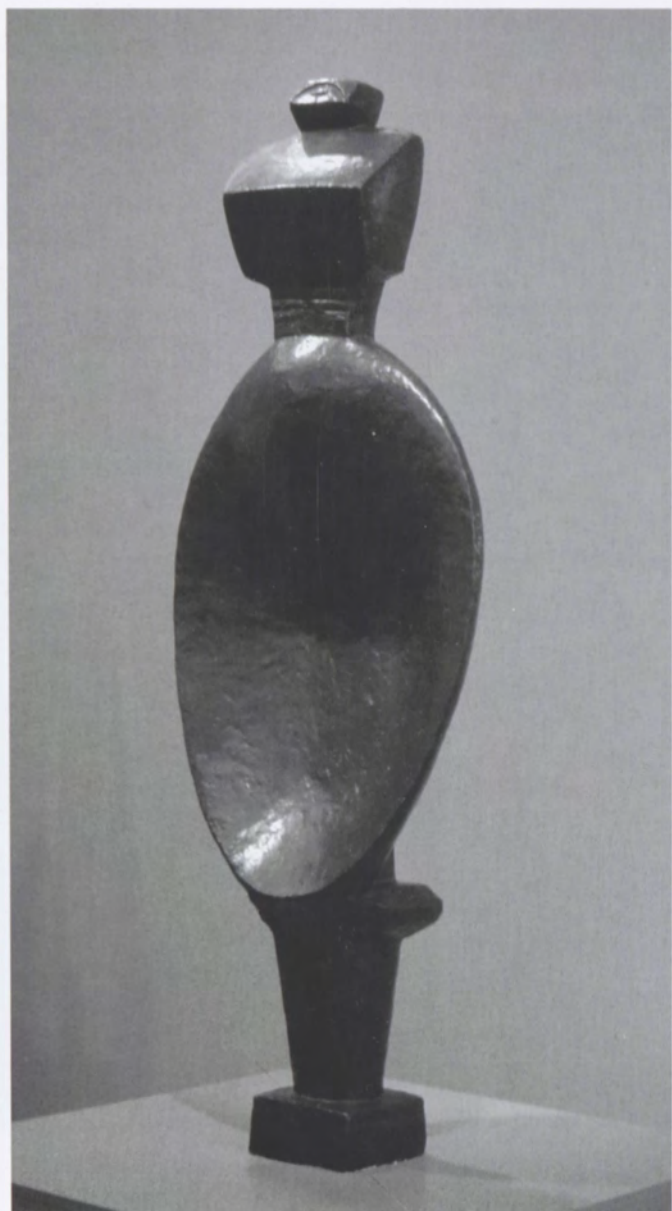
- 1901 przychodzi na świat w Borgonovo w Szwajcarii
- 1915-1919 nauka w ewangelickim gimnazjum w Schiers koło Chur
- 1919 studia malarstwa i rzeźby w Genewie
- 1920-1921 podróże po Włoszech
- 1922 przyjazd do Paryża, w którym pozostanie na stałe, nauka u Antoine'a Bourdelle'a
- 1925 pierwsze wystawy 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 przez następnych piętnaście lat 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



I Tors, 1925 - brąz 58,3 x 30 x 23 cm



Il Para, 1927 - bronz 60 x 40 x 19 cm



III *Kobieta-Lyżka*, 1927 - brąz 144 x 51 x 23 cm



IV Patrzęca twarz, 1928 - gips 39 x 37 x 5,5 cm



V *Zawieszona kula*, 1931 (wersja 1965) - gips, malowany metal i sznurek 60,6 x 35,6 x 36,1 cm



VI *Śniąca kobieta*, 1929 - brąz 23,7 x 42,6 x 13,6 cm
VII *Nieprzyjemny przedmiot*, 1931 - brąz 15,1 x 47,9 x 11,8 cm



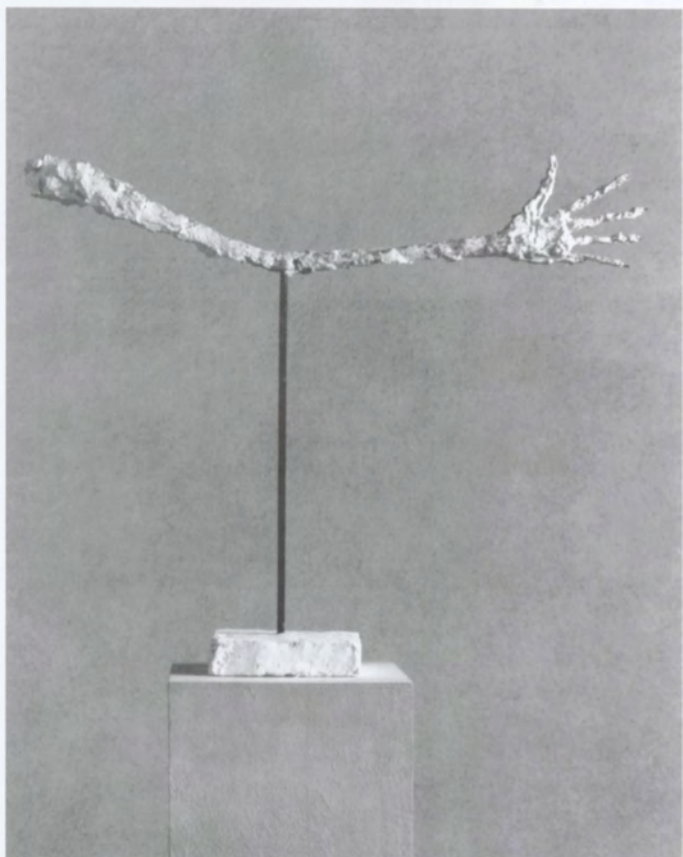
VIII *Nieprzyjemny przedmiot do rzucania*, 1931 - brąz 22,8 x 34,3 x 25,9 cm
IX *Głowa-czaszka*, 1934 - gips, miejscami ołówek i niebieskie pióro 18,4 x 19,9 x 22,3 cm



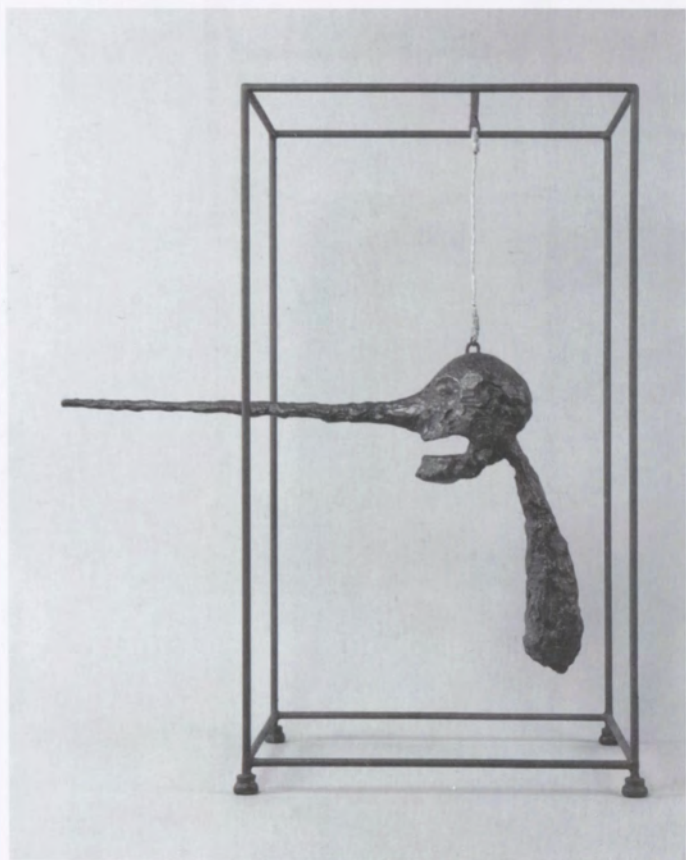
X Niewidzialny przedmiot (Dłonie trzymające pustkę), 1934 - brąz 164 x 29 x 26 cm



XI Kobieta siedząca 1946 - brąz 77 x 14,5 x 19 cm



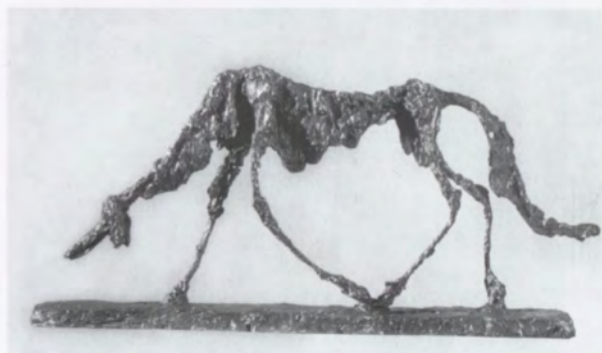
XII Ręka , 1947 - gips, pręt żelazny, malowane 65,5 x 79 x 12 cm



XIII Nos, 1947 (wersja 1949) - brąz, metal malowany, bawełn. sznurek, 80,9 x 70,5 x 40,6 cm



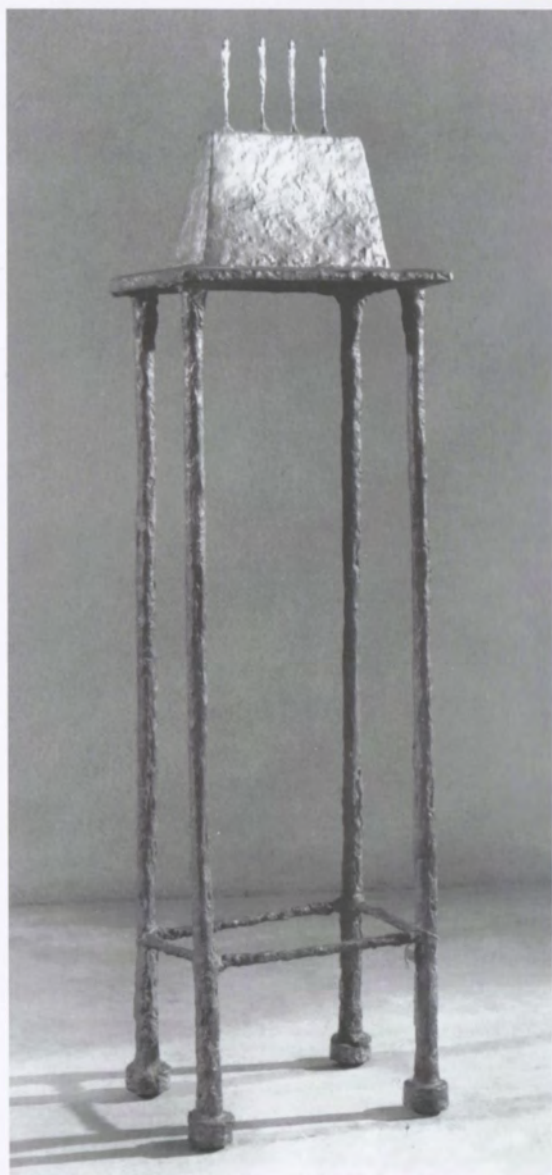
XIV Klatka (wersja 1) 1950 - brąz 91 x 36,5 x 34 cm



XV Kot, 1951 - brąz 29 x 80,5 x 13,5 cm
XVI Pies, 1951 - brąz 46 x 98,5 x 15 cm



XVII Polana, 1950 - brąz 58,7 x 65,3 x 52,5 cm



XVIII *Cztery male figury na cokole*, 1950 - brąz 162 x 41,5 x 32 cm



XIX *Kobieta wenecka I*, 1956 - gips malowany, pokryty masą plastyczną 108,5 x 17 x 30 cm



XX *Kobieta wenecka IV*, 1956 - gips malowany, masa plastyczna 121 x 16,5 x 34,5 cm



XXI Mężczyzna idący w deszczu, 1948 - brąz 47,5 x 77,5 x 15,5 cm



XXII Mężczyzna idący, 1960 - brąz 189 x 26 x 110 cm



XXIII *Popiersie siedzącego mężczyzny (Lotar III)*, 1965 - gips pokryty masą plastyczną,
pokryte brązem po 1968 r. 67,1 x 28,1 x 37,6 cm



XXIV *Jabłka na kredensie*, 1937 - olej na płótnie 74 x 76,5 cm



XXV Trzy głowy z gipsu, 1947 - olej na płótnie 73 x 59,3 cm



XXVI Annette, 1951 - olej na płótnie 81 x 65 cm



XXVII Portret Annette w żółtej bluzce, 1964 - olej na płótnie 50 x 40 cm (nie sygnowany)
XXVIII Caroline, 1961 - olej na płótnie 100 x 82 cm



XXIX Portret G. Davida Thompsona, 1957 - olej na płótnie 100 x 73 cm
XXX Głowa mężczyzny I (Diego), 1964 - olej na płótnie 45 x 35 cm



XXXI Ulica (róg rue Hippolyte-Maindron i rue du Moulin-Vert), 1952 - olej na płótnie 73 x 54



XXXII Pracownia w Stampie, 1964 - olej na płótnie 58 x 55 cm



Henri Cartier-Bresson: Giacometti, rue d'Alesia, Paris 1961
Rodzina Giacometti w 1911 r. Foto Andrea Garbald

*W czasie pożaru, mając wybór:
Rembrandt albo kot, ratowałbym kota.*

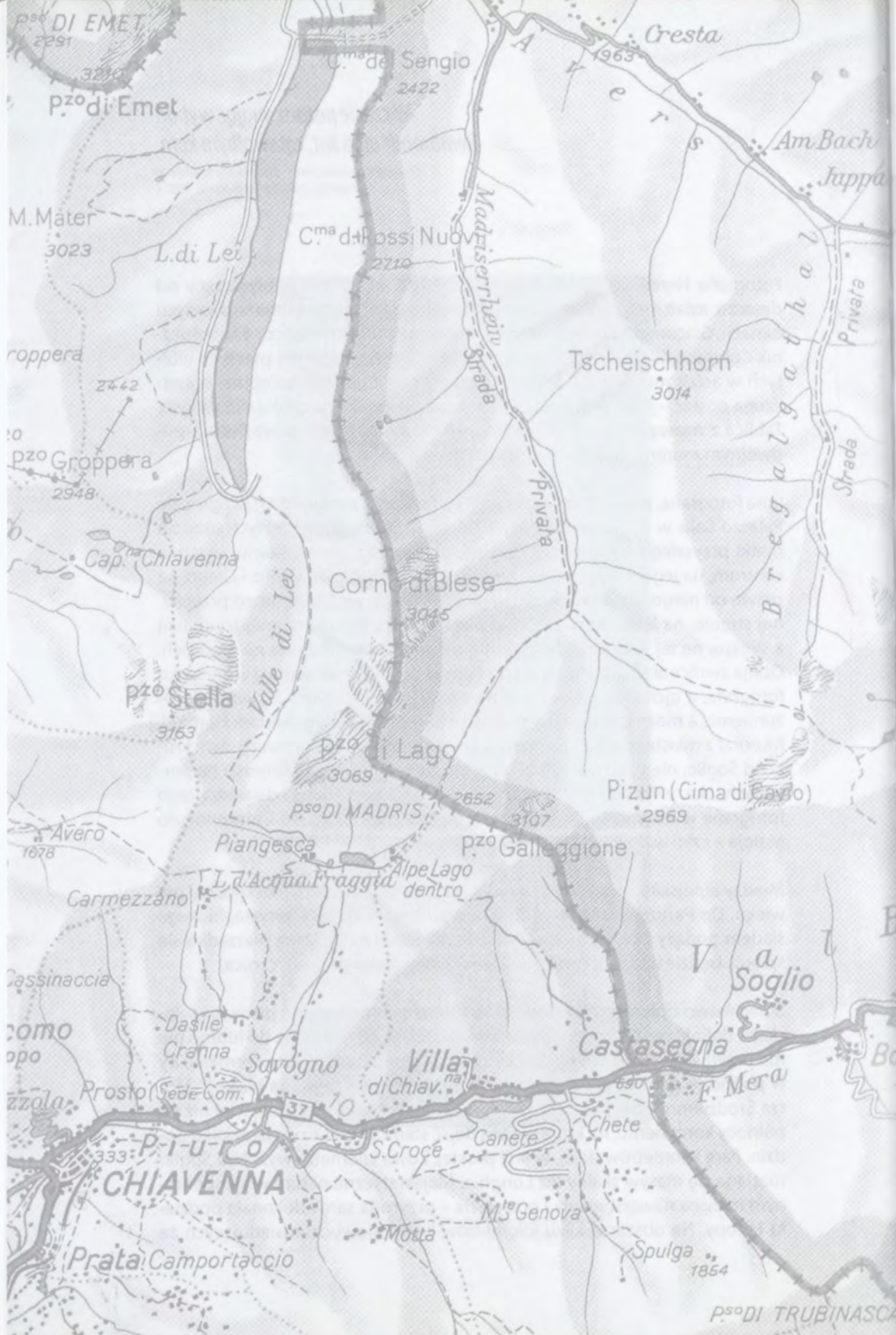
Giacometti w rozmowie z dziennikarzem telewizji francuskiej Adamem Saulnierem, 1965 r.

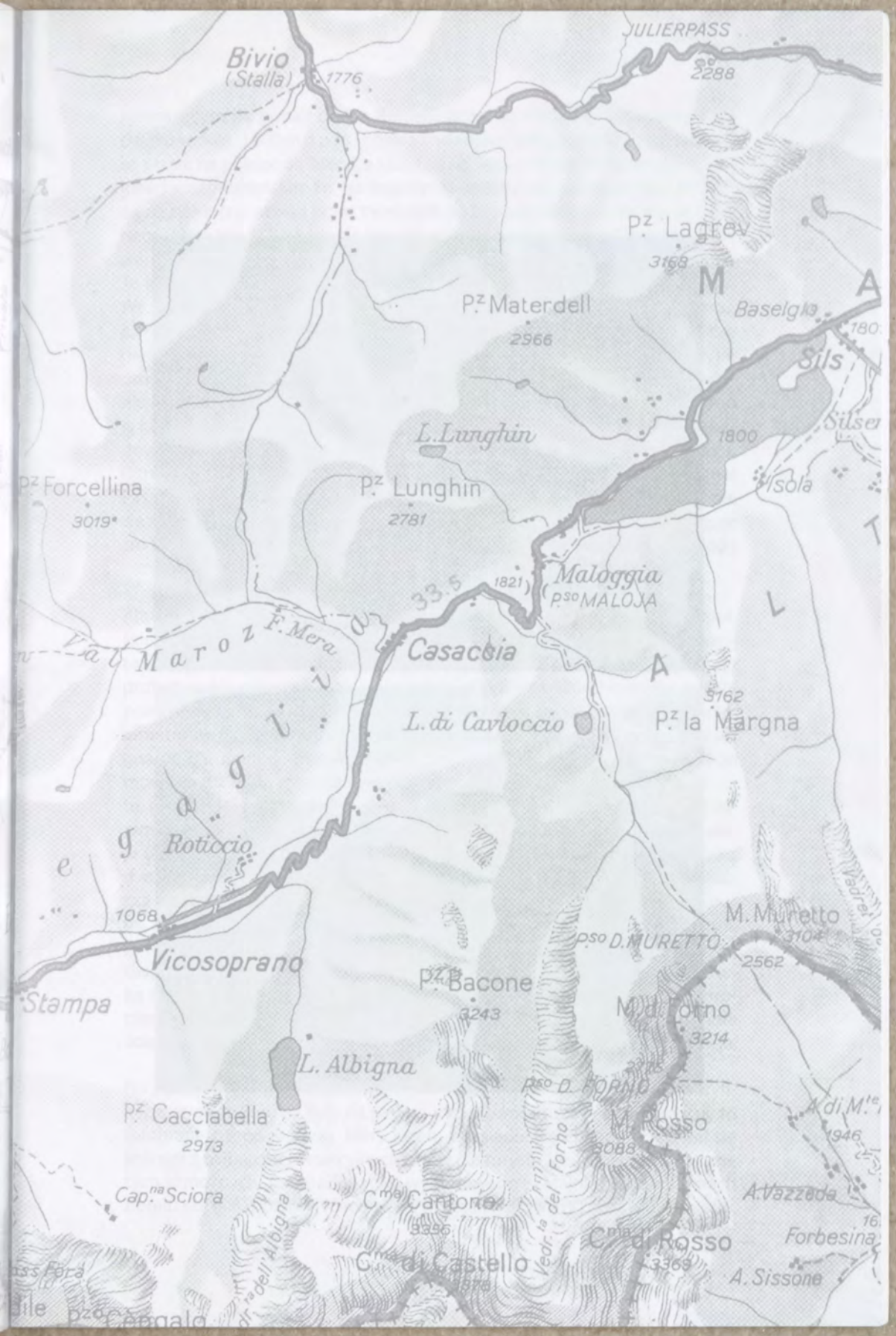
Fotografia Henri'ego Cartier-Bressona z 1961 roku. Czarny, błyszczący od deszczu asfalt i ciemny mur ponurego budynku szkoły o zakratowanych oknach. Giacometti w nasuniętym na głowę, wytartym płaszczu *à la* porucznik Columbo, idzie prosto linią wyznaczających przejście dla pieszych wbitych w asfalt metalowych krążków. Jedyne 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 podwojnym murem zbuntowane miasto w Galii.

Inna fotografia, pięćdziesiąt lat wcześniej. Rodzina Giacomettich w ogrodzie Palazzo Salis w Soglio w sierpniu 1911 roku. Dzień czterdziestych urodzin matki przyszłego rzeźbiarza. Giovanni, ojciec, mąż, głowa domu, siedzi w centrum, na jego kolanie najmłodszy Bruno, u jego kolan Ottilia i Diego, na prawo od niego, w pewnym oddaleniu, najstarszy syn. Annetta po przeciwnej stronie, na lewo od męża. Wyczuwamy oś emocjonalną między matką a synem, na tej fotografii dwie centralne postaci znajdują się na krańcach. Oboje zwrócenie są profilem (podczas gdy inne dzieci spoglądają w kierunku fotografa, a ojciec na nie), patrzą na siebie, jakby łączyło ich nieme porozumienie, a może raczej jakby prowadzili milczący dialog. Andrea Garbald, fotograf z miasteczka Castasegna na szwajcarsko-włoskiej granicy, dwa kroki od Soglio, nie tylko potrafił uchwycić psychologiczne subtelności na portretach, okazywał też wielką wrażliwość w pejzażach, czego dowodzą jego fotografie w książeczce *Da Chiavenna al Maloja* z 1905 r. Od Chiavenny do Maloja – czyli w dolinie Giacomettich.

Między alpejskim ogrodem a paryską ulicą z cegły i asfaltu rozciąga się pół wieku. Do Paryża wysłał swego pierworodnego Giovanni, artysta, którego śladem podąży bez sprzeciwu Alberto. Ale do matki, z którą nierzadko się spierał, będzie wracał z Paryża jeszcze trzydzieści lat po śmierci ojca.

Dzieciństwo upłynęło Albertowi w Val Bregaglia (oryginalna pisownia włoska) – dolinie otoczonej tak wysokimi górami, że od listopada do lutego nie ma prawa dosięgnąć ziemi choćby promyk słońca, ale na tyle szerokiej, by w pogodne zimowe dni – a takich nie brakuje ze względu na bliskość Morza Śródziemnego – pozwolić ludziom oglądać błękit nieba częściej niż na północy kontynentu, na którą można dojść stamtąd pieszo w ciągu kilku godzin. Parę kilometrów dalej, w linii prostej, i dwa kilometry wyżej od Soglio rozciąga się masyw skalny Piz Lunghin. Majestatyczna natura w symbolicznym miejscu nawarstwiania i przecięcia – przyroda sama dokonała podziału Europy. Na obszarze kilku kilometrów kwadratowych, sąsiadujących ze







Giovanni Giacometti *Widok na Maloja z hotelem Palace, 1899* - olej na płótnie 119 x 150 cm
Maloja latem 2013 r.

wznoszącym się ponad dolinę Bregalii szczytem Piz Lunghin, jeziorem Sils daleko w dole (1800 m n.p.m.) i dolną Endadyną, biorąc początek trzy rzeki. Julia płynie na północ do Alboli, a stamtąd do Renu i Morza Północnego. Wody Innu (w retoromańskim En, jak *Engadyna*) przepływają przez jezioro Sils i płyną na północny wschód przez Innsbruck do Dunaju, stamtąd do Morza Czarnego. Mera spada kaskadą do Bregalii w pobliżu miasteczka Casaccia, płynie wartkim nurtem do jeziora Como i dalej przez Pad do Morza Śródziemnego. Te kilka kilometrów kwadratowych na szwie tektonicznym między Alpami Wschodnimi i Zachodnimi to również antyczny szlak z południa na północ, już Rzymianie szli przełęczą Septimer do Germanii, a w XIV wieku biskup diecezji Chur, sięgającej aż do Chiavenny zlecił wybudowanie tam drogi. Po drugiej wojnie światowej regionalna administracja zabiegała o wybudowanie szlakiem przez Septimer ważnej szosy z południa na północ, wytyczono ją kilkadziesiąt kilometrów dalej. Na szczęście dla Bregalii – bo tysiące pojazdów mechanicznych wali dziś hałaśliwym traktem przez sąsiedni Julierpass. Oznaczony czerwoną farbą na kamieniach szlak z Casaccia przez Septimer Pass, a następnie Pass Lunghin i w dół do Maloja nad jeziorem Sils, niewiele się zmienił od wieków. Idąc nim we wrześniu 2013 roku, wyobrażam sobie, że sto lat wcześniej Giovanni Giacometti mógł mieć takie same doznania, kiedy letnią porą chodził w tej okolicy ze swym najstarszym synem.

Alberto Giacometti przyszedł na świat 10 października 1901 roku w bregalskim Borgonovo, należącym obecnie do gminy Stampa, na terenach kantonu Gryzonii (Graubünden), zamieszkałych przez ludność w większości protestancką, mówiącą dialektem języka włoskiego. Od Chiavenny, miasta położonego jeszcze w Lombardii, Bregalia wznosi się na trzydziestoparokilometrowym odcinku o tysiąc pięćset metrów, zrazu powoli przez Castasegna do naturalnego przewężenia przed Soglio (wł. *tron*), powyżej którego mówi się już mało zrozumiałym dla Lombardczyków dialektem Bregagliotto, przez Stampę, Borgonovo, Vicosoprano do Casaccia, zaraz za tym ostatnim miasteczkiem zaczyna się spektakularne podejście do przełęczy Maloja (Maloggia) na południowo-zachodnim krańcu jeziora Sils. Na początku dwudziestego wieku znacznie łatwiej było ze Stampy i Borgonovo, 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 czasach kontrreformacji – i później – udzielała schronienia przybywającym z Włoch braciom w wierze. W niewielkiej Chiavennie ścierały się z sobą mocarstwa ówczesnej Europy: Austria, Hiszpania, Francja.

Na początku XX wieku, w czasach przed rozwojem motoryzacji i elektryfikacją, życie w Bregalii było na pewno mniej komfortowe, niż sugerowały to fotografie z tego regionu, który razem z sąsiadującą Engadyną, stawał się jednym z najbardziej atrakcyjnych celów dla turystów europejskich, na razie tych zamożnych. Już w 1886 roku wybudowano w Maloja olbrzymi gmach hotelu Kursaal (później Palace-Hotel Maloja), malowany przez Giovanniego.

Wzrostom się ponad dwadzieścia lat. W latach czterdziestych XIX wieku, kiedy to w górze (1800 m n.p.m.) dobiegł koniec trasy kolejki. Jej planie na północ do Albuli, a stąd do Sionu i Martini. Wtedy Włosy
 inni (w rzeczywistości) nie (nie) były, przynajmniej nie (nie) były
 na północny wschód przez korytarz do Gunguis, stąd do Martini. Ca-



Stampa. Atelier Giovanniego i Alberta Giacomettich. Stan obecny.
 W budynku na drugim planie mieściła się gospoda i hotel.

Przodkowie Giacomettich przybyli do Bregalii ze środkowych Włoch, gdzie od wieków zajmowali się hotelarstwem i cukiernictwem. Wielu, idąc za przykładem słynnych cukierni w Marsylii i Rzymie, otwierało cukiernie w całej Europie, krzewiąc śródziemnomorską sztukę czekolady i kawy. Giacometti dotarli aż do barbarzyńskiej Rosji, po drodze w Krakowie przy Rynku Głównym 38 zakładając cukiernię Redolfi (istniejącą do dzisiaj, tyle, że już jako coś w rodzaju kawiarni). Ojciec Alberta, Giovanni, trzeci z ośmiorga rodzeństwa, urodzony w roku 1868, już w szkole wykazywał uzdolnienia do rysunku. Pojechał studiować nowe tendencje artystycznego Paryża i zabytki Pompei. Na wieść o śmierci ojca wrócił do Bregalii, ale nie po to, by zostać, jak ten, cukiernikiem (choć gospoda, czy hotel w Stampie, w którym się urodził, przez długi czas jeszcze był jego współwłasnością), tylko oddać się sztuce – był jednym z pierwszych malarzy, jakich знаła Bregalia. Ożenił się, tak jak jego ojciec, z kobietą z pobliskiego miasteczka, a zarazem daleką krewną. Annetta *née* Stampa, 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 rodzina przeprowadziła się do sąsiedniego miasteczka Stampa. W budynku naprzeciw gospody rodzina Giacomettich zajmowała czteropokojowe mieszkanie, ładne i wygodne, ale na potrzeby malarza przyciasne. Dopiero kiedy dawna obora, stojąca tuż obok, konstrukcja z drewnianych bali, typowa dla budynków gospodarczych w Bregalii, została przerobiona na atelier, Giovanni miał pracownię z prawdziwego zdarzenia i mógł nawet wygospodarować w niej 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 m.in. swojego brata Diega, 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 zielonkawe światło wiszącej nad nim lampy gazowej. W 1910 r. Annetta odziedziczyła po wuju z Marsylii Rodolfo Baldinim dom w Maloja, dwieście metrów od jeziora Sils. W przestronnym budynku (również tam Giovanni zaadoptował stodołę na swoją pracownię) rodzina Giacomettich będzie spędzała okres letni i święta zimowe.

Nie powinno dziwić, że wspominając wczesne dzieciństwo, Alberto będzie mówił o elementach otaczającej natury jak o postaciach własnej mitologii. Niedaleko domu odkrył skalny monolit złocistej barwy, pod którym tworzyła się niewielka jaskinia. Uwielbiał się w niej chować.

Gdy tylko znalazłem się wewnątrz, skulony w najgłębszej części pieczary, która ledwie mogła mnie pomieścić, moja radość sięgała zenitu, spełniały się wszystkie moje pragnienia. Pewnego razu, już nie pamiętam dlaczego, odszedłem od mojej pieczary trochę dalej niż zazwyczaj i po niedługim czasie znalazłem się na małym wzniesieniu. Przedemną, trochę niżej, w zaroślach, wyrósł olbrzymi, czarny kamień, przypominający wąską, ostro zakończoną piramidę o niemal pionowych bokach. Nie sposób opisać, jak przykro mi się zrobiło, tak bardzo



Skały i kamienie w całym kolorystyce, który odnajdujemy w powojennych rzeźbach Alberta, można oglądać zaledwie w ciągu kilkunastu dni późnego lata, kiedy wylaniają się spod śniegu. Alpy nad doliną Bregalii na wysokości 3000 m n.p.m., widok w kierunku jeziora Sils ze zbrocza Piz Lunghin, na bliższym planie jezioro Lägħ dal Lunghin. Wrzesień 2013

Widok w kierunku jeziora Sils 500 m niżej. Czerwiec 2013

poczułem się zbity z tropu. Ten kamień podziałal na mnie natychmiast, jak ktoś żywy, wrogi, groźny. Zagrażał wszystkiemu: nam, naszym zabawom, naszej pieczarze. Fakt, że istniał, był dla mnie nieznośny, od razu poczułem, że – skoro nie mogłem mu nakazać, by znikł – jedynym wyjściem było go ignorować, zapomnieć, nikomu o nim nie wspominać. A jednak podszedłem bliżej, zbliżyłem się, choć przekonany, że wdaję się w coś nagannego, nieuczciwego, śliskiego. Musnąwszy go dłonią, wzdrygnąłem się z obrzydzeniem i ze strachem. Obszedłem wokół, drżąc na myśl, że nagle znajdę do niego wejście. Ani śladu pieczary – przez co kamień stał się jeszcze bardziej nie do zniesienia, no ale mimo wszystkiego odczułem ulgę...¹

Alberto wzrastał w rodzinie wprawdzie niezbyt zamożnej, ale nie nękaną troskami materialnymi, w rodzinie, należącej do elity kulturalnej nie tylko regionu, lecz całej Szwajcarii. Kuzyn ojca, Augusto, był cenionym malarzem nurtu symbolizmu, a Giovanni, choć nie uważano go jeszcze za twórcę o międzynarodowym znaczeniu, już w 1901 roku odgrywał dużą rolę w środowisku artystów szwajcarskich. Podobnie jak – może nieco później – Podhale w czasach zachwyty Tatrami, Alpy szwajcarskie stały się modne na fali tzw. *Alpenbegeisterung*. W okolicach Sankt Moritz przynajmniej w okresie letnim widziało się nie mniej znanych twarzy niż – na polską skalę – w Zakopanem. Gośćmi w domu Giacomettich w Maloja byli Ferdinand Hodler, Cuno Amiet i Giovanni Segantini. Berneńczyk 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*, z czasem ewoluował jednak w kierunku mistycznego panteizmu, który stał się inspiracją dla ekspresjonistów. Wzorując się w technice malowania na Francuzach, poprzez krajobrazy chciał dojrzeć mistycyzm w naturze. Jego *Noc*, która po usunięciu z wystawy zorganizowanej przez miasto Genewę wzbudziła entuzjazm w Paryżu, wedle autora „wielki symbol śmierci”, przedstawia, otoczonego śpiącymi postaciami, wyciągniętego na ziemi mężczyznę (Hodlera), który z trwogą na twarzy patrzy na pochylającą się nad nim postać spowitą czernią. Używając paraboli, symbolu, stylizacji, w alpejskim pejzażu doszukiwał się Hodler śmierci.

Alpy jako duchowe centrum oraz mistycyzm natury to również domena symbolisty i pointylisto-dywizjonisty Giovanniego Segantini. Poddany austriacki, wykształcony 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 r., już po namalowaniu *Śmierci*, czterdziestoletni Segantini próbował ukończyć drugą część tryptyku, wysoko w alpejskim plenerze nabawił się zapalenia wyrostka. Zmarł nie zdoławszy zrealizować wspólnego projektu engadyńskiego, do którego zjednał sobie Hodlera i Giacomettiego. Tym samym upadł – uzgodniony przez trzech przyjaciół-malarzy na krótko przed przyjściem na świat



Martwa natura z jabłkami, ok 1915 - olej na kartonie 36,2 x 36,6 cm

Portret matki, 1915 - ołówek na papierze 30,5 x 22 cm

A. Dürer Rycerz, Śmierć i Diabeł, kopia A. Giacomettiego, ok. 1915 - ołówek na papierze 36,8 x 25,7 cm

Alberta – plan namalowania na światową wystawę w Paryżu w 1900 r. gigantycznej panoramy Engadyny.

Fowista Cuno Amiet, przyjaciel Giovanniego z czasów jego paryskich studiów, był ojcem chrzestnym Alberta. Zrazu wielbiciel Gauguina, również on grawitował ku wiedeńskiej secesji oraz „Die Brücke”. Zaprzyjaźniony z Klimtem, około 1900 r. prowadził eksperymenty 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 jest Cézanne. Oprócz kultu Cézanne’a, Alberto przejął po ojcu szacunek do van Gogha, Gauguina (zwłaszcza z powodu centralnej roli stylu), fowizmu oraz ekspresjonistów spod insygnii „Die Brücke”.

Oprócz tajemniczych głazów, z dzieciństwa zapamięta Alberto przede wszystkim panującą w domu atmosferę harmonii, matkę, którą będzie widział w sukni do ziemi, „jakby była częścią ciała”, zapach farb w atelier, ilustrowane książki, które wspólnie przeglądali. Ta pogodna atmosfera w rodzinie i szacunek dla kultury dawały Albertowi poczucie bezpieczeństwa, w walce z surową naturą uzbrajając go również we współczucie dla wiodących niełatwe życie ludzi w alpejskiej okolicy. Ojciec systematycznie utrwał na płótnie wizerunki rosnących dzieci. Najstarszy syn rozpoczął twórczą biografię od ilustracji usłyszanych lub przeczytanych legend i historii, ale stosunkowo wcześnie i jemu zaczęło pozować rodzeństwo. Wszyscy troje mocno się nudzili, nie odmawiali jednak Albertowi, wiedząc jak bardzo ojcu zależy na tym, by któreś z nich poszło w jego ślady.

Młody Alberto rysował (na przykład ilustracje do *Królewny Snieżki*, 1910) i malował (jedną z jego najwcześniejszych prac jest *Martwa natura z jabłkami*, 1915), a z podarowanej od Giovanniego plasteliny powstała jego pierwsza rzeźba – popiersie Diega. Kontakt ze sztuką miał nie tylko obserwując ojca–malarza przy pracy, lecz również godzinami wertując książki z obrazkami. Był też zapalonym kopistą, na przykład rysował *Rycerza, śmierć i diabła* Dürera, dokładnie 400 lat po oryginale, *Pejzaż z miłosiernym Samarytaninem* Rembrandta czy *Polskiego jeźdźca* – tego ostatniego umieścił na wielkim cokole, co zapowiadało nieproporcjonalnie duże podstawy w jego późniejszych rzeźbach. Dürer był artystą mało skłonny do sentymentalizmu, przez realizm, kopiowanie tego, co widziały jego oczy, zamierzał dotrzeć do „pra-zasady ducha», a jednocześnie, pracując bez wytchnienia, chciał stawić czoło obsesjom, lękom, okrutnym fantazjom, które nękały go jako człowieka. Za tego typu „realistę” można by też uważać Giacomettiego.

Alberto przyswajał wielowiekową tradycję w sposób spontaniczny. Ojciec podsuwał mu pewne wzory, ale – świadomy tego, że wzór, choćby najznakomitszy, nie powinien paraliżować własnej kreatywności artysty – nigdy nie przymuszał syna, by szedł w jakimś konkretnym kierunku, przyłączył się do tego lub innego prądu. Kreatywność wykazywał Alberto również w stosunku do słowa, skory do wymyślania historii, które, opowiadane w dialekcie bregalijskim wywoływały salwy śmiechu. Eloquentny, prędko osiągnął biegłość w niemieckim – czytał Goethego i Hölderlina w oryginale po rozpoczęciu w 1915 roku nauki w ewangelickim gimnazjum w Schiers koło Chur, w tym samym kantonie Gryzonii, ale w części niemieckojęzycznej. Sztuka wszakże była dla niego najważniejsza. Christoph Bernoulli i Lucas Lichtenhahn, koledzy ze szkolnej ławy, pamiętali, że Alberto o mało nie zamarzył, wracając z internatu do Bregalii na święta Bożego Narodzenia. W lodową noc, wydawszy pieniądze przeznaczone na podróż na monografię o Rodinie, ściskając ją pod pachą, przeszedł ostatnie kilkanaście kilometrów pieszo. W szkolnym 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 sam je widzi, a nie, jak inni to robią”². Malował wówczas techniką diwizjonizmu, był zdania, że Cézanne i impresjoniści najbardziej zbliżyli się do natury. Szkolnym kolegom mówił, że cywilizacja Zachodu nie dorasta do pięt Egiptowi, zaś sztuka Grecji archaiczniej przewyższa to, co wydał złoty wiek.

W szkolne doświadczenia Alberta wpisały się homoseksualne wątki; jego przyjaźń z dwa lata młodszym Simonem Bérardem najprawdopodobniej nie była pozbawiona akcentów erotycznych. W Schiers doświadczył też śmierci – najpierw zmarł nagle na zapalenie płuc dwudziestosiedmioletni 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 podjął decyzję opuszczenia szkoły.

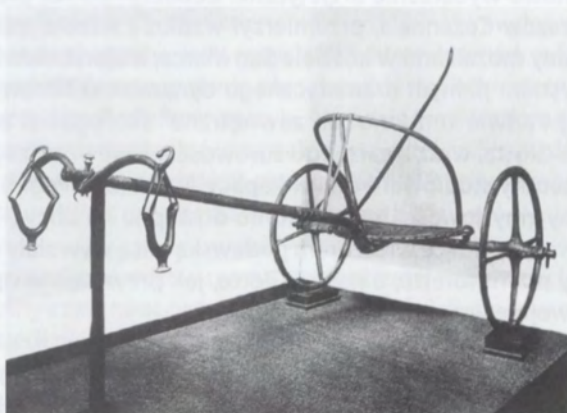
Po zaliczeniu pierwszej części egzaminów poprosiłem ojca, by dał mi trzy miesiące czasu do namysłu, żebym zdecydował, co naprawdę chcę w życiu robić. Brałem się wówczas strasznie serio! Tak ojciec, jak mój nauczyciel potraktowali to jak coś oczywistego: zgodzili się nawet na wznowienie zajęć bez egzaminu, gdybym zdecydował się wrócić... Tyle że po tych trzech miesiącach odeszła mi ochota na powrót do Schiers. Może to był i błąd? Nie wiem. Ale ojciec się zgodził, i z tego powodu matka też się nie sprzeciwiała - w końcu była przecież żoną malarza. „Chcesz zostać malarzem?” - zapytał ojciec. „Malarzem lub rzeźbiarzem”, odpowiedziałem”³.

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

Za radą ojca Alberto zapisał się do Ecole des Beaux-Arts w Genewie. Zaczął studia jesienią 1919 r. Lekcje malarstwa dawał mu pointilista David Estoppey. Ale Alberto nie był zadowolony, potwierdzają to jego ówczesni koledzy: Kurt Seligmann, Hans Stocker i Hans von Matt. W liście z 1947 r. (do Pierre'a Matisse, o którym będzie jeszcze mowa) Giacometti podaje nieściśle, prawdopodobnie z emocjonalną emfazą, że był tam tylko „parę dni”. Poszedł w ślady ojca, który – podobnie zresztą jak i Augusto Giacometti – nie wytrzymał dłużej niż tydzień i przeniósł się do Ecole des Arts Industriels. Alberto zaczął tam studiować rzeźbę pod kierunkiem Maurice'a Sarkissoffa, który uchodził w Genewie za „nowoczesnego”. Jego styl sytuowano między Rodinem a Aleksandrem Archipenko.

W marcu 1920 r. Giacometti spędził dziesięć dni u Cuno Amieta. Kiedy młody adept malował pod jego kierunkiem pejzaże środkowej Szwajcarii tudzież martwe natury (akwarele) w stylu Cézanne'a, ojciec chrzestny robił jego portret w glinie, a następnie w gipsie. U przyjaciela Amieta, Josepha Müllera w Solurze, Alberto zapoznał się z jego kolekcją sztuki współczesnej oraz – co bardzo ważne – czarnej Afryki. Zaraz potem, w maju, wyruszył w podróż, która będzie miała decydujące znaczenie dla jego percepcji sztuki. Pierwszym etapem była Wenecja. Z ojcem, członkiem komisji nadzorującej pawilon szwajcarski, był na Biennale, uważanym za najważniejsze światowe wydarzenie artystyczne. Zobaczył po raz pierwszy całą kolekcję obrazów Cézanne'a, przemierzył wzdłuż i wszerz miasto sztuki, zafascynowany mozaikami w kościele San Marco, malarstwem Belliniego i 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 – „dwie, trzy młode dziewczyny” idące wieczorem padewską ulicą wywołały w nim szok nie mniejszy niż Tintoretto, a nawet Giotto, jak przyznaje w opublikowanym już po wojnie wspomnieniu *Maj 1920*.

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, spędziwszy lato w rodzinnych stronach, zapisy na większość kursów były już zamknięte, przynajmniej na te, na które mógł sobie pozwolić finansowo. Nie przeszkodziło mu to w chodzeniu 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.



Rysunki ze szkicami rzeźb egipskich – Głowy Amenofisa IV, ok. 1920 – ołówek na papierze 29,9 x 38,4 cm
Dwukolowy wóz tebański, ok. 1500 p.n.e. Foto Museo Archeologico Nazionale we Florencji

Po miesiącu opuścił Florencję i przez Perugię i Asyż, gdzie odkrył Cimabuego (którego percypował jako pośrednie ogniwo 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 cukiernik w rodzinie, właściciel firmy Gilli e Bezzola przy via Nazionale, mieszkał z Ewelina i sześciorgiem dzieci w willowej dzielnicy Monteverde. Alberto zaczął się nosić po rzymsku, 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 wspaniałe... czego dusza zapagnie, muzea, kościoły, wspaniałe ruiny... mnóstwo teatrów, niemal co wieczór piękne koncerty... Na razie tu zostaje”, informował w styczniu 1921 roku Hansa von Matta.

Zapisał się do *circolo artistico*, kółka artystów-amatorów, w którym mógł bezpłatnie rysować z modela, znalazł nawet pracownię na swoje potrzeby, gdzie malował pejzaże i portrety. Cztery lata młodsza Bianca, najstarsza córka rzymskich Giacomettich, zafrapowała go tym, że nie chciała zwracać na niego uwagi. Aby jej zaimponować, w piwnicy domu na Monteverde Alberto zaczął rzeźbić popiersie Aldy, bratowej... gosposi Antonia i Eweliny, kobiety o bujnych, rzymskich kształtach. Kiedy matka niemal zmusiła Biankę, aby mu pozowała, Alberto przeszedł kryzys. Nie mógł ukończyć popiersia. Po tygodniach pozwania zniecierpliwiona kuzynka straciła je, *tel quel*, z kawaletu. Później rzeźbiarz 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 1921r. - Jakże żywe są te głowy, zupełnie jakby naprawdę patrzyły, mówiły»⁵. 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 poinformowali 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 dyliżansem 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 i właśnie wtedy zauważa, że twarz Pietera zmienia się dosłownie z minuty na minutę. Wezwany lekarz stwier-

dza, że to serce i przepowiada, że van Meurs nie przeżyje tej niedzieli. Przez kilkanaście godzin bezradny Alberto obserwuje niemiłosiernie rozciągnięty finał walki ze śmiercią w całej swej konkretności fizjologicznej. Kiedy przepowiednia doktora sprawdza się, Alberto chce najpierw zostawić wszystkich i uciec, ale w końcu spędza noc z ciałem obcego mężczyzny, który „dosłownie na jego oczach zamienił się w przedmiot”.

To pierwsze bezpośrednie spotkanie Alberta ze śmiercią, która – w odróżnieniu od tego, jak sobie ją wcześniej wyobrażał, a mianowicie jako coś uroczystego i podniosłego – okazała się nieznacząca, nedorzeczna. A przecież możliwa w każdej chwili, w życiu każdego człowieka. Po tej przerwanej podróży w sypialni Alberta zawsze będzie paliło się światło – choć Bruno pamięta, że jego brat już wcześniej 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, jego własne ambicje artystyczne zaspokoić będzie mogło tylko wielkie miasto. Jasno mu to uświadomił pobyt w Rzymie. Najpierw w rozmowach z rodzicami rozważał możliwość wyjazdu do Wiednia, w owych latach był to wybór naturalny dla szwajcarskiego malarza. Przeważył jednak Paryż. Zaraz po Bożym Narodzeniu Alberto wyjechał do Bazylei i – z francuską wizą w paszporcie – 9 stycznia 1922 r. po kilkunastu godzinach jazdy wysiadł na Gare de l'Est. Tysiąc franków wysyłanych co miesiąc przez ojca pozwalało wprawdzie przetrwać, ale o luksusie nie było mowy. Początkowo nocował w tanich hotelikach w dzielnicy łacińskiej i generalnie w okolicach bulwaru Montparnasse. Na Montparnasse rozpoczął też swą paryską edukację na Académie de la Grande-Chaumière, przy dochodzącej go bulwaru Raspail uliczce o tej nazwie.

Paryż przyciągał kolejne pokolenia artystów z Europy i zza Atlantyku. Po przełomie kubistycznym, ton powojennej sztuce zaczęli nadawać dadaiści, fowiści, Matisse oraz... dekoracyjni kubiści. Z Montmartre'u, tak jeszcze ważnego w ewolucji Picassa, punkt ciężkości przeniósł się na lewy brzeg, centrum artystycznym Paryża stał się Montparnasse. W przyspieszonym tempie – od otwarcia bulwaru Raspail w 1911 r., a więc parę dziesięcioleci po rewolucji hausmannowskiej na prawym brzegu, ze spokojnej robotniczej wioski Montparnasse przeobraził się w mekkę artystów i ludzi intelektu, z których sporo przybywało do Paryża via Dworzec Wschodni. Lenin i Trocki byli tam tylko przejazdem, wielu wschodnioeuropejskich przybyszy zostało na dłużej, zasilając szeregi „szkoły paryskiej”. Okolica rue Vavin miała już może aurę wielkomiejską i międzynarodowy flair, ale parę kroków dalej, w „wiosce” Montparnasse, żyło się bez pośpiechu w rytmie prowincjonalnego miasteczka.

W czasie pierwszych paryskich lat Giacometti nabrał zwyczaju zwiedzania muzeów i galerii, które nad Sekwaną oferowały jeszcze więcej niż nad Ty-

brem. W Luwrze - będzie do niego zaglądał praktycznie do końca życia - poznawał wówczas systematycznie, poza galerią malarstwa nowożytnego, sztukę z Nowych Hebryd, sztukę sumeryjską, egipską i cykladzką. Także muzea Trocadero (Musée de l'homme) oraz Jardin des Plantes, z ich ważymi zbiorami sztuki etnicznej, plemienniej, 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: Matisse i Picasso, oczywiście, poza tym Jacques Lipchitz, Henri Laurens, Aristide Maillol, a przede wszystkim Brancusi, który wpłynął bardzo zdecydowanie na młodego Giacomettiego - Alberto przez rok, dwa, wręcz go naśladował.

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 przez całą zimę przestałem chodzić na Akademię. Całą zimę siedziałem 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 oczodółów, ale nic ponadto... Jeszcze dziś żałuję, że nie wytrzymałem do końca"⁶,

Kolegom ze studiów imponowała - ale i nieco ich onieśmiałała - 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* - Bourdelle 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 r. Giacometti pokazał *Tors* (reprodukcja I) razem z popiersiem Diega, rok później - *Parę* (reprodukcja II) z innym popiersiem, zaś w 1927 r. *Kobietę-Łyżkę* (reprodukcja III) 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. Zaowocuje to początkowo realizmem, który wpajał mu ojciec, a który Alberto kulturował w Stampie.



Srebrne wesele 4 października 1925 r. - olej na płótnie 65 x 73 cm
Głowa kobiety (Flora Mayo), 1926 - gips malowany, obrabiany nożem 31,2 x 23,2 x 8,4 cm

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 go przy pracy maluje. 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 wołał ich używać do 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 Matis'e'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. I jeszcze jedno: w Grande-Chaumière po raz pierwszy zaznaczyła się ważna idiosynkrazja Alberta – niechęć do uzania 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 Campiglięgo 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 prace jak *Kobieta–Łyżka* oraz *Para*. Od 1925 do 29 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 na studiach rzeźbiarskich, wykonała w 1927 roku głowę Alberta. Alberto, choć nie myślał związać się z nią, bardzo przeżył jej chwilową niewierność. Nie mógł zrozumieć, pytał dlaczego, a ona zapewniała go, że nie wie. Kobiety będą 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 czterdziestometrowego 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

Głównym materiałem pierwszego roku parafialskich studiów stał wykład w języku
to przetrwać. Jak to określił Reinhold Kohl, przedstawiciel prasy katolickiej
Alberta. W tym czasie odciec maluje go z powściągliwym dźwiękiem i porządku
mu maluje, wazonem i oryginalnym. Zdobnie wieszka katolickie nakładem
wielu Albertów. W tym czasie odciec maluje go z powściągliwym dźwiękiem i porządku
mu maluje, wazonem i oryginalnym. Zdobnie wieszka katolickie nakładem
wielu Albertów.



W tym czasie odciec maluje go z powściągliwym dźwiękiem i porządku
mu maluje, wazonem i oryginalnym. Zdobnie wieszka katolickie nakładem
wielu Albertów. W tym czasie odciec maluje go z powściągliwym dźwiękiem i porządku
mu maluje, wazonem i oryginalnym. Zdobnie wieszka katolickie nakładem
wielu Albertów.

W tym czasie odciec maluje go z powściągliwym dźwiękiem i porządku
mu maluje, wazonem i oryginalnym. Zdobnie wieszka katolickie nakładem
wielu Albertów. W tym czasie odciec maluje go z powściągliwym dźwiękiem i porządku
mu maluje, wazonem i oryginalnym. Zdobnie wieszka katolickie nakładem
wielu Albertów.

Pracownia Giacomettiego przy rue Hippolyte-Maindron. Foto Sabine Weiss
Wnętrze pracowni w roku 1953. Foto Ernst Scheidegger

pod okiem starszego brata na tyle, by mogli razem zamieszkać. Kształcił się wprawdzie na księgowego, ale w Paryżu stało się jasne, że i jego znacznie bardziej pociąga sztuka. Nauczywszy się techniki przygotowywania form i sporządzania odlewów, stał się prawą ręką Alberta. Stanowili tandem trochę jak Théo i Vincent Van Gogh. Diego, niezastąpiony jako rzemieślnik, okazał się dla Alberta – i dla nas – jeszcze ważniejszy jako model. Samo pozowanie starszemu bratu było właściwie pracą na pełny etat. Nie powinno dziwić, że na nic innego nie starczało mu czasu. Dopiero po śmierci Alberta mógł się przez dwadzieścia ostatnich lat życia poświęcić własnej twórczości. Trzydzieści poprzednich poświęcił twórczości Alberta.

Wiosną 1927 r. od przyjaciela ze Szwajcarii Giacometti dowiedział się o pracowni do wynajęcia. Znajdowała się ona w czternastym *arrondissement* – wystarczająco daleko od Montparnasse'u, aby móc w spokoju pracować, a na tyle blisko, by w ciągu kwadransa dojść pieszo do kawiarni i barów w centrum dzielnicy. Zresztą „pracownia” to chyba zbyt piękne słowo, bo mowa tu o collage'u lub assemblage'u klitek, naprędce skleconych z najtańszego budulca, odzyskanego po rozbiórkach domów, które ustępowały miejsca wytyczanym wtedy nowym arteriom. Strukturę tę w 1910 roku (nawiasem mówiąc, roku śmierci innego *habitué* „wiejskiej” części Montparnasse'u, Celnika Rousseau - i trochę w jego stylu) „wzniósł” na swojej działce niejaki Monsieur Machin. „Machin” to słowo, które w potocznej mowie zastępuje rzeczownik, kiedy nie możemy go sobie przypomnieć, albo wskazuje na coś, czego nie da się dokładnie określić. Jako nazwisko w kontekście pracowni Giacomettiego wydaje się znaczące – można by to przetłumaczyć, od biedy, jako „takie coś”. Coś takiego ów „jak mu tam” zbudował bez sanitariatów, wprawdzie 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 uliczki też był rzeźbiarzem, uczniem Davida d'Angers, którego rzeźbę *Velléda* Alberto miał idąc przez Ogród Luksemburski). Studio było miejscem wprawdzie nie wymarzonem, ale spełniającym skromne potrzeby początkującego rzeźbiarza. Dostyc wysokie pomieszczenie z gołymi ścianami i podłogę z surowego betonu, miało duże wychodzące na północ okno i zajmowało w sumie niewiele ponad 20 metrów kwadratowych. Do spania służył kącik na drewnianym półpiętrze, później doszedł do tego pokoi-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 robił to tylko wyjątkowo, przyzwyczajwszy się do ciasnego atelier, które, jak to ujął w rozmowie z Davidem Sylwestrem, stawało się coraz większe, im dłużej w nim mieszkał. Trudno było wprawdzie prowadzić tam 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.



[Głowa ojca, wypukła], 1927-30 - gips z użyciem ołówka i masy plastycznej 28,9 x 21,2 x 23cm
 [Głowa ojca, płaska], 1927-30 - gips pokryty masą plastyczną 28,4 x 22 x 14,6 cm

Tego, jak fotogeniczne było atelier, dowodzą liczne zdjęcia: to *ambiance* użyczy swego surowego czaru figurom i obrazom Giacomettiego. Tam właśnie będą go i jego prace fotografować Man Ray i Brassai w latach trzydziestych, a Robert Doisneau, Patricia Matisse, Henri Cartier-Bresson, Ernst Scheidegger po wojnie. Stamtąd zabierze swą rzeźbę Peggy Guggenheim, tam będą mu pozowali Jean Genet i Marlena Dietrich. Ściany atelier będą niemym 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, przy zastosowaniu skomplikowanej procedury wymontowano ściany pracowni.⁷

W 1926 r. 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, najciekawsza z brązu: na z grubsza wymodelowanej głowie z uszami wryte zostały oczy, nos i broda.

Zupełnie inne prace powstawały w Paryżu. W 1928 r. 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 dołączenie kilku prac Alberta do własnej wystawy indywidualnej w galerii Jeanne Bucher. Właścicielka, znana z lansowania młodych talentów, zasugerowała Giacomettiemu, by skontaktował się z malarzem-surrealistą André Massonem. Alberto zagadał Massona w Café du Dôme, wywiązała się między nimi nić przyjaźni i po niedługim czasie dzięki Massonowi młody Szwajcar poznał takie indywidualności jak Max Ernst, Juan Miró, Jacques Prévert i Michel Leiris.

Madame Bucher sprzedała bez trudu obie eksponowane płaskie rzeźby Alberta i wiosną 1929 r. zaproponowała mu regularną współpracę. *Patrzącą twarz* (Reprodukcja IV) kupili do swych imponujących zbiorów znani kolekcjonerzy wicehrabiowie de Noailles. Wystawę odwiedził galerysta Pierre Loeb, który w 1925 r. w swojej Galerie Pierre przy rue des Beaux-Arts zorganizował pierwszą wystawę surrealistów (Arp, Chirico, Miro, 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 Picasso, Braque'a i Matisse'a! Młody rzeźbiarz z alpejskiej prowincji trafił zatem pod najlepszy stołeczny adres. Mało tego, Loeb pokrył część kosztów przygotowania – to on zapłacił za wykonanie w drewnie *Zawieszanej kuli* (Reprodukcja V), eksponowanej w Galerie Pierre z początkiem 1930 r. na wystawie „Miro-Arp-Giacometti”. Kulę kupił zachwycony André Breton i zaczął się dopraszać o spotkanie z Alberto, w którym ujrzał nagle bratnią duszę.



Broszka, model „ptak”, 1935–1939 - brąz patynowany złotem 5 x 3,5 cm
 Lampa stojąca, model z „figurą ludzką”, 1933–34 - brąz 154,5 cm
 Lampa stojąca, model z „dużym liściem”, 1933–34 - brąz 154,5 cm

Natomiast Salvador Dalí dostrzegł w kuli Alberta 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. Alberto znalazł się nagle w centrum zainteresowania. Dalí, Breton, Crevel – wszyscy widzieli w nim kogoś, realizującego ich własne hasła. 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’a 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 są ważne w życiu. Chwile, kiedy nagle to, co zewnętrzne, zaczyna zgadzać się z żądaniami wysyłanymi w jego stronę z naszego wnętrza, chwile, w których świat na zewnątrz otwiera się po to, by między nim a naszymi sercami zawiązała się nagle nić porozumienia. (...) Poezja zrodzić się może tylko z takich „kryzysów” i tylko te dzieła się liczą, które dostarczają ich ekwiwalentu.

Lubię rzeźbę Giacomettiego, ponieważ wszystko, co tworzy, utrwała według mnie, tak pojęty kryzys w kamieniu (...). Mimo to, nie ma w jego rzeźbach niczego martwego, wręcz przeciwnie, wszystko jest, jak w prawdziwych fetyszach, którym można oddawać hołd (...), żywe aż do przesytu, eksponujące powab życia, mocno nasycone humorem...⁸

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”⁹. Uwaga, którą Giacometti już niedługo weźmie sobie do serca.

Masson i Leiris polecieli Giacomettiego Danielowi-Henry’emu Kahnweilerowi, marszandowi Picassa, który w maju 1929 r. wybrał się do atelier, a nie zastawszy rzeźbiarza wszedł do środka i sam wszystko obejrzał. Podobało mu się, choć uznał za jakby nazbyt słodko eleganckie, trochę w stylu Modiglianiego. Sytuacja materialna Alberta i Diega stawała się coraz bardziej komfortowa, tym bardziej, że przez małżonków de Noailles obaj zaczęli dostawać zlecenia od znanego dekoratora Jeana-Michela Franka, prowadzącego dla wyrafinowanej klienteli sklep-atelier 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, zjawił 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 możliwe byłoby przestrzeń pełnoplastycznej rzeźby stworzyć na dwuwymiarowym płótnie, kompozycje trójwymiarowe traciłyby rację bytu. Później wszakże kubizm już w fazie syntetycznej zawoocował 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 współistnienie 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 wyczucia przestrzeni, nie mają w ogóle żadnego charakteru”. Również murzyńskość, nierozrwalna z kubizmem w rzeźbie odpowiadała Giacomettiemu, choć, jak wspominałem kubizm nie był jedynym źródłem – murzyńskość wisiała w powietrzu, była sprawą *Zeitgeistu*.

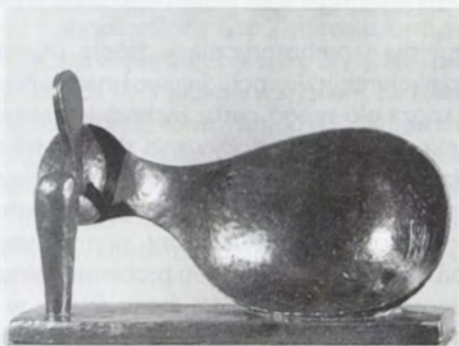
Kanciasty *Tors* (Reprodukcja I) wpisuje się lekko w poetykę swoistego, właściwego Giacomettiemu kubizowania. Bryła zbudowana z kubów, tułów od którego odcięto głowę i ręce, tak jak od nóg - kolana i stopy, uda ostro ucięte u szczytu i wysunięte przed miednicę – wszystko to sprawia, że kobiecie *pubis* 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 wbitej w ziemię strzały.

W *Parze* (Reprodukcja II) sylwetki postaci „geometrycznie” odpowiadają zarysowi ich organów płciowych, praktyka nierzadka w sztuce dawnych cywilizacji i na antypodach, Zachodu. Ponieważ trudno potwierdzić jedno konkretne źródło – Brignoni upatruje je w sprzedanych Giacomettiemu afrykańskich statui *Batoko*, Dûfrene 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 Deco, jak i teatralne kurtyny Légera. Kraus sugeruje tu określenie „Black Deco”.

Kobieta-Łyżka (Reprodukcja III) wydaje się nieco mniej estetyzująca, zwłaszcza, że argument o jej podobieństwie do łyżek na ziarno z Liberii i Wybrzeża Kości Słoniowej, w których wklęsła część ma formę kobiecego łona, może doprowadzić nas na konkretny trop. Łyżka jak kobieta przeobraża się u Giacomettiego w Kobieta jak łyżka – wklęsły brzuch daje sugestię miski płodności, kobieta postrzegana byłaby zatem jako przyjmujące i wydające naczynie.

Patrząca głowa (Reprodukcja IV) jest jedną z całej serii „płaskich” rzeźb, zapoczątkowanych przez *Parę*, wklęsłości 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 *Pieszczoce* (1932) – kompozycji nieco w stylu Arpa czy Brancusiego, wryta 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 $1+1=3$ z 1934 - 1935 roku, zniszczona.

Sztuka pozaeuropejska i prehistoryczna – źródła prymitywne, murzyńskie, azjatyckie, prekolumbijskie, południowoamerykańskie, polinezyjskie, ogólnie mówiąc: spoza głównego nurtu zachodniej tradycji akademickiej, odegrały wielką rolę w procesie zdobywania dojrzałości artystycznej Giacomettiego. Bardzo wcześnie 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 raczej 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 wyzwolenczą 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



1 + 1 = 3, 1934-1935 - gips (praca zniszczona). Foto Ernst Scheidegger
Kobieta leżąca, 1929 - brąz 27 x 44 x 16 cm

seksualności. Giacometti zaczął utożsamiać się z widzeniem Bataille'a, bardziej niż na estetyce zależało mu na eksploracjach napięcia 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 rozum obrazki naszych dzieci.

Koniec końców, tak zwana wówczas sztuka prymitywna pomogła Giacomettiemu w uwolnieniu się również od kubizmu, 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 jątrząca wiwisekcja.

Zanim stanie się to oczywiste, do wielu prac wprowadzi Giacometti 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 robi kompozycje *par excellence* poziome, albo zamyka pion w klatkach. Nieruchoma *Leżąca kobieta* stanowi kolejny krok ku uproszczeniu sylwetki, swą wklęsłością wpisując się w przestrzeń negatywną tam, gdzie ciało jest wypukłe (kiedy patrzymy z przodu), a przede wszystkim, razem ze *Śniącą kobietą* (Reprodukcja VI) 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 pełza i morduje. *Ręka schwytana za palec* zanim zostanie schwytana, już została ucięta i zamknięta w poziomej klatce. *Kobieta zarznięta* przybiera kształt metalowego owada, będąc jakby konkretyzacją pająka, o którym z takim strachem śni narrator tekstu z 1946 r. *Sen, Sphinx i śmierć T.*

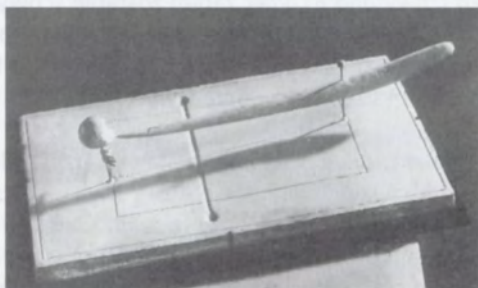
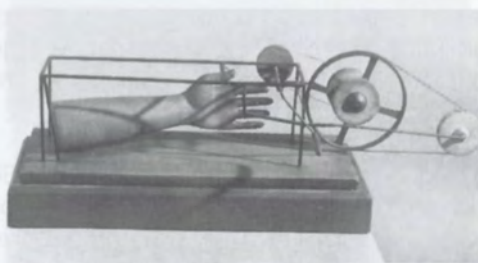
Kolec w oko, kolejna pozioma praca, przedstawia przyszpiloną do prostokątnej deseczki podłużną łukowatą pałkę, która swym szpiczastym końcem niemal dotyka kulkę nasadzoną na coś w rodzaju szkieletu z częścią klatki piersiowej, kulkę kształtem przypominającą raczej czaszkę niż oko, w bezruchu, który może się kojarzyć z momentem bezpośrednio poprzedzającym uderzenie kija w kulę bilardową (ale sama konstrukcja uniemożliwia dosięgnięcie kulki przez kolec). Niektórzy dopatrują się tu związku z erotyczną, faliczną 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 1930-32 r., nazwana po prostu *Klatka*. Formy przypominające świat insektów, pokazane są tu jakby na chwilę zanim pożrą się, zdepczą i zniszczą w konwulsyjnym zmaganiu. W kompozy-

szkolenie. Ciężarstwo życia, natomiast się z widzeniem batalii, a dar-
 (że) nie na estetyce zależał, nie na ekspozycji napięć w hierarcho-
 mych podobnych psychiki. Wierząc, wysoko i nisko, wiedział, że do-
 chodzi do (całej) psychologicznej konstrukcji, zamiast harmonii podobnie
 przystosowanie uniwersalne dla całego rodzaju ludzkiego, podobnie destruk-
 cji, okaleczenia, frakcji, nie tylko, ale struktura psychologiczna, ani nie podobnie
 centrum, tożsamość, podobnie, destruk-

Koniec kłaków, tożsamość, destrukcja, natomiast się z widzeniem batalii, a dar-
 (że) nie na estetyce zależał, nie na ekspozycji napięć w hierarcho-
 mych podobnych psychiki. Wierząc, wysoko i nisko, wiedział, że do-
 chodzi do (całej) psychologicznej konstrukcji, zamiast harmonii podobnie
 przystosowanie uniwersalne dla całego rodzaju ludzkiego, podobnie destruk-
 cji, okaleczenia, frakcji, nie tylko, ale struktura psychologiczna, ani nie podobnie
 centrum, tożsamość, podobnie, destruk-

Koniec kłaków, tożsamość, destrukcja, natomiast się z widzeniem batalii, a dar-
 (że) nie na estetyce zależał, nie na ekspozycji napięć w hierarcho-
 mych podobnych psychiki. Wierząc, wysoko i nisko, wiedział, że do-
 chodzi do (całej) psychologicznej konstrukcji, zamiast harmonii podobnie
 przystosowanie uniwersalne dla całego rodzaju ludzkiego, podobnie destruk-
 cji, okaleczenia, frakcji, nie tylko, ale struktura psychologiczna, ani nie podobnie
 centrum, tożsamość, podobnie, destruk-



szkolenie. Ciężarstwo życia, natomiast się z widzeniem batalii, a dar-
 (że) nie na estetyce zależał, nie na ekspozycji napięć w hierarcho-
 mych podobnych psychiki. Wierząc, wysoko i nisko, wiedział, że do-
 chodzi do (całej) psychologicznej konstrukcji, zamiast harmonii podobnie
 przystosowanie uniwersalne dla całego rodzaju ludzkiego, podobnie destruk-
 cji, okaleczenia, frakcji, nie tylko, ale struktura psychologiczna, ani nie podobnie
 centrum, tożsamość, podobnie, destruk-

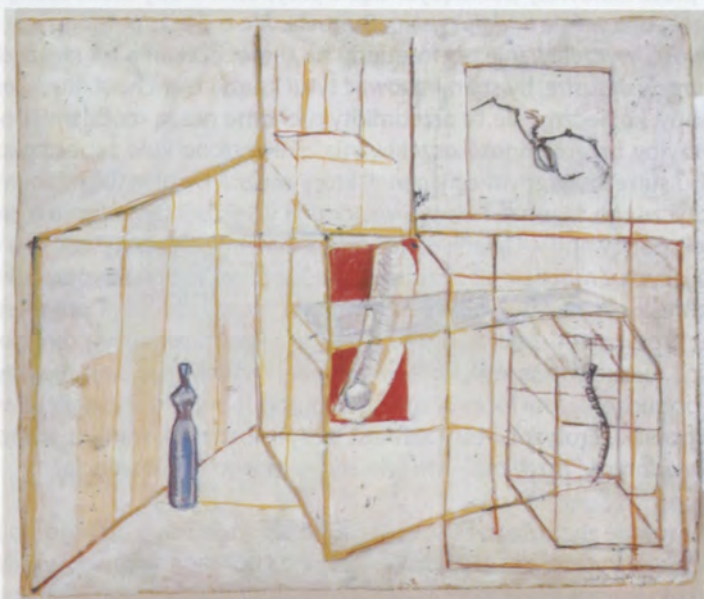
szkolenie. Ciężarstwo życia, natomiast się z widzeniem batalii, a dar-
 (że) nie na estetyce zależał, nie na ekspozycji napięć w hierarcho-
 mych podobnych psychiki. Wierząc, wysoko i nisko, wiedział, że do-
 chodzi do (całej) psychologicznej konstrukcji, zamiast harmonii podobnie
 przystosowanie uniwersalne dla całego rodzaju ludzkiego, podobnie destruk-
 cji, okaleczenia, frakcji, nie tylko, ale struktura psychologiczna, ani nie podobnie
 centrum, tożsamość, podobnie, destruk-

Ręka schwytna za palec, 1932 - drewno, metal 20 x 59,5 x 27 cm
 Kobieta zarżnięta, 1932-34 - brąz 22 x 75 x 58 cm
 Kolec w oko, 1931 - gips i metal 13,5 x 59,5 x 31 cm

cji *Kwiat w niebezpieczeństwie* coś w rodzaju napiętego łuku zagraża czemuś w rodzaju kwiatu. Sugestię niebezpieczeństwa niesie też *Zawieszona kula* (Reprodukcja V), 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 w ruchu surrealistycznym cały *genre*, który można by określić mianem prądu erotycznego. Maurice Nadeau wspomina w *Historii surrealizmu* o emocji, którą eksponowane w Galerie Pierre dzieło Giacomettiego wywołało u 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, eksploracja pokaźnego 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 *Zawieszona kula* jest już po walce: w białym marmurze, w pełnym brzd kșiężycowym pejzażu, umieścił Giacometti dwie samotne postaci jak szachowe figurki, oddzielone grobowymi otworami – biała szachownica z okrągłymi wgłębieniami zamiast czarno-białych kwadratów, możnaby w tym doszukiwać się jakiegoś wczesnego modelu *Końcówki* Becketta. Ale etnologia i historiozofia, czy siedemnastowieczna grafika Jacquesa Callota, są tylko katalizatorami 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 niezwykle pracą z tego okresu jest *Pałac o czwartej nad ranem*. 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. Reprodukcja Brassai'a ukazała się w redagowanym przez Bretona i Alberta Skirę kwartalniku artystycznym „*Minotaure*” razem z reprodukcją



Palac o 4 nad ranem, 1932 - gips ze śladami ołówka i metalu 52,2 x 78 x 18,5 cm

Palac o 4 nad ranem, 1932 - drewno, metal, szkło, sznurek 63,5 x 72 x 40 cm

Zarżniętej kobiety i fotografią wnętrza pracowni oraz komentarzem artysty p.t. *O moich rzeźbach nie potrafiłbym mówić <<wprost>>*:

Nie wiem, dlaczego w klatce pojawił się kręgosłup – kręgosłup, sprzedany mi przez kobietę w jedną z pierwszych nocy po naszym spotkaniu na ulicy – oraz ptak-szkielet. Jeden z tych, które zobaczyła w nocy, poprzedzającej nasze rozstanie, owych ptaków-szkieletów, które wzbijały się wysoko ponad sadzawką, wypełnioną przejrzystą zieloną wodą, w której pływały drobnutki, bieluteńkie szkielety rybek, w wielkiej niezadaszonej sali, pośród cudownych okrzyków o czwartej nad ranem. Pośrodku wznosi się rusztowanie wieży, może nieukończona – 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. Nie dawała mi spokoju długa, czarna suknia do ziemi, zagadkowa, tajemnicza; miałem wrażenie, że stanowi część ciała, a to wywoływało we mnie uczucie dezorientacji i strachu, cała reszta gdzieś się gubiła, umykała mojej uwadze. Ta postać odcina się na tle potrójnej zasłony – właśnie taką ujrzałem, pierwszy raz w życiu otworzywszy oczy.¹⁰

Genezę tej kompozycji widzi Giacometti tak w zerwanym związku z kobietą, jak z najwcześniejszymi wspomnieniami matki z dzieciństwa (które też się skończyły). 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” sugerującą 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 dramacie Sarah Kane 4.48: *Psychoza*). Niektórzy widzą tu 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, ale to niezbyt przekonywająca parantela. 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. Ciekawe, że Roussel zmarł zaraz po ukończeniu *Pałacu o czwartej nad ranem*.

Od śmierci w sztuce wróćmy do śmierci w życiu Giacomettiego. W kwietniu 1932 r. po raz drugi znalazł się on w obcym pokoju z martwym. Tym razem historia była bardziej makabryczna niż zgon van Meursa. Dziwnym zrządzeniem 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 męż-

czyzna, 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 r. Giovanni Giacometti doznał 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 Ottilią, 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 Borgonovo, 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 jako malarza. Giovanni Giacometti był w ostatnich latach u szczytu sławy, w 1930 r. Kunsthalles w Bazylei zorganizowała wielką wystawę (69 płócien). Ale czuł zmęczenie życiem.

Niespełna trzydziestodwuletni Alberto odniósł do tego czasu wiele sukcesów, a przecież czuł, 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. 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 „objets” nie przestał wykonywać popiersi, a najczęściej głów – jakby kontynuując ciąg realistycznych poszukiwań ze Stampy-Maloja. To nie podobало się 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 jest 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 prace Alberta 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 „zbożenia” 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 rzeczowy – Alberto coraz mniej skłonny był do zerwania z tradycyjną postawą twórcy figuratywnego. W fazie paryskich sukcesów nie zaprzestał pracować 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 obfituje w przykłady uczestnictwa Giacomettiego w oficjalnym ruchu. W maju ukazał się 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 pod koniec roku 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 Hugnet 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 jest niezgodna 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 ślepym zaułkiem. Chciał wrócić do tego, co dziś uważał za rzeczywisty problem rzeźby: do stwarzania na nowo ludzkiej twarzy.

Breton był zgorzchnięty. „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 zera¹³.

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 r. po raz pierwszy za oceanem jedenaście wybranych prac modnego w Paryżu artysty. „Abstract Sculpture by Alberto Giacometti” nie podbiła jednak serc Ameryki. Nie dość, że była finansowym fiaskiem, to jeszcze recenzenci grymasili tak jak Edward Alden Jewell, który w dzienniku „New York Times” zwierzał się o tym, co zobaczył: „Przez całe pięć minut wpatrywałem się tępo w maszynę do pisania, usiłując sklecić coś o abstrakcyjnych rzeźbach Alberto Giacomettiego w Galerii Juliana Levy’ego (gdzie odbywa się wystawa Salvadora Dalí). Jeżeli miałbym mówić wyłącznie prawdę, musiałbym stwierdzić, że rzeźby p. 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 kloce”.

Przedmiot tej krytyki wracał tymczasem samotnie do tak przez siebie cenionej niezawisłości. Surrealizm zawrócił go z drogi, którą chciał instynktownie podążać, ta polegała na dokumentowaniu tego, co widział przed oczami. W wieku trzydziestu trzech lat stał u progu długiej fazy życia, pełnej rozterek i zwątpienia. Te trudne lata wszakże zaprowadzą go na szczyty nie tylko sławy, ale i sztuki – tak jak sam ją rozumiał. Dziesięciolecie po zerwaniu z surrealizmem to okres krystalizowania się wizji, dochodzenia do własnego stylu, 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 później, 14 lutego 1935 r. nastąpiło formalne wykluczenie Giacomettiego z ruchu surrealistów.

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* (Reprodukcja X) Wykonana oryginalnie 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, raczej opierająca się tylko 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 odmysłowienia 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. By 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 przedstawia 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 Karomama). Podobnie jak *Pałac o czwartej nad ranem* swoją kompozycją kojarzył się – słusznie lub niesłusznie – 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* Cimabuego. Maria Cimabuego siedzi na podobnym tronie, smukłość i ułożenie dłoni przypomina *Przedmiot niewidzialny*, z tym, że – i tu jest elementarna różnica! – na obrazie w Luwrze dłonie 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 *Pietá*. 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 Chrystianizmu 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 zwrócił się ku przedmiotom widzialnym, które po zerwaniu z Bretonem będzie mógł bezkarnie portretować. Bezkarnie – 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 udaje (dzięki Bogu!). Pracując z modelem chciał szybko wykonać parę studiów z natury, na tyle, żeby „zrozumieć konstrukcję głowy i całej figury”, miało to mu zająć 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 w stwierdzeniu (w *L'œil et l'esprit*), że Giacometti malując, uprawia filozofię. Tak czy inaczej, od 1935 roku artysta, jak filozof, uparcie koncentruje się na „tej oto głowie” czy „tym oto stole”, innymi słowy: kieruje się lu temu, co sprawia mu największą trudność. Kopiować rzeczywistość to dla Giacomettiego zdawać sprawę 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 ku naturalizmowi.

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 Paulem Klee, ale do spotkania nie doszło, tak zajęty był Alberto rozmową z młodszym malarzem, Balthusem. I od tego czasu nie zerwali kontaktu aż do śmierci Giacomettiego. W sędziwym wieku Balthus tak wspominał starszego o siedem lat Alberta:

Jego fotografia znajduje się nad moim fotelem, 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 tematu, 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 tajemnicy ciała, twarzy, kwiatu. Surrealiści gardzili wówczas malarstwem tego rodzaju. Dla nich wszystko rozgrywało się gdzie indziej, w oniryzmie, w écriture automatique, w simulacrum.

Giacometti miał w sobie coś religijnego, jakąś wewnętrzną świętość. Bardzo mnie to ujmowało. (...) ...jego rysunki docierają do najgłębszych 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, wycucie przyjaźni, 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 wypełniają miejsce zwolnione przez grupę Bretona: Francis Gruber, Tal Coat, Jean Hélicon. Alberto spotyka się w dalszym ciągu z Brassäiem (Gyula Halasz) i Manem Ray. Ten ostatni zapamięta go jako artystę wiecznie zatroskanego:

Nigdy nie był zadowolony ze swoich prac, zawsze uważał, że nie idzie w nich wystarczająco daleko – bądź przeciwnie, że zanadto się zagalopował. Odstawiał je pod ścianę swej przepelnionej 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 by poszedł, jego twórczość była zawsze pozytywnym wyrazem owego „ja”. Miał wyjątkowo trzeźwy umysł, mówił z elokwencją, potrafił błyskotliwie rozmawiać o tylu rzeczach. Chętnie przysiadłem 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 fotografa¹⁸.

Rok 1937 przynosi Giacomettiemu kolejną konfrontację ze śmiercią, tym razem będącą bolesnym następstwem wydania na świat nowego życia. Parę godzin po urodzeniu syna zmarła 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 go tak łatwo przekonać do tego, żeby „udzielał się” politycznie, chociaż w 1946 roku, także dla Aragona, wykonał parę „prac zleconych” dla komunistycznego dziennika „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 przed dworcem St. Lazare stanął inny pomnik – radnym XIX *arrondissement* propozycja Giacomettiego zbyt przypominała Auschwitz.

W końcu lat trzydziestych, zredukowawszy, jak się wydawało, swoje artystyczne cele do prostego, niemal banalnego, oczywistego przekazania podobieństwa, które z kolei odniósł do oddania tego, co artysta spostrzeża w elementarnym akcie widzenia, 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 dwa najwybitniejsze przedwojenne obrazy Giacomettiego, oba z 1937 roku, mają klimat Cézanne’a. *Jabłko na kredensie* (Reprodukcja XXI) to martwa natura (może jest w niej też coś z Deraina) rozumiana jako studium analizy struktury wizualnej przedmiotów i ich stosunków. Pracę nad tym obrazem rozpoczął autor od trzech jabłek, ale w końcu na masywnym meblu (który można skojarzyć z cokołami przyszłych rzeźb) pozostawił tylko jedno. Płótno namalowane zostało 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 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.

Całymi dniami zajęty był pracą z modelu, rano pozował mu Diego, popołudniu modelka imieniem Rita, od czasu do czasu jeszcze jedna, dwie osoby. Dużo rozmyślał, nie zadowolony 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 zadającym sobie tak radykalne pytania. Jednakże na coraz mniejsze figurki Picasso patrzył raczej z pobłażliwością, a za plecami pozwalał sobie na sarkastyczne uwagi na ich temat, a z czasem nawet 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 *Mdłości* (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 zapłaceniu 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. Simone 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 stawał 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 maciupęńkie.” 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. Naładował 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 z nieskończoną cierpliwością; czasami udawało



[Głowy Rity, en face i z profilu], 1935-1939 - ołówek na papierze 14,2 x 11 cm
 Głowa kobiety [Rita] ok. 1935 - drewno pokryte ołówkiem 17,6 x 7 x 8,6 cm



[Głowa Diego (maska)], 1935-1940 brąz 19,5 x 11 x 11,5 cm
Głowa Isabel, 1936 - gips 30,3 x 23,5 x 21,9 cm

się mu przewracać je na drugą stronę jak rękawiczkę. Wszystko go interesowało; ciekawość była formą jego namiętnej miłości życia.²⁰

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 pocziwego dziwaka.

Podobnie jak Picasso, Sartre był pewnym siebie – i pewnym swego – profesjonalnym człowiekiem sukcesu. Giacometti natomiast bardzo łatwo porzucał coś, co łatwo mu przyszło. W porównaniu z Sartrem, przyjaźń z Samuelem Beckettem (również zawarta w *Café de Flore* 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 – nieczułym 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, domu publicznym, który Alberto uwiecznił w swoim tekście *Sen, Sphinx i śmierć T.*

Beckett i Giacometti mieli dominujące i wymagające matki – żarliwe protestantki, obaj dosyć wcześnie stracili ojców. Pisząc ten tekst, dokonują 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 (choć Alberto był większym gadułą) – w latach trzydziestych wyzwolili się spod wpływu grupy skupionej wokół silnej indywidualności: Alberto od surrealistów, Samuel od kręgu Jamesa Joyce'a. Samuel, po napisaniu wydanej w Londynie w 1938 r. barokowej powieści *Murphy* przez dobrych kilka lat poskramiał rozpasanie słowne, przerzucając się na wirtuozerię znacznie bardziej minimalistycznej prozy francuskiej, w której powoli zacznie dochodzić do siebie, podobnie jak Alberto, chcąc ograniczyć się do tego, co widzi przed sobą, musiał przejść przez fazę malejących postaci. 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 r. innemu przyjacielowi donosił Beckett o swej przyjaźni z Giacomettim, opartej głównie na „przyjemności milczenia” razem.

Nie wiem, czy w przerwach w milczeniu Irlandczyk opowiadał mu o swojej frustracji, ale Giacometti na pewno rozwodził się o sprzecznościach i paradokсах napotkanych w próbie oddania tego, co artysta spostrzega w elementarnym akcie widzenia. Już po wojnie, w liście do Georges'a Duthuita wspomina Beckett o spotkaniu z Giacometti: „granitowo subtelny i pełen przyprawiających o zawrót głowy percepcji, w sumie grzecznie, jak chłopiec, chce zdać sprawę z tego, co widzi, co może nie jest aż takie grzeczne, kiedy ktoś jest w stanie widzieć tak jak on. Moje nieśmiałe protesty [zostały] prędko oddalone, właściwie zmiążdżone, rzecz jasna nie bez mojej wydatnej pomocy” (10.9.1951)²¹

W 1938 roku obaj padli 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 wpierw André Deraina, później Francisa Bacona. Jak Picasso, Sartre czy Beckett, również ona była dla Alberta partnerem mózgowym – tyle że do mózgu dochodziła jeszcze pleć 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 rozmyły 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 Place 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-Maïndron. 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 Giacometti²² - 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 wysepkę 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 śród-

stapiem, zabrano najpierw do szpitala Bichat, a następnie, za wstawiennictwem Jeana-Michela Franka, przeniesiono go 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 wspaniałe? 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* lub *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, jakby jego sobowtór unosił się nad miejscem wypadku, beznamiętnie obserwując sytuację. Do tego zdarzenia stałe wracał, urosło do rangi stałego źródła odniesień, przyjął je jako zrządzenie losu, wielką cezurę, odtąd życie Alberta składać się będzie 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”²³. Miał tu na myśli zjawisko znane w malarstwie Zachodu przynajmniej od czasu Piera della Francesca: pomniejszenie figury (w stosunku do przestrzeni) bez utraty jej ważności dla całego obrazu. Jego pragnienie wiernego przedstawiania tego, co widzi, nie miało nic wspólnego z realizmem. „Po jakimś czasie zrozumiałem. Że chciałem dokładnie tak wyrzeźbić tę kobietę, jak przedstawiła mi się ona w momencie,

w którym dostrzegłem ją na ulicy, w pewnej odległości. Pragnąłem 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. 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 Zurychu (Schweizerische Landesausstellung). Organizatorzy przychylni się do jego sugestii, żeby pokazać tam prace Alberta. Po wyjściu z samolotu na lotnisku w Zurychu rzeźbiarz, zapytany, dokąd wysłać ciężarówkę czekającą na transport jego prac, grzecznie podziękował, wyjaśniając, że ma je przy sobie, część w walizce, a część w kieszeni. Bojąc się urazić „niepoważnymi figurkami" innych szwajcarskich artystów, Bruno przekonał brata, żeby przysłał dodatkowo jedną z wcześniejszych prac (*Kub*) – 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 wspomnianego wypadku, uznany został za niezdolnego do służby wojskowej, Diega 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. Większość znajomych opuściła lub miała opuścić miasto. W przeddzień wyjazdu Isabel do Londynu, Giacometti malował jej akt, a następnie pierwszy raz ją posiadał – a ściślej mówiąc: zdecydowawszy, że tego pragnie, *niemal* ją posiadał. Na dalszy ciąg i zakończenie będzie musiał zaczekać do końca wojny.

13 czerwca, gdy armia niemiecka zbliżała się do Paryża, Alberto, Diego i jego przyjaciółka 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, ofiary, pokiereszowane, 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 z niego wyjechać, w polu żołnierze obu armii strzelali do siebie pośród uciekających cywilów. Ręka pozostanie 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 wkroczyli już tam Niemcy, po czym zniechęceni, wrócili do Paryża. Yves Bonnefoy podaje, że wyruszyli w kierunku Szwajcarii, ale dlaczego w takim razie przez Moulins?



Bardzo mała figurka, 1937-39 – gips obrabiany nożem, miejscami kolorowany 4,5 x 3 x 3,8 cm
Mały mężczyzna na cokale, 1939-45 – brąz 8 x 6,9 x 5,7 cm

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 przeczeka 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 zjawił się w Genewie, gdzie Annetta po śmierci córki zajmowała się wnuczką Silviem. Alberto wynajął małe mieszkanie bez wygod w hotelu de Rive. Można w tym się dopatrywać wymyślonego przez los kalamburu, ten nabrzeżny hotel u zbiegu rue de Terassière i rue du Parc był bowiem świadkiem jego dryfowania (gra słów „de Rive”: „dérive”). Z gipsu, który wdierał 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 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. Małe rzeźby artysta umieszczał na proporcjonalnie coraz większych cokółkach.

W Genewie, w przeciwieństwie do Paryża, nie brakowało żywności ani (amerykańskich) papierosów, ale Alberto uważał miasto za martwe i nieciekawe. 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, o raczej wątpliwej reputacji, bacząc pilnie, żeby między światem rue du Chêne a rue du Parc on sam pozostawał jedynym łącznikiem. Jesienią 1943 r. poznał dwudziestoletnią Annette Arm, córkę genewskiego nauczyciela, pracującą w biurze Czerwonego Krzyża. Z biegiem czasu zaczęła 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.

Wyjąwszy raczej 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 r. stwierdza: „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, mogę wrócić, kiedy mi się spodoba, to rzeźba mnie powstrzyma, już od trzech lat trzyma 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".²⁴

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 r., za pożyczone od Annette pieniądze na pociąg, Alberto wrócił do niezmiennego atelier przy rue Hippolyte-Maindron, które przez lata wojny znajdowało się pod bacznym okiem Diega. Niedługo potem zaproponował Isabel, by z nim zamieszkała. Zgodziła się. Pierwszy raz w życiu Giacometti wiódł 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 porzuconego półtora roku wcześniej w Londynie, wznowiła kontakty z Albertem. Towarzyskie.

Giacometti zaś, zaraz po powrocie ze Szwajcarii wznowił kontakty z Georgesem Bataille'm i Jacquesem Lacanem. Baltus 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 zaczęła 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. Dystrydent surrealizmu, 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



[Silvio stojący z rękami w kieszeni], 1943 – gips pokryty masą plastyczną 11,2 x 4,6 x 4,4 cm

wielka energia, ale i opanował go od dawna nie znany „młodzieńczy” zapał do pracy. Zrozumiał, że lata poszukiwań zaczynają czymś owocować. Wielkanoc 1946 r. 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 r. 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 podejrzana, z przeszłością kolaboranta. Bracia Giacometti opiekowali się opuszczonym przez przyjaciółkę w ostatniej fazie choroby sąsiadem. Jego śmierć wywołała w Albercie podobne emocje, jak – ponad dwudzieścia 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 podleciała mucha i powoli w nim znikła.

O śmierci obu – a może raczej o obu śmierciach - mówi opublikowany przez Alberta Skirę w 1946 r. w grudniowym numerze „Labyrinthe” najobszerniejszy tekst Giacomettiego *Sen, Sphinx i śmierć T.*²⁵ 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 Sphinx²⁶, 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 muszą 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 zdecydowało o przełomie w jego dziele. Nie zapominajmy, że „widzieć” znaczy dla Giacomettiego „być”, „być” zaś równoznaczne jest z „pracować nad swym dziełem”.

Doświadczenie czaszki umarłego jako wymierzalnej skrzynki, już bez świadomości, doświadczenie ludzkiego ciała jako jedynie (karterziańskiej) *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 moich plecach lał 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 przeszywał mnie dreszcz, wielkie przeżycie, 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.²⁷

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 zasnął 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, opisanie 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 bulwar, 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 nieznaną, cudowną. Bulwar Montparnasse nabrał piękna z Tysiąca i jednej nocy, fantastyczny, całkowicie nieznanymi... a z drugiej strony to milczenie, rodzaj jakiejś niesamowitego wyciszenia...²⁸

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 wpięrow 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 być powściągliwym w swym subiektywizmie, bo ten staje się wręcz warunkiem *sine qua non*.

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 r. wszystko trochę się zmieniło, z powodu rysunku”, pisze do Pierre’a Matisse’a²⁹, 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 głębią ziemi – stąd olbrzymie stopy jego postaci, zakorzeniające je głębiej niż może dotrzeć umysł – tylko po prostu doświadczają na nowo aktu, w któ-



Trzej idący mężczyźni, 1948 - brąz 72 x 43 x 41,5 cm

rym każda istota ludzka zaprzecza unicestwieniu – sam jednocześnie napoty­kając opór ze strony gipsu i gliny. Podniesienie niewielkiej głowy, szczer­nie zamykającej w sobie swą „straszną energię”, jest zasadniczą cechą nowej rzeźby. Giacometti stawia materię pionowo na nogi. Przywołuje na myśl tych bogów, którzy stworzyli rodzaj ludzki, zgęszczając wokół iskry bytu bez­szalną glinę pierwotnych dni³⁰.

Dla autora tych słów, Yvesa Bonnefoya, 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 *Femme debout Stojąca kobieta* 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 sprowadza 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” - *homme* - 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 Clay³¹. 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, ułomne, 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 idzie³².



Mężczyzna, który traci równowagę, 1950-51 - brąz wys. 60 cm. Foto Ernst Scheidegger
 Mężczyzna wskazujący palcem, 1947 - brąz 176 x 90 x 62 cm

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 materiału³³. I w tym względzie zresztą pierwszego impulsu dostarczyło rzeźbiarzowi pragnienie oddania dokładnej percepcji wzrokowej – po to, by oddać naturę naszego postrzegania konturów, zawsze w rozmyciu, 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 r. 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 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 nieco mniejszych 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 również ulec ukonkretnieniu: *Mężczyzna idący w deszczu* (1948, Reprodukacja XXI), może przyjąć nieco odmienne rozmiary, albo przez pomnożenie zamienić się w *Trzech idących mężczyzn* 1948, którzy sprawiają wrażenie jeszcze bardziej

nie trzeba tego wyznaczać, natomiast kategorię po prostu
zdają się takie kobiety przedstawiać w tchnię i jeszcze części, nie-
czym w bezmiar. Ale jego twórczość w dotychczasowej to rodzaj abo-
cudła, kombinacji, w której nie ma żadnych kontaktów, widział
tytuł wyrażonych, a także w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że
oceniłby po prostu, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że
tych nie mógł wyobrazić, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że
pozywny aspekt, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że
kiedy chodzi o to, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że



Opóźnił się, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że
Głównym, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że
tętno, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że
nie ten, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że
kompleks, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że
na zryw, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że
powinno, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że
niezależnie, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że
biżuterii, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że
dać nam, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że
tu z pow, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że
nie po to, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że
niedługo, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że
formy, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że
lat, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że
Współ, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że
z kreską, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że
lub śmiać, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że
z tym, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że
tę, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że
złoty, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że
zanim, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że
niech, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że
niej, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że
wzrost, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że
znie, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że

Do tych prawców, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że
dobrze, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że
pożył, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że
ny przed upadkiem, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że
ulotnienie, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że
przec, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że
w trzech, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że w tym, że

Głowa na przecie, 1947 - gips malowany 15 x 19 x 5 cm

samotnych, podobnie w *Placu* (1948-49). Kobieta stojąca może, pomnożona przez dziewięć, stać się *Polaną* (1950, Reprodukacja XVII), bądź też, zredukowana do kilkunastu centymetrów i pomnożona, znaleźć się w rodzaju gałboly, lub stanąć na szczycie podstawy przypominającej stół, np. *Cztery małe figury na podstawie* (1950, Reprodukacja XVIII).

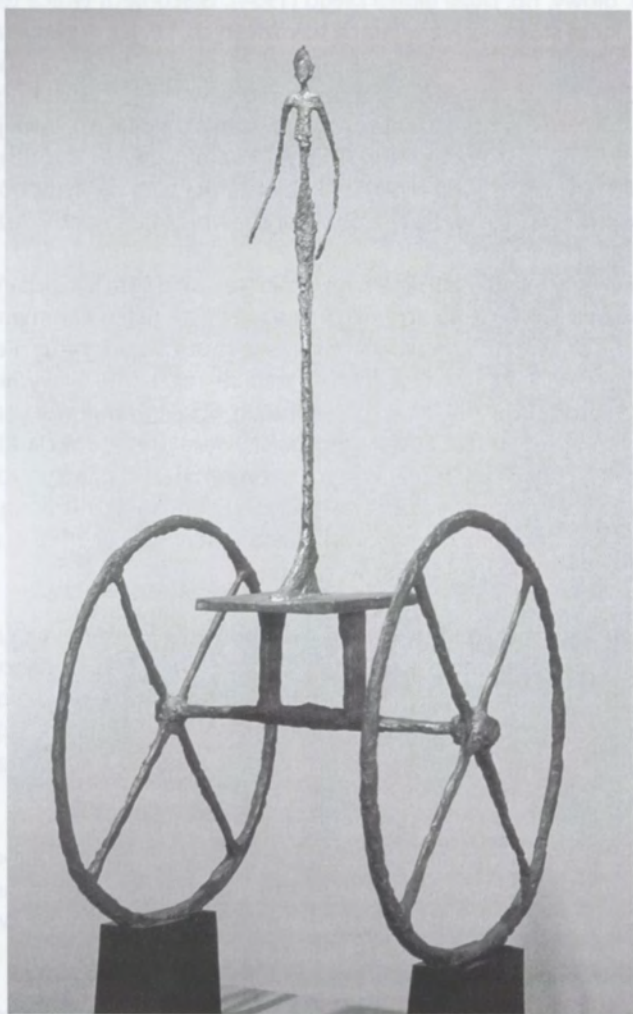
Tę listę uzupełniają inne „typy” – duże postaci, na przykład *Duża postać* (1947), popiersia, głowy, np. *Duża głowa Diego* (1954). Giacometti wraca też do formy klatki, którą stosował już w latach trzydziestych, tak jak w pierwszej wersji *Klatki* z 1950 roku (Reprodukacja XIV), umieszczając w niej głowę i całą figurę, która w Chrystusowym geście rozpiną 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 pręcie*, 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 rzeźbami, by wymienić *Nos* z 1946 r. (Reprodukacja XIII), długi jak u Pinokio, obscenicznie wystający poza klatkę, w której zamknięta została głowa, czy *Rękę* (Reprodukacja XII) z tego samego roku, przy okazji której krytycy przypominają o przeżyciach Giacomettiego koło Estampes w czasie paryskiego Exodusu, wzniesioną przeciw groźbom. Dołącza do nich *Noga*, wykonana wprawdzie w 1958 r., ale rzeźbiarz myślał już o niej dziesięć lat wcześniej:

Wówczas nie byłem w stanie wykonać dużej postaci z konkretnymi częściami, z drugiej zaś strony pragnąłem zdefiniować ramię, nogę, brzuch. Nie pozostało mi zatem nic innego niż zrobić część zamiast całości, co zresztą odpowiadało mojemu widzeniu rzeczy. Nie mogę jednocześnie widzieć oczu, rąk, stóp osoby, która znajduje się dwa, trzy metry przede mną – natomiast kiedy patrzę na pojedynczą część, wyczuwam istnienie całości³⁴.

Swoją udział w afirmacji życia mają też zwierzęta – z tego okresu pochodzą *Pies* i *Kot*, obie prace z 1951 r. (Reprodukacje XVI, XV) Nie stoją pionowo, idą po niewidocznej poziomej linii, u obu głowa, kręgosłup i ogon wytyczają swoistą dla gatunku krzywą przyzajonej energii.

Alternatywą prawzorów są także dwie rzeźby triumfalne, *Mężczyzna wskazujący palcem* z 1947 r. i kobieta będąca częścią *Wozu* z 1950 r. W pierwszej, naturalnej wysokości, bo całość ma 176,5 cm, mężczyzna nie przedstawiony jest 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 palem*



Wóz, 1950 - brąz 167 x 69 x 69 cm

niewielko 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 nawiarstwiających się w pamięci twórcy od trzydziestu lat. Już w 1921 roku we florenckim Muzeum Archeologicznym kilkakrotnie powracał do eksponatu z 1500 r. p.n.e., przedstawiającego dwukołowy wóz bojowy o bardzo podobnych kołach. Od czasu pobytu w szpitalu w 1938 roku³⁵, gdzie z fascynacją przypatrywał się wózkowi czterokołowemu, na którym pielęgniarki rozwoziły chorym leki, myślał o transpozycji tego obrazu w rzeźbę. Prototypem *Wozu* jest sfotografowana 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 małych 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 Sylwestra inspirowana sztuką etruską, według Lamarche-Vadela: „odznaczające się wielką elegancją wyobrażenie sakralne potwierdzające trwały wpływ egipski”, dla Bonnefoy: Astrea wskrzeszona ze Złotego Wieku, a może Kybele – to frontalnie ustawiona kobieta, z ramionami odsuniętymi od tułowia, jakby szukała równowagi, stojąca nie trzymając lejc, na dwukołowym powozie. Epifania. 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 przez nazistów na stopień pomniku lewicowego pedagoga. Nawet wstawiennictwo Aragona nie przekonało komunistycznych radnych.

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 podobieństw do innego twórcy, który w tym samym czasie przeżywał wielką „gorączkę twórczą” i który, jak Giacometti, uważał swą nagłą sławę za wynik nieporozumienia. Myślę o Beckettcie, którego napisana w 1948r. 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, zabiegali o to, by ktoś ich dostrzegł. O ile za sukces *Godota* „odpowiedzialny” był Roger Blin oraz przyszła żona Suzanne, która nosiła maszynopisy jego tekstów po Paryżu, trudno sobie wyobrazić, jak wyglądałyby dzieje recepcji



[Mężczyzna i drzewo], ok. 1952 - ołówek i kredka 35,4 x 27,3 cm

dzieła Giacomettiego, gdyby nie Pierre Matisse i zorganizowana w jego galerii na początku 1948 roku wystawa, już druga w Nowym Jorku, po przedwojennej, która okazała się niewypałem i od czasu której przestał wystawiać.

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 skończył 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 od czasu jego wizyty 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 fotografią na stronie pod spodem – podkreślając to, po czym będzie się rozpoznawało typową dla Giacomettiego smukłość.

Otwarcie wystawy odbyło się 19 stycznia 1948 r. 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 artystycznym myśleniem w powojennej Francji. Wyraźnie egzystencjalistyczne ambience jego prac wzbudziło zainteresowanie najważniejszych artystów i pisarzy. Lokalne życie artystyczne zapłodnił czymś, co było mu całkowicie obce³⁶.

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 Aimé³⁷ i Marguerite Maeght. Ich Galeria, na prawym brzegu Sekwany przy rue de Teheran, rozpoczęła swoją działalność

zimną 1946/47 roku wystawą Matisse'a, a zaraz potem próbowała wskresić surrealizm z Bretonem w ramach „Exposition internationale du Surréalisme”. „Beze mnie” – brzmiała wtedy stanowcza odpowiedź 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. Obejrząwszy je, Maeght, dobry businessman, zaproponował wykonanie na własny koszt wszystkich prac z atelier, 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, wiecznie 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 powiedzieć, że do pieców w obu lokomotywach sypie węgiel Alberto, niestrudzony robotnik, który pracuje od rana do wieczora, a 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, zdołali zorganizować 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 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 przyjmą się jako oficjalne: *Cztery kobiety na cokole*, *Las*, *Polana*, *Mężczyzna idący w deszcz*, *Wóz*. Rok później na paryską wystawę w Galerie Maeght oprócz rzeźb, obrazów i rysunków, artysta po raz pierwszy pokazał litografie. Giacometti stał się do tego stop-

nia 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 wieczność*), 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.

W 1955 roku prace Giacomettiego dotarły do Niemiec wraz z dużą wystawą pokazaną w muzeach w Krefeld, Düsseldorfie i Stuttgartu. Prywatnie, na największym rynku sztuki jest już sporo „Giacometti”. W tym samym roku autor po raz pierwszy zainkasował czek na milion franków (ceny rosną – Maeght w 1961 r. pierwszy raz przynosi mu milion franków szwajcarskich). Ale jeszcze więcej, oczywiście, trafia w ręce 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 pod łóżko. Od kiedy Maeght i Matisse sprzedawali coraz lepiej jego prace, mógł być hojniejszy dla przyjaciół oraz znajomych (bądź nieznajomych) 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 słońce spędzić nocy w hotelu, kiedy kaszel od papierosów i zmęczenie groziły będą zapaleniem płuc. „Obiad” w dalszym ciągu zjadał w okolicznych *brasseries* w rodzaju ulubionego lokalu Les Tamaris, gdzie wiele papierowych obrusów, niestrudzony rysownik, zmienił w dzieła sztuki.

Prozę Jeana Geneta czytał Giacometti na długo przedtem, zanim 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 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 Ge-

netowi 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 nie tylko mieli współczucie dla tak zwanych dołów społecznych, lecz wręcz byli przekonani, że kontakt z nimi przydawał głębi zrozumieniu świata.

Na drugą wystawę w Galerie Maeght w 1954 r. Jean-Paul Sartre napisał *Les Peintures de Giacometti (Obrazy Giacomettiego)*, esej o malarstwie, który ukazał się 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 frontalnie widziana 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 trudnem 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.³⁸ W tej samej rozmowie przypomniawszy 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 utożsamiła się z czaszką umarłego. A gdzie tkwi różnica między umarłym a żywą osobą? – w spojrzeniu.*

Próbując przez długie lata, w niezliczonych sesjach 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 nakładał na papier rysy nieruchomego modelu. Skoro na papierze rysy nieruchomego człowieka tak łatwo układały się w strukturę nie różną od rysów twarzy stężejącej po śmierci, naczelnym, jeżeli nie jedynym, nośnikiem życia stało się spojrzenie.

Giacometti wprowadził postać modelu w samo centrum 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 absolutną unikalność każdej osoby. Uwidocznic in-

dywidualny 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 modela nie zdecydował fakt, że miał bardziej płaską twarz od Europejczyków. Zaczęło się zresztą od paru rysunków, które artysta chciał mu dać w październiku 1956 r., na tydzień przed jego planowanym wyjazdem do Japonii. Trzy rysunki „na pamiątkę” wprowadziły go 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, dorowadzając ją do punktu, w którym będzie mógł podjąć pracę po powrocie modela pół roku później. Katastrofa przygnębiła Giacomettiego i go wyleczyła. O ile wcześniej miał nadzieję, że uda mu się namalować obraz, z tego kryzysu wyszedł zrezygnowany, ale i wyzwolony. Odtąd już na to nie liczy, wie, że „nie namaluje obrazu”, więc nie rozpacza.

Od 1956 do 1961 roku Yanaihara spędził 228 dni pozując Giacomettiemu. Przyjeżdżał, gdy tylko pozwoliły mu 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 (popiersie w 1960 r.) – po roku pozowania dla męża, związał się też z jego żoną. Dla Annette on też był ofiarą Alberta. Alberto okazywał wyrozumiałość.



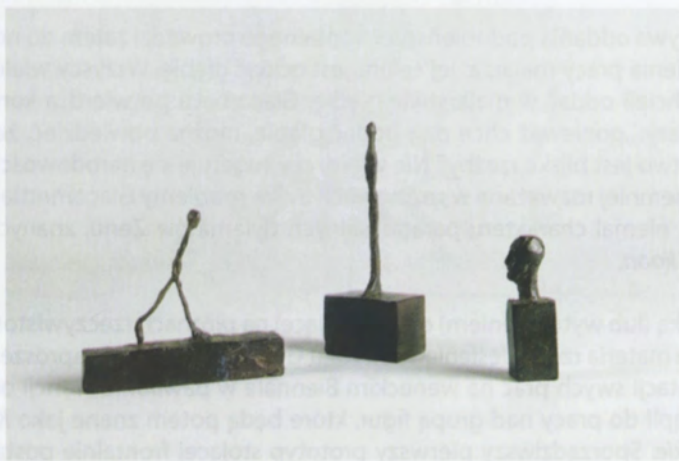
Isaku Yanaihara, 1961 - olej na płótnie 100 x 81 cm

Jeszcze Jean Genet wielokrotnie słyszał od Giacomettiego, że musi oddać dokładnie to, co widzi, a ponadto stworzyć obraz. Później swoją rolę malarza Alberto określał mianem kopiowania: już chodzi tylko o prawdę, intencję, założenie, że jeśli 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 kłęski” – bo „liczy się tylko próba”, wynik i tak musi być porażką.

Z relacji Yanaihary³⁹ wyłania się fascynujący wizerunek poszukującego artysty. Malarz „kopiuje” rzeczywistość w żmudnych 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 rozwiązania 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 wiedza.

Dyrektywa oddania podobieństwa frontального prowadzi zatem do nowego rozumienia pracy malarza: jej celem jest oddać głębię. Wszyscy wielcy malarze chcieli oddać w malarstwie głębię. Giacometti potwierdza konkluzję Yanaihary: „ponieważ chce pan oddać głębię, można powiedzieć, że pana malarstwo jest bliske rzeźby”. Nie wiem, czy sugeruję się narodowością modelu, 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 Giacometti przyjął zaproszenie do prezentacji swych prac na weneckim Biennale w pawilonie Francji od razu przystąpił do pracy nad grupą figur, które będą potem znane jako *Kobiety weneckie*. Sporządziwszy pierwszy 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, że są to właściwie kolejne stadia jednej rzeźby, *work in progress*, i dlatego



Duża głowa, 1960 - brąz 95 x 30 x 33 cm

[Projekt dla Chase Manhattan Bank: *Mężczyźni idący*, *Kobieta stojąca*, *Głowa na cokole*].

1959 - brąz patynowany 10,5 x 4,1 x 2,8 cm 7,2 x 1,8 x 8,5 cm 5,9 x 1,5 x 1,9 cm

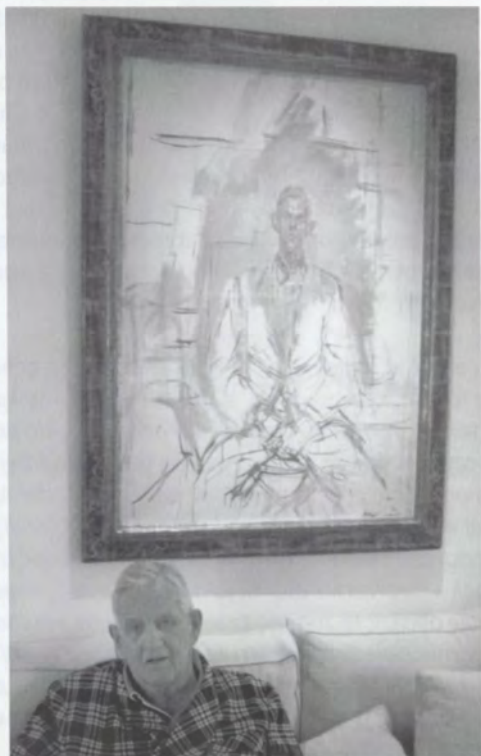
prosi, by wystawiono je poza konkursem. Niedługo potem na zorganizowanej przez Franza Meyera retrospektywie w berneńskiej Kunsthalle pokazano pięć zniszczonych później kolejnych *Kobiet weneckich*.

W 1956 r. 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 r. 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 się 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.⁴⁰

W każdym swym poronionym dziele znajduje wciąż rzeczy, z których w przyszłości *mógłby* może ewentualnie coś stworzyć – usłyszał 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 „łosem artysty jest ponieść klęskę”. Wiosną 1961 roku starzy przyjaciele podjęli współpracę przy ważnej inscenizacji *Czekając na Godota* w paryskim Odéonie. Początkowo reżyserował Roger Blin, następnie pałeczkę przejął Jean-Marie Serreau, ale i tak Beckett musiał sam 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 może⁴¹”. Potem godzinami stali przy drzewie, zastanawiając się, jak na nim umieścić



James Lord w 2008 r. przed własnym portretem, wykonanym przez artystę w 1964 r.
 Samuel Beckett i Alberto Giacometti w 1961 r. w pracowni rzeźbiarce w okresie przygotowania
 inscenizacji *Czekając na Godota* w paryskim teatrze Odéon. Foto Georges Pierre

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. Swojego drzewa, powiedział, ale może nie je miał na myśli” napisał potem Beckett. Przyciśnięty do muru, wyznał jednak, że było to „zasługujące na szacunek przedstawienie”⁴². 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 w swoim mieszkaniu.

W 1957 r. Giacometti poznał Igora Strawinskiego (później przedstawił mu Becketta) i w paryskim hotelu wykonał serię jego portretów. W listopadzie 1959 r. 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 1961r., po premierze w Odéon Théâtre de France, w Galerie Maeght odbył się wernisaz kolejnej, jak się miało okazać ostatniej wystawy artysty, na której zaprezentowano jego „aktualne” prace: 22 rzeźby m.in. *Dużą 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 r., na długo przed otwarciem *mostra personale* Giacometti zjawił się razem z imponującym dorobkiem ostatnich lat: czterdziestoma dwoma rzeźbami, 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, od oleju z 1912 r. 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 wszędobylskich fotografów. Sława przysparzała wszakże nowych klientów. Alberto bezceremonialnie uszczuplał zapasy banknotów przechowywanych w zakamarkach pokrytej kurzem pracowni. Całe ich grube zwitki 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. Alberto cenił ostrość widzenia Bacona, jego radykalizm. Bacon uważał Alberta za największego rysownika od czasów Rembrandta i w tej kwestii uznawał swój dług wobec starszego o kilka lat – a zarazem jedno pokolenie - artysty. Trudniej było mu zauważyć u siebie – dość oczywiste dla patrzącego na twórczość obu z dzisiejszej perspektywy – inspiracje rzeźbami i malarstwem Giacomettiego w samym centrum tego, co zwykle się utożsamiać ze „stylem Bacona”, np. przejęty bezpośrednio od Szwajcara motyw klatki. Isabel i obaj dżentelmeni wykazywali objawy przedwczesnego zużycia życiem. Ale temperament Bacona, ogarniętego obsesją śmierci, zwłaszcza po wypiciu alkoholu, a tego 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 od-

była 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 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 którego kobiety raczej nie zaglądały, w towarzystwie życzliwych mu mieszkańców doliny, z ulgą zostawiła go w rodzinnych stronach i zakończyła, jak się okaże, 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 w każdej chwili mógł się ponownie objawić. Zbulwersowany, nie mógł zrozumieć, dlaczego nikt nie powiedział mu prawdy, zwłaszcza dr Frankel, inny 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 paryskim lekarzom, 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 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 każda chwila pokazuje mu urodę życia. James Lord przytacza słowa Giacomettiego: „Żyć przez dwa miesiące wiedząc, że ma się umrzeć, jest warte dwudziestu lat życia w nieświadomości”⁴³. 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. Zachwyt 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 unaocniła ów rodzaj kultuńskiego niedowierzania, że „coś takiego” wielki świat przyjmuje jako wielkie. Ta prawda wystąpiła 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 cowboym, 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 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 r. do najnowszych, wiele z nich niemal wyłudził 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 r. pokazał w swojej galerii – w sumie liczyła ona 143 eksponaty. Grupa prywatnych kolekcjonerów, zmobilizowanych przez Hansa Bechtleera 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, jeżeli się nie mylę) Tschudiego z 8 marca 1963 r. 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 zalicza-

ny jest do najbardziej znaczących postaci sztuki nowoczesnej. Cena trzech milionów franków nie wydaje się wygórowana⁴⁴.

Słusznie, z dzisiejszej perspektywy jasne jest, że to nie był niepewny interes! Dopiero w sierpniu 1964 r. 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 „eksperci”, 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 Kunsthaus 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 przyspanej do ziemi stopie, daje być może okazję do interesujących rozważań na temat psychologii, wszakże nie jest na tyle elektryzujący, żebyśmy od razu musieli zakupić te nieznacznie się między sobą różniące megalomonoplotypy w dwudziestu pięciu egzemplarzach wszelkich rozmiarów pojedynczo i w grupkach (...) Rezygnacja z zakupu nikomu nie przyniesie szkody...⁴⁵ – brzmiała opublikowana w prasie ekspertyza Meyera.

Ton niemiłej kampanii, której dała ona początek, był taki: nie pozwólmy rzucić trzech milionów franków publicznych pieniędzy w paszczę spekulantów dziełami 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 zachęteni profesorskim przykładem uczciwi intelektualisci 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 Fundację w ulotkach o subwencjonowanych przez siebie instytucjach kultury.

Po badaniu w Chur, którego rezultaty były na szczęście pozytywne, jesienią 1963 r. Giacometti wrócił do Paryża zdecydowany pracować bez końca. Niestety, choć miesiące w zdrowym klimacie spędzone w mniejszym niż paryski



Matka artysty, 1963 - rysunek ołówkiem 50 x 32,5 cm
Przedmiot niepokojący II, 1963 - litografia 65 x 50 cm



Rzeźby, 1950 - rysunek ołówkiem 63 x 48 cm

Wnętrze w Stampie, ok. 1964 - rysunek ołówkiem 56,5 x 38 cm

stresie pomogły mu odzyskać potrzebną do życia twórczego energię, jej zapas stopniał zaraz po powrocie na rue Hippolyte-Maindron, kiedy szybko powrócił też do swych dawnych przyzwyczajzeń, włącznie z wyniszczającym paleniem. Już nie było takie oczywiste, że praca go mobilizuje, zwłaszcza, że w Paryżu wieczorami pozowała mu Caroline, przez co nie obyło się bez 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 chwile miała je wciągnąć nieprzyjazna przestrzeń, spojrzenie jest życiem, które umyka. W całej serii pozbawionych ramion popiersi Annette, przedstawiona jest ona na tyle realistycznie, by można było bez trudu rozpoznać jej pełną przynębnienia 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 (Reprodukcja XXIII).

Początek roku 1964 spędził Giacometti w towarzystwie matki. Po raz ostatni – dziewięćdziesięcioletnia kobieta przez parę tygodni czekała na spokojną śmierć ze starości. Tylko wyjątkowo do zniedołężnienia fizycznego dołączały się oznaki 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”⁴⁶. Latem własnoręcznie wyrył imię matki na kamieniu nagrobnym.

Dużo rysował. W maju 1965 roku w paryskim hotelu zrobił portrety Strawinskiego. 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. Ale przecież niczego innego nie wypadłoby 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 ustawić swoje prace, „grupę” figur stworzonych z myślą o Chase Manhattan Bank oraz *Kobiety weneckie*, na głównym dziedzińcu zaplanowanej z rozmachem według koncepcji słynnego architekta bliskiego Miró, Jose Luisa Seta, pośród piniowych gajów na wzgórzach otaczających Saint-Paul-de-Vence powyżej Nicei. Wiele prac Giacomettiego znalazło tam swoją idealną przestrzeń, ale ich autor wycofał się z dalszej współpracy z Maeghtami.

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, gdzie od paru miesięcy wystawiano jego prace w Museum of Modern Art. 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 Giacomettiego⁴⁷” 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 niezwykłym dla kogoś wychowanego w Bregalii, gdzie proporcje człowieka do otaczających go pionów są podobne.



Krzeseło w pracowni, 1965 - ołówek na papierze 65,5 x 50,7 cm

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

W październiku Giacometti odebrał francuska ważną nagrodę „Grand Prix national 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. Po powrocie do Paryża próbował 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 Mürngerem zrealizowany we wrześniu 1965r. 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 retrospektywy artysty 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 instruktywnych wariantach), są istotne nie tylko jako bezpośrednie komentarze artysty na temat swego dzieła, lecz również jako dokument jego niezwyklej osobowości. Ukazują jego nieskłonny do obiegowych sądów, czy wypowiedzania prawd ustalonych raz na zawsze, umysł – w działaniu. Ukazują starego praktyka, 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”⁴⁸). Wytrąca oręż z ręki, usuwa grunt spod stóp trochę jak buddyjski mędrzec.

Rzecz jasna, 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 jest 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, ad-



Widok Bulwaru Barbès-Rochechouart

Kobieta rzucająca się na prawo. Akt 32,5 x 42 cm

Kawiarnia z tarasem i widokiem na Bulwar 32,5 x 42 cm

Z albumu *Paris sans fin* z tekstem i litografiami z lat 1958-65

justowane, 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 ostatecznej selekcji i decyzję o układzie stu pięćdziesięciu litografii, składających się na tom. Ten graficzny zapis Paryża, odsłanianego nam przez artystę w widokach ulic, wewnątrz, kawiarni, mostów, wieży Eiffela, Saint-Sulpice, w portretach Diega, Caroline, Annette, dziewczyn od Adriana, 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.

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. Krzyczeć 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 réalité* (*Moja rzeczywistość*), odpowiedź na ankietę Pierre'a Volboudta:

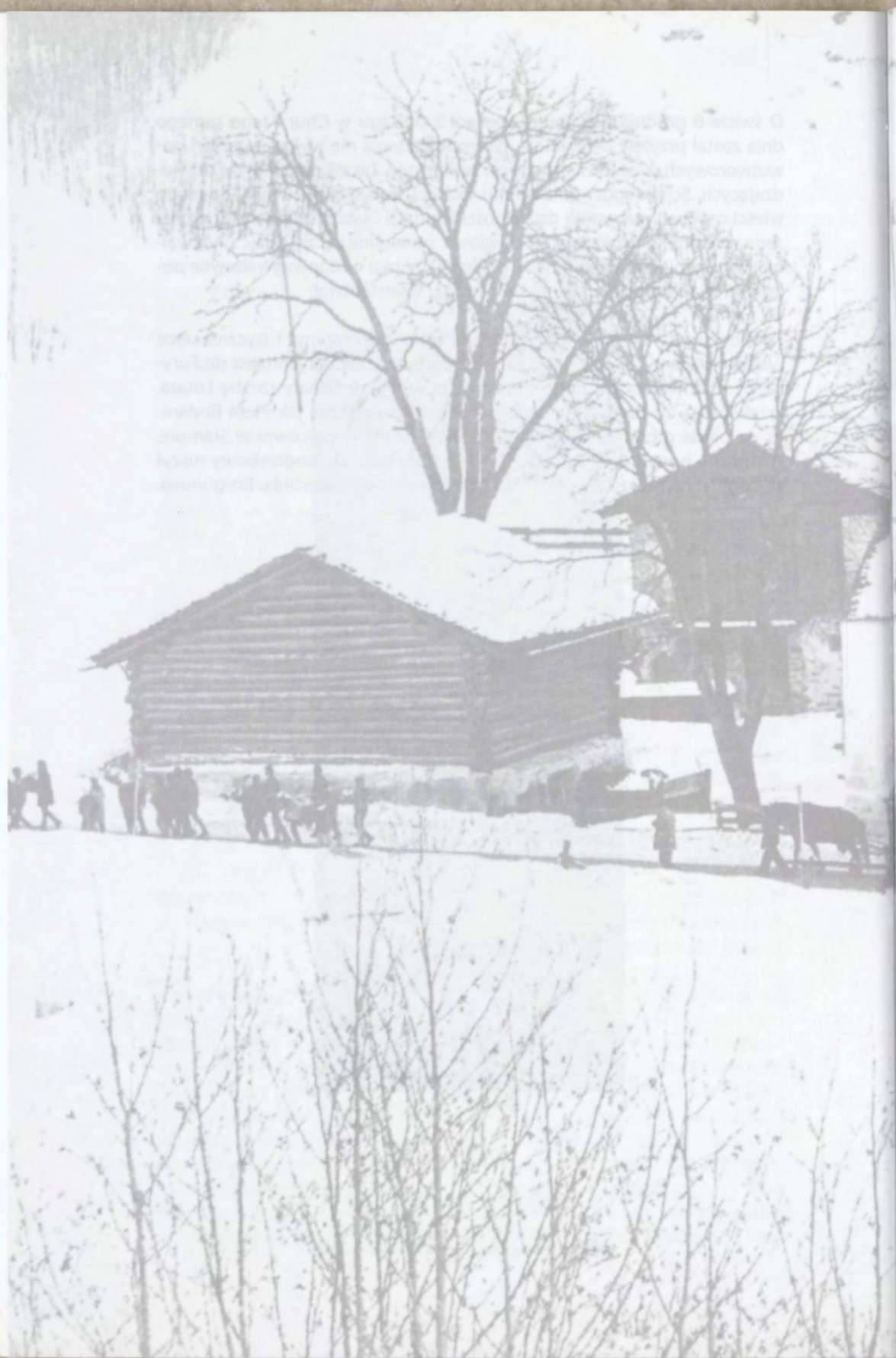
*Robię rzecz jasna obrazy rzeźby i to od początku, od pierwszego rysunku ob-
razu żeby nadgryźć tę rzeczywistość przeżreć, wytrawić, żeby się bronić, żeby
się żywić, żeby rosnąć, rosnąć by lepiej się bronić, żeby lepiej napierać, lepiej
się zapierać, żeby zdobywać teren, na każdym planie, w każdym kierunku,
żeby bronić się przed głodem, przed chłodem, przed śmiercią, żeby być wol-
nym, 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.⁴⁹*

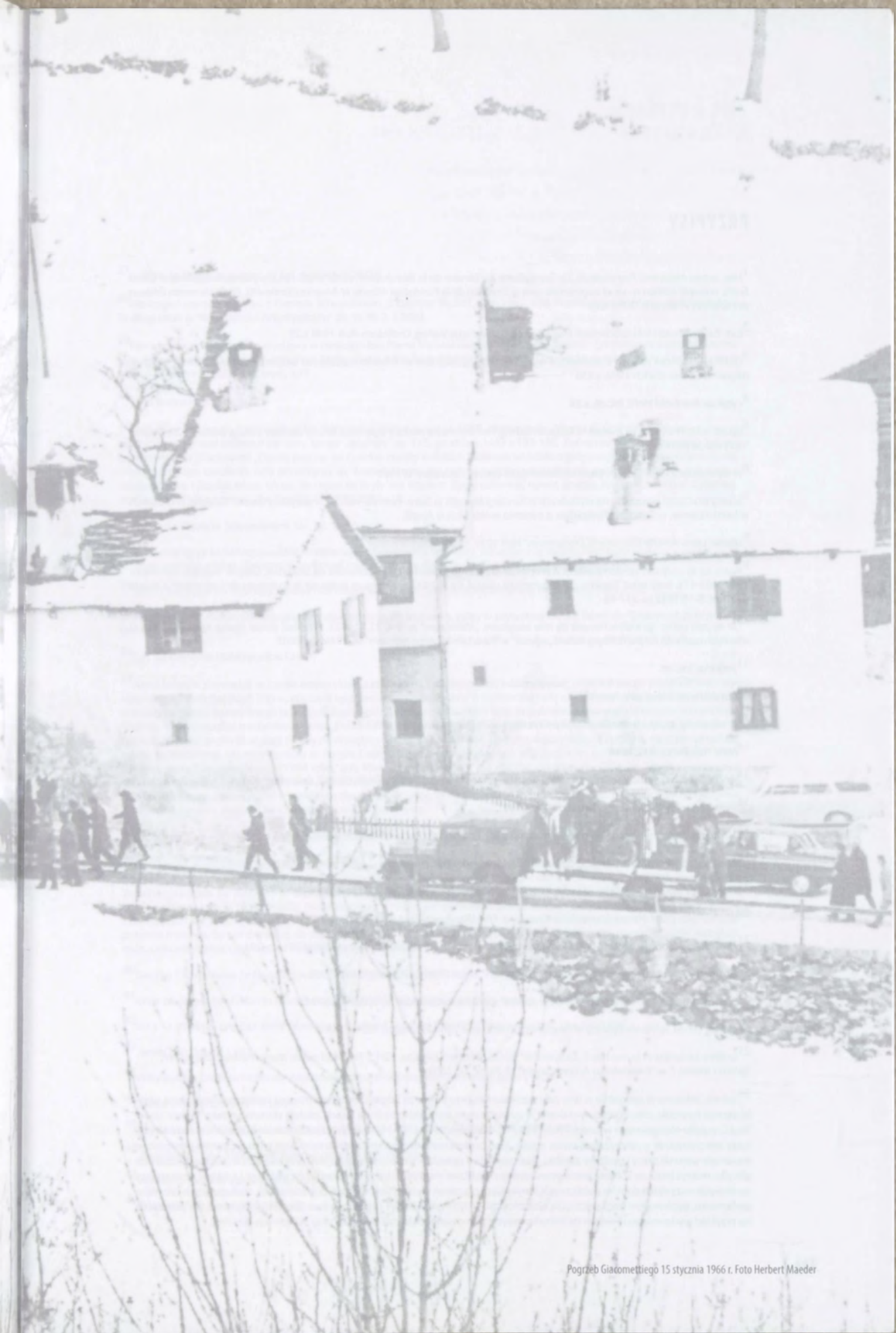


Cmentarz w Borgonovo, grób Giacomettich, stan obecny

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 odwiedzających, Scheidegger pokazał mu roboczą wersję filmu. Doszły do niego wieści o zainaugurowaniu 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, skonał:

„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.





Pogrzeb Giacomettiego 15 stycznia 1966 r. Foto Herbert Maeder

PRZYPISY

¹ *Hier, sables mouvants* Pierwodruk: „Le Surréalisme au Service de la Révolution”, nr. 6, 15.05.1933, wydanie książkowe w tomie *Écrits, nouvelle édition revue et augmentée sous la direction de la Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris, Hermann Éditeurs des sciences et des arts, 2008, s.35*

² Cyt. za: Reinhold Hohl *Giacometti: Eine Bildbiographie*, Hatje Verlag, Ostfildern-Ruit 1998 s.22

³ Gotthard Jedlicka *Alberto Giacometti: Fragmente aus Tagebüchern w: Alberto Giacometti Gestern, Flugsand: Schriften*, Scheidegger & Spiess, Zürich 1999, s.236

⁴ cyt. za: Reinhold Hohl, loc.cit. s.33

⁵ op.cit. s.33. Wszystko to znalazł w książce Hedwig Fechheimer o rzeźbie egipskiej, Bruno Cassirer Verlag, Berlin 1920. Książkę „oczywiście niemieckiej”.

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

⁷ Sciany pracowni pokazano na wystawach w fundacji Maeght w Saint-Paul-de-Vence i w paryskiej Galerie Maeght, w muzeum w Saint-Etienne, w Centrum Pompidou, a ostatnio w Norwicz w Anglii.

⁸ Michel Leiris *Alberto Giacometti, Documents* Nr.4 1929, s.209

⁹ *Notes sur la sculpture contemporaine. A propos de la récente Exposition Internationale de Sculpture*, Galerie Georges Bernheim 1929 465-473, inny tekst Zervosa o Giacomettim ukazał się w 1932 r. *Quelques notes sur les sculptures de Giacometti „Cahiers d’Art”* nr. 8-10 1932 ss. 337-42

¹⁰ *Je ne puis parler qu’indirectement de mes sculptures*, „Minotaure” nr 3-4, 12.12.1933. Przekład polski Marka Kędzierskiego: O własnych rzeźbach nie potrafiłbym mówić, „wprost” w „Kwartalniku Artystycznym” 38-39 Nr. 2-3 2003

¹¹ Jedlicka, loc. cit.

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

¹³ *W sile wieku* przeł. Hanna Szumańska-Grossowa PIW, Warszawa 1964 s.483-4

¹⁴ *New York Times* 9.12.1934

¹⁵ André Breton *Equation de l’objet trouvé* 1934 „Documents 34” nowa seria Bruksela nr.1, czerwiec 1934

¹⁶ Yves Bonnefoy *Giacometti*, Flammarion, Paris 1991.

¹⁷ *Memoires de Balthus*, recueillis par Alain Vircondelet, Editions du Rocher, Monaco 2001 244-245

¹⁸ w autobiograficznym tomie *Selfportraits* Little, New York 1963.

¹⁹ Françoise Gilot, *Carlton Lake Life with Picasso* McGraw Hill, New York 1964 DT196-199

²⁰ *W sile wieku* przeł. Hanna Szumańska-Grossowa PIW, Warszawa 1964 s.483-4

²¹ *The Letters of Samuel Beckett*, Lois More Overbeck et al., vol.II, Cambridge University Press 2011, s. 294

²² Gotthard Jedlicka *Begegnung mit Alberto Giacometti*, „Neue Zürcher Zeitung” 16.01.1966

²³ Pierre Dumayet, *Le Drama d’un réducteur du tête*, „Le Nouveau Candide” nr. 110, 6-13.6.1963

²⁴ cyt. za: David Sylvester *Looking at Giacometti* Chatto and Windus London 1994 s.144-5

²⁵ *Le Rêve, Le Sphinx et la mort de T.*, „Labyrinthe” 22/23 grudzień 1946, ss. 12-13. Przekład polski Marka Kędzierskiego: *Sen, Sphinx i śmierć T.* w „Kwartalniku Artystycznym” 38-39 Nr. 2-3 2003

²⁶ Sphinx, założony w specjalnie w tym celu wzniesionym przy bulwarze Edgar-Quintet „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 patronką, niejaka Martoune, nie tylko zapewniła personelowi wspaniałe warunki pracy i godziwe zarobki, ale pomyślała o prawdziwym „planie socjalnym” i przywilejach, o jakich wówczas mogli tylko marzyć inni. Los Sphinx’a został przesądzony w październiku 1946 r. 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.

- ²⁷ *Le Rêve, Le Sphinx et la mort de T. „Labyrinthe”* 22/23
- ²⁸ *Ma longue marche*, wywiad z Pierrem Schneiderem, „L'Express” Nr.521, 8.06.1961, s.48. Przekład polski Marka Kędzińskiego: *To długi szlak w „Kwartalniku Artystycznym”* 38-39 Nr. 2-3 2003
- ²⁹ 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. A.Giacometti *Ecrits*, cyt. wyd., s.79
- ³⁰ Yves Bonnefoy loc.cit. s.321
- ³¹ Jean Clay *Visages de l'art moderne* Ed. Rencontre, Paris-Lausanne 1970, pierwodruk: *Alberto Giacometti: le dialogue avec la mort d'un très grand sculpteur de notre temps „Réalités”* 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 grubas, stoi bardzo lekko”. Cytat wg tłumaczenia Paula Austera „The Guardian” 21.06.2003 s.12.
- ³² wywiad z Pierre'm Schneiderem, loc. cit. S.266
- ³³ 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.
- ³⁴ Tekst z katalogu do wystawy *Alberto Giacometti* w Wilhelm Lehbruck Museum w Duisburgu, 1977 s.105
- ³⁵ ale nie Hôpital Bichat, jak wspomina w drugim liście do Matisse'a, tylko w prywatnej klinice Rémy de Gourmont przy parku Buttes Chaumont.
- ³⁶ Cyt. Za Reinhold Hohl loc.cit. s.134
- ³⁷ Aimé Maeght prowadził w czasie wojny sklep z artykułami elektrycznymi, lubił rytować, umieścił swoje prace w oknie wystawowym, Pierre Bonnard, który przyszedł kuć żarówkę poprosił Aime o techniczną radę co do rytowania, za którą (tudzież za wiktuały ze sklepu kolonialnego teściów Maegha) płacił obrazami. Któregoś dnia przedstawił Aimé swemu koledze nazwiskiem Matisse, który mieszkał niedaleko w Venec. Ponieważ w czasie wojny jego syn Pierre w Nowym Jorku nie mógł mu pomagać w sprzedaży, Henri zaofiarował 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. W1964 roku, gdy Maeght źle potraktuje już mu niepotrzebne Clayeux, Alberto postanowił zerwać współpracę. Innym przykładem jego uczciwości i solidarności jest biennale w Wenecji. Zaproszony w 1950r. jako gość pawilonu francuskiego, wycofał swoje prace dowiedziawszy się, że Zadkine, którego uważał za epigona, wypchnął na margines Henri'ego Laurensa, w opinii Giacomettiego wielkiego artystę,
- ³⁸ *Les Lettres Nouvelles* nr.6, 8.4.59 przedruk: *Ecrits* s.246
- ³⁹ 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 książka Yanaihary ukazała się drukiem w Japonii w 1969 roku, Annette Giacometti wszczęła procedurę prawną, której rezultatem było wycofanie książki ze sprzedaży. Nowe wydanie z 1996 r. 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.
- ⁴⁰ George Charbonnier *Le Monologue du peintre Julliard* Paris 1959 s.185
- ⁴¹ cytat za: James Lord *Alberto Giacometti: A Biography* Faber&Faber, London-Boston 1986 s.429
- ⁴² list z 18.05.1961, cytat za James Knowlson *Damned To Fame: The Life of Samuel Beckett*, London 1996, s. 797
- ⁴³ James Lord loc.cit s.462
- ⁴⁴ Willy Rotzler *Die Geschichte der Alberto-Giacometti-Stiftung* Benteli Verlag, Bern 1982
- ⁴⁵ „Neue Zürcher Zeitung” 6.1.65
- ⁴⁶ Nicola Markoff *Alberto Giacometti und seine Krankheit* „Bündner Jahrbuch. Chur 1967 s.68
- ⁴⁷ „Newsweek” 24.1.1966. s. 43 razem z nekrologiem artysty.
- ⁴⁸ Wywiad z Pierrem Schneiderem, loc. cit.
- ⁴⁹ „XX wiecie” Nr.9 czerwiec 1957 s.35

SPIS ILUSTRACJI Z PODANIEM STRONY, WRAZ Z LEGENDĄ I PRAWAMI REPRODUKCJI:

Utwory Alberto Giacomettiego: prawa/droits © Succession Giacometti (Fondation Giacometti, Paris & ADAGP, Paris) 2013
Reprodukcje ze zbiorów Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris, za zgodą Fundacji (Fotografie rzeźb Jean Pierre Lagiewski)
Reprodukcje ze zbiorów Alberto Giacometti Stiftung, Zürich (Basel, Winterthur) za zgodą Fundacji z siedzibą w Zurychu.
Reprodukcje ze zbiorów szwajcarskiej Fondation Beyeler w Riehen k. Bazylei za zgodą właścicieli.
Prawa do reprodukcji fotografii: Lütfi Özkök, Henri Cartier-Bresson (Magnum), James Lord, Herbert Maeder, George Pierre, Ernst Scheidegger, Sabine Weiss, Marek Kędzierski

s.2 Lütfi Özkök, *Alberto Giacometti*, 1963

s.3-31 REPRODUKCJE:

I *Tors*, 1925 - brąz 58 x 25 x 24 cm
Torse, ALBERTO GIACOMETTI STIFTUNG ZÜRICH (dalej: AGSZ) nr katalogu GS 1. Foto Walter Dräyer

II *Para*, 1927 - brąz 60 x 40 x 19 cm
Le Couple, AGSZ GS 5. Foto Walter Dräyer

III *Kobieta-tyżka*, 1927 - brąz, wys. 144 x 51 x 23 cm,
Femme cuillère AGSZ GS 4. Foto Marek Kędzierski

IV *Patrząca twarz*, 1928 - gips 39 x 37 x 5,5 cm
Tête qui regarde AGSZ GS 10. Foto Walter Dräyer

V *Zawieszona kula*, 1931 (wersja 1965) - gips, malowany metal i sznurek 60,6 x 35,6 x 36,1 cm
Boule suspendue COLLECTION FONDATION ALBERTO ET ANNETTE GIACOMETTI (dalej: FAAG) N° d'inventaire 1994-0250 (AGD 339)

VI *Śniąca kobieta*, 1929 - brąz 23,7 x 42,6 x 13,6 cm
Femme couchée qui rêve, 1959, odlew: Susse Fondeur, Paris. FAAG 1994-0006 (AGD 279)

VII *Nieprzyjemny przedmiot*, 1931 - brąz 15,1 x 47,9 x 11,8 cm
Objet désagréable N° d'édition non numéroté (épreuve FAAG) 1961, odlew: Susse Fondeur. FAAG 1994-0018 (AGD 286)

VIII *Nieprzyjemny przedmiot do rzucania*, 1931 - brąz 22,8 x 34,3 x 25,9 cm
Objet désagréable à jeter N° d'édition 4/6 ok. 1975, odlew: Pastori. FAAG 2004-0002 (AGD 481)

IX *Głowa-czaszka*, 1934 - gips, miejscami ołówek i niebieskie pióro 18,4 x 19,9 x 22,3 cm
Tête-crâne Collection FAAG N° d'inventaire 1994-0392 (AGD 1150)

X *Niewidzialny przedmiot (Dłonie trzymające pustkę)*, 1934 - brąz 164 x 29 x 26 cm
L'objet invisible (Mains tenant le vide), Yale University Art Gallery, New Haven

XI *Kobieta siedząca* 1946 - brąz 77 x 14,5 x 19 cm
Femme assise, egzemplarz 2/6, odlew: Susse Fondeur, Fondation Beyeler Foto: Peter Schibli,

XII *Ręka*, 1947 - gips, pręt żelazny, malowane 65,5 x 79 x 12 cm
La main AGSZ GS 28. Foto Walter Dräyer

XIII *Nos*, 1947 (wersja z 1949) - brąz, metal malowany, baweln. sznurek, 80,9 x 70,5 x 40,6 cm
Le Nez N° d'édition 0/6 1965, odlew: Susse Fondeur. FAAG 1994-0017 (AGD 285)

XIV *Klatka* (wersja 1), 1950 - brąz, 91 x 36,5 x 34 cm
La cage (première version), odlew: Susse Fondeur Paris, Fondation Beyeler Foto: Robert Bayer, Basel

XV *Kot*, 1951 - brąz 29 x 80,5 x 13,5 cm
Le chat AGS Basel GS 46.

XVI *Pies*, 1951 - brąz 46 x 98,5 x 15 cm
Le chien AGSZ GS 47

XVII *Polana*, 1950 - brąz 58,7 x 65,3 x 52,5 cm
La Clairière N° d'édition Fondation A. A. Giacometti 2007, odlew: Fonderie de Coubertin. FAAG 2007-0223 (AGD 1292)

XVIII *Cztery małe figury na cokole*, 1950 - brąz, patynowany na złoto 162 x 41,5 x 32 cm
Quatre figurines sur base AGSZ GS 40

XIX *Kobieta wenecka I*, 1956 - gips malowany, pokryty masą plastyczną 108,5 x 17 x 30 cm
Femme de Venise I FAAG 1994-0298 (AGD 6)

XX *Kobieta wenecka IV*, 1956 - gips malowany, masa plastyczna 121 x 16,5 x 34,5 cm
Femme de Venise IV FAAG 1994-0300 (AGD 1510)

XXI *Mężczyzna idący w deszczu*, 1948 - brąz 47,5 x 77,5 x 15,5 cm Fondation Beyeler
L'homme qui marche sous la pluie, egzemplarz 1/6, odlew: Alexis Rudier, Paris, Fondation Beyeler Foto: Robert Bayer

- XXII *Mężczyzna idący*, 1960 - brąz 189 x 26 x 110 cm
L'homme qui marche II, egz. II 4/6, odlew: Susse Fondeur Paris, Fondation Beyeler Foto: Robert Bayer
- XXIII *Popiersie siedzącego mężczyzny (Lotar III)*, 1965 - gips pokryty masą plastyczną, pokryte brązem po 1968 r. 67,1 x 28,1 x 37,6 cm
[Buste d'homme assis (Lotar III)] FAAG 1994-0358 (AGD 412)
- XXIV *Jabłko na kredensie*, 1937 - olej na płótnie 74 x 76,5 cm
Pomme sur le buffet, Pierre Matisse Collection, New York
- XXV *Trzy głowy z gipsu* 1947, olej na płótnie 73 x 59,3 cm
Trois têtes en plâtre, AGSZ GS 64
- XXVI *Annette* 1951 - olej na płótnie 81 x 65 cm
Annette AGSZ GS 65
- XXVII *Portret Annette w żółtej bluzce* 1964 - olej na płótnie 50 x 40 cm – nie sygnowany
Portrait d'Annette a la blouse jaune AGS Basel GS 74
- XXVIII *Caroline* 1961 - olej na płótnie 100 x 82 cm
Fondation Beyeler Foto: Robert Bayer
- XXIX *Portret G. Davida Thompsona*, 1957 - olej na płótnie 100 x 73 cm
Portrait de G. David Thompson AGSZ GS 67
- XXX *Głowa mężczyzny I (Diego)*, 1964 - olej na płótnie 45 x 35 cm
Tete d'homme I (Diego) AGSZ GS 69
- XXXI *Ulica (róg ulic Hippolyte-Maindron i du Moulin-Vert)* 1952 - olej na płótnie 73 x 54
La rue (Angle de la rue Hippolyte-Maindron et de la rue du Moulin-Vert),
Fondation Beyeler. Foto: Robert Bayer
- XXXII *Pracownia w Stampie*, 1964 - olej na płótnie 58 x 55 cm
L'atelier a Stampa, AGSZ GS 160
- s.32 Henri Cartier-Bresson, *Giacometti na rue d'Alesia (Magnum)*
Rodzina Giacometti w 1911 r. Foto Andrea Garbald
- s.34-35 Mapa okolicy Bregalii w: Sandro Bianconi, *Plurilinguismo in Val Bregaglia*, Osservatorio linguistico della Svizzera italiana, Armando Dadò Editore, Locarno 1998
- s.36 Giovanni Giacometti *Widok Maloi z hotelem Palace*, 1899 - olej na płótnie 119 x 150 cm
Privatbesitz, im Hotel Schweizerhaus Maloja
- Maloja latem 2013. M. Kędzierski
- s.38 *Stampa. Atelier Giacometti*. Stan obecny. M. Kędzierski
- s.40 *Alpy nad doliną Bregalii na wysokości 3000 m n.p.m. Wrzesień 2013. M. Kędzierski*
Widok w kierunku jeziora Sils. Czerwiec 2013. M. Kędzierski
- s.42 *Martwa natura z jabłkami*, ok. 1915 - olej na kartonie 36,2 x 36,6 cm
Nature morte aux pommes FAAG 1994-0565-1 (AGD 228)
- Potret matki*, 1915 - ołówek na papierze 30,5 x 22 cm
Portrait de la mère AGD 2090 FAAG 1994-2094
- A. Dürer *Rycerz, Śmierć i Diabeł*, kopia A. Giacomettiego, ok. 1915 - ołówek na papierze 36,8 x 25,7 cm
[D'après Dürer : Le Chevalier, la Mort, et le Diable] AGD 184FAAG 1994-0770-1
- s.47 *Rysunki ze szkicami rzeźb egipskich – Głowy Amenofisa IV*, ok. 1920 – ołówek na papierze 29,9 x 38,4 cm
[D'après des sculptures égyptiennes : Têtes d'Aménophis IV] FAAG 1994-0729-1 (AGD 191)
- Dwukółowy wóz tebański, ok. 1500 p.n.e. Foto Museo Archeologico Nazionale, Firenze
- s.50 *Srebrne wesele 4 października 1925 r.* olej na płótnie, 65 x 73 cm
Noza d'argent 4 ottobre 1925, AGSZ GS 376

Głowa kobiety (*Flora Mayo*), 1926 - gips malowany, obrabiany nożem 31,2 x 23,2 x 8,4 cm
[*Tête de femme (Flora Mayo)*] AGD 439 FAAG 1994-0406

s.52 Pracownia Giacomettiego przy rue Hippolyte-Maindron. Foto Sabine Weiss
Wnętrze pracowni w roku 1953. Foto Ernst Scheidegger

s.54 [*Głowa ojca, wypukła*], 1927-1930 - gips z użyciem ołówka i masy plastycznej 28,9 x 21,2 x 23 cm
[*Tête du père, ronde II*] FAAG 1994-0436 (AGD 459)

Głowa ojca, płaska, 1927-1930 - gips pokryty masą plastyczną 28,4 x 22 x 14,6 cm
[*Tête du père [plate I]*] FAAG 1994-0435 (AGD 458)

s.56 *Broszka, model Ptak*, ok. 1935-1939 - brąz patynowany złotem, 5 x 3,5 cm
Broche, modèle Oiseau FAAG 1994-3197 (AGD 843)

Lampa stojąca, model z figurą ludzką, 1933-34 - brąz 154,5 cm
Lampadaire modèle «figure» éditée en bronze à partir de 1933 - 1934 FAAG 1994-3201 (AGD 210)

Lampa stojąca, model z dużym liściem, ok. 1933-34 - brąz 154,5 cm
Lampadaire modèle «grande feuille» version fine éditée en bronze à partir de 1933 - 1934 FAAG 1994-3206 (AGD 209)

s.60 1 + 1 = 3 Praca zniszczona. Foto Ernst Scheidegger

Kobieta leżąca, 1929 - brąz 27 x 44 x 16 cm
Femme couchée AGS Winterthur GS 16

s.62 *Ręka schwytna za palec*, 1932 - drewno, metal 20 x 59,5 x 27 cm
Main prise AGSZ GS 22

Kobieta zarżnięta, 1932-34 - brąz 22 x 75 x 58 cm
Femme égarée AGS Basel GS 23

Kolec w oko 1931 - gips i metal, 13,5 x 59,5 x 31 cm
Pointe à l'œil AGSZ GS 21

s.64 *Pałac o 4 nad ranem*, 1932 - gips ze śladami ołówka i metalu 52,2 x 78 x 18,5 cm
Palais à 4 heures du matin, 1932 FAAG 1994-0336 (AGD 393)

Pałac o 4 nad ranem, 1932 - drewno, metal, szkło, sznurek 63,5 x 72 x 40 cm
Palais à 4 heures du matin Museum of Modern Art, New York

s.74 [*Głowy Rity, en face i z profilu*], 1935-1939 ołówek na papierze 14,2 x 11 cm
[*Têtes de Rita, de face et de profil*] FAAG 2000-0023 (AGD 79)

Głowa kobiety (Rita) ok. 1935, drewno ze śladami ołówka 17,6 x 7 x 8,6 cm
Tête de femme (Rita) FAAG 1994-0456 (AGD 469)

s.75 [*Głowa Diego (maska)*], 1935-1940 brąz 19,5 x 11 x 11,5 cm
[*Tête de Diego (masque)*] N° d'édition non numéroté, 1965, odlew: Susse Fondeur
FAAG 1994-0037 (AGD 1284)

Głowa Isabel, 1936 - gips 30,3 x 23,5 x 21,9 cm
Tête d'Isabel éditée en bronze à partir de 1962 FAAG 1994-0343 (AGD 400)

s.80 *Bardzo mała figurka*, ok. 1937-39 - gips obrabiany nożem, ze śladami farby 4,5 x 3 x 3,8 cm
Toute petite figurine AGD 462 FAAG 1994-0442

[*Mały mężczyzna na cokole*], ok. 1939-45 - brąz 8 x 6,9 x 5,7 cm
[*Petit homme sur socle*] N° d'édition 4/8 1973, odlew: L. Thinot FAAG 1994-0212 (AGD 328)

s.82 *Hôtel de Rive*, Genewa (foto James Lord)
Wczesna wersja *Wozu*, 1950 (praca zniszczona) foto Ernst Scheidegger

s.84 [*Silvio stojący z rękami w kieszeni*], 1943 - gips pokryty masą plastyczną 11,2 x 4,6 x 4,4 cm
[*Silvio debout les mains dans les poches*] FAAG 1994-0383- (AGD 427)

s.88 *Trzej idący mężczyźni* 1948 - brąz 72 x 43 x 41,5 cm
Trois hommes qui marchent, AGSZ GS 34

s.90 *Mężczyzna, który traci równowagę*, 1950
Homme qui chavire, Foto Ernst Scheidegger

Mężczyzna wskazujący palcem, 1947 - brąz 176 x 90 x 62 cm
L'homme qui pointe Tate Gallery, London

s.92 *Głowa na przecie*, 1947 - gips malowany 15 x 19 x 5 cm
Tête sur Tige, FAAG 1994-0440 (AGD 461)

s.96 [*Mężczyzna i drzewo*], ok. 1952 - ołówek i kredka, 35,4 x 27,3 cm
[*Homme et arbre*] FAAG 1994-0697-1 (AGD 198)

s.102 *Isaku Yanaihara*, 1961 – olej na płótnie 100 x 81 cm
Fondation Beyeler Foto: Peter Schibli

s.104 *Duża głowa*, 1960 – brąz 95 x 30 x 33 cm
Grande tête, Egzemplarz 6/6, Odlew: Susse Fondeur Paris, Fondation Beyeler, Foto: Robert Bayer

[Projekt dla Chase Manhattan Bank: *Mężczyzna idący, Kobieta stojąca, Głowa na cokole*], 1959 – brąz patynowany
10,5 x 4,1 x 2,8 cm 7,2 x 1,8 x 8,5 cm 5,9 x 1,5 x 1,9 cm
[Projet pour la Chase Manhattan Plaza: *Homme qui marche, Femme debout, Tête sur socle*], N° d'édition 0/6 1969, odlew: L. Thinet FAAG 1994-0215 (AGD 1291)

s.106 James Lord w 2008 r. przed własnym portretem (wykonanym przez artystę w 1964r.)

Samuel Beckett i Alberto Giacometti, 1961, w pracowni rzeźbiarza w okresie przygotowania inscenizacji
Czekając na Godota w paryskim teatrze Odéon. Foto Georges Pierre

s.112 *Matka artysty*, 1963 – ołówek, 50 x 32,5 cm
La mère de l'artiste AGSZ GS 100

Przedmiot niepokojący II, 1963 – litografia, 65 x 50 cm
Objet inquiétant II AGSZ GS 122

s.113 *Rzeźby 1950* – ołówek, 63 x 48 cm
Sculptures, Fondation Beyeler Foto: Peter Schibli, Basel

Wnętrze w Stampie, ok. 1964 – ołówek na papierze 56,5 x 38 cm
Intérieur à Stampa AGSZ GS 129

s.116 [Krzesło w pracowni], 1965, ołówek na papierze 65,5 x 50,7 cm
[Chaise dans l'atelier] Fondation Alberto et Annette Giacometti 1994-1602 (AGD 132)

s.118 Z albumu *Paris sans fin* z tekstem i 150 litografiami z lat 1958-1965. *Tériade Paris 1969*
Widok Bulwaru Barbès-Rochechouart 32,5 x 42 cm

(Kobieta rzucająca się na prawo. Akt 32,5 x 42 cm

Kawiarnia z tarasem i widokiem na Bulwar 32,5 x 42 cm AGSZ GS 172

s.120 Cmentarz w Borgonovo, grób Giacometti, stan obecny. Foto M. Kędzierski

s.122 Pogrzeb Giacomettiego 15 stycznia 1961. Foto Herbert Maeder

WYDAWCA:

Wojewódzki Ośrodek Kultury i Sztuki w Bydgoszczy przy finansowej pomocy
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**

Adres redakcji: Pl. Kościeleckich 6, 85033 Bydgoszcz
tel./fax 52 585 15 06
e-mail: kwartalnik@wok.bydgoszcz.com

COPYRIGHT NOTICE

Alberto Giacometti's work © see page 126
Photographic works © see page 126
The texts in this volume © Marek Kedzierski 2013

COVER DESIGN/Projekt okładki Anna Torres
GRAPHIC DESIGN/Opracowanie graficzne Anna Torres

PODZIĘKOWANIA/SPECIAL THANKS

Wydawca i Autor serdecznie dziękują za nieocenioną pomoc w przygotowaniu niniejszego tomu:
The Editors and the Author wish to express their gratitude for the generous help in preparation of this issue to:

**Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris - Véronique Wiesinger, Christian Alandete
Alberto-Giacometti-Stiftung, Zürich - Philippe Büttner, Claire Hoffmann
Fondation Beyeler, Riehen/Basel - Ulf Küster, Tanja Narr**

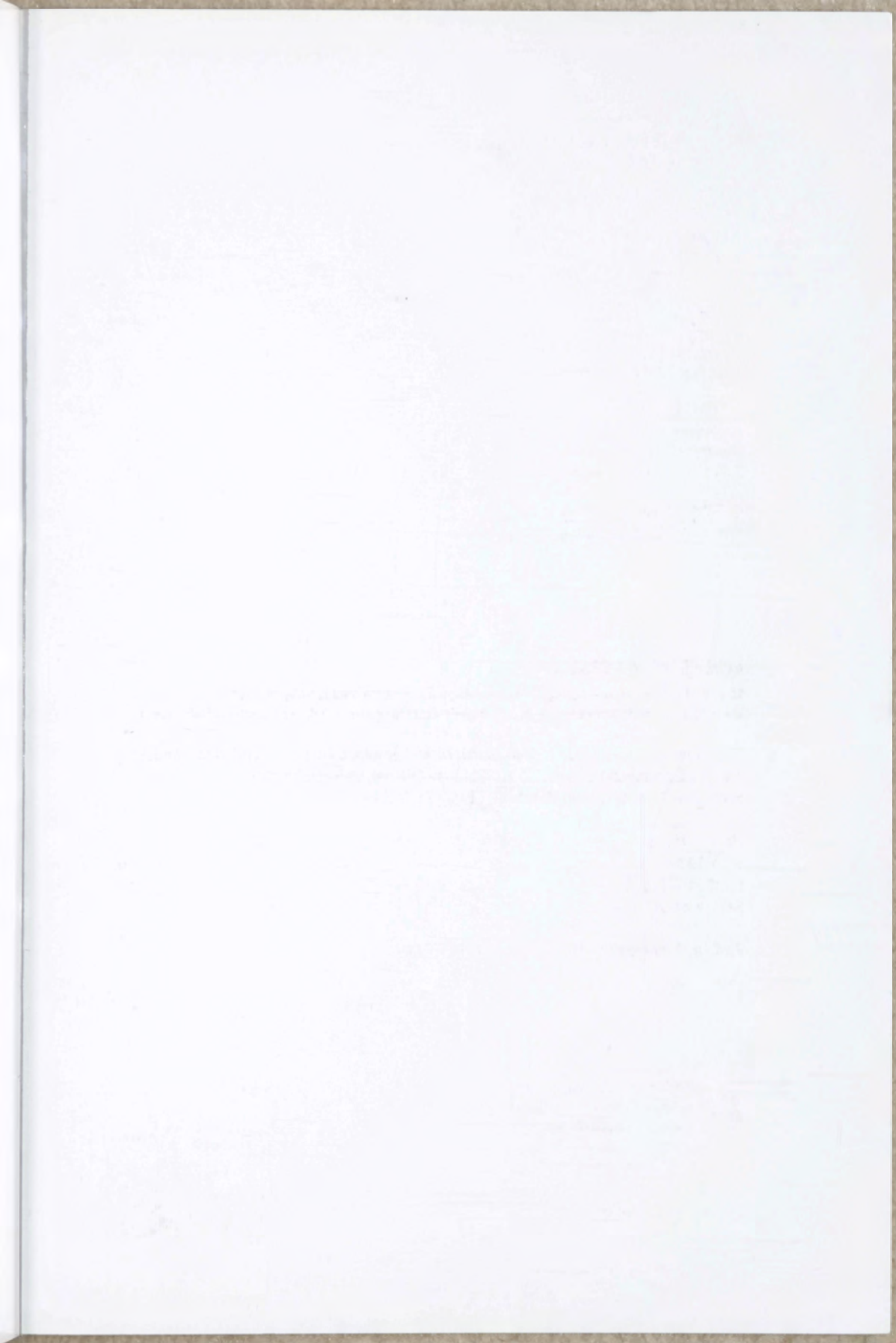
**Herbert Maeder
Lütfi Özkök
Ernst Scheidegger
Sabine Weiss**

Prof. Dr. Sergiusz Michalski, Universität Tübingen



Redakcja „Kwartalnika Artystycznego”
serdecznie dziękuje Urzędowi Miasta Bydgoszcz
za dotację na wydanie Dodatku.

Nakład 600 egz.
Druk i oprawa PPU MULTIGRAF



80

KWARTALNIK
ARTYSTYCZNY
DODATEK

Marek Kędzierski Alberto Giacometti

ISSN 1232-2105



04

9 771232 210307