

ALBERTO

# GIACOMETTI

Moje skutečnost

ARBOR  
VITAE



*Rozhovor  
s Georgesem  
Charbonnierem*

Malba a plastika mají společný základ: kresbu. Předmětem obou je zobrazení: zobrazení skutečnosti, to jest buď určitého ryze citového stavu, anebo vztahů, jimiž je spjat umělec se světem... tato otázka není rozřešena a pravděpodobně nikdy nebude. Odpovědět na ni se snaží pouze různé teorie, a ty se v tomto bodě zcela rozcházejí.

Jsou malba a plastika jako vyjadřovací prostředky rovnocenné? Nebo naopak vypovídá každá z nich o odlišné skutečnosti? Má každý vyjadřovací prostředek svou autonomii, své hranice? Je lhostejné, zda se umělec vyjadřuje malbou nebo plastikou?

Zdá-li se nesporné, že malíř myslí v barvách a tvarech, nemyslí sochař pouze v tvarech? Alberto Giacometti bez rozmýšlení namítá, že velká sochařská díla jsou barevná a že všechno nelze vyjádřit objemem. Že pro sochaře je nezbytná barva, má-li socha beze zbytku tlumočit okouzlení, které cítil před realitou.

11

*Alberto Giacometti, kdybychom dovedli vaši myšlenku do důsledků, nenalepovaly by se nakonec sochám umělé vlasy? Neoblékaly by se do šatů? Nepředváděly by se jako ty náboženské sochy, s jakými se setkáváme ve Španělsku?*

Ano. Jenomže šaty nebo vlasy, které budí iluzi šatů nebo vlasů, by mě tak nevábily jako materiál, který vlasy připomíná, a přitom je něčím jiným než vlasy... Zdá se mi totiž, že forma musí být vytyčena absolutně, záměrně, a ne libovolně, jako běžná forma, která může odkazovat k tomu, co chceme vytvořit, jen prostřednictvím materiálu.



Víc na mě působí oblečení románské plastiky; připadá mi pravdivější než oblečení španělských plastik, ačkoliv je mám nesmírně rád.

*Nezdá se vám, že každá socha má svou velikost? Nenutí vás to obvykle dělat sochu v určité velikosti?*

Asi není jedna velikost, ale dvě. Když dělám plastiku. Když plastiku předem vidím, hotovou – jak to je skoro u všech moderních sochařů, a jeden rok to tak bylo i u mě –, trojrozměrná věc se formuje v obraznosti a postupně ji člověk vidí v odpovídajícím materiálu i rozměrech. Formát tedy závisí na tom, nakolik je pro mě plastika citově nezbytná. Její realizace je už jen materiální práce, a ta neznamena, aspoň pro mě, žádnou obtíž.

*Ale je méně zajímavá, ne?*

Někdy vás to už otravuje. Chtěl byste věc vidět. Máte ji v obraznosti a cítíte potřebu vidět ji realizovanou; ale práce na ní vás rozčiluje. Nejraději byste to dal provést někomu jinému! U objektů je proto důležité udělat si skicu v sádře a nechat ji provést truhláři, a při tom to poopravovat a vidět to před sebou hotové, jako nějakou projekci...

Uspokojení vám tedy přináší jen to, že můžete věc materiálně ztvárnit, tak jak jste si ji představoval. Když ale naopak nechci ztvárnit nic čistě vnitřního, nic, co uvnitř vidím

a cítím a co se nezávisle na mně v realitě vstřebá a promění v plastiku, když se chci pokusit znázornit něco vzhledem ke mně vnějšího, řekněme ženu, podle přírody, potom se otázka velikosti jeví úplně jinak, protože nevím, co vzápětí udělám. Věc doopravdy vidím, cítím ji, ale nemám ponětí, jakými prostředky ji dokážu znázornit. A tak je velmi pravděpodobné, že se napoprvé ve formátu zmýlím! Když chcete znázornit to, co vidíte, hraje formát obrovskou roli. Stačí, aby byl o pět centimetrů menší nebo větší, a jste na špatné cestě.

Nutno říci, že celou dobu, co jsem byl u Bourdella, chodil jsem se neustále dívat na různé sochy do Louvru i jinam. Odjakživa, od dětství jsem kopíroval, a to naprosto všechno, co se mi dostalo do ruky, obrazy i sochy všech dob, a postupně mě zajímalo nebo vábilo skoro všechno, co kdy bylo vytvořeno.

Některé věci jsem měl kdysi rád a mé city k nim se nezměnily. Jinými jsem byl v první chvíli doslova uchvácen, ale to skoro vyvanulo. Nicméně jsou díla, která vydržela a získala pro mě určitou trvalost.

*Před časem jste mi řekl, že jedna z vašich prvních plastik, zpočátku dosti rozměrná, se postupně, jak jste na ní pracoval, stále zmenšovala, až jste dospěl ke „svému formátu“.*

Nedá se přímo říci, že to byl „můj formát“..., ale proti své vůli, a jakkoli jsem se tomu bránil, jsem stál před nutnos-



tí všechno redukovat na malý formát, který mě vlastně udivoval, děsil a byl bych se ho rád zbavil... Neuvědomoval jsem si, že všechny sochy, které mě v minulosti zaujaly, měly jakoby náhodou malé rozměry...! Byly zkrátka spíš drobné (každopádně ty, které se nevázaly k architektuře nebo k nějakému přesnému místu). Bylo to i tím, že za těch pět let, co jsem pracoval u Bourdella podle modelu, jsem přestal pracovat podle modelu doma. Doma jsem se snažil jen oživit si v paměti, co jsem cítil před modelem u Bourdella, a to se omezovalo na minimum. Co jsem skutečně cítil, se omezovalo na desku umístěnou určitým způsobem v prostoru, desku, na níž byly, dá-li se to tak říci, přesně jen dvě prohloubeniny, totiž její svislá a vodorovná strana, tak jako u každé figury.

14

*Ale k té desce jste nedospěl hned, že?*

Na začátku, než jsem dospěl k té desce, jsem chtěl znázornit z paměti co nejvíc z toho, co jsem předtím viděl. Začínal jsem zkrátka takovou rozloženou figurou, s nohama, hlavou, rukama, ale to všechno se mi zdálo pochybené, nevěřil jsem tomu... Abych to zpřesnil, byl jsem nucen pokaždé něco obětovat, redukovat... zrušit postupně hlavu, ruce i všechno ostatní! Z figury mi zbyla jen deska, ale nikdy to nebylo záměrné ani mě to neuspokojovalo, právě naopak. Vždycky jsem byl zklamán, když jsem zjistil, že to, co jako formu skutečně zvládnou, se omezuje na tak málo!

*Jak dlouho vám trvalo, než jste udělal tuto zkušenost? Kolik uplynulo dní nebo měsíců, než jste k té desce dospěl?*

Než jsem k té desce dospěl...? To trvalo dlouho! Pracoval jsem na tom celou jednu zimu, na téhle a na dvou podobných. Byla tu totiž ještě jedna věc: rozdělal jsem dvě nebo tři různé plastiky a u každé jsem se dostal do stejného bodu, nakonec z toho vyšlo vždycky totéž...

*Když jste dospěl k té desce, představovala onen stav napětí, na jaký je člověk u plastiky zvlášť citlivý?*

Zdálo se mi, že se v určitém směru podobá věcem i mně. Ale zas mě v tom něco mate; chtěl jsem reprodukovat věci, které jsem viděl, nebo to bylo něco citového? Nebo určitý cit pro formy, vnitřní cit, který bych byl rád promítl navenek? Z téhle spleteniny se už asi nevymotám!

15

Když se chceme sami vyjádřit, řekněme bez ohledu na vnější skutečnost, uděláme nakonec věc, která se jí po určité stránce podobá; zatímco když chceme co nejvěrněji napodobit třeba hlavu, pro diváka nebude výsledek podobný hlavě, kterou jsme chtěli reprodukovat...! Bude odpovídat citlivosti toho, kdo ji dělal, a divák se tedy shledá s jejím opakem. Ostatně myslím, že tohle se stále znovu opakuje.

A narážíme přitom na stejný rozdíl. Když se například dívám na Amenofisovu hlavu v Louvru, nepůsobí na mě ani tak přímo Amenofisova hlava; objevuji na ní



některé jednotlivosti, ale úplně stejně, jako bych je objevoval na fotografii. Co na mě působí, je krajní citlivost sochaře, který ji vytvořil a který mi patrně sděluje svou představu, svůj poznatek o skutečnosti. Jako by se ty vypjaté formy, ovšem ne křečovitě, blížily v pojetí dejme tomu Seuratovu obrazu.

*Nemyslíte, že by bylo dobře upřesnit, co rozumíte „vypjatými formami“? Víím, že u sochy přikládáte velký význam určitému napětí, určité zadržené síle.*

Ano. Rozhodně mám pocit, že v soše je jakoby zadržaná síla, a ta na mě působí nejsilněji. U sochy na mě působí tato síla.

*Cítíte takovou sílu i ve skutečnosti?*

Myslím, že ano. Ve všem. I mimo ni. A ještě něco mě udivuje: i u úplně bezvýznamné hlavy, zdaleka ne vypjaté, u hlavy nějaké úplně neurčité postavy, nevýrazné, s různými nedostatky, když začnu tu hlavu kreslit, malovat nebo spíš modelovat, všechno se to změní ve vypjatou formu a vždycky se mi zdá, že je v ní do krajnosti zadržaná síla, jako by sama forma postavy stále přesahovala to, čím tato postava je. Ale ta je také, a hlavně, jakýmsi silovým jádrem. Ostatně je to pravděpodobné. A stejně pravděpodobný se mi zdá sám fakt, že toto jádro může existovat..., sám

fakt, že existuje, že není rozmělněné, rozdrčené; zdá se mi, že musí být nějaká síla, která je udržuje!

*Máte stejný pocit zadržené síly před mrtvým tělem?*

Na tohle odpovědět je velmi složité. Myslím, že ano, skutečně... To mě vždycky nesmírně znepokojovalo. Skutečně. Pět let jsem byl na Akademii a v druhém roce se mi dostala náhodou do ruky lebka, někdo mi ji půjčil. Měl jsem takovou chuť si ji namalovat, že jsem nechal Akademii na celou zimu plavat. A celou zimu jsem strávil v hotelovém pokoji malováním lebky, protože jsem ji chtěl co nejlépe, co nejpřesněji vystihnout. Celé dny jsem se pokoušel najít úpon, kořen zubu, který sahá až vysoko k nosu, snažil jsem se ho co nejpečlivěji sledovat, v celém jeho pohybu..., takže když jsem chtěl udělat celou lebku, bylo to nad mé síly; musel jsem se omezit zhruba na její dolní část, to znamená na čelist, nos a nejvyš očníce, nic víc... Dodnes lituji, že jsem to nedokončil.

Od té doby mám pořád chuť se k tomu vrátit. A pak poznenáhlu vidět před sebou vystávat lebku nebo živou osobu, v tom je jen nepatrný rozdíl... Lebka působí nako nec jako živá. Jednou se mi to stalo... Lebka není totéž co stůl nebo jablko nebo nějaký jiný předmět, je přece jen ze všeho nejblíže živé hlavě! ...což mě vždycky velmi vzrušovalo.



Když jsem naopak pracoval podle živé osoby — a to málem se strachem —, dařilo se mi, pokud jsem se trochu snažil, vidět přes ni skoro lebku... Stalo se mi to s jednou dívkou, která mi seděla modelem a chtěl jsem si ji nakreslit. Nutno říci, a věřím tomu, že ať jde o plastiku, nebo o obraz, záleží opravdu jen na kresbě. Je třeba se chytit jediné, výlučně kresby. Kdyby člověk slušně ovládal kresbu, udělal by všechno ostatní.

Když jsem se jednou chystal tu dívku kreslit, něco mě zarazilo; zjistil jsem totiž, že to jediné, co zůstává živé, je její pohled. Zbytek, to jest hlava, která se měnila v lebku, byla brzy skoro stejná jako lebka mrtvého. Rozdíl mezi mrtvým člověkem a osobou přede mnou byl v jejím pohledu. Tehdy jsem si říkal — a později jsem o tom přemýšlel —, jestli by vlastně nestálo za to modelovat lebku. Toužíme modelovat živého člověka, ale to, co ho dělá živým, je neklamně jeho pohled.

A tím se dostávám k sochám z Nových Hebrid a k egyptským sochám. Socha z Nových Hebrid je pravdivá, a víc než pravdivá, protože má pohled. Není to napodobenina oka, je to zkrátka a dobře pohled. Všechno ostatní je jen podklad pro pohled. Naproti tomu řecká socha pohled nemá. U té si prohlížím a analyzuji tělo. Vzniká tak podivná věc. V egyptském sochařství, které mě vždycky velmi vzrušovalo a vábilo, existuje socha Písaře,

u níž umělec znázornil oči pomocí skla nebo kamínků. Napodobil co nejvěrněji samo oko. Ale Písař se na vás nedívá. Má skleněné oči, že? A to mi vadí, i když se té plastice obdivuji. To mi vadí.

Egyptčan, který vytvořil Písaře, byl — samozřejmě — mnohem zdatnější, mnohem víc toho věděl a mnohem víc toho ovládal než tvůrce soch z Nových Hebrid. Ovšem tvůrci těchto soch se podařilo znázornit pohled, aniž přesně napodobil oko. No a pouze pohled je důležitý. Sochař z Nových Hebrid je mnohem blíže skutečnosti, blíže tomu, o co v tvorbě jde. A proto je působivější než Egyptčan. Dokonce by se dalo říci, že je určitý rozpor mezi znalostmi, o nichž svědčí Písař, a jakousi naivitou — nebo hloupostí —, kterou prozrazují skleněné oči. U sochaře z Nových Hebrid po ní není ani stopy; je tam jen citlivost nebo inteligence v tom, že zobrazil pohled. I když je socha — která představuje tělesný zjev postavy — po určité stránce naivní a nezvládnutá.

*A u soch z Nových Hebrid je všechnen význam přisouzen hlavě. Pro hlavu zapomněl jejich tvůrce na tělo, tělo je jen nositelem pohledu.*

Ano, to je velmi významné. Když se stane nejdůležitější věcí pohled, to jest život, není pochyby: to nejdůležitější je hlava. Zbytek těla je omezen na roli tykadla, která



umožňují postavám žít – životem, jenž sídlí v lebeční schránce.

V určité době jsem začal vidět lidi na ulici tak, jako by byla lidská bytost maličká. Vnímá jsem lidi výlučně přes oči. Přes jejich oči.

Vím, že některá socha může zneklidňovat. Ale stávám se jaksi spoluvíníkem – je to trochu domýšlivé, ale je to tak –, to znamená, že už mě žádná socha nezneklidňuje.

*A vaše vlastní práce?*

Ne, nezneklidňují mě. Což je pro mě velké zklamání. Ostatně právě proto bych chtěl s plastikou skončit!

20

*Rád bych si upřesnil ještě jednu věc: božstva se předkládají k uctívání vždycky v podobě soch. Je možno malovat Boha Otce, je možno malovat Krista, Ukřižování, Svatou rodinu, nejrůznější náboženské výjevy – ze všech náboženství –, ale obraz nepodněcuje k uctívání...*

*Může vzbuzovat obdiv, může se líbit nebo zneklidňovat, ale lidé ho neuctívají. A také se k uctívání nepředkládá.*

*Bůh Otec a vůbec všichni bohové se uctívají – a předkládají k uctívání – vždycky jen v sochařské podobě.*

Ano, jistě. To platí pro africké nebo oceánské plastiky stejně jako pro primitivní plastiky. Pro člověka, který se na ně díval, to bylo zkrátka něco jako dvojník. Anebo spíš

bůh, který naháněl strach nebo budil obdiv. Zvláštní je, že první egyptské sochy, které převezli do Řecka, měly pohyb, kráčely. Řekové je na noc přivazovali, aby jim neodesly. Věřili, že by mohly oživnout. Ještě ve středověku si kladli lidé otázku, jestli je Panna Maria v katedrále skutečná, anebo je to socha. I dnes je, myslím, taková socha pro spoustu lidí předmětem blízkým božstvu; předmětem, který člověk uctívá; kterého se bojí; je to zkrátka jeho dvojník.

U nás už tohle asi není možné.

*A nemohl by zmíněný fakt, že je totiž Bůh uctíván v sochařské podobě, objasnit celý ten rozdíl mezi malbou a plastikou?*

*A v čem tento rozdíl spočívá? Na to se často v duchu ptám. Jsou vyjadřovací prostředky rovnocenné? Neumožňují některé z nich vypovídat jen o určitých věcech, a o jiných ne? Vypovídají sochy o věcech, o nichž nevypovídají obrazy?*

21

Ano, myslím, že socha v pravém slova smyslu je jen to, co se dá vyjádřit pouze sochou. Všechno, co se dá vyjádřit malbou, je lepší vyjádřit malbou. Kdo chce trochu porozumět tomu, čemu se říká socha, měl by se především soustředit na věci, které se nedají vyjádřit žádným jiným způsobem.

*Vy, který jste malíř i sochař, uvědomujete si, co chcete vyjádřit malbou a co sochou?*



Každopádně se pro to pokouším připravit půdu. Vždycky se pokouším zjistit, co nemohu vyjádřit jinak než malířskými prostředky a co jinak než sochařskými. A to je velmi složité. Člověk se může mýlit, když chce dělat mer-momocí plastiku, a bylo by potřeba malovat!

*Je obraz vždycky iluze? Dali by vám všichni malíři za pravdu, kdybyste před nimi tvrdil, že obraz je iluze?*

Já jsem přesvědčen, že obraz je vždycky iluze. Skutečností obrazu je plátno. Tady máte plátno, to je skutečnost. Zatímco malba může představovat jen něco, čím není, to jest iluzi něčeho jiného. Mám dojem, že není propast řekneme mezi malbou a písmem. Znaky v písmu jsou jen znaky něčeho, čím nejsou. A zrovna tak je to v malbě. Jako příklad nám může posloužit některý abstraktní malíř, třeba Mondrian. Mondrian chtěl zrušit iluzi a vytvořit předmět jako takový, rovnocenný kterémukoli jinému předmětu. Dostal se svým způsobem do slepé uličky. Mondrian patří k mým nejoblíbenějším malířům, protože považuji za úžasné, že šel v daném směru tak daleko, ovšem jeho tvorba končí ve slepé uličce! A navíc, Mondrian si dělá iluze: Mondrianův obraz vůbec není předmět jako takový, je to zkrátka jen a jen... Mondrianova stopa na plátně! Z Mondrianových obrazů by se mohly stát opravdu skoro předměty. Také je tak trochu bral. Ale přísně vzato, myslím, že

Mondrian opouští oblast malby a vstupuje do jiné oblasti. V moderní – chci říci abstraktní... nefigurativní – plastice i malbě vzniká, zdá se, nový fenomén. Už to není ani plastika z Nových Hebrid, ani egyptská plastika. Jsou to dvojníci; ale člověk má před těmito dvojníky dojem, že chtějí představovat jen svou citovost. Něco mě tu zneklidňuje a zdá se mi velmi zvláštní. Právě v tom je plastika děsivá.

Francouzský rozhlas, 3. března 1951



*Rozhovor  
s Pierrem  
Schneiderem*

Ve čtrnáctém obvodu, ve dvoře, který tvoří skoro jen úzký průchod, se skrývá maličký, zchátralý, zaprášený ateliér. To zde se rodí patrně nejvěrnější obraz člověka naší doby: obraz osamělé, téměř anonymní, děsivě nejisté bytosti, jež nám nicméně, ještě než se vytratí, odhaluje své tajemství, svou živou přítomnost; obraz, jehož se Alberto Giacometti neúnavně dobírá svou plastikou i malbou už nějakých dvacet let, na okraji, a dokonce proti proudu hlavních snah dnešního umění. V předvečer své výstavy, první po tříleté pauze, nám Giacometti poskytl rozhovor, s oním dotazováním a váháním, jež má tak blízko k jistotě, jeho jistotě v nekonečném a nebezpečném boji zadního voje.

Proč mám potřebu, ano, potřebu, malovat lidskou tvář? Proč jsem... jak bych to řekl... skoro halucinovaný lidskou tvář, a to odjakživa... jako nějakým neznámým znakem? Jako by se v ní projevovalo něco, co člověk na první pohled nevidí, že? Proč?

*A není ta tvář, kterou hledáte a která je za každou jednotlivou tvář, natolik obecná, že se stává abstraktní?*

Ach ne! Právě naopak. Čím víc jste to vy, tím víc se stáváte kýmkoli... Ale druhými jste jen tehdy, když jste maximálně sám sebou, že? K obecnému dospějete, dá-li se to tak říci, jen prostřednictvím co možná nejzvláštnějšího.

*Pracujete podle skutečnosti?*



26 Nejstarší kresba, na kterou se pamatuji, nebyla vůbec podle skutečnosti, byla to ilustrace k pohádce. Sněhurka v rakvičce, s trpaslíky. Jako dítě jsem spíš toužil ilustrovat různé příběhy. Ale pak jsem začal poměrně brzy kreslit podle skutečnosti a měl jsem dojem, že svou věc tak ovládám, že dělám přesně to, co chci. Byl jsem pěkně domýšlivý, v deseti letech... Obdivoval jsem se, měl jsem dojem, že dokážu udělat všechno, tím báječným prostředkem – kresbou; že dokážu nakreslit cokoli, že vidím tak jasně jako nikdo. A asi ve čtrnácti jsem začal modelovat, udělal jsem malou bystu. A také tady to fungovalo! Měl jsem dojem, že nic nestojí mezi tím, co vidím, a možností to znázornit. Byl jsem pánem svého vidění, byl to ráj, a to u mě trvalo asi do osmnácti nebo devatenácti let. Tehdy jsem měl pocit, že už neumím znázornit vůbec nic! Pozvolna mě to opouštělo... Skutečnost mi unikala. Předtím jsem si myslel, že vidím věci velmi jasně, v jakémsi těsném spojení s celkem, se světem... A pak mi byl najednou cizí. Vy jste vy a venku je svět, a ten je dokonale temný... Zkoušel jsem udělat autoportrét podle skutečnosti, ale byl jsem si vědom, že je naprosto nemožné, abych dal to, co vidím, na plátno. Tu linii – pamatuji se dobře – linii, která jde od ucha k bradě; pochopil jsem, že to nikdy nedokážu napodobit, tak jak to vidím, že to naprosto není v mých silách. Snažit se o to za každou cenu bylo absurdní, jakáko-

li možnost napodobit, i jen velmi povšechně, to, co vidím, byla pro mě navždy ztracena... A tak jsem nechal malování podle skutečnosti a modelování také.

*Cítil jste zkrátka to, co tehdy cítil jistý počet umělců, kteří z tohoto důvodu zcela opustili zobrazování reality?*

Ano, jistě. Zdálo se mi nesmyslné honit se za něčím, co bylo předem odsouzeno k naprostému fiasku. Řekl jsem si, že jestli chci pokračovat, nezbývá mi než dělat z paměti, dělat jen to, co opravdu umím. Celých deset let jsem jen reprodukoval to, co jsem měl v hlavě. Plastiku jsem začínal až ve chvíli, kdy jsem ji viděl natolik jasně, že jsem ji mohl provést. Když už jsem ji dělal, dal jsem ji dohromady v nejkratším čase, v čase potřebném k vlastnímu provedení. Nešlo ani tak o plastiky, jako spíš o objekty. Byla to tedy poměrně šťastná doba. Chodil jsem ven, pracoval jsem, práce sama pro mě nepředstavovala žádnou obtíž, dělal jsem to, co jsem chtěl. Ale věděl jsem, že ať dělám cokoli, ať chci cokoli, budu jednou nucen sednout si na stoličku před model a pokusit se napodobit, co vidím. I když nebudu mít žádnou naději, že uspěju. V jistém smyslu jsem se bál, že k tomu budu muset přikročit, a věděl jsem, že to je nevyhnutelné... Bál jsem se toho, ale doufal jsem. Protože abstraktní věci, jimiž jsem se tehdy zabýval, byly dokončené, jednou provždy. A pokračovat by by-



lo znamenalo provádět věci podobného druhu, ale bez jakéhokoli dobrodružství. Proto mě to vůbec nezajímalo.

*Kdy jste si „znovu sedl před model“?*

Jednou jsem zapomněl, že nejsem schopen dělat cokoli podle skutečnosti, a rozhodl jsem se vzít si model. Ovšem myslel jsem – ještě dnes si říkám, jak jsem tomu mohl věřit – myslel jsem, že si vezmu model, týden budu pracovat, budu jasně vidět a... shromáždím dostatek materiálu, abych mohl dělat kompozice a tvořit díla.

*A dostal jste se do pasti!*

28 Po týdnu jsem si s tím vůbec nevěděl rady! Figura byla příliš složitá. Řekl jsem si: „Dobrá, začnu hlavou.“ Zkusil jsem tedy bystu a... místo abych viděl pořád jasněji a jasněji, viděl jsem pořád nejasněji a nejasněji, a pokračoval jsem...

*Jenomže ty hlavy se, zdá se, podobaly stále méně portrétům a stále více se blížily něčemu jinému, někomu, kdo bude pravdivější než reálná osoba.*

Předtím byla kolem mě známá nebo běžná skutečnost, řekněme stabilní, že? To v roce 1945 přestalo platit. Například jsem si uvědomil, že mezi faktem jít do kina a vyjít z kina nebyl dřív žádný předěl; šel jsem do kina, dí-

val jsem se, co se děje na plátně, vyšel jsem ven, a nic mě neudivilo, na ulici ani v kavárně...

*Tedy žádný rozdíl mezi obrazem sledovaným na plátně...*

...a realitou na ulici: můj pohled na svět byl fotografický, jako je, myslím, skoro u každého, ne? Nikdy nevidím věci jako takové, vždycky je vidíme přes nějaké projekční plátno... Nebo také přes určitý malířský projev. Když chtějí dnes malíři udělat krajinu, vidí ji skoro všichni přes impresionismus (impresionismus představoval poslední závažný malířský pohled na vnější svět...).

A pak přijde najednou rozštěpení. Velmi dobře si to pamatuji, bylo to v Aktualitách, na Montparnassu; nejdřív jsem dost dobře nevěděl, co na plátně vidím; už to nebyly postavy, měnilo se to v jakési černobílé skvrny, to znamená, že ztrácely všechn význam, a místo abych se díval na plátno, díval jsem se na své sousedy, kteří se pro mě stávali úplně neznámou podívanou. To neznámo byla realita kolem mě, a ne už to, co se dělo na plátně! Když jsem vyšel na bulvár, měl jsem dojem, že stojím před něčím, co jsem ještě nikdy neviděl; dokonalá proměna skutečnosti... Ano, něco, co jsem nikdy neviděl, úplné neznámo, nádherné. Bulvár Montparnasse obestřela krása Tisíce a jedné noci, fantastická, úplně neznámá... a přitom ticho, jakési neuvěřitelné ticho. A to se pak stupňovalo. Každý den jsem se probudil ve



svém pokoji, byla tam židle, přes ni přehozený ručník, a to mě ohromilo, skoro mě při tom mrazilo, protože se všechno zdálo absolutně nehybné. Jako by to strnulo a ztratilo tíži: ručník nespočíval na židli, neměl k ní žádný vztah, židle nespočívala na podlaze, byla také tak nehybná a to vyvolávalo dojem ticha... Tohle byl začátek. A pak jsem najednou viděl všechno kolem jinak... jako kdyby pohyb byl už jenom sled nehybných bodů. Když nějaká osoba mluvila, nebyl to už pohyb, byly to nehybnosti, které následovaly jedna po druhé, úplně od sebe oddělené; nehybné momenty, které by nakonec mohly trvat, věčnosti přerušované a následované další nehybností. Vzpomínám si, že když jsem si jednou v kavárně něco objednával a číšník otvíral ústa a nevím, co říkal, ten pohyb úst mi připadal jako sled nehybných, nesouvislých, úplně nesouvislých momentů. Z člověka se stávalo jakési totální, mechanické neznámo; to u mě navodilo myšlenku automatismu, vědomí, že každý a že skoro všechno, co říká, je jako automat, jako kdyby říkal samé naučené věci a jaksi skoro nevědomě. Ano, nevědomé automaty, jako ti lidé na ulici, kteří chodí sem a tam... trochu jako mravenci, každý vypadá, že jde sám pro sebe, docela sám, směrem, který druzí neznají. Potkávají se, míjejí se, že? A přitom se nevidí, nedívají se na sebe. Anebo krouží kolem nějaké ženy. Jedna nehybná žena a čtyři muži, kteří krácejí víceméně se zřetelem k té ženě. Tehdy jsem si uvědomil, že ženu mo-

hu zobrazovat vždycky jen nehybnou a muže, jak kráčí. Ženu zobrazuji nehybnou a muže vždycky krácejícího.

*Natolik krácejícího, že se zdá nemožné, aby kdy došel k cíli.*

*A vy sám cítíte, že ho máte na dosah?*

Vůbec ne. Pokouším se dělat to, co se mi před třiceti lety zdálo nemožné. Zjišťuji, že je to stejně nemožné jako tehdy, a dokonce je to naprosto nemožné, může to být jen fiasko. Vzrušuje mě jediná věc, pokoušet se tyto vize, které se podle mě nedají znázornit, aspoň přiblížit.

*Proč se nedají znázornit?*

Když jsem mluvil o obrysu, který sahá od ucha k bradě, nešlo to z toho důvodu, že tato linie vypadá jako nesmírně dlouhá, a na plátně by měla zabírat jen kratičký úsek. Prostě není možné vtěsnat na plátně do tří centimetrů linii, která působí, jako by měla dva decimetry. To je hotová nemožnost, to není v lidských silách; nedá se tam udělat linie třikrát delší než plocha, na kterou ji můžete nakreslit, když uvážíte, že je to rovné plátno.

*A proč z toho rovnou nevyvodit závěr, jaký vyvodili vaši současníci a hlavně následující generace: když to zcela zjevně není možné, dělejme to, co je možné, to znamená, povolme uzdu malbě, gestu, spontánnosti, nepromyšlenosti, krátce nefiguraci?*



Předně si nemyslím, že všichni, kdo dělají nefiguraci, ji dělají proto, že nepovažují za možné dělat realitu. Vůbec ne. Ti zdaleka nejsou v takové situaci jako já, který bych ji chtěl dělat, ale pokládám to za nemožné; spíš se jim zdá, že realita je jednou provždy zobrazená a pohled na vnější svět se vyčerpá. Že už se dá jenom opakovat, co vytvořili jiní, a že to tedy už nemá smysl. Nepokoušejí se udělat strom, protože se jim zdá, že je to překonané a už se to nedá malovat; proto ho už nemalují a tvrdí: „Když udělám strom, může z toho být jen nějaký banální stromek, tak jak už se dělal.“ A co mě ještě víc udivuje, myslí si, že by z toho byl jen konvenční nebo kýčovitý strom. Když napodobíte strom, tak jak ho vidíte, nemůže na něm být nic zajímavého...! Pro mě ale zůstává realita přesně tak panenská a neznámá, jako když se jí člověk poprvé pokusil zobrazit. To znamená, že každé její dosavadní zobrazení je jenom dílčí. Vnější svět, ať je to hlava, nebo strom, vnější svět nevidím přesně tak, jak ho zobrazili dřívější umělci. Částečně ano, ale v malbě nebo v plastice minulých dob vidím ještě něco, co není dané. A to od chvíle, kdy jsem začal vidět..., protože předtím jsem viděl přes promítací plátno, to znamená přes umění minulých dob, a pak jsem postupně začal vidět bez tohoto plátna a ze známého se stalo neznámo, absolutní neznámo. Tehdy to byl úžas, ale zároveň nemožnost to znázornit.

*A vám je přes to přese vše ta nemožnost milejší než možnost uspět v abstrakci?*

Ano, umění mě velmi zajímá, ale nekonečně víc mě zajímá pravda... Čím víc pracuji, tím víc vidím jinak, to znamená, že den ode dne všechno roste a vlastně se to stává pořád neznámější, pořád krásnější. Čím víc se přibližuji, tím víc to roste, tím víc se to vzdaluje... I když to v očích druhých nemá žádný výsledek, stojí mi za to pracovat jen kvůli mému vidění... kvůli tomu, jak vidím vnější svět a lidi. Ale dokázat to znázornit, znázornit hlavu... Když vidím obličej, nevidím šíji, protože při pohledu z tohoto bodu je skoro nemožné představit si hloubku, a když vidím šíji, zapomenu na obličej! Jednou jsem si říkal: když se zobrazuje žena – protože to je ten nejtradičnější námět –, dělá se spíš jako krychle, řekněme protažená krychle, jako válec, jako deska, anebo jako drát? Skoro všechny sochy můžete zařadit pod některé z těchto schémat. Ve skutečnosti to není ani jedno, ani druhé, ale všechno současně. Někdy si myslím, že to zjevení už už zachytím, ale pak ho zase ztratím a musím začít znovu...

Tak tohle mě nutí honit se, pracovat.

*A nikdy nemáte dojem, že přešlapujete na místě?*

Vůbec ne. Domnívám se, že dělám denně pokroky. Ach! Věřím tomu, i když je to sotva znát. A pořád víc si



myslím, že dělám pokroky ne každý den, ale doslova každou hodinu. Právě to mě nutí pořád víc spěchat, právě proto pracuji víc než kdy jindy. Jsem přesvědčen, že dělám něco, co jsem ještě nikdy nedělal a co zastíní to, co jsem v plastice vytvořil do včerejšího večera nebo do dnešního rána. Na téhle plastice jsem dnes pracoval do osmi ráno a teď zase pracuji; i když to ještě vůbec nic není, pro mě ta věc pokročila, a to jednou provždy. V tomhle se člověk nikdy nevrací zpátky, už nikdy neudělám to, co jsem udělal včera večer. To je ta dlouhá cesta. Všechno je to pro mě jakési povznášející delirium. Obrovské, podivuhodné dobrodružství: jako bych vyplouval na lodi do krajů, jaké jsem ještě nikdy neviděl, a narážel na stále nečekanější ostrovy a obyvatele, přesně tak to na mě působí. Prožívám zkrátka a dobře toto dobrodružství. Ať už to má, nebo nemá nějaký výsledek, na tom nezáleží, že? Ať jsou na výstavě povedené věci, nebo zkažené, to je mi lhostejné. A protože pro mě je to tak jako tak zkažené, považoval bych za normální, kdyby se druzí ani nedívali. Zoufale si přeju jen jedno: pokračovat.

*Má dlouhá cesta, L'Express, č. 521, 8. června 1961*

*Rozhovor  
s André  
Parinaudem*



*Vzpomínáte si, Giacometti, jak jste se dostal k modelování?*

To je tak dávno! Muselo to být v roce 1914, bylo mi třináct let. V roce 1914 jsem udělal první bystu podle skutečnosti. Seděl mi modelem bratr. Můj tatínek byl malíř. Předtím jsem viděl reprodukci takových malých byst na soklu a okamžitě jsem dostal chuť si udělat něco podobného. Tatínek mi koupil plastelínu a já začal. Nejdřív mi to působilo obrovské potěšení a měl jsem dojem, že to půjde docela snadno, že se mi podaří udělat zhruba to, co vidím – tu bystičku mám ještě doma. Po padesáti letech nevím kudy kam...! Je to zvláštní, ale přiznám se vám, že se pokouším už dva dny udělat stejnou hlavu jako tehdy, jako v roce 1914, přibližně ve stejné velikosti, a zatímco ve čtrnáctém roce se mi zdálo, že dělám to, co chci, dnes se mi to už nedaří. Pracoval jsem až do rána, celou noc. Měl jsem pocit, že se poprvé pokouším udělat hlavu. Za čtrnáct dní uvidím, jak to pokročí.

*V roce 1914 jste chtěl napodobit, co vidíte? Vytvořit jakousi fotografickou sochu vašeho bratra, aby bylo vaše dílo co nejpodobnější, co nejpravdivější – aby mělo pravdivost smyslů a vnějších znaků? Co se snažíte sdělit sochou v roce 1962?*

Snažím se tak jako v roce 1914 přesně napodobit – vnější vzhled. Jde mi přesně o totéž.

*A v čem je ta obtížnost?*

Proč mám odjakživa chuť dělat hlavy? Proč jsem malíř? Proč jsem sochař? Nemám zdání.

*Stále střídavě malujete a modelujete?*

Ano, každý den, rád bych dělal krajiny, ale momentálně jsem nucen se omezit na hlavy. Protože jakmile „má“ člověk hlavu, má všechno ostatní; když nemá hlavu, nemá nic; aspoň já ne.

*Ale čím to, že jste onu hlavu z roku 1914 udělal tak snadno a byl jste s ní spokojený? A čím to, že v roce 1962 je to pro vás obtížné?*

To se velmi těžko říká... Tehdy patrně nestálo nic mezi tím, co jsem viděl, a možností to znázornit. Dnes se mi to jeví jako naprosto nemožné. Hlavně už nemám představu o objemu, o prostoru. Nutno říci, že to fungovalo do roku 1920. Mé vidění se vyvíjelo, ale dokázal jsem mu dát reálnou formu. A pak jsem byl v roce 1920 v Římě a celou zimu, možná půl roku, jsem nechal jednu přítelkyni sedět modelem a před odjezdem jsem tu hlavu hodil do popelnice. Naprostá nemožnost zachytit hlavu v celku.

*Jaké bylo psychologické východisko této reakce?*

Že by to mělo psychologické důvody? Nevím. Ale od té doby se mi prostě už nikdy nepodařilo udělat hlavu, tak



jak ji vidím, v tom nezákladnějším smyslu. Když vidím nějakou hlavu z velké dálky, vnímám ji jako kouli.

Když ji vidím hodně zblízka, přestane být koulí a stane se z ní cosi prostorově nesmírně složitého. Člověk proniká do lidské bytosti. Všechno se mu zdá průhledné, vidí přes kostru. Hlavně není v jeho moci zachytit celek ani to, co by se dalo nazvat detaily. A tak myslím jenom na oči! U sochy by měl člověk umět zachytit jak hlavu, tak tělo, tak zemi, na které spočívá, a tím by měl prostor a mohl by do něho uvést všechno, co chce. Ano, abych ztvárnil tento celek, stačilo by ztvárnit oči.

38

*Děláte sochy kvůli očím?*

Kvůli očím. Jedině kvůli očím. Mám dojem, že kdybych dokázal jen trošičku – přibližně – napodobit oko, měl bych celou hlavu. To je ostatně jasné. Jenomže to pokládám za naprosto nemožné. Proč? Nemám zdání.

*Lze říci, Giacometti – bez přehánění –, že když modelujete hlavu, jde vám vždycky jen o to, aby nesla pohled? Pokoušíte se obsáhnout a vymezit jen pohled?*

Nemám na mysli přímo pohled, ale samu formu oka... vnějšek formy. Kdybych zachytil formu oka, vzniklo by pravděpodobně něco, co by se podobalo pohledu! Ano, celé umění spočívá možná v tom, umět správně umístit

zorničku... Pohled tvoří okolí oka. Oko vypadá vždycky chladně a odměřeně. Oko určuje jeho rámec. A opravdu ztvárnit tento „detail“ je stejně obtížné jako znázornit, obsáhnout celek. Když se na vás dívám zepředu, zapomínám na profil. Když se dívám na profil, zapomínám na en face. Všechno ztrácí spojitost. V tom to je. Už nikdy se mi nepodaří zachytit celek. Příliš mnoho vrstev! Příliš mnoho rovin! Lidská bytost je stále složitější. A proto už ji nedokážu uchopit. Tajemství se od prvního dne neustále zatemňuje...

*Na počátku své dráhy jste patřil do Bourdellova ateliéru. Čemu jste se u Bourdella naučil?*

Mnoho mi to nedalo. Pracovali jsme tam podle modelu na celé figuře. Uvědomil jsem si, že mé vidění se každý den mění. Buď jsem viděl objem, nebo jsem viděl figuru jako skvrnu, buď jsem viděl detail, nebo jsem viděl celek. Model nám stál vždycky jen krátce, odcházel dřív, než jsme vůbec mohli něco postihnout. Někdy v roce 1925 jsem začal chápat, že není možné dělat obraz nebo sochu, tak jak ji vidím, a že budu muset opustit realitu. Jako východisko z nouze jsem tedy zkusil znázornit vzpomínku, která mi z ní zůstala. Deset let jsem pak tvořil z paměti, nezávisle na skutečnosti. Asi do roku 1935 jsem se pokoušel o nejrůznější konstrukce. Až po abstrakci.

39



*Co nového vnesla do vašeho snažení abstrakce?*

Byl to můj poslední projev, než jsem narazil na „zed“! Vyráběl jsem objemy, které byly pouhými objekty. No a objekt není socha! V tom už nebyl možný žádný pokrok.

*Chcete říci, že váš pokus zmocnit se světa ne nápodobou, ale obrazností, rozumem a pamětí a na podkladě smyslových dat ho znovuvytvořit, že tento váš pokus ztroskotal, jak o tom svědčily vaše plastiky, ne už živá díla, nýbrž objekty. Ale jak jste si to ujasnil?*

40 Abych měl na živobytí, přijal jsem nabídku jednoho dekorátéra, Jeana Michela Franka, a dělal jsem anonymní užitekové předměty. V té době to byl zdaleka nejlepší dekoratér a měl jsem ho velmi rád. Uvolil jsem se tedy, že budu dělat anonymní předměty. Tehdy se to spíš odsuzovalo. Považovalo se to za něco jako úpadek. Přesto jsem se je snažil dělat, jak jsem nejlépe dovedl, například vázy, a uvědomil jsem si, že na takové váze pracuji přesně tak jako na plastikách a že není žádný rozdíl mezi tím, co nazývám plastika, a předmětem, vázou! Jenomže v mých představách byla plastika něco jiného než předmět. Tedy jsem ztroskotal. Dostal jsem se mimo tajemství, má práce nebyla tvorbou, nelišila se od práce truhláře, který vyrábí stůl. Bylo třeba se vrátit ke zdroji a začít všechno znovu. Už jsem zapomněl, že jsem v roce 1925 opustil svůj záměr

pracovat podle skutečnosti — poněvadž jsem to pokládal za nemožné —, a vzal jsem si znovu model; chtěl jsem si udělat narychlo nějakou studii a potom vytvářet plastiky. To bylo v roce 1935. A po čtrnácti dnech jsem zjistil, stejně jako před deseti lety, že to není v mé moci... a ten model jsem si nechal až do roku 1940. Dennodenně jsem znovu začínal hlavu.

*To muselo být hrozné.*

Ano, pracoval jsem na sochách přesně tak, jako kdybych byl ve škole. Čím víc jsem pozoroval model, tím víc se projekční plátno mezi jeho realitou a mnou zatemňovalo. Na začátku vidí člověk osobu, která stojí modelem, ale pozvolna se mezi to stavějí všechny možné sochy... mezi ni a vás. Čím víc před vámi mizí osoba, tak jak ji skutečně vidíte, tím víc se hlava stává neznámou. Člověk si už není jist ani jejím vzhledem, ani její velikostí, a vůbec ničím! A tak v roce 1940 byly ty hlavy už docela maličké, jako by měly zmizet. Už jsem rozpoznával jen bezpočet detailů. Abych viděl celek, bylo třeba nechat model pořád víc ustupovat. Čím víc se vzdaloval, tím byla hlava menší, což ve mně budilo hrůzu. Nebezpečí, že věci zmizí...

*V letech 1935–1940 jste se tedy pokoušel zvládnout lidskou tvář? Mezi mým modelem a mnou bylo příliš mnoho soch.*



A když tam nebyly sochy, zjevil se tam někdo neznámý, takže jsem už nevěděl, koho vidím a co vidím.

*Jak došlo k tomu, že vaše plastiky najednou zase ožily?*

Proč se člověk zamiluje? Pochopil jsem některé nové jevy, nebo jsem pochopil nově jeden velmi starý jev. Jak bych to řekl? Všiml jste si, že čím je dílo pravdivější, tím víc má styl? Což je zvláštní, poněvadž styl není pravdivost zevnějšku, a přece se mi zdá, že ty nejméně realistické hlavy, egyptské nebo čínské plastiky, archaické řecké nebo chaldejské plastiky, že právě tyhle hlavy jsou nejpodobnější nejrůznějším lidem, které potkávám na ulici. Největší invence jde podle mě ruku v ruce s největší podobností; překvapí mě to vždycky v létě, když vidím nahé ženy, připomínají mi egyptské malby, to jest to nejsymboličtější, nejstylizovanější a nejméně bezprostřední umění... Někdo si možná myslí, že realismus spočívá v napodobení... třeba sklenice, tak jak stojí na stole. Ve skutečnosti nenapodobíte nikdy nic jiného než představu, která z ní zůstane v každém okamžiku, obraznou představu, která se stane vědomou... Nikdy nenapodobíte sklenici na stole; napodobíte zůstatek viděného. Postupně jsem začal chápat skutečnost jistého jevu, jemuž se říká socha. Když se dívám na sklenici, na její barvu, tvar, odlesky světla, postřehnu při každém pohledu jen nějakou úplnou maličkost, která

se dá jen velmi těžko určit, která se dá znázornit docela malým tahem, malou skvrnkou; pokaždé, když se dívám na sklenici, působí, jako by se měnila, to znamená, že se její skutečnost stává pochybnou, poněvadž její projekce v mém mozku je pochybná nebo neúplná. Vidím ji, jako by mizela... znovu se objevovala... mizela... znovu se objevovala, to znamená, že je pořád mezi bytím a nebytím. A právě to chci napodobit... Celý přístup moderních umělců je v této snaze zachytit něco, zmocnit se něčeho, co stále prchá. Spíš než samu skutečnost chtějí zachytit svůj pocit skutečnosti. V žádném případě se nemůžeme zmocnit všeho. Zmocnili bychom se jen vnějšího zdání. Ze skutečnosti zůstává jen vnější zdání. Když je nějaká postava ode mě vzdálena dva metry – nebo deset metrů –, nemohu jí už dát pravdivost konkrétní skutečnosti. Když sedím na terase kavárny a dívám se na lidi, kteří jdou po protějším chodníku, vidím je maličké. Už neexistuje jejich přirozená velikost.

*Snad pro umělce, ale ostatní si tuto otázku nekladou, je to pro ně normální.*

Ať pracuji, nebo nepracuji, vidím jen zdánlivě. Věci nejsou jasně rozlišeny. Do té míry, že krajina, kterou mám před očima, stromy, které vidím cestou z domova do kavárny, jsou každý den trochu odlišné, což je pro mě nové.



Před válkou jsem měl dojem, že věci mají určitou stálost. Dnes už vůbec ne. Svět mě pořád víc udivuje. Stává se buď rozlehlejší, nebo zázračnější, nebo neuchopitelnější, nebo krásnější. Uchvacuje mě detail, drobný detail jako oko v obličejí nebo mech na stromě. Ale o nic víc než celek, copak se dá rozlišovat mezi detailem a celkem? Právě detaily tvoří celek... a dávají formě krásu.

*Co je podle vás „krásné“, Giacometti?*

44 Proč se vám zdá nějaká věc krásná? Proč se vám zdá nějaký strom zvlášť krásný? Nebo obloha? Nebo lidské tváře? A ne všední? Jsou zkrátka a dobře lidé, kterým se zdá skutečnost všední a obyčejná, kteří si myslí, že umělecká díla jsou krásnější. Já už si tuhle otázku nekladu! Kdysi jsem chodil do Louvru a obrazy nebo sochy ve mně budily vznešené pocity... Líbily se mi, jen pokud mi dávaly víc, než co jsem viděl ze skutečnosti. Zdály se mi zkrátka krásnější než sama skutečnost. Když jdu do Louvru dnes, nemohu se ubránit tomu, abych se nedíval na lidi, kteří se dívají na umělecká díla. Dnes je pro mě vznešenost spíš v lidských tvářích než v uměleckých dílech... Do té míry, že kdykoli jsem v poslední době zašel do Louvru, utekl jsem, doslova jsem utekl. Všechna ta díla vypadala tak uboze – tak ubohý a nejistý přístup, takové tápavé přibližování se staletími, nejrůznějšími směry; všechna byla příliš povšechná, omeze-

ná, naivní, než aby mohla obsáhnout tu úžasnou bezměrnost, a já se v zoufalství díval na živé postavy. Pochopil jsem, že už nikdy nikdo nedokáže zachytit tenhle život v úplnosti... Tenhle pokus byl tragický i směšný.

*Proč se tedy dál zabýváte plastikou?*

Netvořím proto, abych prováděl krásné obrazy nebo krásné sochy. Umění je jen prostředek k vidění. Ať se dívám na cokoli, všechno mě přesahuje a udivuje, a ani přesně nevím, co vidím. Je to příliš složité. Je tedy třeba se prostě pokoušet napodobit, abychom si trochu ujasnili, co vidíme. Je to, jako by skutečnost zůstávala stále za oponami a my je strhávali. Ještě je tam další... a opět další. Mám ale dojem, nebo iluzi, že dělám den co den pokroky. A to mě nutí k činnosti, jako by se mi zkrátka mělo podařit proniknout k jádru života. A tak člověk pokračuje, s vědomím, že čím víc se k „věci“ blíží, tím víc se to vzdaluje. Vzdálenost mezi mnou a modelem neustále narůstá, čím víc se přibližuji, tím víc se věc vzdaluje. Je to nekonečné hledání.

Když pracuji, jsem vždycky ochoten bez nejmenšího zaváhání včerejší práci zničit, poněvadž mám každý den dojem, jako bych viděl dál. Pracuji vlastně už jen pro pocit, který mám při práci. A když potom lépe vidím, když vyjdu ven a vidím skutečnost nepatrně odlišnou, i pokud obraz za mnoho nestojí nebo jsem ho zničil, já jsem kaž-



dopádně získal. Získal jsem nový pocit – pocit, jaký jsem ještě nikdy neměl.

*Dílo se vám nezdá tak důležité jako váš pocit?*

Tomuto pocitu se nic nevyrovná.

*A co vědomí, že po sobě zanecháte stopu, o to se nestaráte?*

46 Je mi to lhostejné. Stopy, ani stopy minulosti, nejsou nikdy trvalé. Objevují se, zanikají. Lidé věří, že některá umělecká díla mají trvalou platnost; není to pravda. *Laocoon* byl před sto lety největším veledílem a dnes se jím pohrdá. Postavili ho do stínu, proti oknu, a nikdo se na něj nepodívá. Je zvláštní, nakolik v době, kdy se snad každý zajímá o umění, všichni obdivují nebo zavrhnou stejné věci. Každá dívenka, která se trochu zajímá o umění, vám řekne, že se jí líbí archaické sochy, tak jako všem. A styděla by se říci, že se jí líbí *Laocoon*, přestože je stejně krásný jako archaické umění. A tak potomstvo, to je lež, nic nebude mít nikdy trvalou platnost.

*Jak vysvětlíte, že sochaři se snažili po celá tisíciletí věrně napodobit vnější svět a zřejmě necítili onu obtížnost, kterou pociťujete při tvorbě vy?*

Předně bylo umění až do osmnáctého století ve službách společnosti a náboženství; umělec chápal svou čin-

nost jen jako nutnost pracovat pro společnost, ve které žil. Jeho tvorba byla jakousi společenskou sekrecí. Dnes má svobodu. Na druhé straně vynález fotografie a všechno, co z toho vzešlo – film, televize, rentgenové paprsky a zvětšovací niny skutečnosti pod mikroskopem –, roztránilo pohled na skutečnost. Dřív se zkrátka mohli lidé poučit o vnějším světě jen prostřednictvím obrazu nebo sochy. Nikdo nepochyboval o celistvosti takové hlavy. Nám se to rozbilo. Dostatečnou představu o vnějším světě dává fotografie, takže umělec může bez zábran malovat své nitro nebo své nevědomí nebo své pocity.

*Vy jste byl tedy jaksi vyhnán ze světa fotografickým obrazem a uchýlil jste se, smůlní-li to tak říci, k sobě samému, k svým pocitům, k své jasnozřivosti.*

47 Někdy v roce 1945 se ve mně začala ozývat velmi zřetelně touha pracovat konečně podle skutečnosti. Nastal u mě totální rozkol mezi fotografickým pohledem na svět a mým vlastním pohledem. A právě tehdy mě skutečnost udivila jako ještě nikdy. Když jsem dřív vycházel z kina, nic se nedělo, to jest návyk na plátno se promítal do běžného vidění skutečnosti. Pak přišel najednou zlom: to, co se dělo na plátně, se už ničemu nepodobalo a já se díval na lidi v sále, jako bych je byl nikdy neviděl. A v té chvíli jsem znovu pocítil potřebu malovat, modelovat, poněvadž



fotografie mi rozhodně nedávala základní představu o skutečnosti. Abych se tedy dozvěděl, jak vidím, bylo třeba pokusit se malovat. Mnoho umělců propadá jakési hrůze ze skutečnosti, protože si myslí, že nikdy nedosáhnou úrovně fotografie, a té zkrátka a dobře věří, nebo ji jako východisko z nouze napodobují, a jejich malba je banální nebo to je, v lepším případě, jakýsi impresionismus, tedy něco, co už tu bylo. No a už nestojí za to znovu začít. Svět je pro ně prázdný!

*Co pro vás tedy dnes znamená ono dobrodružství, jímž je malování nebo modelování?*

48

Vidět, chápat svět, intenzivně ho cítit a co nejvíc rozšiřovat naši schopnost ho prozkoumávat; když ale redukuje obraz na tři skvrny, je chápání světa dost omezené, tím spíš, že skoro v celé malbě – to mě v poslední době zaráží –, ať je abstraktní, nebo taštická, nebo informální, se vlastně vidění vztahuje především na barvy. Jenomže vidění barev zůstalo zhruba stejné jako v impresionismu. Dá se tedy říci, že ve vidění světa se příliš nepokročilo. Kubismus snad vzbuzoval jednu dobu určité naděje, ale pak se ukázalo, že se kubisté vrátili k vidění velmi blízkému samým impresionistům. Takže právě to dodnes převládá.

*Není mezi viděním impresionistů a kubistů zásadní rozdíl?*

Kubismus končil nalepovanými papíry, to znamená, že anuloval samo umělecké dílo. Stačilo vzít židli nebo nějaký předmět, předvést to, a bylo z toho umělecké dílo, ale tím se přestala umělecká díla tvořit; umělecké dílo bylo zrušeno. Bylo tedy nutno vrátit se k pramenům. „Návrat“ něčeho mrtvého, to už je porážka... A skutečně nejsme o mnoho víc než „navrátilci“.

*Je tato úvaha vysvětlením, proč jste se rozešel s kubisty a se surrealisty?*

Surrealismus mě ve svém slavném období velmi lákal. Zajímal mě umělci z jeho okruhu, ale i v době, kdy jsem patřil k surrealistické skupině, jsem cítil, že různé mé experimenty jsou přechodné. Ovšem s hrůzou jsem myslel na to, že jednoho krásného dne budu nucen si sednout zase na stoličku před model. Cítil jsem, že k tomu tak či onak musím dospět. Zkrátka jsem k tomu dospěl. A přitom vím, že umění je jenom prostředek. Proč ta mánie chtít si uvědomovat, co vidím? Z čeho plyne ta potřeba pokoušet se malovat nebo modelovat hlavu? Není to nic jiného než mánie!

49

*Chcete říci, že umělec je nenormální bytost?*

Ach! svým způsobem; je dost nenormální trávit čas tím, že místo abych žil, pokouším se napodobit nějakou



50 hlavu, že nutím stejnou osobu, aby seděla pět let večer co večer nehybně na židli, že se pokouším ji napodobit, neúspěšně, a pokračuji v tom. Taková činnost se přísně vzato nedá označit za normální, že? Člověk musí patřit k určité společnosti, aby to i jen tolerovala, protože v jiných společnostech by nebylo možné to tolerovat. Pro společnost jako celek je to činnost neúčinná. Představuje čistě individuální uspokojení. Krajně egoistické, a právě tím je v podstatě na obtíž. Každé umělecké dílo se rodí naprosto pro nic. Všechn ten prošlý čas, všechny ty schopnosti, všechna ta práce jsou nakonec, z hlediska absolutna, pro nic. Až na ten bezprostřední pocit v přítomnosti, když se snažíte uchopit skutečnost. A to dobrodružství, to velkolepé dobrodružství je v tom, že vidíte každý den v téže tváři vystávat něco neznámého; to je velkolepější než všechny cesty kolem světa.

*Tato definice připomíná dobrodružství vědce, který chce objevit strukturu atomu nebo nějaký matematický princip.*

Když se člověk usilovně snaží zachytit co nejlépe to, co vidí, ať dělá vědu, nebo umění, přístup je stejný. Ať se vědec specializuje na jakoukoli oblast, čím víc toho zná, tím víc mu zbývá poznat, a také si nesmí nikdy dělat naděje, že se dobere úplného poznání. Ostatně úplné poznání by byla smrt. Umění i věda znamená snažit se pocho-

pit. Dobrý nebo špatný výsledek je naprosto vedlejší. Toto dobrodružství není tak staré, začalo Chardinem zhruba v osmnáctém století, když umělcovo vidění na sebe soustředilo větší pozornost než bohoslužba nebo radovánky králů. Člověk konečně ponechaný sám sobě!

*Biennale de Venise: Entretien avec Giacometti – Pourquoi je suis sculpteur,  
Arts, č. 873, 13.–19. června 1962*



---

Jít dál, všechno začít znovu, *plastiky, kresby, psaní*.  
Absolutně nezávislá činnost: *Poezie*.

Poezie

Herakleitos

Hegel

Sestupujeme i nesestupujeme dvakrát do *téže řeky*.

*(kolem 1934)*

### *Sen, Sfinga a smrt T.*

Polekal jsem se, když jsem spatřil v nohách postele obrovského hnědého chlupatého pavouka; vlákno, na němž visel, se táhlo k síti napnuté přesně nad mým polštářem. „Ne, ne!“ vykřikl jsem, „takovou hrozbu v noci nad hlavou, to nesnesu, zabijte ho, zabijte ho,“ a do svých slov jsem vložil všechnen odpor, který jsem cítil při představě, že bych to měl udělat sám, ať už ve snu, nebo v bdělém stavu.

Vtom jsem se probudil, ale probudil jsem se ve snu a ten pokračoval. Nacházel jsem se na stejném místě v nohách postele a právě ve chvíli, kdy jsem si říkal „to byl sen“, jsem spatřil, bezděčně ho hledaje očima, žlutého, slonovinově žlutého pavouka jakoby vystaveného na hromádce hlíny a střepů talíře nebo plochých kamínků; byl ještě obludnější než ten první, ale hladký, jakoby pokrytý hladkými žlutými šupinami a měl dlouhé, tenké hladké nohy, na pohled tvrdé jako kost. S hrůzou jsem sledoval, jak má přítelkyně natahuje k pavoukovi ruku a dotýká se šupin; patrně se nebála ani nebyla překvapena. Vykřikl jsem, ruku jí



72 odtáhl a stejně jako ve snu jsem požádal, aby zvíře zabili. Nějaká osoba, kterou jsem předtím nepostřehl, je rozdrtila dlouhou holí nebo lopatou; prudce do něho bušila a já jsem s odvrácenou tváří slyšel praskot šupin a podivný zvuk drcení měkkých partií. Až později, když jsem prohlížel pavoukovy pozůstatky na talíři, přečetl jsem si název napsaný zřetelně perem na jedné šupině; byl to název druhu Arachnides, ale už si ho nedokážu vybavit, vypadl mi z hlavy, vidím před sebou jen ostře se rýsující písmena a černou barvu inkoustu na slonovinové žluti, písmena, jaká bývají v muzeích na kamenech nebo na mušlích. Zřejmě jsem nechal právě zabít vzácný druh pavouka patřícího do sbírky mých přátel, u nichž jsem tehdy bydlel. Potvrdily to vzápětí nářky staré hospodyně, která vešla dovnitř a ztraceného pavouka hledala. Nejdříve jsem měl v úmyslu jí říci, co se stalo, ale představil jsem si, jaká by z toho byla nepříjemnost, jak by to mé hostitele proti mně popudilo; měl jsem si všimnout, že jde o vzácného živočicha, přečíst si název, upozornit je, a ne ho zabíjet; a tak jsem se rozhodl celou věc zatajit, předstírat, že o ničem nevím, a pozůstatky někam schovat. Vyšel jsem ven a opatrně, aby

mě nikdo neviděl, protože talíř v mých rukou mohl působit divně, jsem přeběhl na druhý konec parku; tam jsem v houští pod svahek objevil kus rozkopané půdy a jist, že mě nezahledli, hodil jsem zbytky do jakési díry, zašlapal jsem ji a říkal si: než se někomu podaří šupiny objevit, shnijou. Ale vtom jsem uviděl, jak nade mnou jede na koni můj hostitel s dcerou; prohodili ke mně pár slov, která mě překvapila, a já se probudil.

Celý příští den jsem měl toho pavouka před očima, pronásledoval mě.

Nazítří pozdě v noci jsem našel na listu lesklého bílého papíru slonovinově žluté stopy hnisu a uvědomil jsem si, že mám nemoc, kterou jsem už několik dní čekal. Po tomto zjištění mě postihlo cosi jako duševní ochromení, na první pohled mimovolné, a zabránilo mi hrozící nemoc rychle zapudit; bylo by to šlo velmi snadno, ale já jsem to neudělal. Ne že bych byl věřil v nutnost nějakého sebepotrestání, spíš jsem cítil, že by mi tato nemoc mohla být užitečná, přinést mi jisté výhody, ačkoli jsem nevěděl jaké.



Když jsme si večer lehli, krátce před oním snem, má přítelkyně u mě objevila se smíchem příznaky nemoci.

Tuto nemoc jsem čekal už od minulé soboty, kdy jsem se v šest večer dozvěděl, že se má natrvalo zavírat Sfin-ga, a rozběhl jsem se tam, poněvadž jsem se nemohl smířit s myšlenkou, že už nikdy neuvidím sál, ve kterém jsem od jeho otevření strávil tolik hodin, tolik večerů a který byl pro mě nadevše báječným místem.

74 Tenkrát naposled jsem tam šel trochu opilý, po obědě s přáteli. Při onom obědě se mimochodem mluvilo i o tom, jak by bylo důležité psát si deník, den po dni, a o všem, co v tom může člověku bránit. Mým okamžitým přáním, pro mě nečekaným, bylo začít s deníkem hned, ještě v tu chvíli, a Skira mě při té příležitosti požádal, abych napsal pro toto číslo revue *Labyrinthe* příběh o smrti T.<sup>1)</sup>, který jsem mu před časem vyprávěl. Slíbil jsem mu to, i když mi nebylo docela jasné, zda je v mé moci to uskutečnit.

<sup>1)</sup> Tonio Pototsching, správce komplexu domků s ateliéry v ulici Hippolyte Maindron. Zemřel v červenci 1946 na cirhózu jater (pozn. překl.).

Ale po vyličeném snu, po mé nemoci, která mě přivádí zpět k onomu obědu, se pro mě stává smrt T. znovu aktuální.

Když jsem se to odpoledne vracel od lékaře, v duchu jsem se ptal, zda mi pouhá časová shoda Skirovy žádosti s návštěvou ve Sfinze a jejími následky umožní rozpomenout se na smrt T., zda ve mně dnes probudí touhu o ní napsat. Zde musím podotknout, že když jsem vycházel z lékárny s tubami thiayzomidu v ruce, první, co mě zaujalo ještě na prahu lékárny na avenue Junod, pár kroků od lékařova domu, byl vývěsní štít protějščí kavárničky U snu.

Po cestě jsem si představil T. v posledních dnech před smrtí, v jeho pokoji, který sousedil s mým v domku v trochu zpustlé zahradě, kde jsme bydleli. Představil jsem si ho, jak leží v posteli, nehybný, se slonovinově žlutou kůží, do sebe pohroužený a už jakoby záhadně daleko, a představil jsem si, jak tam leží krátce potom, ve tři ráno, mrtvý, s rozhozenýma rukama, vyhublýma na kost, bezvládnýma, daleko od těla, s obrovským nafouklým břichem, se zvrácenou hlavou a otevřenými



ústý. Žádná mrtvola se mi nikdy nezdála tak nicotná, ubohá troska, která se dá už jen hodit na smetiště jako mrtvola kočky. Nehnutě jsem stál a díval se na tu hlavu, která se proměnila v předmět, v malou, bezvýznamnou, změřitelnou schránku. Vtom přilétla k temnému otvoru úst moucha a pomalu v něm zmizela.

76 Pomohl jsem T. co nejlépe obléci, jako kdyby se měl představit v nějaké vznešené společnosti, snad na nějaké slavnosti, nebo měl odjíždět na důležitou cestu. Nadzdvihl jsem mu hlavu, sklopil ji a posunul jako každý jiný předmět a uvázal jsem mu kravatu. Oblečen byl zvláště: všechno vypadalo obyčejně, přirozeně, ale košile byla u límce sešitá, neměl pásek ani šle, ani boty. Zakryli jsme ho prostěradlem a já jsem se vrátil k práci a pracoval jsem až do rána.

Když jsem následující noc vešel do svého pokoje, všiml jsem si, že tam zvláštní náhodou není světlo. A.<sup>2)</sup> spala a v posteli ji nebylo vidět. Ve vedlejším pokoji byla dosud mrtvola. Ten nedostatek světla mi byl nepřijemný a ve chvíli, kdy jsem se chystal přejít nahý

<sup>2)</sup> Anette Armová, Giacomettiho budoucí žena (pozn. překl.).

po temné chodbě ke koupelně, a musel tedy minout nebožtíkův pokoj, zmocnila se mě opravdová hrůza; nechtěl jsem tomu věřit, ale měl jsem nejasný dojem, že T. je všude, že je všude jinde, jen ne v té žalostné mrtvole na posteli, v té mrtvole, která mi připadala tak nicotná; T. už neměl hranice, a když jsem s hrůzou ucítil na paži dotek ledové ruky, proběhl jsem s obrovským úsilím chodbou, šel jsem si lehnout a s otevřenýma očima jsem si až do úsvitu povídal s A.

77 Prožil jsem tak v opačném smyslu to, co jsem několik měsíců předtím pocítil před živými bytostmi. Tehdy jsem začal vidět hlavy v prázdném prostoru, jímž jsou obklopeny. Když jsem si poprvé jasně uvědomil, jak hlava, na kterou se dívám, strnula, jak v okamžiku ne-návratně znehybněla, zachvěl jsem se hrůzou jako nikdy v životě a po zádech mi stékal studený pot. Už to nebyla živá hlava, ale věc, a já se na ni díval jako na kteroukoli jinou věc, nebo ne, jinak, ne jako na kteroukoli jinou věc, ale jako na něco živého a mrtvého zároveň. Hrůzou jsem vykřikl, jako bych byl právě překročil nějaký práh, jako bych byl vstoupil do nějakého světa, který jsem předtím nikdy neviděl. Všichni živí byli



mrtví a ta vize se pak často opakovala, v metru, na ulici, v restauraci, mezi přáteli. U Lippa tak nade mnou znehybněl číšník, v předklonu, s otevřenými ústy, bez sebemenšího vztahu k předchozímu i příštímu okamžiku, s otevřenými ústy, se strnulým, naprosto nehybným pohledem. A současně s lidmi procházely proměnou i věci: stoly, židle, oblečení, ulice, dokonce i stromy a krajiny.

78 Když jsem se dnes ráno probudil, uviděl jsem poprvé svůj ručník, ten ručník bez tíže, v jakési nikdy nespátené nehybnosti a jakoby zadrženy v úděsném tichu. Neměl už žádný vztah k židli bez sedadla ani ke stolu, jehož nohy už nespočívaly na podlaze, ale sotva se jí dotýkaly; mezi věcmi už nebyl vztah, byly od sebe odděleny bezměrnými propastmi prázdna. Hleděl jsem zděšeně na svůj pokoj a mráz mi běhal po zádech.

Několik dní poté, co jsem napsal na jedno posezení stránky, které jste právě přečetli, jsem se rozhodl k tomuto příběhu vrátit a přepracovat ho. Seděl jsem v jedné kavárně na bulváru Barbès-Rochechouart, kde mají prostitutky zvláštní, štíhlé, dlouhé a tenké nohy.

Pocit znechucení a odporu mi bránil text po sobě číst a proti své vůli jsem začal sen popisovat odlišně. Pokusil jsem se zevrubněji a pádněji vyjádřit, co na mě zapůsobilo; například objem a tloušťku hnědého pavouka, hustotu jeho chlupů, které se zdály příjemné na dotek, polohu a přesný tvar napnuté sítě, strach, že se objeví žlutý pavouk, a hlavně tvar jeho šupin, tvar plochých kluzkých lopatek, jeho podivně členitou hlavu a vpředu zašpičatělou pravou nohu. To všechno jsem chtěl ovšem vyjádřit výlučně citově, ukázat některé přeludné momenty, ale nehledat mezi nimi souvislost.

Po několika řádcích jsem toho nechal, ztratil jsem odvahy.

Venku přecházeli v mlze černošští vojáci, v mlze, která mě už den předtím naplnila zvláštní radostí.

Zjevně byl rozpor mezi snahou podat citově onu přeludnost a sledem faktů, které jsem chtěl vyprávět. Měl jsem před sebou nepřehledné množství času, událostí, míst a pocitů.

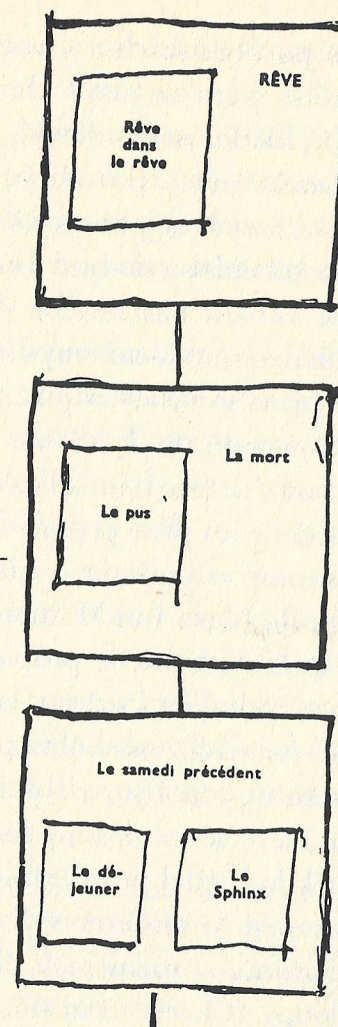


Snazil jsem se najít nějaké možné řešení.

Nejdřív jsem se pokusil označit každý fakt několika slovy a ta jsem seřadil na stránce do svislé kolonky, ale to k ničemu nevedlo. Pak jsem začal kreslit, také svisle, přihrádky, které jsem chtěl postupně vyplnit, tak aby byly na stránce současně všechny události. Časově v tom byl zmatek, a proto jsem zkusil seřadit všechno chronologicky. Narážel jsem ovšem na tu nastavovanou formu vyprávění, která mi byla nepříjemná. Jako celek se můj příběh rozvíjel obráceně, od přítomnosti k minulosti, ale vracel se a rozvětvoval. V prvním vyprávění jsem například nenašel způsob, jak do toho začlenit oběd s R. M.<sup>3)</sup> v sobotu v poledne, před návštěvou u lékaře.

R. M. jsem vyprávěl svůj sen, ale když jsem došel k momentu, jak zahrabávám pozůstatky pavouka, viděl jsem se zase na nějaké jiné loučce, obklopené houštím na kraji lesa. Nohama jsem odhrnoval sníh, rozkopával ztvrdlou půdu a kladl do země nakousnutý chleba (krádež chleba z dětství); pak jsem se zase

<sup>3)</sup> Jde o malíře Roberta Mattu (pozn. překl.).





viděl, jak běhám po Benátkách a v ruce svírám kousek chleba, kterého jsem se chtěl zbavit. Prochodil jsem celé Benátky, hledal jsem odlehlé, zapadlé čtvrtě a po několika nezdařených pokusech na nejtemnějších můstcích, na březích nejponuřejších kanálů jsem celý roztřesený hodil chleba do hnilobné vody, do posledního ramene kanálu uzavřeného černou stěnou, a v jakémisi poblouzení, málem smyslů zbavený jsem utekl. Tohle mě přimělo vylíčit, v jaké jsem byl tehdy situaci; vyprávět o cestě do Tyrol, viz poznámku na konci, o smrti van M. (za toho dlouhého deštivého dne, kdy jsem seděl sám před postelí v hotelovém pokoji, s Maupassantovou knížkou o Flaubertovi v ruce), o tom, jak se mi hlava van M. měnila před očima (nos stále více špičatěl, tváře se propadaly, skoro nehybná ústa sotva dýchala a kvečeru, když jsem se pokoušel ten profil nakreslit, mě náhle pojala hrůza, že každou chvíli zemře), o pobytu v Římě v létě toho roku (o novinách, které se mi dostaly náhodou do ruky a v nichž mě někdo hledal prostřednictvím inzerátu), o vlaku do Pompejí, o chrámu v Paestu.<sup>4)</sup> Ale také o rozměrech chrámu, o rozměrech člověka, který se vynořil mezi sloupy. (Člověk mezi sloupy se stal obro-

vitým, ale chrám se nezmenšil, neplatila tam už metrická velikost, na rozdíl od toho, k čemu dochází například ve Sv. Petru v Římě. Prázdný interiér tohoto kostela se zdá malý – zřetelně je to vidět na jedné fotografii –, ale z lidí se stávají mravenci a Sv. Petr se ne-zvětšuje, působí tam pouze metrický rozměr.)

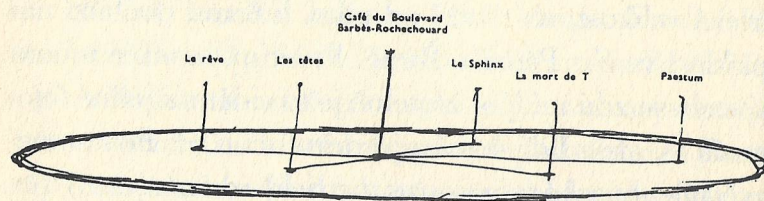
To mě přimělo mluvit o rozměru hlav, o rozměru věcí, o vztazích a rozdílech mezi věcmi a živými bytostmi, až jsem se dostal k tomu, co mě zajímalo ze všeho nejvíc, přímo k chvíli, kdy jsem tehdy v sobotu v poledne tento příběh vyprávěl.

Seděl jsem v kavárně na bulváru Barbès-Rochecouart, přemýšlel o tom všem a hledal způsob, jak to vyprávět. Najednou jsem měl pocit, že všechny události existují současně kolem mě. Čas dostal horizontální kruhovou podobu, byl zároveň prostorem, a já jsem to zkusil nakreslit.

<sup>4)</sup> V dubnu 1921 se Giacometti seznámil ve vlaku na cestě z Paesta do Pompejí s Peterem van Meursem, archivářem z Haagu. V červnu odpověděl na jeho inzerát a v září se s ním vydal na jeho pozvání přes Tyroly do Benátek; starý muž však druhý den onemocněl a zemřel na srdeční slabost. Giacometti se poté nakrátko zastavil v Benátkách a vrátil se do Švýcarska (pozn. překl.).

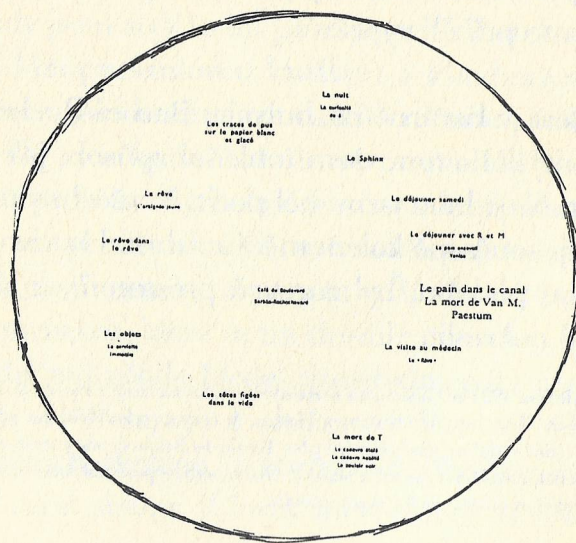


Krátce potom jsem z kavárny odešel.



Z tohoto horizontálního kotouče jsem měl radost a při chůzi jsem ho viděl skoro současně ze dvou různých pohledů. Viděl jsem ho nakreslený vertikálně na stránce.

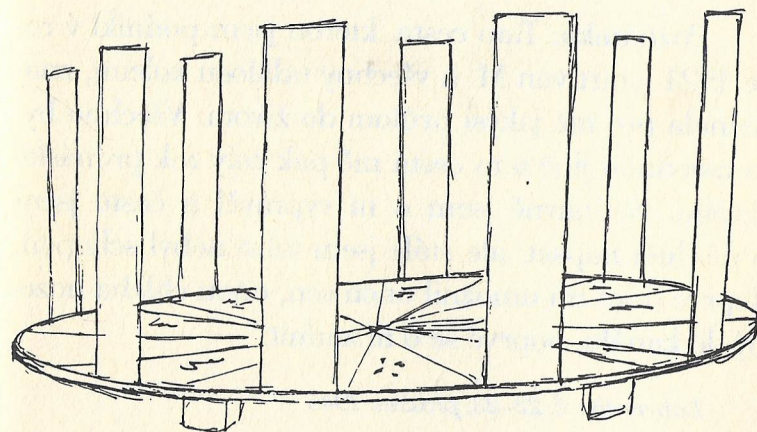
84



Ale záleželo mi na horizontální poloze, o tu jsem se nechtěl připravit, a viděl jsem, jak se kruhová deska mění v trojrozměrný předmět.

Kruhová deska o průměru přibližně dva metry, rozdělená paprsky na díly. Na každém dílu bylo napsáno jméno, datum a místo, k němuž se vázala příslušná událost, a na okraji tohoto kotouče stála před každým dílem tabulka. Různě široké tabulky byly od sebe odděleny mezerami.

85





Na tabulkách se rozvíjel podle jednotlivých dílů příběh. Se zvláštním potěšením jsem si představoval, jak se procházím po kotouči-času-prostoru a čtu si příběh tyčící se přede mnou. Mohl jsem začít, kde mě napadlo, například vyjít od snu z října 1946 a po celém okruhu skončit o pár měsíců dříve před věcmi, před svým ručníkem. Na umístění každého faktu na kotouči mi velmi záleželo.

Ale tabulky jsou zatím prázdné; neznám ani hodnotu slov, ani jejich vzájemný vztah, takže je nemohu zaplnit.

86

Poznámka: Tato cesta, kterou jsem podnikl v roce 1921 (smrt van M. a všechny události kolem), znamenala pro mě jakýsi průlom do života. Všechno bylo najednou jiné a ta cesta mě pak celý rok pronásledovala. Neúnavně jsem o ní vyprávěl a často jsem o ní chtěl napsat, ale stále jsem toho nebyl schopen. Teprve dnes mi umožnil onen sen, onen chleba hozený do kanálu, poprvé se o ní zmínit.

*Labyrinthe, č. 22–23, prosinec 1946*

---

Ano, v malbě ani v kresbě nevidím o mnoho dál. Prostor neexistuje, je nutno ho vytvořit, ale neexistuje, ne.

*(kolem 1949)*

87