

# Kritiški in pesniški odziv Jacquesa Dupina na Giacomettijevo kiparstvo

Zarja Vršič

Virmaše 100, SI-4220 Škofja Loka  
zarjavrsic@gmail.com.

*Članek se ukvarja s povezavo med pesnikom in likovnim kritikom Jacquesom Dupinom ter kiparjem in slikarjem Albertom Giacomettijem. Njegov cilj je razlaga nekaterih podobnosti v opusih obeh umetnikov, ki pa presegajo zgolj motivno-tematske vzporednice. Predvsem gre za podobno razumevanje narave umetniškega dela in razmišljanje o umetniškem mediju pri Dupinu, ki je nekakšen hermenevitični preplet refleksije o Giacomettiju in Dupinovega lastnega pesniškega ustvarjanja. Dela, na katera se članek opira, so predvsem Dupinova monografija Giacometti in pesniški zbirki Odprtina (L'embrasure) in Vzpenjanje (Gravir) ter Giacomettijevo kiparski opus in njegovi dnevniki.*

Ključne besede: literatura in likovna umetnost / francoska poezija / Dupin, Jacques / kiparstvo / Giacometti, Alberto / likovna kritika

Umetniška pot Jacquesa Dupina, enega najpomembnejših sodobnih francoskih pesnikov, se je začela leta 1950, ko se je v Parizu seznanil z Renéjem Charom, predstavnikom poznega nadrealizma.<sup>1</sup> Char je bil sprva Dupinov pesniški mentor (podpisal se je denimo pod spremno besedo v njegovem prvencu *Pepelnik potovanja* [*Cendrier du voyage*]), s tem da je bilo njuno dolgoletno prijateljstvo odločilnega pomena tudi za Dupinovo pot poznavalca in kritika sodobne likovne umetnosti. Char je namreč Dupina seznanil s številnimi umetniki in galeristi. Dupin je svojo kariero začel z njegovim posredovanjem kot asistent Christiana Zervosa, urednika prestižne revije *Cahiers d'art*, in je odtlej veliko časa preživel z umetniki. Obiskoval jih je v ateljejih, jih opazoval pri delu in o njih pisal, s številnimi izmed njih pa je bil tudi v prijateljskih odnosih. Njegovo prijateljevanje s slikarji in kiparji je bilo tesno povezano s pesniškim ustvarjanjem. V intervjuju z Michaelom Brophyjem pravi takole:

Nikakor nisem bil pripravljen na to, da me bosta kdaj zanimala sodobna umetnost in druženje z umetniki. Pa vendar sem temu od svojega dvajsetega

<sup>1</sup> Pričujoči tekst je predelan segment iz obsežnejšega magistrskega dela.

leta naprej posvečal vse svoje življenje. [...] Vsak dan sem se srečeval s slavnimi umetniki, med prvimi so bili Brancusi, Picasso, Brauner, Lam, Léger, Miró, Giacometti ... večinoma so vsi postali tudi moji dobri prijatelji. Obiskoval sem njihove ateljeje, potem delal intervjuje, pisal tekste, sledilo je pripravljanje razstav ... [...] Bil sem med umetniki, pisatelji in obrtniki, umetnost mi je jemala večino časa, življenja. Ločnice med mojim poklicnim udejstvovanjem in pesniškim ustvarjanjem ni bilo: področji sta povezani, prepletata se brez moje vednosti, razkrivata sorodnosti in tketa svitek, ki se ga ne da več razmotati. (Brophy in Dupin 1010)<sup>2</sup>

Od leta 1967 do 1972 je Dupin tudi sam urednikoval. S kolegi je ustanovil revijo *L'Éphémère*, ki je bila protiutež reviji *Tel Quel*, okrog katere so se zbirali takratni pomembni pisci, denimo Francis Ponge, Marcelin Pleynet in Denis Roche. Revija *Tel Quel* se je zvečine pod strukturalističnim vplivom Rolanda Barthesa osredotočala na *écriture*, tako da je poezija v njej izgubila privilegirani status. Vrh tega je zanimanje za poezijo na splošno upadalo, zaradi česar sta osrednji francoski pesniški reviji *Mercure de France* in *Cahiers du Sud* prenehali izhajati. Nasprotno so se pesniki, zbrani okrog revije *L'Éphémère* (med pomembnejšimi so bili poleg Dupina Gaëtan Picon, Yves Bonnefoy in André du Bouchet), vračali k pesniškemu izročilu z začetka stoletja in se navduševali tudi nad likovno umetnostjo. Vendar delitev na dva »tabora« ni bila tako ostra; pesniški idol, na katerega so se sklicevali eni in drugi, je bil Stéphane Mallarmé (Greene 52). Ta je bil v pesniškem in filozofskem smislu izredno pomemben tudi za Dupina, ki se mu je v poeziji med drugim približeval z iskanjem »bele pesmi«, v kateri se pomen besed daje le še kot igra označevalcev.

Druga plat Dupinove poetike, ki temelji na njegovem razmišljanju o enovitosti umetnosti ter o naravi likovnega in literarnega medija, se lepo sklada s poslanstvom revije *L'Éphémère*, v kateri so poleg poezije redno izhajale tudi likovne kritike. Ena od njenih prvih števil je bila posvečena Giacomettijevemu kiparstvu.

Z Albertom Giacomettijem, švicarsko-italijanskim kiparjem in slikarjem, se je Dupin seznanil pred začetkom druge svetovne vojne. Giacometti je iz rodne švicarske vasice Stampa v Pariz prišel leta 1922, da bi pri slovitem Antoinu Bourdellu študiral likovno umetnost. Prvič je samostojno razstavljal že v 30. letih. Njegovo ustvarjanje je doživljalo številne vzpone in padce. Po prihodu v Pariz se je najprej pridružil nadrealistični skupini z Andréjem Bretonom na čelu, a se je od nje hitro oddaljil. Pariška leta so zanj pomenila oster prelom z mladostjo.

<sup>2</sup> Vsi prevodi iz tujejezičnih virov so delo avtorice.

Ustvarjanje »po naravi« in realistično upodabljanje sta se mu naenkrat zardela nesmiselna, ne toliko zaradi takrat prevladujočih kubističnih in nadrealističnih teženj, ampak zaradi občutka nemoči, da tistega, kar umetnik zares »vidi«, ni mogoče upodobiti. Ta občutek je bil obenem tudi osrednje gonilo njegovega nadaljnega umetniškega iskanja. Njegovo prvo krizno obdobje je bilo obdobje »ploskih kipov« (oziroma »ploskih glav«), ženskih figur v slogu oceanske in afriške umetnosti ter postkubističnih kipov. Na sredi tridesetih let se je vrnil k bolj realističnemu ustvarjanju, vendar so njegovi kipi ostajali bolj ali manj nedokončani, veliko pa jih je tudi uničil. Obdobje, v katerem ni razstavljal, je trajalo vse do leta 1947.

V drugem kriznem obdobju so se Giacomettijevi kipi bolj in bolj manjšali (v povprečju so bili veliki približno sedem centimetrov), toda po vojni se je, paradokсно, lotil velikih ženskih in moških figur ter portretov in avtoportretov. Največkrat sta mu pozirala žena Annette in brat Diego ter včasih japonski profesor Isaku Yanaiharu in ljubica Caroline.

Leta 1951 je Giacometti prvič razstavljal v galeriji Maeght, s katero je sodeloval tudi Dupin. S pesnikom sta vse do Giacomettijeve smrti leta 1966 ostala dobra prijatelja. Dupin je v njegovem ateljeju pri opazovanju ali celo poziranju preživel veliko časa. Zato ni nič čudnega, da je Dupinova »najobsežnejša« monografija (obsega komaj slabih sto strani) posvečena prav Giacomettijevemu ustvarjanju.

Dupinove kritiške tekste bi bilo ustrezneje imenovati »premisleke« ali »refleksije«, saj njegova metoda nikakor ni kritiška v strogem pomenu besede. Gre namreč za skorajda poetične meditacije bodisi o specifičnem likovnem delu bodisi o celotnem opusu kakega umetnika. Zanimivo je, da se Dupinovi teksti o umetnosti drugih velikokrat nerazdružljivo prepletajo z njegovo lastno poezijo in razmišljanjem o umetnosti. Dupin ni sicer nikoli eksplicitno pisal o svojem razumevanju literarnega medija in poezije, so pa zato refleksije o pesnjenju vtakane v njegov pesniški opus, še zlasti v zgodnji zbirki *Odprtina (Embrasure)* in *Vzpenjanje (Gravir)*.

Vzporednice, ki se vzpostavljajo med Giacomettijevim kiparstvom ter Dupinovim kritiškim in pesniškim opusom, bi lahko napeljevale na misel, da gre za izrazit vpliv enega umetnika na drugega. Vendar je treba poudariti, da ne gre za motivno-tematsko podobnost, temveč bolj za občutek, da pesnik in kipar o umetnosti in umetniškem delu razmišljata podobno. Trditev, da je Giacometti s svojo umetniško vizijo vplival na Dupina, se zdi preveč naivna. Opusa obeh umetnikov sta namreč preveč razgibana in raznorodna, da bi lahko razločili eno samo jasno linijo te »podobnosti«.

A kako lahko sploh govorimo o podobnosti, ko pa gre za različna umetniška medija? Kako se lahko substanca enega medija, ki ima svoje lastne formalne zakonitosti, zrcali in preobrazi v drugem mediju? To sta vprašanji, s katerima se bom ukvarjala v nadaljevanju tega besedila, kot podlaga pa mi bodo rabile nekatere vzporednice, ki jih lahko najdemo v opusih obeh umetnikov.

## Uporaba prostorski v kiparstvu in pesništvu

Dupin je velikokrat pisal in govoril o simbolnem in tudi konkretnem preseganju meja med umetnostmi. V likovnem in literarnem mediju je odkrival isto substanco: »V gibanju stavka prepoznavam čustvo, ki mi ga je zbudila oker odrgnina na kosu platna ali pastiliranje doprnega kipa iz mavca. In ko poskušam napisati besedilo za kako razstavo, se mi zgodi, da me ustavi podoba pesmi, ki sem jo napisal prejšnji dan« (Brophy in Dupin 1010). Vendar je treba poudariti, da se ni zavzemal za nekakšno enotno, združeno umetnost, temveč je zgolj prevpraševal in raziskoval naravo, možnosti in omejitve različnih umetniških medijev, »tisti 'kako' likovnega – ali katerega koli drugega – dela« (Raillard 73).

Ampak kako se lahko v literaturi približamo kipu v tridimenzionalnem prostoru, ki ima v primerjavi z literarnim delom prostornino, relief in obliko?

Dupin se (naj gre za refleksijske ali pesniške tekste) osredotoča predvsem na telo v prostoru, na njegovo gibanje, in hkrati na umanjkanje telesa v prostoru – na praznino. Vse to so za razumevanje njegovega opusa ključni elementi, rdeča nit, ki se vleče skozi njegovo pisanje.

Element prostorski v svoji poeziji rabi idejno; razmišlja predvsem o odpiranju prostora, na kar kaže že naslov njegove zbirke *Odprtina* (*L'embrasure*). *Embrasure* v slovenščino prevajamo kot »odprtino« ali »lino«, ki napotuje na idejno osišče zbirke. Odprtina omogoča prostor, ki je nasprotje zaprtja ali pomanjkanja prostora. To Dupin simbolno enači z zadušitvijo ter posredno z zatiranjem in ujetništvom. Občutek ujetosti je nekakšna *condition humaine*, pobeg iz te »ječe« pa nekaj, za kar bi si moral človek neprestano prizadevati. »Samota se zapira okrog človeka, toda človekova usoda je, da si nenehno, brez upanja prizadeva narediti razpoko v steni svoje ječe,« je zapisal Dupin v monografiji o Giacomettij (11). Sredstvo tega preboja, ki se simbolno kaže kot odprtina v zidu, je seveda pisanje, umetnost. Njena naloga je, da razpira prostor in s tem omogoča dihanje.

»Lina« iz *Odprtine* je povezana s številnimi drugimi pesniškimi podobami, ki simbolno ponazarjajo odprtje in se pojavljajo tudi v Dupinovi pozni poeziji. Simboli odprtja v njegovih pesmih so denimo rana in iz nje iztekajoča kri, razne odprtine in razpoke, prodor iz ječe ali ujetništva, dihanje, vulkanski izbruhi, uničujoči viharji, razširjanje človeškega telesa v prostoru in odpiranje vagine.

Dupin je element prostorskega, ki ga v likovni umetnosti tako privlači, v svojo poezijo poskušal prenesti tudi na formalni ravni. Zanimivo je, da svojih pesniških tekstov velikokrat sploh ni imenoval »pesmi«, ampak »figure«. V zgodnjih zbirkah je oblikovnoeksperimentalnih elementov še zelo malo; pogosteje se začnejo pojavljati v poznejšem opusu. Ti formalni posegi velikokrat spominjajo na protomodernistično eksperimentiranje z obliko (na primer na likovne pesmi Dupinovega vzornika Mallarméja). Dupin na pomen prostorskega opozarja s tipografskimi posebnostmi, uporabo dvojnih presledkov, nenavadno razporeditvijo znakov na papirju in podobnim. Dominique Viart, avtor verjetno najodmevnejše monografije o Dupinu, pravi, da gre pri njem zvečine za pisavo, ki jo »prekinja motrenje čutnozaznavnih elementov« (191). S tem postanejo v pesmi nadvse pomembni vizualni elementi, ki so poleg leksikalnih ključnega pomena za razumevanje pesmi.

Vprašanju prostorskega se Dupin posveča tudi takrat, ko v refleksivskih tekstih razmišlja o likovni umetnosti, še zlasti pa se z njim ukvarja, ko piše o Giacomettiju. V njegovem kiparstvu vidi predvsem dve plati prostora: prostor kot razdaljo in kot gibanje. S tem vprašanjem pa se v svojih dnevnikih, zapiskih ali pismih drugim umetnikom ukvarja tudi Giacometti.

Element razdalje Giacometti rabi predvsem za to, da figure predstavlja v njihovem lastnem, organskem prostoru: »Tako oko zares vidi in tako Giacometti prikazuje bitja in stvari: v njihovi razdalji, v njihovem prostoru, torej z upodabljanjem tega prostora, z upoštevanjem razdalje, ki ga ločuje od oseb« (Dupin, *Giacometti* 58).

Upoštevanje razdalje, s katere Giacometti opazuje telesa v resničnem življenju, ima v njegovem kiparstvu več posledic. Kipi se v obdobju ene od njegovih ustvarjalnih kriz drastično zmanjšajo; nekateri ne merijo več kot šest ali sedem centimetrov. Taka je denimo kompozicija z naslovom *Štiri figurice na podstavku* (*Quatre figurines sur piédestal*), pri kateri so na stopničasta temelja postavljene štiri drobne, komaj nekaj centimetrske figurice. Te s svojo pokončno in nepremično držo že nekoliko spominjajo na nek drug Giacomettijevega eksperiment z velikostjo – na bronasto, skoraj trimetrsko *Pokončno žensko* (*Femme debout*) s konca petdesetih let, za katero je Giacometti dobil navdih pri pokončnih ženskih kipih v

arhaiski oceanski in afriški umetnosti, ki sta ga navdušili na mladostnem potovanju z očetom v Italijo.

»Velikih« kipov po zgledu *Pokončne ženske* je naredil kar nekaj, a pri branju njegovih dnevnikov in pisem ne dobimo občutka, da je bil z ekstremno velikostjo ali majhnostjo tudi v resnici zadovoljen. V pismu prijatelju Pierru Matisu, ki je priloženo njegovim dnevnikom in zapisikom, piše:

Tudi ko sem hotel po spominu narediti tisto, kar sem videl, so kipi na mojo grozo postajali vse manjši in manjši in so samo, kadar so bili zelo majhni, kazali podobnost, pa vendarle so me njihove dimenzije vznejevoljile, neutrudno sem začel znova in se čez nekaj mesecev znašel na isti točki. Velika figura se mi je zdela napačna in majhna prav tako neznosna, potem pa so figure pogosto postale tako majhne, da so se od zadnjega dotika kiparskega nožiča sesule v prah. Toda zdelo se mi je, da so glave in figure vsaj malo resnične le, če so majhne. (44)



Slika 1: Alberto Giacometti: *Štiri figurice na podstavku*, 1965–1966. Fotografija: Yann Caradec, 2015. (CC BY-SA 2.5 SI).



Slika 2: Alberto Giacometti: *Pokončna ženska*, 1957. Fotografija: Yann Caradec, 2015. (CC BY-SA 2.5 SI)

Razdalja obstaja med umetnikom in telesom, ki ga opazuje, lahko pa tudi med različnimi telesi ali predmeti v kiparski kompoziciji. Razdalja, ki ločuje ta telesa, ima za Giacomettija poseben metafizični pomen: implicira oddaljenost, s tem pa praznino, samoto, nič.

To postane zlasti očitno pri tako imenovanih skupinskih kipih iz obdobja med letoma 1948 in 1949. Najbolj znani kompoziciji iz tega obdobja sta *Skupina treh moških* (*Groupe de trois hommes*) in *Trg* (*La place*). Pri njiju gre za več manjših moških figur na podstavku, ki so del istega kipa, istega »prostora«, a hodijo druga mimo druge, ne da bi se zaznale ali pogledale. Izražajo tesnobno samoto, praznino in solipsizem človeških bitij, ki se gibljejo sama zase, stran od drugih, četudi so si fizično čisto blizu.



Slika 3: Alberto Giacometti: *Skupina treh moških*, 1948. Fotografija: Luc Blain, 2018. (CC-BY-NC-CA 2.0)

Na praznino med telesi, ki so upodobljena na sliki ali sestavljajo kip, je bil Giacometti pozoren tudi pri drugih umetnikih. Rabo prostorskega in opomenjanja praznine, ki ločuje like na sliki, je občudoval zlasti pri Franciscu Goyi in Jacquesu Callotu. Dupin v monografiji o njem poudarja, da so pri omenjenih slikarjih »grozljivi prizori, podobe pošasti in norcev, čudno povezani z enim in istim vztrajnim klicanjem praznine, z eno in isto uporabo ostrih linij, za katere se zdi, da trgajo prostor« (Dupin, *Giacometti* 18). V zvezi s Callotovimi risbami in grafikami pa je Giacometti v svoj dnevnik zapisal, da je »edini trajen in pozitiven element pri Callotu praznina, velika zevajoča praznina, v kateri njegovi liki gestikulirajo, se pokončujejo in uničujejo« (26).

Jean-Paul Sartre v nekem članku o Giacomettiju pravi, da je kipar postal zato, ker je povsod videl praznino (424).<sup>3</sup> Vendar Giacometti s prikazovanjem praznine in nič ne meri na *condition humaine*, ampak na nekaj še bolj prvinskega, nekaj, kar pravzaprav *pogojuje* delo samo. Danielle Molinari o Giacomettijevega slikarstvu pravi: »Poteze so navzoče samo zato, da dajejo obliko in trdnost belini. Ni poteza tista, ki je polna, belina je« (57).

Skrajna oblika oziroma stanje praznine pri Giacomettiju – najbolj metafizično med vsemi – predstavlja večno odsotnost: smrt. Svoje naj-

---

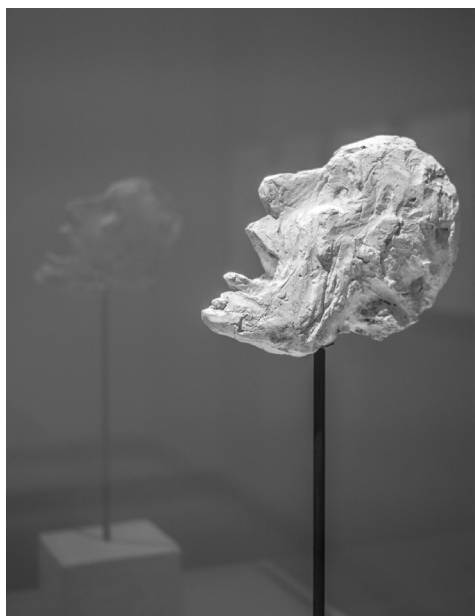
<sup>3</sup> Sartre je bil velik občudovalec Giacomettija; pomenljivo se zdi, da je fotografijo njegovega kipa *Moški, ki se spotakne* (*L'homme qui chavire*) izbral za naslovnico svojega dela *Bit in nič*.



pretresljivejše srečanje z njo opisuje v tekstu z naslovom »Sanje, svinga in T-jeva smrt« (»Le rêve, le sphinx et la mort de T«), ki je nekakšen dnevniški zapis. Najobširnejši (in tudi najpomembnejši) del tega teksta z naslovom »Smrt« retrospektivno govori o smrti Giacomettijevega prijatelja Pierta Van Meursa, ki je na skupnem potovanju umrl pred njegovimi očmi. Groza, ki jo je občutil ob pogledu na prijateljevo negibno truplo, je bila tudi poglavitni razlog, da je vse skupaj zapisal:

Znova sem ga videl na robu postelje, nepremičnega, s slonokoščeno rumeno kožo, zvitega v klobčič in že čudno daleč, in videl sem ga malo potem, ob treh zjutraj, mrtvega, z udi, s kot skelet tankimi udi, razmetanimi, razkrečenimi, zapuščenimi daleč stran od telesa, z gromozanskim napihnjenim trebuhom, glavo, vrženo naprej, odprtimi usti. [...] Ob postelji sem nepremičen gledal, kako ta glava postaja predmet, majhna škatla, merljiva, nepomembna. V tistem trenutku se je črni ustni votlini približala muha in počasi izginila v njej (29).

Četudi pretresljiva, je bila Van Meursova smrt za Giacomettija vir navdiha. Petindvajset let po tej travmatični izkušnji, ki ga je ves čas preganjala, je naredil broneni kip *Glava na drogu* (*Tête sur tige*): glavo, ki je ločena od telesa in nataknjena na drog, zapičen v podstavek, usta pa ima na široko odprta v smrtnem krču. Nič še nikoli ni bil tako gost in tako blizu.



Slika 4: Alberto Giacometti: *Glava na drogu*, 1947. Fotografija: Yann Caradec, 2015. (CC-BY-SA 2.5 SI)

Druga raba prostorski pri Giacomettijevih kipih je gibanje. Njegov zgled pri poustvarjanju premikanja so bili stari egipčanski kipi, nad katerimi se je navduševal že v mladih letih. Občudoval jih je zaradi iluzije gibanja, ki naj bi bila, kot pravi v nekem intervjuju, celo tako zelo močna, da so jih Grki potem, ko so jih prepeljali v Grčijo, čez noč zaklepali iz strahu, da jim ne bi ušli (Giacometti 248). Zdelo pa se mu je, da takega gibanja pri svojih kipih ne more poustvariti. Kipe v gibanju (še zlasti moške figure) je delal od leta 1947 naprej. Obstaja veliko različic moških kipov z istim naslovom, denimo *Moški, ki hodi* (*L'homme qui marche*) ali *Moški, ki se spotakne* (*L'homme qui chavire*), kakršne je delal v serijah. Vendar kljub številnim poskusom s svojim delom – podobno kot pri kipih ekstremnih velikosti – nikoli ni bil povsem zadovoljen. »Popolna nezmožnost narisati gibanje po naravi [...]. Samo nepremičnost ali kretnje, ki dopuščajo iluzijo gibanja v popolni nepremičnosti,« je zapisal v svoj dnevnik (188). Občutek nezmožnosti, da bi poustvaril gibanje, ga ni nikoli več zapustil, ampak se je le še poglobljajal.



Slika 5: Alberto Giacometti: *Moški, ki hodi* I. I1960. Fotografija: Yann Caradec. (CC-BY-SA 2.5 SI)

## Umetniški pogled in upodabljanje realnosti

Za moderno umetnost, ki se je začela na prelomu iz 19. v 20. stoletje, je nedosegljiv ideal nekaj simptomatičnega.<sup>4</sup> Včasih so za mojstrovine veljala dela »starih«, v moderni pa se je ideja idealne, izpopolnjene umetnosti pomaknila v abstraktno sfero, zaradi česar je umetniški ideal postal popolnoma nedosegljiv.

Giacometti se je v svojem ateljeju vsak dan znova znašel v podobnem položaju. Kakor praznina ločuje njegove figure, četudi stojijo na istem podstavku, tako njegovo umetniško vizijo in njeno dejansko realizacijo razdvaja neka temeljna zarez: »Ločuje nas brezno, praznina, ki jo izločamo, razdalja, ki jo napor in lucidnost, da bi jo zmanjšali, delata le še bolj bolečo. Ta razdalja, ta praznina, ki iz Diega<sup>5</sup> naredi tujca, iz stola nerazumljiv, nestalen, nevaren predmet [...] Pred to vrtoglavico, pred tem strahom Giacometti seže po svinčniku, čopiču, kepi gline« (Dupin, *Giacometti* 10).

Giacomettijeva umetniška pot se deli v dve poglavitni obdobji: predpariško in pariško. Preden je odšel študirat v Pariz, je slikal predvsem tihožitja, krajine in portrete »po naravi«: »Zdelo se mi je, da med mojo vizijo in sposobnostjo nekaj narediti ni nobene prepreke. Bil sem gospodar svoje vizije,« pravi v intervjuju s Pierrom Schneiderjem (Giacometti 262–263). Njegova umetniška kriza je sovpadala s prihodom v Pariz, ko je »kar naenkrat vse postalo tuje. Ti si ti in svet, ki je zunaj, zanesljivo postaja nejasen« (prav tam). V tem opažanju je zajeta osrednja Giacomettijeva dilema: kako upodabljati realnost, če ta beži in se izmika?

Kot v Balzacovi zgodbi *Neznana mojstrovina* je za Giacomettija stvarna umetnina glede na ideal le nekaj nepopolnega, saj ideje ne more v celoti poustvariti.

Njegovo razočaranje zaradi vrzeli med idealom in dejansko upodobitvijo se izraža tako v sistematičnem »uničevanju platen in morjenju kipov« (Dupin, *Giacometti* 21) kot v nenehnem neuspešnem, a vztrajnem upodabljanju subjektivne umetniške vizije:<sup>6</sup> »Čeprav vem, da je zame denimo nemogoče izklesati ali narisati glavo tako, kot jo vidim, je to vendarle edino, kar poskušam početi« (Giacometti 84).

<sup>4</sup> Glej Belting, *The Invisible Masterpiece*.

<sup>5</sup> Tj. iz Giacomettijevga brata, ki mu je od vseh modelov najpogosteje in najbolj vztrajno poziral.

<sup>6</sup> Poudariti je treba, da Giacometti ni realist. »Podobnost« je nekaj subjektivnega (vsak ima namreč nekoliko drugačno predstavo o tem, kaj je »podobno«), a je zanj kot posameznika hkrati vendarle *edina možna*.



Slika 6: Alberto Giacometti: *Velika mala glava*, 1954. Fotografija: Yann Caradac, 2015. (CC-BY-SA 2.5 SI)

Sredstvo, s katerim lahko upodabljamo svet, kot ga vidimo, je seveda umetnost. Giacomettijevo videnje realnosti je večplastno, »kot bi bila resničnost neprestano za zaveso, ki jo odstiramo [...] In za njo je vedno še ena« (275).

Po koncu kratkega nadrealističnega obdobja je Giacometti začel z »nenamernimi deformacijami« (*déformations involontaires*): kipi so se bodisi ploščili bodisi ekstremno večali ali manjšali. Večplastno resničnost je treba, tako kot to velja za Giacomettijevo dvanajstranično *Kocko*, znova in znova prepraševati: »Svet me vsak dan bolj in bolj spravlja v začudenje. Postaja prostranejši in čudovitejši, bolj neulovljiv in lepši« (Giacometti 274). Za umetnika svet nikoli ne bo postal stvar, ki jo docela pozna; vsak dan bo zanj nov in vsakič znova vir njegovega zanimanja in radovednosti. Modeli, ki mu bodo pozirali, bodo zanj vsakič znova neulovljivi.

Iz prepričanja, da sveta in stvari v njem nikoli ne moremo zado-  
sti poznati, izvira tudi Giacomettijev spor z nadrealisti in oddaljitev  
od njihove skupine. Po njegovem mora biti umetnikov pogled očiščen  
vsakršnega balasta, vedno kritičen, vedno prepraščujoč. Nič čudnega  
torej ni, da pogled (in s tem tudi glava) velikokrat nastopa kot glavni  
motiv njegovih kipov (glej seriji *Velika glava* [*Grande tête*] in *Ost v oko*  
[*Pointe à l'oeil*]).

Razmišljanje o pogledu pri Dupinu se začne tam, kjer se Giaco-  
mettijev konča. Kakor želi Giacometti očistiti svoj pogled nepotreb-  
nega znanja o svetu, da bi ga bolje razumel, tako je Dupinovo umet-  
niško poslanstvo čim bolj očistiti jezik, ki je kot pesniško sredstvo v  
umetniškem smislu enakovreden pogledu, in vzpostaviti novo, »razkol-  
niško pisavo« (Dupin, *L'embrasure* 160). Dupin svojo poetiko odstira v  
svoji poeziji, pesniška samorefleksija in razmišljanje o pisavi pa sta dve  
od njenih najpomembnejših osišč.

Motiv pesnikovega prepraščujočega pogleda je povezan predvsem z  
motivoma tëme (ki je hkrati tudi slepota) in svetlobe (ki je razumeva-  
nje), ki pogojujeta drug drugega. Slepota je pogoj za uvid, pravi Dupin.  
To velja zlasti za cikel »Bližina mrmranja« (»Proximité de murmure«) v  
zbirki *Odprtina*. »Pogled« za Dupina in Giacomettija ni nujno vezan na  
svetlobo, ki pade na mrežnico, ampak gre bolj za nekakšno »duhovno  
gledanje« in razumevanje. Če želimo svet res »videti«, ga moramo hkrati  
tudi »ne-videti«, torej pozabiti, kar o njem vemo, in ga dojemati tako,  
kot bi vsak trenutek na novo vznikal pred našimi očmi. Ali z Dupinovimi  
pesniškimi besedami: »Da vidim to, o čemer govorim, in da govorim  
prav zato, ker ne vidim. Torej da dajem videti, česar ne vidim, česar mi  
ni dovoljeno videti. In da jezik med razgrinjanjem zadeva ob stvari in jih  
odkriva« (*L'embrasure* 139). Prava vrednost Dupinove hermetičnosti je  
torej v načinu, kako se pesnik približuje svetu in stvarjem v njem.

Temna, hermetična pisava, ki šele omogoča razumevanje, je vedno  
nujno izmikanje, drsenje in veriženje. Samo tako lahko namreč ubese-  
dimo svet, ki mu vlada fundamentalna razpoka. Stvari, ki jih priključijo  
besede, sproti izgubljajo smisel v razpoki, ki ločuje »realni svet« in našo  
percepcijo sveta; s pisanjem sta zato nujno povezana takojšnji izbris in  
uničenje pomena: »Vsak umaknjeni korak iskreč se / prekine in umori  
bližino pomena«, je zapisal v eni od nenaslovljenih pesmi iz cikla »Rastoča  
noč« (»La nuit grandissante«) (*L'embrasure* 121). V tem se Dupin močno  
približuje poststrukturalističnim mislecem, čeprav poststrukturalizma  
nikjer neposredno ne omenja.<sup>7</sup> Pomen se izgublja, briše in znova izpi-

<sup>7</sup> Res pa je, da težnje, ki bi jih lahko označili za dekonstruktivistične, najdemo že pri modernih pesnikih s preloma iz 19. v 20. stoletje, denimo pri Mallarméju, ki ga

suje; ne gre za besede brez pomena, ampak se nam ta nenehno izmika, saj ne more biti fiksiran ali določljiv. Besede, osvobojene vsakršne reference, se lahko nanašajo samo na svojo lastno igro (Grilc 13).

Dupinovo spoznanje, da realnosti zaradi razpoke oziroma razlike ni mogoče ujeti, ubesediti oziroma upodobiti, ni tako grenko kot Giacomettijeva. Misel o temeljni razpoki je že od začetka vtkana, celo »vkalkulirana« v njegovo poezijo; pesnik ve, da je ubeseditev razlike mogoča le prek umetniške igre pomenov, ko se v »godnem pesku vtisne in izbriše zaplet znakov – in znak, ki sledi« (Dupin, *L'embrasure* 31). Brisanje pisave in s tem tudi pesmi je pri Dupinu sicer zelo pogost motiv. Gre za subtilno destrukcijo in vnovično vzpostavljanje, za nekakšen hermenevtični krog: besede, ki se (samo na videz) navezujejo na zunanji svet, zaradi razpoke, ki mu vlada, rušijo že obstoječa razmerja tako v svetu kot tudi v pesmi. Pesem lahko torej obstaja prav zaradi te temeljne razpoke.

Destrukcija se pri Dupinu godi na motivno-tematski ravni (Jean-Pierre Richard opozarja na ostre, nevarne predmete, ki naj bi napotovali na ranljivost pesmi, na njeno nasilje nad samo sabo [279]), z rušenjem sintakse (za veliko besed v pesmi ni jasno, ali imajo funkcijo osebka ali predmeta) in nenadnimi grafičnimi zarezami, praznimi prostori, zamolki itn. Dupin vzpostavlja nekakšno »polno« odsotnost, ki postane glasnik odsotne stvari. Kot je pri Giacomettiju praznina pri kipu *Nevidni predmet* (*L'objet invisible*) nabita s pomenom (»praznina ima delež pri kipu« [Dupin, *Giacometti* 40]), tako sta praznina in tišina pri Dupinu opomenjeni; sta molk, ki postane »obstoječa beseda« (Viart 162).

Ker želi Dupinova pesem govoriti o zarezi v svetu, ne more imeti popolne, zaokrožene oblike. Samo fragment lahko ustrezno ubesedi polifono izkušnjo sveta: pesem se napiše, da bi se nato sesula sama vase. Dupin se fragmenta drži skoraj programsko; nekateri teksti že s svojimi naslovi nakazujejo nezaključenost (denimo »Morene« ali »Trzljaji« [»Saccades«]). Po drugi pa lahko fragmentarnost opazimo tudi v nekaterih Giacomettijevih delih, čeprav v njih nikakor ne prevladuje. Glave, brezoblična telesa, roke, noge, oči – kaj so to drugega kot zgolj fragmenti neke umetniške vizije, ki želi biti celostna, a zaradi fragmentarne izkušnje v enem samem delu ne more zajeti polifonosti sveta? »Ne morem hkrati videti oči, rok ali stopal osebe, ki je dva ali tri metre pred mano, ampak mi tisti edini del telesa, ki ga gledam, daje občutek, da obstaja celota«,

---

je Dupin zelo cenil. V Mallarméjevih pesmih gre za zvočno igro besed, ki se ne navezujejo na nič, njegov ideal pa je »bela pesem«, ki se tako kot pesniški subjekt umika v odsotnost, v Nič.

je zapisal Giacometti (85). To pa še kako velja tudi za poezijo Jacquesa Dupina. Njegove tekste je treba brati v okviru neke celote (bodisi pesniškega cikla, zbirke, ali še boljše, opusa), kajti le takrat se izriše širši pogled na svet, ki nam ga poskuša podati prek okrnjenega delca.

Realnost je polifona in nestabilna in torej zahteva nenehno prepričevanje oziroma preiskovanje, vendar ne samo v smislu ustvarjanja vedno novih umetnin, ampak tudi v obliki nenehnega poustvarjanja enih in istih motivov, novega in novega prepričevanja sveta (Bishop 618). Prav zato Giacometti vedno znova izdeluje Diegovo glavo in Annettino figuro, ju vsakič vidi na novo in drugače ter išče način, kako bi zaobjel, pa ne realnih Diega in Annette, temveč njuno bistvo – in prav to je tisto, kar ga žene naprej v njegovem umetniškem iskanju: »Včasih verjamem, da bom ujel pojavnost, a jo potem spet izgubim in začeti je treba znova. To je torej tisto, kar me žene pri delu« (Giacometti 268). Glava pred njim vznika vsak dan znova in znova, zdi pa se, kot da bi bilo vsakič drugače in prvič.

Kakor se kipar vedno znova vrača k istim modelom, tako pred pesnikom vznikajo vedno iste podobe. Dupinovo ponavljanje enih in istih motivov ne pomeni nujno neizvirnosti, ampak, kot opozarja Viart, vračanje k starim motivom vedno proizvede neko drugo, novo delo (121). Dupin se že skoraj postmodernistično poigrava z motivi in s starimi besedami na novo napisane knjige, z neprestanim ponavljanjem, s sledmi, ki se brišejo in znova zarisujejo, na variacije in ponavljanja pa napotujejo tudi konkretni naslovi pesmi, kot so »Palimpsest« (»Palimpseste«), »Drugi gozd« (»La forêt seconde«) in »Ponavljanje« (»La répétition«). Nekatere dele starih tekstov celo do besede natančno vtke v nove.

Pisava tako nikoli ne more biti nevtralna, saj nosi težo svoje preteklosti, vseh svojih preteklih kontekstov. Zliva se v nenehen hermenevitični krogotok: stari konteksti dajejo podlago za nove, hkrati pa novi napotujejo na sveže branje starih. Pri Dupinu se označenec oplaja s podobami, ki ga obkrožajo, in s tem dobiva nov kontekst, pomenske pramene. Zato je pisava vedno nekaj premikajočega se, vedno korak pred sabo. Ker je beseda nenehno v gibanju, je tudi tekst venomer v postajanju, nikoli fiksiran (Viart 60). S tem se Dupin spet približuje poststrukturalističnemu mišljenju oziroma dekonstrukciji (zlasti Derridajevemu pojmu *iterabilnosti*).

## Umetnik pri delu

Dupin je večkrat posedal v Giacomettijevem ateljeju. Včasih mu je poziral, drugič ga je le tiho opazoval pri delu. Gledal je, kako izpod njegovih spretnih rok vznikna žensko telo, ki bo postalo kip, ena od mnogih variacij, naslovljenih *Pokončna ženska* (*Femme debout*):

Giacometti v ateljeju. Njegove roke zajamejo pest zemlje, jo ponesejo na ogrodje, jo nekaj kratkih trenutkov gnetejo. Vznikne pokončna ženska, neodpravljava in živa, ki zapolnjuje moje pričakovanje, ki moje pričakovanje utrjuje. [...] Nenadno in neskončno rojstvo, vrtoglav prizor, pred katerim se težko ubranim nenavadnega občutka, da me vse to osebno zadeva. (Dupin, *Giacometti* 15)

V zadnjih nekaj stavkih je zajeto Dupinovo dojemanje umetniškega procesa, ki ga očitno tudi »osebno zadeva«. Ko opazuje druge umetnike, se bolj kot na karkoli drugega osredotoča na vznikanje, na rojstvo umetniškega dela. Rojevanje prisotnosti, vznikanje dela iz nebiti v bit je za Dupina temeljni (in edini) dogodek umetniškega ustvarjanja. O nastajanju umetniškega dela ne piše samo v zvezi z Giacomettijem, ampak tudi s Tàpiesom ali Mirójem.<sup>8</sup>

Dupin, sicer idejni dedič Mallarméja, je po misli o abrupnosti, eksplozivnosti rojstva umetniškega dela in po presežni pesniški energiji nedvomno blizu svojemu mentorju, Renéju Charu. Charova poezija je zelo raznolika, kljub temu pa ga tako kot Dupina z lahkoto označimo za pesnika bliska, vznika, rojstva: »Kakor Rimbaudova se tudi [Charova] dogodivščina začne z jutranjo živahnostjo: nasproti nas in v nas svet vznikne z bliskom neke nove nedolžnosti« (Richard 67).

Če je bit pri Charu nekaj, kar se neprestano obnavlja, ustvarja in vzdržuje, je njeno nasprotje »zaprtje, otopelost, obraba, zamaščenost, teža« (prav tam 72). Na podoben način to razume tudi Dupin. Svoje pesniško poslanstvo označi za »boj proti vsemu tistemu, kar zapira. [...] Poezija se dviguje proti zatiranju, ki ga občutimo v biti, v fizičnem« (Viart 19). To, kar povrne svobodo, odpre prostor in razklene okove, je poezija. Pisanje je rahljanje vezi, ki dušijo, zaradi česar Dupin poezijo med drugim vzporeja z dihanjem, svežino: »vendarle svežina besede in trave / kot dih trajajočega življenja« (*L'embrasure* 105). Ta misel pa nas napotuje nazaj k Dupinovemu pojmovanju poezije kot boja proti zaslužjenosti prostora in zadušitvi.

Vznik pesmi, »eksplozija zrna« (prav tam 148), je zanj ponavljajoče se – a nikoli identično – dejanje, ki je abrupno, brez začetka in konca,

<sup>8</sup> Glej Dupin, »Devant Tàpies« in »L'impromptu«.



ter torej obstaja zunaj časovnega okvira. To po njegovem velja tudi za Giacomettijeve kipe: »Ker je [ta pokončna ženska] obenem že od začetka vznik neke prisotnosti in neizčrpna možnost, pomika se proti meni in se od mene odmika, vse v istem trenutku ali, bolje, zunaj časa« (*Giacometti* 17).

Dupina, ki v svojih tekstih največkrat opisuje nastanek ženskega kipa iz nič, v kiparstvu navdušuje prastar pigmalionski mit, stvarjenje oziroma prvobitno rojevanje ženskega telesa iz gline. Motiv vznikanja ženske, ki se iz pokrajine počasi lušči v bivanje, je pogost v njegovi zgodnji poeziji. Giacometti je želel s svojimi visokimi stoječimi ženskimi figurami, pri katerih sta ga navdihovali oceanska in afriška umetnost, zajeti univerzalnost tega, kar ženska je. Univerzalna ženska je zanj brez vsakršne partikularnosti. Podobno gre tudi v Dupinovi poeziji za upesnjevanje arhetipa ženske. V ženskem telesu se združujejo razpršenost, izmuzljivost in nekakšen božanski nabo: »Če se z njo spoprimeš, se pogrezne. Če se priplaziš k njenim / stopalom, se njen cvetni venec upogne. Strup brizga. Tihotapsko blago / iz čipk se dovrši v dremežu med / vrsticami« (*L'embrasure* 60).

Očitno je, da ima žensko telo lastnost pisave, pesmi. Pesnik svoj boj za prostor tu privede do skrajnih meja, s tem da so te meje tokrat konkretne in vidne, saj gre za telo. Telo popušča pod pritiskom, se razširja in na koncu razprši, odpre in izgine (*Viart* 89). Žensko telo je kot iz gline ustvarjeno iz kaosa (»zdelo bi se, da bi se morala tako krhka pojava zanesljivo vrniti v kaos, iz katerega je izšla« [*Dupin, Giacometti* 16]), a se sproti izmika, se širi in postaja nevidno. Motiv vznikanja ženskega telesa je torej še en element, s katerim se pesniško upovedovanje pri Dupinu poskuša približati likovnemu.

## Sklep

Kakor so bili v Giacomettijevih očeh neločljivo prepleteni kiparstvo, slikarstvo in risanje (»Ta kipar je vedno slikal, ta slikar je vedno kiparil. Različni načini izražanja so zanj le instrumenti enega in istega iskanja in ene in iste izkušnje« [*Dupin, Giacometti* 73]), tako se je enovitega prevpraševanja umetniškega medija (bodisi kiparskega, slikarskega ali pesniškega) v svojih pesniških in kritiških oziroma refleksijskih tekstih loteval tudi Jacques Dupin. Njegova poezija dostikrat drzno prehaja meje med mediji; včasih se to zgodi formalno, včasih pa je vključevanje elementov vanjo, ki so lastni slikarstvu in kiparstvu, bolj subtilno in vsebinsko, npr. ko piše o prostoru, vznikanju telesa ali njegovem razširjanju.

V Dupinovi poeziji ne gre za neposreden vpliv Giacomettijevga slikarstva in kiparstva. Likovna umetnost je Dupina nedvomno fascinirala, a ne tako, da bi v svojo poezijo poskušal prenesti konkretne ideje ali motive drugih umetnikov. Pri njem gre za nekaj širšega – za pogled na svet, za pojmovanje umetnosti, ki ga išče in najdeva pri Giacomettiju (pa tudi pri drugih umetnikih, pri Tàpiesu, Miróju, Charu, de Staëlu idr.). Oba dajeta pogledu, očiščenemu ustaljenih sodb, prvenstven položaj: da bi svet lahko resnično razumeli, mora biti vsak dan drugačen in uzrt na novo. V ustroju sveta oba opažata temeljno razpoko, ki preprečuje, da bi umetniško delo polno upodobilo umetnikovo vizijo realnosti.

Dupin torej nikoli ne ostaja zgolj pasiven opazovalec. Dupinovi pesniški in kritiški oziroma refleksijski teksti so namreč mesto, na katerem se njegovo razumevanje lastne umetnosti spaja z njegovimi razmišljanji o umetnosti drugih. Ločnico med Dupinovim kritiškim pisanjem in pesništvom je težko potegniti zato, ker se tesno prepletata. To se ne dogaja samo na formalni ravni, ko jezik kritiških oziroma refleksijskih tekstov postane poetičen ali ko njegova poezija razvije skorajda filozofsko abstrakten in očiščen jezik, ampak tudi vsebinsko. Dupinovo kritiško pisanje in poezija se prepletata v nekakšnem hermenevtičnem krogu: refleksija osvetljuje poezijo in poezija daje oporo refleksiji. Težko bi bilo reči, da eden od obeh načinov izražanja, torej refleksijski ali pesniški, pri njem bolj vpliva na drugega, saj gre za eno in isto stvar: za ubesedovanje pogleda na svet in umetnost, ki ju vsakič znova preprašuje.

## LITERATURA

- Balzac, Honoré de. *Neznana mojstrovina: dve povesti* (prev. Ivan Skušek in B. S.). Ljubljana: Slovenski knjižni zavod v Ljubljani, 1952. (Mala knjižica 53).
- Belting, Hans. *The Invisible Masterpiece*. London: Reaktion Books Ltd, 2001.
- Bishop, Michael. »Jacques Dupin: Art and Poetry«. *Contemporary Literature* 21.4 (1980): 611–631.
- Brophy, Michael in Dupin, Jacques. »Entretien avec Jacques Dupin«. *The French Review* 84.5 (2011): 1006–1015.
- Dupin, Jacques. *Alberto Giacometti*. Pariz: Maeght Editeur, 1962.
- . »Devant Tàpies«. *Poètes d'aujourd'hui: Jacques Dupin*. Ur. Georges Raillard. Pariz: Seghers, 1974. 122–126.
- . *L'embrasure*; précédé de *Gravir*; et suivi de *La ligne de rupture* et de *L'onglée*. Pariz: Gallimard, 1971.
- . »L'impromptu, l'impestif: sur Joan Miró«. *Poètes d'aujourd'hui: Jacques Dupin*. 140–144.
- Giacometti, Alberto. Écrits (spremnj študiji Michel Leiris in Jacques Dupin). Ur. Mary Lisa Palmer in François Chassende. Pariz: Hermann, 1992.
- Greene, Robert W. »André du Bouchet and Jacques Dupin, poets of L'Éphémère«. *French Forum* 1.1 (1976): 49–67.

- Grilc, Uroš. »O filozofiji pisave: na poti k Derridaju«. Jacques Derrida: *Izbrani spisi*. Ljubljana: Študentska organizacija Univerze, 1994.
- Molinari, Danielle. »La référence au graphisme dans l'oeuvre d'Alberto Giacometti«. *Alberto Giacometti: sculptures, peintures, dessins*. Ur. Suzanne Pagé. Pariz: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1991. 55–58.
- Pagé, Suzanne in Giacometti, Alberto. *Alberto Giacometti: sculptures, peintures, dessins*. Ur. Suzanne Pagé. Pariz: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1991.
- Raillard, Georges in Dupin, Jacques. *Poètes d'aujourd'hui: Jacques Dupin*. Pariz: Seghers, 1974.
- Richard, Jean-Pierre. *Onze études sur la poésie moderne*. Pariz: Seuil, 1964.
- Sartre, Jean-Paul. »Les peintures de Giacometti«. *Alberto Giacometti: sculptures, peintures, dessins*. 424–425.
- Viart, Dominique. *L'Écriture seconde: La pratique poétique de Jacques Dupin*. Pariz: Éditions Galilée, 1982.

## Jacques Dupin's Critical and Poetical Response to Giacometti's Sculpture

Keywords: literature and visual arts / French poetry / Dupin, Jacques / sculpture / Giacometti, Alberto / art criticism

The article deals with connections between the French poet and critic Jacques Dupin and the Swiss sculptor and painter Alberto Giacometti. Its main goal is to manifest and to explain certain similarities in their understanding of a work of art, which surpass mere motific or thematical parallels. It is above all Dupin's understanding of the nature of a work of art and a reflection on the medium of art; this reflection is a rather hermeneutic interlacement between reflection on Giacometti's work and on Dupin's own artistic creation. The article is mostly based on Dupin's monograph *Giacometti*, his books of poetry *L'embrasure* and *Gravir*, Giacometti's sculptures and his diaries.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 82:73

821.133.1.09-1Dupin J.