

9. Павлишин М. Постколоніальна критика і теорія / Марко Павлишин // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття / за ред. М. Зубрицької. — Львів: Літопис, 1996. — С. 531–535.
10. Погребенник Ф. Богдан Лепкий / Федір Погребенник // Лепкий Б. Твори: в 2-х т. / [упор., вступ. ст. та прим. Ф. Погребенника]. — К.: Наукова думка, 1997. — Т. 1: Поетичні твори. Прозові твори. Мемуари. — С. 5–34.
11. Рылеев К. Ф. Войнаровский / К. Ф. Рылеев // Рылеев К. Думы. Поэмы. Стихотворения. Проза / [сост. вступ. ст. и коммент. М. Гиллельсона]. — М.: Художественная литература, 1989. — С. 105–140.
12. Саїд Е. Орієнталізм / Едвард Саїд; [пер. з англ. В. Шовкуна]. — К.: Основи, 2001. — 511 с.
13. Томпсон Е. Трубадури імперії: Російська література і колоніалізм / Ева Томпсон; [пер. з англ. М. Корчинської]. — К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2008. — 368 с.
14. Цейтлин А. Рылеев / А. Цейтлин // Литературная энциклопедия: в 11 т. / [под ред. В. М. Фриче, А. В. Луначарского]. — М.: Худож. лит., 1937. — Т. 10. — С. 453–459.
15. Шкандрій М. В обіймах імперії: російська й українська література новітньої доби / Мирослав Шкандрій; [пер. з англ. П. Тарашука]. — К.: Факт, 2004. — 496 с.
16. Ashcroft B. Key concepts in post-colonial studies / B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin. — London–New-York: Routledge, 1998. — 275 p.

### Representations of the Story about Voinarovskiy in the Writings by Kondratii Rylieiev and Liudmyla Kovalenko

The similarities and differences between the representations of the story about Ukrainian diplomat Voinarovskiy in the writings by K. Rylieiev and L. Kovalenko are cleared up in this article. The author compared these two texts and spotted some reasons why the authors had presumably chosen a marginal image of Ukrainian history.

**Key words:** postcolonial studies, representation, image, empire, marginal.

УДК 821.133.1(64)-32.09

*Katarzyna Trzeciak (Kraków)*

## ALBERTO GIACOMETTI I TAHAR BEN JELLOUN. O ZWIĄZKACH RZEŻBY I LITERATURY<sup>1</sup>

Przedmiotem proponowanego artykułu będzie próba przyjrzenia się relacjom między tekstem literackim a rzeźbą na przykładzie opowiadania Tahara Bena Jellouna o Giacomettim.

W komparatystyce literackiej, zdominowanej przez badania nad powinowactwami między tekstem i obrazem malarskim, związki literatury i rzeźby są praktycznie nieobecne. Wypełnienie tego braku staje się możliwe m.in. poprzez przyjrzenie się funkcji metaforyki rzeźbiarskiej w tekście «Ulica dla jednego» Jellouna.

Rzeźby Giacomettiego są w tekście Jellouna nośnikami nowych jakości egzystencjalnych. Konfrontacja z ich szczególną formą umożliwia kreację innej podmiotowości, posiadającej zarówno cechy ludzkie, jak i posągowe. W tej perspektywie wydaje się, że obecność rzeźbiarskiej metaforyki w tekście literackim pozwala inaczej popatrzeć na konstrukcję bohatera «Ulicy dla jednego», zapośredniczonej w metaforyce związanej z właściwościami posągów Giacomettiego.

**Słowa kluczowe:** rzeźba, podmiot, , dialektyka, mimesis, kopia.

Związek pomiędzy literaturą i malarstwem oraz między literaturą i muzyką to temat szczególnie eksploatowany w ramach studiów komparatystycznych. W badaniach tych, zwłaszcza na gruncie polskim, istnieje jednak wciąż luka, w której znajduje się problem wzajemnych relacji literatury i

© Trzeciak K., 2015

<sup>1</sup> Badania zostały sfinansowane ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2012/05/N/HS2/02707.

rzeźby, nieomal wcale nie zajmujący uwagi polskich badaczy literatury. Na doniosłość tego związku wskazywali autorzy tekstów, które znalazły się w jedynej antologii, poświęconej relacji rzeźby i literatury, dotyczącej sytuacji na gruncie francuskim. Publikacja ta przedstawia przede wszystkim perspektywę biograficzną, tj. związku pisarzy i rzeźbiarzy oraz konsekwencje z tych związków wynikające, przejawiające się w twórczości obu typów artystów [4]. Perspektywa ta wciąż jednak nie uwzględnia sposobów uobecniania rzeźby w samym tekście literackim, który nie tyle staje się ekfrazą dzieła rzeźbiarskiego, ale — co dla niniejszych rozważań będzie miało znaczenie prymarne — raczej wydobywa jego dialektyczne właściwości, a sama rzeźba problematyzuje takie kategorie, jak podmiot czy dzieło sztuki w ogóle. Taką perspektywę podjęła na gruncie polskich badań jedynie Dorota Kielak, opisując obecność rzeźby w młodopolskiej powieści o artyście. Dla Kielak rzeźba jest w powieści przede wszystkim nośnikiem sensów konstytuujących utwór literacki, a także figurą odbijającą dylematy i poszukiwania światopoglądowe epoki [8, s. 72]. By jednak pokazać także i inne poziomy relacji literatury i rzeźby oraz wynikających z niej dialektycznych spięć w konstrukcjach tekstowych, można sięgnąć do przypadku Giacomettiego, którego recepcja widoczna w tekstach literackich pozwala na wykroczenie poza myślenie binarnymi kategoriami obecności i nieobecności, wnętrza i zewnątrz, prawdy i pozoru, które ścierają się w pojęciach podmiotu i dzieła, właściwych tak samym rzeźbom Giacomettiego, jak i ich literackim transpozycjom w tekstach np. Michela Leirisa, Jeana Geneta czy Tahara Bena Jellouna, będących przedmiotem niniejszych rozważań.

### Rzeźba, która patrzy

«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.

«<...> Lubię rzeźbę Giacomettiego, ponieważ wszystko, co on robi, wydaje się utrwalaniem takiego kryzysu w kamieniu i odznacza się intensywnością nagłego incydentu, błyskawicznie schwytanego i zastygłego w bezruchu, kamieniem przydrożnym, który daje temu świadectwo. Mimo to nie ma w tej rzeźbie niczego martwego, przeciwnie, wszystko jest, jak w prawdziwych fetyszach, którym można oddawać hołd <...>» [9, s. 104]

Michel Leiris, autor powyższego wyznania, uznał artystyczne projekty Alberta Giacomettiego za «prawdziwe fetysze». Ich prawdziwość oparta jest na podobieństwie do nas samych, na byciu zobiektywizowanymi formami naszych pragnień. To fetysze «eksponujące powab życia, mocno nasycone humorem». Pisząc te słowa w roku 1929, Leiris mógł znać tylko wczesne rzeźby Giacomettiego, pochodzące jeszcze z jego fascynacji naturalistyczną (a później kubistyczną) formą przedstawienia. Zgodnie z tymi fascynacjami powstały rzeźby «Tors» (1925), «Para» (1926), «Kobieta-łyżka» (1927), «Głowa» (1927)<sup>1</sup>. Sam Giacometti wyznawał zresztą, że w dzieciństwie miał pewną osobliwą przypadłość — ze świata na zewnątrz widział tylko te przedmioty, które mogły dać mu przyjemność, pojedyncze fragmenty rzeczywistości, wyizolowane z niej w postaci konkretnych rzeczy, jak drzewo czy kamień [3, s. 13], wszystko inne, co nie przyciągało wzroku patrzącego, pozbawione było substancji i realności. Jednak relacja patrzącego i obdarzanego wzrokiem przedmiotu była wzajemna. Przedmiot (np. skalna rozpadlina, w której dzieci urządziły miejsce zabaw) wypełniony był «najlepszymi wobec nas (patrzących) intencjami» — wołał, uśmiechał się, zachęcał do kontaktu. Ale były też rzeczy, które przerażały swoim nieznośnym istnieniem (wielki głaz, blokujący wejście do jaskini), wymuszały spojrzenie odbiorcy, poprzez uniemożliwienie zrealizowania przyjemności. To przedmioty, które zagrażały. Jeśli jednak takie rzeczy pojawiają się w

<sup>1</sup> Szczególnie «Para» wydaje się dobrze uzasadniać diagnozy Leirisa, powtarzane również przez innego z entuzjastów twórczości Giacomettiego — Georges'a Bataille'a.

Obaj współtworzyli środowisko artystyczne pisma «Documents», wspierającego artystyczne eksperymenty Giacomettiego. Tekst Leirisa jest zresztą pierwszym, opublikowanym podsumowaniem twórczości artysty, które pojawiło się w inauguracyjnym numerze pisma.

Dla Bataille'a szczególnie znaczące było ujęcie seksualności, które widział w rzeźbach Giacomettiego, zwłaszcza w «Parze», podkreślającej niemożliwość nawiązania bliskości w akcie erotycznym i eksponującej ludzką osobność, pojedynczość czy nieciągłość w erotycznym polu walki, jak pisał Bataille, w swoich studiach o erotyzmie. Dla Bataille'a erotyczne emocje, którymi emanowały dzieła Giacomettiego, nie miały nic wspólnego z satysfakcją i zadowoleniem. Był to erotyzm, który zamiast łączyć — rozdziela [zob.: 9, s. 105].

polu widzenia, to właśnie przez to, że ich doświadczenie związane jest z emocjami podmiotu patrzącego, to doświadczenie aktualizowane właśnie na granicy wzroku i przedmiotu, wnętrza i zewnętrznosci. «Intensywność nagłego incydentu», o której wspominał Leiris, jest być może właśnie efektem kumulacji tego splotu, jego dynamiki i ruchu, który niesie podmiotowi sugestię niebezpieczeństwa. Ten interakcyjny model doświadczenia zewnętrznosci (będącej zarazem efektem i przyczyną emocji patrzącego), jest właściwością całej twórczości rzeźbiarskiej Giacomettiego. Szczególnie związane jest to obsesyjnym pragnieniem artysty do oddania w rzeźbie twarzy i głowy. Jak pisała Simone de Beauvoir, właśnie stworzenie ludzkiej twarzy w rzeźbie było dla Giacomettiego najważniejszym problemem [3, s. 109]. «Stworzenie», nie «odwzorowanie», bo projekt dotyczył głowy, która «będzie żyć własnym życiem», nie zaś głowy, której życie byłoby efektem odwzorowania modelu z rzeczywistości. Projekt autonomicznego życia wyrzeźbionych głów zakładał więc możliwość pewnego oddziaływania na odbiorcę, niebędącego tylko jednostronnym aktem kontemplacji nieruchomego przedmiotu. Rzeźba-głowa nie jest punktem zatrzymania wzroku, ani reprezentacją urzeczowienia, jest komunikacją z widzem. Zauważył to Jean-Paul Sartre, który o rzeźbiarskich głowach Giacomettiego pisał: «Każda z tych figur przekazuje sobą prawdę, że człowiek nie jest tym, na którego się patrzy, lecz po to istnieje, żeby istnieć dla drugiego. Kiedy postrzegam tę kobietę z gipsu, to spotykam na niej moje własne schłodzone spojrzenie. Stąd robi mi się tak przyjemnie nieswojo na widok tych figur: odczuwam przymus, nie wiem czego i skąd, aż w końcu odkrywam, że jest to przymus widzenia i że pochodzi ode mnie» [11, s. 219]

Nieco wcześniej w swoich rozważaniach Sartre wskazywał, że rzeźby szwajcarskiego twórcy przedstawiają człowieka «dokładnie takim, jakim go widzimy», to znaczy z pewnego dystansu, na odległość, «na dziesięć kroków». Nie chodzi jednak tylko o to, że rzeźby Giacomettiego należy oglądać z dystansu, zachowując wobec nich określoną pozycję. Chodzi raczej o fakt, że tych rzeźb nie można oglądać inaczej, niż właśnie poprzez ten dystans, choćby nawet zredukować go na wyciągnięcie dłoni. Dystans jest niezmienny, jest samą rzeźbą, do której nie sposób się zbliżyć. To sama bryła może się zbliżać — kontynuuje Sartre [11, s. 219], odległość pozostaje w wyobrażonej figurze, która ukazuje się na raz, w całości i nie można tej całości w żaden sposób modelować. W tym zabiegu widoczne jest bodaj najpełniej pragnienie Giacomettiego do oddania rzeczywistości, pragnienie tym bardziej niemożliwe, że dotyczące nie jakiegoś jej wycinka, fragmentu, lecz rzeczywistości całej i w tej całości niemożliwej. Oddanie jej w rzeźbie miało być aktem bezpośrednim, aktem niezmediatyzowanego transferu myśli. W eseju «O własnych rzeźbach nie potrafiłbym mówić wprost» Giacometti opisywał swój proces twórczy jako «nieświadome przekazywanie myśli, odtwarzanie ich bez żadnych zmian» [10, s. 16]. Dopiero później, po odtworzeniu w materiale, odnajdywał w nich ślady emocji, wzruszeń, które wstrząsnęły nim przy okazji doświadczenia jakichś zdarzeń czy sytuacji życiowych. Skoro rzeźba miała być tylko czystym przekazem myśli<sup>1</sup>, to należało ją uwolnić od wszelkiej zmysłowości. W «L'Objet Invisible», dziele z 1934 r., to uwolnienie przejawia się przede wszystkim w materiale artefaktu. Powstaje on w gipsie i jest pierwszą w całości figuratywną rzeźbą Giacomettiego. Gips jest gładki, wygładzony nieomal aseptycznie, chłodny i jakby grobowy. W gipsie wyrzeźbiona została kobieta w pozycji siedzącej, jej nogi są poniżej kolan zasłonięte tablicą, która daje wrażenie niemożliwości wykonania ruchu. Dłonie są wzniesione, z rozsuniętymi palcami, jakby chciały coś uchwycić. Giacometti posługiwał się innym tytułem dla tego dzieła — «Mains tenant la vide» («Ręce trzymające pustkę»). Kobieta przyciąga pragnienie, lecz jej materialność jest widoczna najbardziej w miejscu, w którym znajduje się pozbawiona gipsowej materialności przestrzeń między palcami — pustka. Wzrok widza, skupiając się na tym centralnym punkcie figury, nie trafia na materialność, lecz na swój strach przed jej brakiem, który destabilizuje pole widzenia, zmuszając podmiot patrzący do konfrontacji z własnym strachem. Ta wyrwa w materialności rzeźby wprowadza momentalną dekompozycję układu oglądający — oglądany artefakt. Kolejny raz rzeźba Giacomettiego odwraca ten porządek powodując, że przedmiotem oglądu staje się sam podmiot.

Inny wariant tego doświadczenia introspekcji poprzez pustkę przedmiotu, znajduje się w tekście Giacomettiego «Sen, Sfinks i Śmierć T.». Podmiot tego tekstu, będący *porte-parole* artysty,

<sup>1</sup> Według Jellouna Giacometti «Podobnie jak Cezanne, postanowił zacząć od czystego widzenia, nieskażonego wiedzą — świadomością tego, co powinno się widzieć» [zob.: 5, s. 116].

rekonstruuje pewne zdarzenie z przeszłości. Otóż bywając pośród ludzi, nagle zaczyna widzieć głowy zawieszane w próżni otaczającej je przestrzeni. Głowy ulegają unieruchomieniu, zastygają w sobie, zamieniają się w przedmioty. Zmuszają patrzącego do oglądania ich właśnie jak przedmioty, a przecież wciąż nie przestają być ludzkimi głowami. Domagają się spojrzenia, którego obiektem jest coś jednocześnie żywego i martwego. W innych jeszcze momentach podmiot ma wrażenie, że wszyscy żywi wokół niego nagle stają się martwi, ich oczy zamrożone są w absolutnym bezruchu. Tej transformacji zaczynają podlegać również przedmioty, które przestają wchodzić ze sobą w jakiegokolwiek relacje, stają się wyizolowanymi, odseparowanymi od siebie otchłaniami pustki. Tak zdekomponowana rzeczywistość pojedynczych rzeczy jest przerażająca, być może tym bardziej, że wówczas ich materialność nie jest łagodzona żadną sensowną relacją z porządkiem rzeczywistości.

### Wyciskanie zewnętrznosci

Od drugiej połowy lat 40. Giacometti będzie tworzył dzieła, w których rezygnuje z dużych brył na rzecz utraty wagi materiału artefaktów. Będą to kobiety i mężczyźni chudzi i wydłużeni, wrzecionowate figury, których jedynym wymiarem jest długość. Rezygnacja z materialności bryły nie jest jednak rezygnacją z materialności w ogóle. Daje ona znać o sobie w chropowatości, w wyeksponowanej fakturze materiału. Tak wykonane rzeźby akcentują własną konturowość, są zarazem znakiem nieobecności (bo podają w wątpliwość trójwymiarowość własnego kształtu), jak też konkretnej realności, wyczuwalnej w dotyku ostrości i chropowatości. To nieobecność, której nadane zostały pewne realne kontury. To również nieobecność w ruchu, bo niebezpiecznie wydłużone i wychudzone postaci uchwycone są w momencie wykonywania kroku («Mężczyzna idący w deszczu», 1948, «Mężczyzna upadający», 1951). Kroku, który zdaje się zagrażać ich wątlności; tak jakby w chwili wykonania ruchu miały się rozsypać lub połamać. A jednak uparcie trwają w swej lekkości, nadając materii ulotność. Nie są to ciężkie, monumentalne posągi, bo te sugerują inercję i zastygnięcie we własnym nadmiarze. Lekkość tych konstrukcji jest efektem redukcji, «wyciśnięcia zewnętrznosci z przestrzeni, którą zajmuje rzeźba», jak pisał o tych rzeźbach Sartre [11, s. 116]. Autor «Mdłości» wskazywał również na karkołomność tego projektu, nieuchronnie sytuującego podmioty (tak twórcy, jak i obserwatora) w polu kryzysu, związanego z poczuciem absolutnej samotności w obliczu tak «wyciśniętego» zewnątrz.

Jednak tę absolutną samotność ustytuować można w relacji uprzedniości wobec tej redukcji zewnątrz. Jeśli bowiem, jak chciał sam Giacometti, cała jego sztuka jest efektem doświadczenia pustki dezorganizującej rzeczywistość, to jej kondensacja w kruchych, «poruszających się» figurach, może być sposobem na reorganizację tego doświadczenia; czymś, co zmusza przestrzeń do przyjęcia określonego kształtu i zarazem pozwala nawiązać relację z zewnątrz przez osobę oglądającego. O podobnym rodzaju nadawania sensowności doświadczeniu percepcji pisał Jakub Momro, komentując jedną ze scen cytowanego już tekstu «Sen, Sfinks i śmierć T.». W śnie *porte-parole* Giacomettiego konfrontuje się z ciałem zmarłego T., które uderza skandalem rozkładu. Głowa zmarłego jawi się patrzącemu jako «nic nie znacząca, wymierzalna skrzynka», pozbawiona indywidualności. Patrzący podmiot ustanawia relację dystansu, by obronić się przed infekującym rzeczywistość rozpadem ciała. Czyni jego bezładną materialność czymś sensownym i wymiernym, właśnie poprzez przestrzenną metaforę skrzynki. Jednak nie sposób całkiem zinterioryzować zewnętrznosci, bo władza, rządzącego arbitralnie zewnątrz, podmiotu jest ograniczona. Tym, co ogranicza władzę podmiotu, jest śmierć, która w scenie ze «Snu...» ujawnia się poprzez «czarny otwór ust», który wchłania latającą nad nim muchę. Śmierć jest tu ostateczną anihilacją wszystkiego, co istnieje [10, s. 411].

W eseju «Atelier Alberta Giacomettiego» Jean Genet przytacza fragment rozmowy z rzeźbiarzem. Giacometti wyjaśnia pisarzowi swoją interpretację ontologii rzeczy. Wskazując na żyrandol mówi: «To jest żyrandol, to on. I nic więcej» [2, s. 225]. Ta deklaracja pozwala Genetowi na uznanie, że to absolutna samotność bytu jest dominantą tak twórczości, jak i egzystencji rzeźbiarza. Owo «nic więcej» jest bowiem wyznaniem radykalnej pustki doświadczenia, które może percypować jedynie równie pusty podmiot. Ale w konstatacji Geneta pozostaje jeszcze coś, co nadaje tym kondycjom (rzeczy, podmiotu i rzeczywistości) dramatycznego rozdarcia. Autor «Balkonu» wskazuje, że jeśli wszystko jest tylko tym, czym jest, to jako takie, jest niezniszczalne [2, s. 225]. Ta niezniszczalność jest tym straszniejsza, że sytuuje naznaczone nią obiekty w polu zawieszenia, rozpięcia pomiędzy

świadomością pustki, śmiertelności i czasowości a trwaniem na skraju upadku, niczym «Upadający człowiek» Giacomettiego.

Z tego rozdarcia powstają wszystkie rzeźby szwajcarskiego artysty. Genet rozdarcie to nazwał «raną». Pisał, że poza tą właśnie raną nie istnieje inne źródło dzieła sztuki. Ta rana jest idiomatyczna, a zarazem wspólna wszystkim, percypowana w swej jednostkowości i zarazem właściwa każdej percepcji: «Nie istnieje inne źródło sztuki, niż właśnie ta rana — pojedyncza, dla każdego inna, ukryta lub widzialna, którą każdy w sobie przechowuje i w którą wycofujemy się, gdy chcemy opuścić świat i doświadczyć głębszej, absolutnej samotności... Sztuka Giacomettiego jest dla mnie wyrazem chęci odkrycia tej sekretnej rany każdego bycia i nawet każdej rzeczy» [2, s. 225].

Jeśli sztuka Giacomettiego odkrywa tę ranę, to właśnie dlatego, że jest doświadczeniem absolutnej pustki, która jest nieobecnością jakiegokolwiek nadatku z rzeczywistości — żyrandol jest tylko żyrandolem, niczym więcej. Inaczej jednak wygląda to w jego tekstach. Wspomniany już esej «O własnych rzeźbach nie potrafiłbym mówić „wprost”» to właściwie próba skonstruowania twórczej introspekcji, tak aby przekazać czytelnikom motywy artystycznego działania, jego źródła i realizacje. Giacometti omawia okoliczności powstania swoich rzeźb, wywodząc je z rzeczywistych doświadczeń, np. z kobietami, jak w przypadku «Pałacu o czwartej rano» (1932–1933), który powstawał na niestabilnym gruncie związku rzeźbiarza z pewną kochanką oraz wspomnień matki. Wszystko w tym opisie jest przeniesieniem rzeczywistości zewnętrznej w rzeźbę. Rozbudowana historia, utrzymana w konwencji onirycznej fantazji, nadbudowuje się nad kolejnymi elementami «Pałacu». Każda część składowa tego projektu jest doświadczeniem emocji i stanów rzeźbiarza, wzbudzanych poprzez przeszłe kontakty z kobietami. Tekst nie tyle mówi o rzeźbie samej, lecz raczej o wewnętrznej rzeczywistości podmiotu, która jest jej przyczyną. Ta podmiotowość dominuje nad «czystością» samego artefaktu, którą Giacometti próbował zdefiniować np. w rozmowie z Genetem. Podmiotowość artysty tworzy tu pewien nadmiar opowieści, który obudowuje samą rzeźbę. W tym sensie Giacometti istotnie nie mówi «wprost» o własnych rzeźbach, bo uruchamia język wspomnień, minionych postaci i wywołanych przez nie emocji. Nie nazywa rzeźby, lecz wciąż hipnotyzuje opowieścią, w której niemal każdy element rzeźby odpowiada wybranej postaci, związanych z nią emocji. Niemal, bo zasadzie tej wymyka się «przedmiot na deseczce» (damski but), z którym rzeźbiarz deklaruje pełne utożsamienie. To tożsamość z przedmiotem uniemożliwia powiedzenie o nim czegokolwiek. Czy to milczenie wobec centralnie umiejscowionego w rzeźbie przedmiotu wyznacza granice języka, który kapituluje przed niewyraźnością wnętrza podmiotu? Wydaje się raczej, że tym jedynym stwierdzeniem Giacometti sugeruje właśnie jedyną możliwość powiedzenia czegoś «wprost» o elemencie swojego dzieła. Wyrażona bezpośrednio może być tylko negatywność doświadczenia — niemożliwość dyskursywizacji, która sprawia zarazem, że ten kobiecy but jest na obrazie dokładnie tym, czym jest — odartym z wizyjności wcześniejszych opowieści, *samym* tylko butem. Jest też jednak poczucie tożsamości. Tym bardziej interesujące, że nie pojawiło się wcześniej, gdy rzeźbiarz z taką intensywnością i zagęszczeniem języka, odtwarzał «swoje» historie i doświadczenie. Tu, w czerwonym bucie, tożsamość zawiera się w prostym, krótkim wyznaniu: «utożsamiam się z nim». Jeśli tożsamość podmiotu z wyrzeźbioną rzeczą uniemożliwia opowiedzenie jej historii (historia, geneza byłyby wówczas możliwe dzięki poczuciu dystansu), to być może właśnie w tej niemożliwości tkwiłoby owo «wprost» — wypowiedzenie tego, czego nie da się wypowiedzieć w języku genezy, historii i przeszłości. Jednak wobec takiego stwierdzenia Giacomettiego, problematyczna staje się deklaracja o czystym statusie przedmiotu. Centralnie umieszczony but nie może być tylko samą materialnością, jest tożsamy z rzeźbiarzem.

### Poznawanie przez palce

Cytowany wcześniej Genet zwracał uwagę, że obcowanie z rzeźbami Giacomettiego daje przyjemność nie tyle wzrokową, co dotykową; przyjemność oglądu dłońmi, która stykają się z brązem. To «radość palców» wędrujących po powierzchniach statui, wyczuwających jego fakturę i chłód. Genet nazwał nawet Giacomettiego «rzeźbiarzem dla ślepców». W podobnym tonie o wrażeniach z odbioru rzeźb Giacomettiego opowiadał bohater «Ulicy dla jednego» Tahara Bena Jelluona<sup>1</sup>, który wyznawał, że w konfrontacji z rzeźbami artysty niczego nie widział, poznawanie figur odbywało się

<sup>1</sup> Cały, obszerny esej marokańskiego pisarza «Alberto Giacometti & Tahar Ben Jelloun» ukazał się w 1991 r. Cztery lata później wydany został reprint «La rue pour un seul».

tylko poprzez dłonie, czyli poprzez narzędzie kojarzone z percepcją właśnie rzeźby. A jednak cała opowieść Jellouna o posągach Giacomettiego komplikuje tą prostą konstatację.

Bohater — *porte parole* Jellouna — spaceruje po pewnej wąskiej ulicy w Fezie, nazywa ją «ulicą dla jednego». Spacerował już po niej wielokrotnie, jednak dopiero, gdy zobaczył kiedyś wąskie i wydłużone rzeźby Giacomettiego, jego postrzeganie tego specyficznego miejsca uległo zmianie. Obserwuje na ulicy ich wąskie postaci, z małymi głowami, wędrujące na wychudzonych nogach. To postaci z brązu, mają możliwość przemieszczania się; żyją i to życie posągów ożywa zarazem przestrzeń miasta. Bohater przemyka między nimi, blisko do tego stopnia, że sam staje się tymi posagowymi figurami. Jednak nie oznacza to zatrzymania, przyjęcia jednej postaci, przeciwnie wraz z ich ruchem bohater zmienia się w kota, psa, przypadkowego człowieka o nitkowatym kształcie. Staje się na chwilę posągiem, by już w kolejnym momencie zmienić się w zupełnie inny. Cały ten proces jest ruchem osvajania samotności (bohatera i miejsca), ale tylko poprzez przyjęcie innej, odbicie swojej postaci w twarzy innej figury, równie samotnej, choć na chwilę w tej samotności bliższej. Ruch rzeźb jest nieskończony, tak jak i zmienność przyjmowanych figur, każdorazowo zafiksowana na spojrzeniu w przypadkowo ujrzaną twarz: «Samotność ma twarz, którą wypracowały luzkie ręce, ta twarz to nie maska, to głowa, w której na końcu pręta żyje spojrzenie, oddające się tak jakby była oderwanym od wszystkiego ciałem, o długich nogach, stworzonych do wiecznego marszu, aż napotka inna twarz, która wyrazi osłupienie, coś znajomego, w czym samotności natychmiast się rozpoznają» [5, s. 236].

To rozpoznanie w samotności jest możliwe tylko w odbiciu posągu, poprzez przyjęcie jego postaci; to wystawienie się na bezsłowną konfrontację z inną figurą, która staje się bliska w swej samotności. Jelloun powraca tu do ustaleń Geneta<sup>1</sup>, piszącego o wspólnym dla wszystkich dzieł Giacomettiego źródle — ranie, która dla marokańskiego pisarza tkwi właśnie w tych dotkniętych samotnością twarzach, które są jedynym uzasadnieniem dla podmiotowości mijającego ich bohatera. Ta podmiotowość, równie samotna jak otaczające ją figury, może istnieć tylko w ruchu, stawianiu wobec innych i odkrywaniu w nich bliskości właśnie poprzez niemożliwość przekroczenia samotności. Nie ma tu nadziei na wejście w jakąś trwałą relację. Jelloun eksponuje tę beznadziejność wybierając figury z tego etapu twórczości Giacomettiego, które najpełniej reprezentują ulotność i kruchość — nitkowate, wydłużone posągi, zredukowane przestrzennie do cienkich linii, stanowią tylko rdzeń, bez żadnej redundancji powierzchni. Ten rdzeń zdaje się rozplýwać w przestrzeni, kontury wymykają się tak, że trudność sprawia oddzielenie go od zewnątrz. Nierozróżnialność byłaby więc kolejną cechą podmiotu, kształtującego się w procesie konfrontowania z rzeźbami. Odgrywałaby nieustanny ruch znoszenia podziału na wewnętrzny, stabilny rdzeń i zewnętrzną wobec niego przestrzeń świata.

### Napisać wyrzeźbione

Jelloun wyznaje w pewnym momencie, że nigdy nie zdarzyło mu się wcześniej pisać rozdziału powieści aż osiemnaście razy. Teraz jest inaczej. Pisze i skreśla aż do momentu, kiedy stwierdzi, że w napisanych słowach istotnie zawiera się to, o czym mówią rzeźby Giacomettiego, których uparte trwanie wymusza posłuszeństwo i uległość pisarza. Ale Jelloun pisze również po to, by oddać rzeczywistości kolejną jej kopię. Jak rozumieć to stwierdzenie? Autor opowieści wskazuje, że już sam Giacometti tworzył sztukę, która nie tyle była ekspresją samego twórcy, co kopią rzeczywistości i taki właśnie typ tworzenia uznawał za najbardziej wymagający: «Nigdy nie kopiuje się po prostu szklanki na stole, lecz zawsze pewną jej wizję» [1, s. 30]. Ta wizja była właśnie sposobem istnienia Giacomettiego w świecie. Widzenie rzeczy realnie istniejącej mogło odbywać się jedynie poprzez tworzenie jej kopii w rzeźbiarskim materiale. Rzeczywistość zatem nie mogła być obecna i poznawalna inaczej niż poprzez artystyczną kopię. Jelloun z kolei tworzył już kolejny poziom kopii w swoim tekście, który — jeśli docierał zbyt głęboko do postaci Giacomettiego — stawał się niezdolny do dalszego pisania, bo postaci te wciąż stawiały opór piszącemu. Napisanie tego, co wyrzeźbione było więc zadaniem paradoksalnym; wymagało etycznego podejścia («dobrego potraktowania», o

<sup>1</sup> Cały tekst Jellouna pozostaje w ścisłym związku z «L'Atelier d'Alberto Giacometti» Geneta. Na okładce reprintu książki marokańskiego pisarza zamieścił on informację «Dotarłem do Giacomettiego przez Geneta». O zależnościach obu tekstów i pisarzy zob.: 6, s. 162–173.

którym wspomina autor), przy jednoczesnej niemożliwości stworzenia kolejnego poziomu kopii, będącej zarazem warunkiem poznania i oswojenia nowej przestrzeni, w której znalazł się Jelloun.

Ta kolejna paradoksalna właściwość tekstu Jellouna zostaje wydobyta właśnie dzięki konfrontacji z rzeźbami Giacomettiego. Nie sposób nie zauważyć również, że zarówno podmiot tego tekstu, jak i sam tekst są wyraźnie uzależnione od rzeźbiarskich odniesień. Posągi Giacomettiego umożliwiają i zarazem blokują pisanie Jellouna, są tylko kolejną kopią kopii rzeczywistości, ale jako tako właśnie warunkują możliwość poznania jej i uobecnienia.

Przykład współlistnienia twórczego Jellouna i Giacomettiego pozwala przemyśleć kategorię naśladowania, podmiotu czy dzieła sztuki *sensu largo*. Przemyślenie to odbywa się jednak nie poprzez analizę zależności biograficznych, którą to metodę chętnie wykorzystywali autorzy wspomianej antologii «From Rodin to Giacometti», a za sprawą demontażu figur rzeźbiarskich, przedstawionych w tekście Jellouna. Demontaż ten, wsparty szerszym odniesieniem do interpretacji rzeźb Giacomettiego, jest natomiast jednym ze sposobów przemyślenia relacji rzeźby i literatury, tak by pokazać ją w perspektywie dialektycznych napięć i paradoksów, które przeniesione zostały do tekstu literackiego.

#### Bibliografia:

1. Alberto Giacometti & Tahar Ben Jelloun; [transl. A. Sheridan]. — Paris: Flohic Editions: 1991. — 80 s.
2. Genet J. Atelier Alberta Giacomettiego (fragmenty) [przeł. N. Ponikowska] // Kwartalnik Artystyczny. — 2003. — № 2–3. — S. 212–219.
3. Giacometti A. Wczoraj, lotne piaski; [przeł. M. Kędziński] // Kwartalnik Artystyczny. — 2003. — № 2–3. — S. 13–15.
4. From Rodin to Giacometti: Sculpture and Literature in France 1880–1950 / ed. K. Aspley, E. Cowling, P. Sharnett. — Amsterdam-Atlanta: Rodopi: 2000. — 236 s.
5. Jelloun T. B. Ulica dla jednego [przeł. N. Ponikowska] // Kwartalnik Artystyczny. — 2003. — № 2–3. — S. 234–237.
6. Running-Johnson C. Ben Jelloun, Jean Genet and Cultural Identity in «The Street for Just One: Alberto Giacometti» // College Literature. — 2003. — № 2. — S. 162–173.
7. Kędziński M. Sztuka niezmiernie mnie interesuje... Alberto Giacometti i «jego rzeczywistość» // Kwartalnik Artystyczny. — 2003. — № 2–3. — S. 83–162.
8. Kielak D. Figury kryzysu. Rzeźba w młodopolskiej powieści o artyście / Dorota Kielak. — Warszawa: Wydawnictwo UKSW, 2007. — 510 s.
9. Leiris M. Alberto Giacometti [przeł. M. Kędziński] // Konteksty. — 2007. — № 3. — S. 163–165.
10. Momro J. Spojrzenia negatywności: Blanchot, Giacometti, Beckett / Jakub Momro // Oblicza Narcyza: obecność autora w dziele / pod red. M. Cieśli-Korytowskiej, I. Puchalskiej, M. Siwiec. — Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008. — S. 397–419.
11. Sartre J.-P. Uparte poszukiwanie absolutu; [przeł. M. Kędziński] // Kwartalnik Artystyczny. — 2003 — № 2–3. — S. 220–225.

#### Альберто Джіакометті і Тагар Бен Джеллун. Про зв'язки скульптури і літератури

У статті зроблено спробу розглянути зв'язки між літературним текстом і скульптурою на прикладі оповідання Тагара Бен Джеллуна про Альберто Джіакометті.

У літературознавчій компаративістиці переважають дослідження спорідненості між літературним текстом і картиною в живописі, але зв'язки між літературою і скульптурою майже не досліджуються. Заповнити цю прогалину можна, зокрема, шляхом розгляду скульптурної метафорики у тексті «Вулиця для одного» Бен Джеллуна.

Скульптури Джіакометті у тексті Бен Джеллуна перетворюються на носіїв нових екзистенційних якостей. Зіткнення з їх незвичною формою уможливило створення іншої суб'єктивності, яка має риси людини і скульптури. З цієї перспективи здається, що присутність скульптурної метафорики у літературному тексті дозволяє інакше подивитися на конструкцію протагоніста «Вулиці для одного», опосередковану в метафоріці, пов'язаній з властивостями скульптур Джіакометті.

**Ключові слова:** мімезис, скульптура, суб'єкт, копія, діалектика.

**Alberto Giacometti and Tahar Ben Jelloun.  
On the Relationship between Sculpture and Literature**

The article deals with the relationship between sculpture and literature. Special attention is paid to the case of Alberto Giacometti's texts and sculptures and the interpretations of them by Tahar Ben Jelloun.

In comparative literature dominate the researches into the affinities between literature and painting, but the studies of the works created on the border of sculpture and literature are virtually absent. It is possible to fill this gap looking closely at the function of sculptural imagery in the text «The Street for Just One» by Ben Jelloun.

In this writing Giacometti's sculptures are the metaphors of the new existential qualities. The confrontation with their particular form allows the writer to create another subjectivity possessing the characteristics of both human and statuesque. In this perspective, it seems that the presence of sculptural imagery in the literary text changes the understanding of the structure of protagonist which is mediated in the writing by means of the imagery associated with the properties of Giacometti's sculptures.

**Key words:** mimesis, sculpture, subject, copy, dialectics.

УДК 801.73

*Екатерина Барина* (Нижний Новгород)

## ОБРАЗЫ ГЕРМАНИИ И НЕМЦЕВ В ПОЭЗИИ СИЛЬВИИ ПЛАТ

Стихи Сильвии Плат представляют особый интерес с точки зрения имагологии — рассмотрения образов «своего» и «чужого». Особое место среди образов других национальных культур в творчестве поэтессы занимают Германия и немцы. Германия занимает промежуточное положение между «своим» и «чужим», что объясняется немецкими корнями Плат. Отношение поэтессы к этой стране, ее судьбе, истории и людям амбивалентно.

**Ключевые слова:** имагология, концепт, «свое», «чужое», ассоциативный ряд, амбивалентность.

Сегодня все больший интерес исследователей, причем не только социологов, но и филологов, политологов, психологов и т. д. вызывают не просто национальные культуры как самодостаточные и автономные сферы, но их взаимная рецепция, переклички, восприятие культурой самой себя и других культурных миров. В литературоведении данными проблемами занимается сравнительное литературоведение, или компаративистика.

Компаративистика появилась относительно давно — в этой связи можно вспомнить и «Спор о древних и новых», который еще в далеком 1687 году начал Шарль Перро, и исследования Иоганна Готфрида Гердера, сопоставившего античный и шекспировский театр и пришедшего в результате к заключению о том, что именно «шекспировский» путь избирает современная ему немецкая литература. Настоящий бум как отечественная, так и зарубежная компаративистика переживают в XX веке. В основе компаративистского анализа лежит одна из ключевых бинарных оппозиций, определяющих пути развития как культуры в целом, так и литературного процесса в частности. Речь идет об оппозиции «свое» – «чужое».

В настоящей статье используются два частных метода компаративистского анализа — сравнительная концептология и имагология. Указанные методы имеют солидную теоретическую базу в отечественном литературоведении и активно используются филологами.

Сравнительная концептология — сравнительно новая область научного знания, однако достаточно вспомнить, что в основе ее лежит сравнительно-исторический подход к литературе