



André Malraux, 1935. Fot. za: [www.gisele-freund.com](http://www.gisele-freund.com)

# Czapskiego czytanie André Malraux

Andrzej Jarosz

Myśli i teksty André Malraux pojawiają się na horyzontach poszukiwań aksjologicznych<sup>1</sup> Józefa Czapskiego. Przesłaniają je wszakże postacie, utwory i wydobyte z nich przez artystę cytaty, tzw. „złote gwoździe”, m.in. z pism Cypriana Kamila Norwida, Stanisława Brzozowskiego, Maine’a de Birana, Simone Weil, Marcela Prousta, Wasilija Rozanowa i Aleksieja M. Remizowa, a także Georges’a Bernanosa, François Mauriaca i Alberta Camusa. Jeśli jednak chodzi o refleksje na temat sztuki – jej znaczenia i funkcji – istotne miejsce zajmują właśnie teksty Malraux z zakresu estetyki i historii sztuki, dotyczące specyficznej wizji świata, w której przemiany sztuki związane były z postawą egzystencjalistyczną francuskiego pisarza. Podobnie również jak w przypadku wcześniej wymienionych autorów, przywołanie Malraux łączy się z jego obecnością w biografii polskiego artysty, a „czytanie” stworzonych przezeń dzieł ma bardzo silną wykładnię personalną.

Quasi-metodologiczna wizja sztuki proponowana Malraux, styl jego wypowiedzi, a także jego aktywność kulturalna i polityczna sprowokowały Czapskiego do napisania w 1952 r. eseju *Głosy milczenia*<sup>2</sup> – swoistej polemiki z wydaną rok wcześniej książką Malraux *Les Voix du silence*<sup>3</sup>, zawierającą jego dawniejsze, gruntownie przereklamowane teksty (z lat 1947–1949<sup>4</sup>), a będącą wykładnią poglądów estetycznych i filozoficznych Francuza.

Czapski (1896–1993) i Malraux (1901–1977) należeli do tego samego pokolenia<sup>5</sup>. Polski artysta i żołnierz oraz francuski pisarz i polityk stykali się ze sobą w newralgicznych okresach najnowszej historii Europy. Osobiste kontakty pozwoliły Czapskiemu lepiej zrozumieć poglądy Malraux, zwłaszcza jego politeizm estetyczny i koncepcję „muzeum wyobraźni”. Czapski podziwiał go jako człowieka peł-

<sup>1</sup> Zob. D. Milecka, *Między Wschodem a Zachodem. Horyzonty aksjologiczne literatury europejskiej w lekturze Józefa Czapskiego*, Kraków 2004.

<sup>2</sup> J. Czapski, *Głosy milczenia*, [w:] *idem*, *Patrzac*, Kraków 1996, s. 201.

<sup>3</sup> A. Malraux, *Les Voix du silence*, Paris 1951.

<sup>4</sup> Były to tomy składające się na pierwszą redakcję *Psychologie de l'art: Musée imaginaire, La Création artistique i La Monnaie d'absolu* (wyd. Skira, Genewa).

<sup>5</sup> O przynależności Czapskiego i Malraux do jednej generacji pisał m.in. Piotr Kłoczowski (*Skrawki*, „Zeszyty Literackie” 1993, nr 44; przedruk w: *Czapski*

*i krytycy. Antologia tekstów*, wyb., oprac. M. Kitowska-Łysiak, M. Ujma, Lublin 1996, s. 219): „Zawsze kiedy myślę o długim życiu Józefa Czapskiego, ogrania mnie zdumienie, Czapski żył dziewięćdziesiąt sześć lat, a urodził się w końcu XIX wieku [...]. Czapski znał jeszcze osoby z kręgu Prousta [...]. Albo Scott Fitzgerald, rówieśnik Czapskiego, obaj w tym samym czasie przebywali w Paryżu [...]. Czapski był rówieśnikiem Giuseppe Tomasiego, księcia Lampedusa, Ernsta Jüngera. Malraux był młodszy od niego o pięć lat, Vladimir Nabokov o trzy”.

nego charyzmy, aktywnego przez całe życie, walczącego w obronie republikańskiej Hiszpanii i – później – Francji, zdolnego krytyka, potrafiącego narzucić artystom współczesnym i odbiorcom ich dzieł własny kanon sztuki. Widział w nim Czapski także „symbol *virtus* Francji”<sup>6</sup>.

Malraux to ucieleśnienie kultury francuskiej, jej racjonalnego, lecz także egalitarnego i republikańskiego ducha; symbol cnót, ale zarazem imperialnych grzechów<sup>7</sup>. Absolwent archeologii i orientalistyki, uczestnik wypraw badawczych do Indochin w latach 20. XX w., znanym pisarzem stał się na początku lat 30., kiedy to, deklarując się jako antykolonialista, uzyskał nagrodę Goncourtów za *La Conditione humaine*<sup>8</sup> (1933). Sympatyzujący z chińskim Kuomintangiem i radzieckimi komunistami, zdecydowany antyfaszysta zaangażowany po stronie hiszpańskich republikanów, przekładał swoje doświadczenia na kolejne powieści<sup>9</sup>. Jako uczestnik wojny obronnej we Francji w 1940 r., niemiecki jeńiec i członek Résistance, znalazł się w kręgu generała Charles’a de Gaulle’a. W latach 1945–1946 oraz w roku 1958 pełnił w jego rządzie funkcję ministra informacji, a w latach 1959–1969 ministra kultury. W tym czasie opublikowano główne prace Malraux poświęcone sztuce – *Les Voix du silence* (1951), a później *La Métamorphose des dieux* (1957)<sup>10</sup> i *La Tête d’obsidienne* (1974)<sup>11</sup>.

Pierwsze spotkanie Czapskiego z Malraux miało miejsce w Paryżu w 1924 r., gdy przebywający tam wraz grupą kapistów Polak był gościem w salonie Daniela Halévy’ego (1872–1962) – przyjaciela Prousta, eseisty, wydawcy (odkrywcę m.in. Mauriaca i Bernanosa), znawcy historii i kultury Francji, skupiającego wokół siebie najnowsze prądy myślowe<sup>12</sup>. Powracający z Azji Malraux, radykalny w swoich poglądach społecznych, postrzegany był wtedy przez Czapskiego jako mówiący bez przerwy „młody człowiek o twarzy bardzo bladej, prawie anielskiej. Szpeciły go jedynie lekkie drgawki twarzy, odrzucał coraz to nerwowo lok, który mu spadał na blade, gładkie czoło, i gryził nieustannie coraz to nowego papierosa”<sup>13</sup>. Widziany powtórnie w tym samym miejscu, wywarł na Czapskim ogromne wrażenie jako retor:

Rzeczywiście, byłem olśniony tym człowiekiem. Zdolność mówienia w skrótach o tym, co on widział i jak on widzi świat – nigdy [...] takiego daru mowy nie widziałem. To było nadzwyczajne, byłem zupełnie olśniony [...]. I pamiętam, jak on siedział przy mnie, mówił, biegał po pokoju i opowiadał. [...] No, ale w każdym razie w tamtym momencie byłem oczarowany, oczarowany błyskotliwością i inteligencją tego człowieka<sup>14</sup>.

<sup>6</sup> J. Czapski, *op. cit.*, s. 184.

<sup>7</sup> W 1923 r. Malraux, uczestniczący w wyprawie badawczej do Indochin, został aresztowany za wydarcie ze ścian posągów Buddy w świątyni w Banthenay Sery. W 1924 r. trybunał w Phnom Pehn skazał go za to na 3 lata więzienia. Na skutek interwencji żony, Clary Goldsmith, we Francji i podpisania opublikowanego w „Les Nouvelles Littéraires” (6 IX 1924) listu otwartego *Pour André Malraux*, sygnowanego przez 27 intelektualistów, wyrok złagodniono do 1 roku. Z końcem października 1924 Malraux wrócił wszakże do Francji przez Marsylię. Zob. D. Bona, *Clara Malraux*, Paris 2010.

<sup>8</sup> Wyd. polskie: *Dola człowieka*, przeł. A. Ważyk, Warszawa 1935.

<sup>9</sup> M.in.: *Les Conquérants* (1928, wyd. polskie: *Zdobycy*, przeł. A. Ważyk, Warszawa 1936), *La Voie royale* (1930, wyd. polskie: *Droga królewska*, przeł. G. Karski, Warszawa 1938), *Le Temps du mépris* (1935, wyd. polskie: *Czas*

*pogardy*, przeł. W. Rogowicz, Warszawa 1936), *L’Espoir* (1937, wyd. polskie: *Nadzieja*, przeł. K. Pruszyński, Warszawa 1939).

<sup>10</sup> Wyd. polskie: *Przemiany bogów*; t. 1: *Nadprzyrodzone*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1985; t. 2: *Nierzeczywiste*, przeł. J. Guze, Warszawa 1985; t. 3: *Ponadczasowe*, przeł. J. Lisiecki, Warszawa 1985.

<sup>11</sup> Wyd. polskie: *Głowa z obsydianu*, przeł. A. Tatarkiewicz, postł. J. Callois, Warszawa 1978.

<sup>12</sup> Zob. Z. Mańkowski, *Widzieć prawdę. Józefa Czapskiego filozofia twórczej egzystencji*, Gdańsk 2005, s. 159.

<sup>13</sup> J. Czapski, *op. cit.*, s. 182.

<sup>14</sup> Cyt. za nagraniem radiowym (z serii „Okruchy Pamięci”) A. Mietkowskiego, *Rozmowy z J. Czapskim z lat 1982–1984*; fragment *André Malraux* (10’31”) zamieszczony na stronie: [www.polskieradio.pl/149](http://www.polskieradio.pl/149) (data dostępu: 2 V 2013).



André Malraux, 1930. Fot. G. Krull; za: pinterest.com/pin/278378820689228370/

Znajomość z Malraux pomogła Czapskiemu w nawiązaniu kontaktów z władzami francuskimi tuż po zakończeniu wojny i po oddelegowaniu go do Paryża przez gen. Władysława Andersa<sup>15</sup>. Polak podzielił się wtedy z Malraux swoją wiedzą o Rosji sowieckiej. Gdy w 1946 r. osiadł na stałe w stolicy Francji, Malraux osobiście zaangażował się w starania o wydanie w tym kraju książki *Na niehumanitarnej ziemi*<sup>16</sup>. Później wyraził poparcie dla „Kultury” i dla jej zagrożonej siedziby w Maisons-Laffitte, pisząc w 1954 r. list otwarty w tej sprawie. Te powojenne, emigracyjne spotkania Czapskiego z twórcą *Les Voix du silence* miały, zdaniem Adama Michnika, być jednym z elementów umacniających postawę polskiego artysty „szukającego pobratymców w swej niezgodzie na ukłon nicości”<sup>17</sup>. Ich bezpośrednie kontakty wiązały się również z życiem artystycznym. Jak zanotował w swoim dzienniku Jean Colin, w 1952 r. Malraux zwiedził wystawę prac Czapskiego<sup>18</sup>, a w 1958 r. przeprowadził z nim rozmowę, w której na pytanie: „Czemu Pan maluje?”, polski twórca odpowiedział frazą Simone Weil: „Z braku czegoś lepszego. To lepsze niż mistyka – droga bezpośrednia [...]. Malarstwo jest kontemplacją, wizją [...] »nadprzyrodzonością zdegradowaną«”<sup>19</sup>. Z kolei Czapski przez lata w skupieniu czytał książki Malraux,

<sup>15</sup> Od marca 1945 Czapski kierował placówką Drugiego Korpusu i londyńskiego Ministerstwa Informacji z siedzibą w Hotel Lambert w Paryżu. Informacja za poprawionym i uzupełnionym kalendarium w opracowaniu J. Pollakówny i P. Kłoczowskiego (J. Czapski, *Wyrwane strony*, 1993), opublikowanym na stronie Towarzystwa Przyjaciół Muzeum im. Emeryka Hutten-Czapskiego: [www.czapscy.org.pl/czapsy.php](http://www.czapscy.org.pl/czapsy.php) (data dostępu: 4 IV 2013).

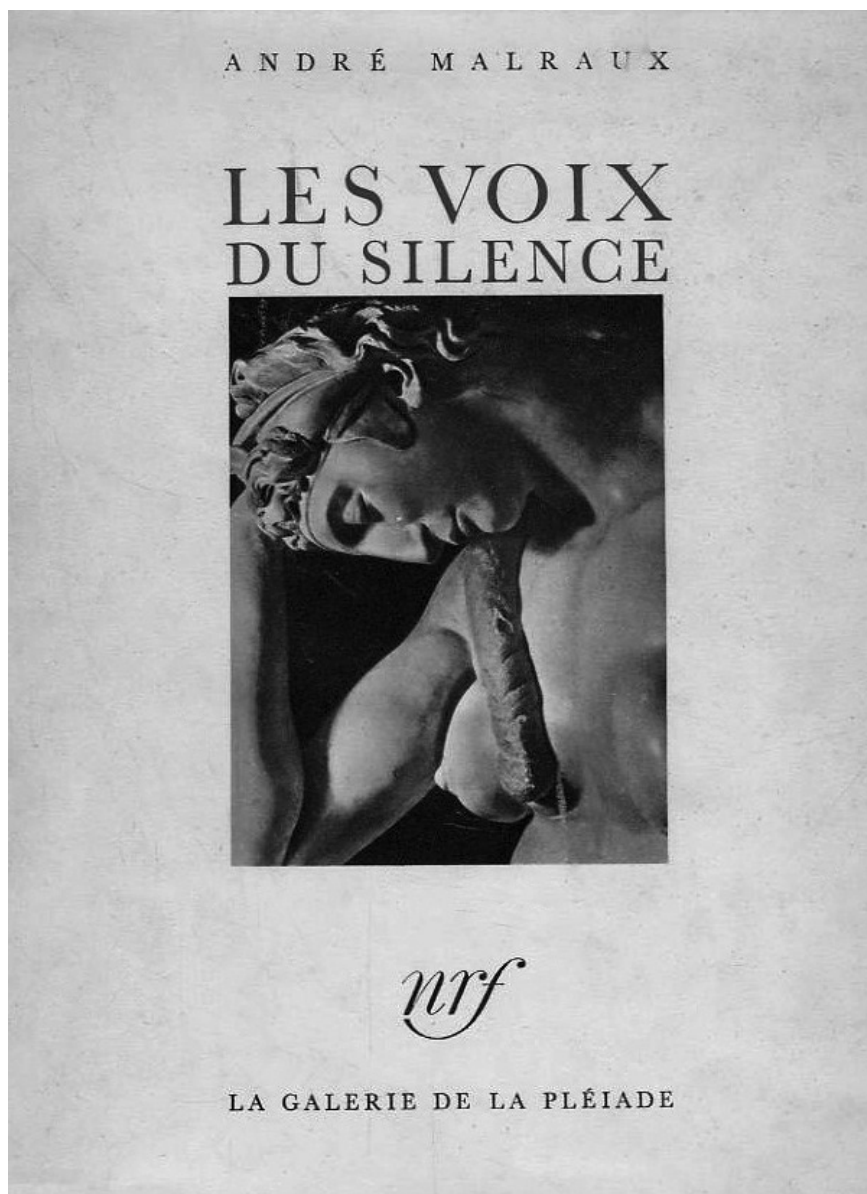
<sup>16</sup> Ostatecznie do opublikowania książki w wydawnictwie Halmann-Lévy nie doszło. Tekst listu zob. – J. Czapski, *Malraux*, „Kultura” 1977, nr 1, przedruk w: *idem*, *Tumult i widma*, Warszawa 1988.

<sup>17</sup> A. Michnik, *Czytając*, „Zeszyty Literackie” 1986, nr 3; przedruk w: *Czapski i krytycy...*, s. 489.

<sup>18</sup> J. Colin, *Z dziennika*, „Zeszyty Literackie” 2003, nr 45, s. 114: „28 listopada 1952. Malraux na wystawie J[ózefa Czapskiego] – Poznaję go ze zdjęć [...]. Z początku mówi normalnie, ale w miarę jak zaczyna precyzować myśli, dawać odpowiedzi dyktowane pośpiechem, przerywane chwilami ciszy, [...] czuje się, że ten jego pośpiech podlega rytmowi myśli wyprzedzającej słowa. Żadnego bezładu, ale w nich nie przebiera i każde wyrażenie jest dla niego dobre, poczynając od najbardziej precyzyjnych z języka filozofów, po najwyklesze, jak »bzdura«, albo poufałe, jak »staruszek Vermeer« [...]”.

<sup>19</sup> Cyt. za: J. Pollakówna, *Olśnienia i medytacje – o malarstwie Józefa Czapskiego*, „Zeszyty Literackie” 1985, nr 9; liczne przedruki, tu cytuję za zbiorem *Czapski i krytycy...*, s. 161.





André Malraux, *Les Voix du silence*, wyd. La Galerie de la Pléiade z 1956 r.

zwracając uwagę zarówno na wartości literackie i poznawcze z zakresu myśli o sztuce, jak i dostrzegając nie dające się niekiedy zaakceptować fabularyzowanie rzeczywistości.

Abstrahując na razie od stylu francuskiego pisarza i konstrukcji jego dzieł, warto na początek odnieść się do zawartej w nich koncepcji estetyki egzystencjalistycznej, która – zdaniem Stefana Morawskiego – była w dużym stopniu charakterystyczna dla epoki powojennej, kiedy ukształtowała się postawa modernistyczna, łącząca w sobie pierwiastki ekspresjonistyczne i formalistyczne<sup>20</sup>. Joanna Guze pisała, że fundamentem tej postawy była ontologiczna pustka, z jaką skontrastowane zostało zmaganie się z losem, wola czynu i heroiczne odciskanie własnego piętna na rzeczywistości:

Od samego początku niebo Malraux, by użyć określenia egzystencjalistów, było puste. Los człowieka widział [on] jako tragiczny przede wszystkim dlatego, że w jego mniemaniu żaden Byt Wyższy nie ustanowił porządku świata, który, w rezultacie, nie ma w tym Bycie ani odniesień, ani gwarancji<sup>21</sup>.

Działanie – jako podstawowy obowiązek człowieka – mogło umożliwić wybawienie w perspektywie metafizycznej, zwłaszcza gdy było kreacją. Sztuka w ujęciu Malraux to „anty-los”, obrona przed przeznaczeniem i wartość tworząca w opuszczonym przez Boga świecie utopijną wspólnotę ludzi. Dlatego też wszystkie dzieła sztuki w perspektywie metafizycznej spaja nadzieja, że ewokują one (podobnie jak te dawne) *sacrum*, a współczesne są co najmniej katalizatorami jego pragnienia: „Nie ma innego *sacrum*, a niepodobna żyć bez jakiegoś, zwłaszcza gdy się jest opętany przez [jego] pragnienie – przywoływanego jedynie tym pragnieniem i nie uznanego tam, gdzie jest”<sup>22</sup>.

Malraux, przyjmując dwa aksjomaty – „indywidualnej relacji artysty do Absolutu oraz manifestacji owego stosunku poprzez właściwości czysto plastyczne”<sup>23</sup>, dawał prymat kategorii stylu, zarówno będącej cechą postawy artystycznej i jej wytworów, jak i porządkującej relacje w otwartym na influencje świecie sztuki. W formie natomiast Malraux upatrywał fundamentalnych wartości artystycznych, kształtujących odrębną rzeczywistość i determinujących odbiór widzów i badaczy. Był przeświadczony, że każdy wielki styl jest zjawiskiem natury religijnej, dlatego też współczesna sztuka europejska, jednocząc formy niezależne od rzeczywistości z wizją twórcy, wkracza na teren zarezerwowany dotąd dla sztuki chrześcijańskiej. Tak pojmowana kreacja zastępowała dotychczasowy *ethos* artysty pokornego i duchowość dzieł religijnych, będących dla Malraux tylko jednym z wielu elementów achronologicznego i nie tylko europocentrycznego świata wyobraźni. Wydaje się, że to właśnie ta propozycja stała się zarzewiem polemiki Czapskiego. W swoim eseju pisarz dyskretnie konfrontował się z autorytetem Malraux, choć stwierdzał: „nie wyobrażam sobie dzisiaj plastyka czy kogokolwiek interesującego się poważnie plastyką, który by mógł pominąć książkę tej miary, pełną perspektyw i odkryć sztuki”<sup>24</sup>. Towarzyszyło temu nawet porównanie francuskiego autora do Johanna Winckelmana i jego doniosłego wpływu na cały wiek XVIII.

<sup>20</sup> S. Morawski, *Absolut i forma. Studium o egzystencjalistycznej estetyce André Malraux*, Kraków 1966, przedruk w: *idem*, *Wybór pism estetycznych*, wprowadz., wyb., oprac. P. J. Przybysz, A. Seidler-Janiszewska, Kraków 2007. Zob. też *idem*, *André Malraux i jego koncepcja sztuki*, „Nurt” 1965, nr 3.

<sup>21</sup> J. Guze, *Jedynie głosy milczenia*, [w:] *eadem*, *Dialogi ze sztuką. Szkice*, Kra-

ków 1992, s. 84.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 92.

<sup>23</sup> S. Morawski, *op. cit.*, s. 72.

<sup>24</sup> J. Czapski, *Głosy milczenia...*, s. 186.

W 1946 r. w artykule *Dwa czasopisma*, w którym porównywał „Verve” i *Głos Plastyków*”, Czapski odnotował zapowiedź mającej się ukazać *La Psychologie de l'art* (1947)<sup>25</sup>. Już wtedy zwrócił uwagę na postulat Malraux, by poszerzyć horyzonty poznawcze przez dopuszczenie do użytku badaczy barwnych reprodukcji. Argumentował, że mają one potencjał zrewolucjonizowania wiedzy o sztuce. Fotografia – jako medium umożliwiające rekontekstualizację dzieł, ingerencję w formę za sprawą kadrowania, powiększania lub pomniejszania – zmienić miała relacje podmiotowe pomiędzy artystą, dziełem i odbiorcą, stając się podstawą nowego muzeum wyobraźni. W rok po wydaniu tej książki w eseju *Groby czy skarby* Czapski tonował nieco swój entuzjazm, wskazując na trudności w recepcji, spowodowane konstrukcją całości i stylem Malraux. „Gwałtowna, pełna skrótów i nawrotów”<sup>26</sup> – narracja ta była dla Czapskiego impulsywnym wywodem zbliżonym do języka mówionego, relacją człowieka, który „po długim biegu, u kresu sił wyrzuca swe słowa, łapiąc z trudem powietrze”<sup>27</sup>. Podobnie brzmiały także *Głosy milczenia* Malraux:

Styl tej książki jest zadyszany, pospieszny, połączenie wnikliwej myśli ze wzlotami absolutnej poezji, przeciążonej czasami patetycznością i zbytnim bogactwem świetnych zresztą metafor [...], proliferacja błyskawicznie po sobie następujących skrótów myślowych i niezmiernie bogatego materiału [...]. Ten las form, który nam Malraux przynosi, jest jego ojczyzną<sup>28</sup>.

Diagnoza polskiego malarza była trafna – jak wielu innych czytelników, dostrzegał on typowe dla Francuza połączenie formy powieściowej z esejem czy z impresją na temat sztuki oraz całkowite oddalenie się od dyskursu naukowego. Dziś jeszcze trudniej, zwłaszcza z punktu widzenia historyka sztuki, zaakceptować taki styl narracji, w którym przywołanie wielorakich dzieł ma wskazać na wytyczony daleko cel, jakim jest ustalenie stosunku autora do duchowego wymiaru twórczości, traktowanej jako przejaw heroicznej postawy człowieka<sup>29</sup>. Czapski odnotował także rzecz najważniejszą: przeciwstawianie przez Malraux „świata poszukiwań” – „świata afirmacji” oraz upatrywanie w świadomym swego punktu wyjścia, metody, woli i kierunku działania artysty siły zdolnej przezwyciężyć determinizm historii oraz stworzyć nową sztukę, będącą niekonfesyjnym wyznaniem wiary. W złożeniach tych odbija się kontrowersyjna dla Czapskiego sentencja Malraux – „*L'Action n'est pas un substitute à absolut, mais permet d'oublier*” („Czyn nie zastępuje absolutu, ale pozwala o nim zapomnieć”). Czapski umiał jednak trafnie ocenić społeczny wymiar prac Malraux w dobie niezakończonych sporów politycznych i epistemologicznych. Stąd, być może, obrona Malraux jako człowieka<sup>30</sup> – mimo niezgody na jego wybujałą retorykę oraz na mitologizację sztuki i historii<sup>31</sup>. Wspomnieniowy esej Czapskiego z 1977 r.

<sup>25</sup> *Idem*, *Dwa czasopisma*, [w:] Józef Czapski. *Rozproszone. Teksty z lat 1925–1988*, zeb. P. Kądziała, Warszawa 2005, s. 137.

<sup>26</sup> *Idem*, *Groby czy skarby*, „Kultura” 1948, nr 5; przedruki w: *idem*, *Tumult i widma...*, *idem*, *Czytając*, Kraków 1990.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> *Idem*, *Głosy milczenia...*, s. 185.

<sup>29</sup> Zob. A. Dziadek, *Muzeum nowoczesności André Malraux*, [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków 2005, s. 211 n. W tomie tym znajduje się tekst A. Malraux *Muzeum wyobraźni (fragmenty)* (przeł. A. Dziadek).

<sup>30</sup> Zob. M. Zagańczyk, *Kajet lektur* („Zeszyty Literackie” 2003, nr 44, s. 143):

„W 1977, po śmierci Malraux, Józef Czapski ogłosił w »Kulturze« esej-wspomnienie. Stworzył portret bliskiego sobie człowieka, bliskiego mimo różnic, a może właśnie dlatego. »Wbrew temu wszystkiemu, czego w tym człowieku przyjąć nie umiałem: tej gorączkowej, jakby coraz mniej opanowanej wielosłowności, tej nieustannej mitologizacji wszystkiego, o czym pisał i mówił, wciąż zastanawiam się jeszcze, kim był ten człowiek, o błyskach myśli genialnych, człowiek wielkiej hojności, który brał udział we wszystkich wstrząsach dziejowych naszej epoki, który tyle myślał, tyle napisał o tym, co się w świecie działo, tyle pisał o sztuce wszystkich czasów i kultur i tak je do nas zbliżył. Może jednak to było w tym człowieku najważniejsze, że umiał być przyjacielem»”.



André Malraux, „Paris Match” 1953. Fot. M. Jarnoux; za: [www.kunstgeschichte.hu-berlin.de/2012/05/andre-malraux-und-das-imaginare-museum-eine-homestory/](http://www.kunstgeschichte.hu-berlin.de/2012/05/andre-malraux-und-das-imaginare-museum-eine-homestory/)



pt. *Malraux* był próbą wyważenia ocen na temat jego pisarstwa i podkreślenia rangi jego oddziaływania na całe powojenne pokolenie artystów<sup>32</sup>. Istotny dla Czapskiego był problem agnostycyzmu Malraux i nieustannego powracania przez niego do problemów metafizycznych. W odczuciu autora *Oka* ów człowiek czynu, wyznający ideały humanizmu i humanitaryzmu, „nasiąknięty mitami wszystkich czasów i cywilizacji [...], [do których] nieustannie powracał, które przeżył poprzez swą wieloramienną kulturę”<sup>33</sup>, spalający się w trakcie patetycznych wystąpień publicznych, ścierał się nieustannie z tym, co sam określał jako *le sacré*: „Związane z tym było nadużywanie słownictwa religijnego, gdy mówił o sztuce, tworząc przez to zamęt i konfuzję między sztuką, estetyką i religią, a jednocześnie właśnie o religii ileż można znaleźć u Malraux celnych błysków myśli”<sup>34</sup>.

W gorączkowym, ekspresyjnym stylu Francuza Czapski rozpoznawał człowieka obdarzonego łązkami geniuszu, a zarazem niespełnionego i „spragnionego absolutu”. Wartością rozległych rozważań Malraux o sztuce było dla polskiego pisarza intuicyjne szukanie prawdy – czy jej przebłysków – w malarstwie. Doceniali to i inni artyści, np. zaprzyjaźniony z Czapskim Colin, który stwierdzał: „[Malraux] demonstruje obraz na zasadzie zestawień kolorystycznych stanowiących o jego sensie. Robi to czasem jak jasnovidz i słuszność jego uwag jest uderzająca, ale to dla mnie szok, że on widzi to cudowne rusztowanie. To przypomina dowód przez odtworzenie”<sup>35</sup>.

*Les Voix du silence*, dzieło utrzymane w stylu typowym dla Malraux, jest nasycone pełną sprzeczności osobowością autora. Guze sugerowała, że książka ta stanowiła zarazem „próbę przydania największej godności człowiekowi jako kreatorowi najwyższej wartości, którą jest sztuka”<sup>36</sup>, podjętą przez pisarza przystępującego do jej realizacji z ogromną wiedzą, a także z utopijną wizją zwycięstwa nad losem. Andrzej Osęka konstatawał zaś, że ten obszerny tom był – w pojęciu Czapskiego – niezwykle ważnym traktatem na temat współczesnej sztuki, uświadamiającym, że „milczący obraz wydaje głos, że obrazy z tej lub innej epoki w jakiś sposób się ze sobą łączą i stanowią wielki chór mówiący do nas”<sup>37</sup>.

Czapski odebrał *Głosy milczenia* bardzo emocjonalnie, niczym pełen gwałtowności utwór muzyczny, którego konstrukcja oparta została na krzykach, zgrzytach i kontrastach „w narastającym *cre-scendo*, aż do końcowego *fortissimo*”<sup>38</sup>. W czterech częściach tego dzieła – *Le Musée imaginaire*, *Le Métamorphoses d'Apollon*, *La Création artistique* i *La Monnaie de l'Absolu* – Malraux poddał kontekstualizacji pojęcie współczesnego muzeum jako potencjalnej przestrzeni obrazowej, wskazał na przebóstwianie czy sakralizowanie się form rzeźbiarskich i malarskich w trakcie ewolucji formalnej, podkreślił znaczenie indywidualnego gestu i stylu oraz uznał, że sztuka może ewokować Absolut. A wszystko to, jak pisał Czapski, przy „skokach akrobatycznych przez tysiąclecia [...], przez światy o wykluczających się wzajemnie kanonach [...], światy religii, filozofii, wizji historii”<sup>39</sup>.

<sup>31</sup> Przykładem takich przekłamań było zamieszczenie przez Malraux w jego *Antimémoires* (1967, wyd. polskie: *Antypamiętniki*, przeł. J. Guze, Warszawa 1993) opowieści o zesłanych na Syberię polskich oficerach i ich żonach. Malraux imputował Czapskiemu relację o żołnierzach cierpiących głód, którym żony miały przynosić na swoich ciałach mąkę. W istocie była to zniekształcona relacja Gustawa Herlinga-Grudzińskiego dotycząca jego pracy w gułagu i losów jednego ze współwięźniów. Por. A. Mietkowski, *op. cit.*; J. Czapski, *Malraux...* „inna sprawa, że [Malraux] pamiętał i po latach powtórzył w *Antimémoires* fakt, przeze mnie opowiedziany, tak go patetycznie przeinaczając, że z trudem rozpoznać mogłem jego ślad...”

<sup>32</sup> *Idem*, *Malraux*, s. 328–333.

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 329.

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 328.

<sup>35</sup> J. Colin, *op. cit.*, s. 114.

<sup>36</sup> J. Guze, *op. cit.*, s. 91.

<sup>37</sup> A. Osęka, *Kim był Czapski dla mnie i dla takich jak ja*, „Kresy” 1993, nr 16; przedruk w: *Czapski i krytycy...*, s. 226–227.

<sup>38</sup> J. Czapski, *Głosy milczenia...*, s. 184.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

Metoda, jaką zastosował Malraux przy gromadzeniu i porządkowaniu obszernego materiału ikonograficznego dzieł, opierała się na wytypowaniu kluczowych epok, reprezentatywnych prac oraz najistotniejszych problemów, przedstawionych na szeroko zakreślonym tle kulturowym. Ich analiza wiązała się z bliskim Czapskiemu głębokim przeżyciem formy oraz z dociekaniem emocji i intencji autorów. Ten nieweryfikowalny proces twórczy (wyprzedzający dzisiejsze badania intertekstualne<sup>40</sup>), poddany obróbce literackiej, przyniósł intrygujące efekty. Wymagało to jednak od czytelnika przyjęcia wiary w nadrzędną tezę, że wszelka kreacja jest odbywaną przez Artystów za sprawą Sztuki Wielką Podróżą w Nieznane. W jej trakcie wykonalne miało być łączenie archaiki, tradycji i modernizmu zarówno w linearnych ciągach, jak i w poprzecznych przekrojach – wertykalnych i horyzontalnych konfiguracjach – albowiem w każdym punkcie tego wielowymiarowego układu współrzędnych kulturowych mógł występować czynnik tajemnicy, sugerujący odrębność świata sztuki od nietrwałych przejawów rzeczywistości. Albowiem – jak pisał Morawski: „Wszędzie tam [...] istnieje możliwość zakotwiczenia dla sztuki współczesnej. Interesują ją wyłącznie formy, dzięki którym można wyrazić fatalizm naszych czasów w najdziwniejszych układach, kształtach, barwach”<sup>41</sup>.

Artysta niekopiujący natury, ale rywalizujący z rzeczywistością, a przy tym geniusz stylu, to katalizator procesu powstawania i krystalizowania się nowej formy, który sam ma szansę stać się przedmiotem analizy. Poznanie formy („tego, co widzą oczy”), poprzedzone poznaniem intencji („tego, czym jest, co myśli i przede wszystkim w co i jak wierzy jej twórca”) – było, zdaniem Czapskiego, cenną wartością metody Malraux. Poprzez badanie indywidualnego „pisma” artystów zakorzenionych w swoich epokach (niekiedy im się zresztą przeciwstawiających) starał się on uchwycić związki pomiędzy twórcami a historią form. Dla Czapskiego najistotniejsze było zaś dogłębne i konkretne zarazem wejście w proces kreacji współczesnych mu autorów, opierające się na rozpoznaniu psychologii form (tzn. na odkryciu drogi od wizji do dzieła sztuki) oraz prymarnych kategorii „stylu” i „ekspresji”, a także na płynnym „pluralistycznym kryterium wartościowania”<sup>42</sup>. Stąd sens poświęcania uwagi poszczególnym plastynom, następnie poszczególnym stylom, a w końcu – pracom, które wtedy mają wartość, gdy są ich przejawami. Blisko Czapskiemu wydaje się też widzenie początków twórczości modernistycznej w pokoleniu „artystów wyklętych” i w Cézannie, którym przyświecał jeden ideał – absolutu sztuki. O wartości obrazów decydowała zaś ich jakość – *qualité propre* – przeciwstawiona rzeczywistości. Wątpliwy natomiast dla Czapskiego był *terminus a quo* dla walorów czysto malarskich, który Malraux wiązał ze sztuką Edouarda Maneta.

Osią polemiki Czapskiego z Malraux była jednakże kwestia religijnych motywacji sztuki współczesnej. Autor *Przemian bogów* wielokrotnie wskazywał na jej odcięcie od rzeczywistości, np. od cywilizacji ją stwarzającej, a więc także od tradycji chrześcijańskiej. Zastępować ją miał mityczny sposób objaśniania świata, na co Czapski zgadzał się tylko połowicznie. Dechrystianizacja powojennej Europy, niemająca w sobie nic z lirycznej wizji *Europy po deszczu* Maxa Ernsta, wydawała mu się spełnieniem przewidywań Friedricha Nietzschego, że stulecie XX będzie czasem nieustających i totalnych konflik-

<sup>40</sup> Jak pisał A. Dziadek (*op. cit.*, s. 212), Malraux, postulując ahistoreczny dialog pomiędzy różnymi cywilizacjami, był twórcą nowoczesnym, a nawet przygotowującym grunt dla ponowoczesności. „Pre-intertekstualizacja” rozumiana jest w tym przypadku jako „szeroko pojęty proces relacji międzytekstowych obejmujący swoim zakresem cały zbiór sztuki światowej, proces dotyczący za-

równo świadomych, jak i nieświadomych relacji kształtujących się pomiędzy odseparowanymi w czasie dziełami”.

<sup>41</sup> S. Morawski, *op. cit.*, s. 104.

<sup>42</sup> *Ibidem*, s. 95–96.



D. Adams, *Malraux's shoes*, (stopklatka), film 42'00, 2012. Fot. za: [kentfineart.net/exhibitions/2012-09-07\\_dennis-adams](http://kentfineart.net/exhibitions/2012-09-07_dennis-adams)



D. Adams, *Malraux's shoes*, (stopklatka), film 42'00, 2012. Fot. za: [kentfineart.net/exhibitions/2012-09-07\\_dennis-adams](http://kentfineart.net/exhibitions/2012-09-07_dennis-adams)



D. Adams, *Malraux's shoes*, (stopklatka), film 42'00, 2012. Fot. za: [kentfineart.net/exhibitions/2012-09-07\\_dennis-adams](http://kentfineart.net/exhibitions/2012-09-07_dennis-adams)

tów, co jest wynikiem dawniejszego, wielowiekowego osłabiania kontaktu człowieka z Boskością. Zapoczątkował je spadek rangi sztuki religijnej i „narastająca niezdolność nadawania formy wartościom duchowym”<sup>43</sup>, a przypieczętowało – wyparcie kontemplacyjnej funkcji twórczości. Spustoszony świat ideałów miała, zdaniem Malraux, zrekompensować nowa sztuka. Czapski wątpił jednak w jej li tylko formalną motywację i sens: „Na tym tle co znaczy sztuka współczesna, gdy jej wartości najwyższe odrywają się od cywilizacji, w której powstała, cała ta sztuka zwrócona jest ku »Nieznajomemu Bogu«”<sup>44</sup>. I gdzie indziej:

W świecie, który traci więź z Absolutem, który się żadną wyższą hierarchią nie tłumaczy, artysta odkrywa cały świat sztuki natchnionej obcą dla nas hierarchią wartości. Artyści zbuntowani przeciw formom cywilizacji, w której żyją, przeciwko już zdegenerowanemu realizmowi sztuki europejskiej, szukają dla siebie broni w formach najbardziej tej cywilizacji obcych<sup>45</sup>.

Dlatego tak ambiwalentnie Czapski traktował ideę „muzeum wyobraźni” – pozwalającą rzekomo na „zmartwychwstanie całych kontynentów sztuki” i na odkrycie nieznanych dotąd obszarów twórczości prehistorycznej i natywistycznej (przez Malraux omawianych z identyczną pasją i atencją jak np. sztuka renesansu). Czapski, mając na myśli płótna Bernarda Buffeta, utyskiwał: „Iluż znam malarzy, którzy udają, że ich *musée imaginaire* jest równie rozległe jak Picassa i Malraux, i wstydzą się wspomnieć Courbetta czy Rembrandta”<sup>46</sup>, i dodawał: „Nie wierzę w malarstwo bez ciszy i pokory”<sup>47</sup>.

Tymczasem to właśnie na koncepcji muzeum imaginacyjnego opierał się nowy system wartości opisany przez Malraux w *Głosach milczenia*. Muzeum to miało znieść sztuczność europejskiej instytucji. Malraux postulował prymat naturalnych przestrzeni, gdzie widoczna byłaby pierwotna funkcjonalność dzieł sztuki. Jednak samo muzeum wyobraźni miało być przestrzenią wymyśloną (tam dokonywałaby się indywidualizacja i sprobematyzowanie prac oraz „konfrontacja metamorfoz” wszystkich obiektów), a ostatecznie – „ostatnią świątynią sakralności”<sup>48</sup>. Tu ujawnia się znowu trop egzystencjalny, albowiem „mieszkają w nim [tj. muzeum imaginacyjnym] formy, które najpierw były bogami albo martwymi naturami, ale wszystkie świadczą o walce człowieka z losem”<sup>49</sup>. Z czasem tę ideę Malraux zredukowano, niestety, do zapowiedzi nadchodzącej konceptualizacji realnego muzeum „od sztuki fotografowanej do przestrzeni wirtualnych udostępniających obrazy sztuki niewirtualnej”<sup>50</sup>.

Wątpliwości Czapskiego nie dotyczyły otwartości kulturowej Malraux czy stworzenia przez niego nowej ikonosfery opartej na reprodukcjach. W pismach autora *Wspomnień starobielskich* widać nawet fascynację francuskim eseistą, przy czym interesował go zwłaszcza Malraux-agnostyk, szczególny przypadek – jak pisał Marek Zagańczyk – *La Conditione humaine*:

niezdolny uwierzyć w Boga. A jednak religia zawsze go fascynowała, była mu bliska. Starał się ją zrozumieć, choć wiedział, że rozum nie jest najlepszym narzędziem. Przyjęcie Boga wydawało mu się zbyt proste. Nie było jego drogą. Mimo to pozostał krok od wiary, na granicy między religią i ateizmem. Prawdopodobnie nigdy jej nie przekroczył<sup>51</sup>.

<sup>43</sup> J. Czapski, *Głosy milczenia...*, s. 191.

<sup>44</sup> *Ibidem*, s. 191–192.

<sup>45</sup> Cyt. za: A. Michnik, *op. cit.*, s. 490.

<sup>46</sup> J. Czapski, *Czy należy zabić Buffeta*, [w:] *Patrząc...*, s. 362.

<sup>47</sup> *Ibidem*, s. 365.

<sup>48</sup> J. Guze, *op. cit.*, s. 93.

<sup>49</sup> *Ibidem*, s. 90.

<sup>50</sup> M. Popezyk, *André Malraux fikcyjny świat sztuki a przestrzeń wirtualna*, [w:] *Estetyka wirtualności*, red. M. Ostrowicki, Kraków 2005, s. 251 n.

<sup>51</sup> M. Zagańczyk, *op. cit.*, s. 161.



Obciążony samobójczą śmiercią dziadka i ojca, Malraux był wyjątkowym przykładem „bohatera egzystencji”. Wielokrotnie wyrażając w swoich tekstach „nieustanne zagrożenie ze strony pozbawionego sensu, okrutnego świata”<sup>52</sup>, rezerwował jednocześnie dla siebie rolę demiurga, decydującego o uniwersum sztuki. Czapski pisał o tej wyjątkowo drażniącej go kwestii w wielu miejscach:

„Atakują mnie malarze” – miał, śmiejąc się, powiedzieć Malraux. „Kiedy się z takim malarzem spotykam, to mu mówię: »Kto z was zrobił bogów, jeżeli nie ja?«. Malraux ma rację. Kto „malarzy wyklętych” wywyższył, jak zwiastunów jakiejś nowej religii, jak współczesnych świętych? Nikt chyba o nich nie mówił z tym patetycznym i naprawdę szczerym wzruszeniem. Jeżeli on tych wielkich ozłocił swym podziwem i kultem, trochę z tego pyłu złotego padło na każdego malarza”<sup>53</sup>.

W takich działaniach i deklaracjach upatrywał Czapski źródła niebezpiecznej samoafirmacji kiepskich artystów, identyfikujących się zbyt łatwo z ową neoreligią i niezdolnych dostrzec mielizn jej intelektualnej propozycji<sup>54</sup>. Problem ten pojawiał się w korespondencji Czapskiego z Konstantym A. Jeleńskim. Czapski piętnował pompatyczność Malraux, Jeleński widział w autorze *Głosów milczenia* pisarza i polityka „zafascynowanego problemem kierowania ludźmi, problemem władzy”<sup>55</sup>.

Po latach Michnik zasadniczo zmieniał wektor tych ocen, niejako w obronie Malraux stwierdzając:

Jego biografia – i jego twórczość – były wysiłkiem duchowym, który miał w sobie coś z cierpliwości trudu Dedala i młodzieńczej odwagi Ikara. Przecież ten człowiek chciał się wznieść ku gwiazdom na własnych skrzydłach, nie oglądając się na mechaniczne pojazdy. [...] To prawda: Malraux przemienił swój los w akt wolności. Ale czyż czynienie tego klóci się z religią?<sup>56</sup>

Zmaganie się Malraux z kwestią wiary było widoczne w jego tekstach, choć przemilczane przez szeroką opinię. Dlatego Czapski kwestionuje w swoim eseju całą formalistyczną strategię Francuza z jej akademizującą się abstrakcją, mitologizacją oraz globalizacją sztuki. Porozumienie między dwoma pisarzami dotyczy wyłącznie kontemplacyjnej funkcji dzieł nowoczesnych, umożliwiającej sublimację rzeczywistości. Sensu pracy Malraux upatrywał Czapski w żarliwym poszukiwaniu przez niego spersonalizowanej prawdy: „Miara tej jedynej w swoim rodzaju książki polega nie na odpowiedziach, ale na stawianiu przed nami z uporem i gwałtownością zagadnień najważniejszych, na obronie tego, co w człowieku najwyższe i na jedynej wierze u Malraux, która się narzuca czytelnikowi, na wierze irracjonalnej w sens sztuki”<sup>57</sup>. Ten wielki wysiłek Jeleński ocenił jako sprzeczność: „*L'art en tant que Sacré – versus humanizm*”<sup>58</sup>, i zarzucił Malraux odkrywanie prawd oczywistych, np. rzekomych cudowności malarstwa zawartych już dawno w „esencjonalnych” dziełach Giotta i Masaccia, i rozmijających się z nimi prac współczesnych, jak w przypadku „ikonicznych” abstrakcji Serge’a Poliakoffa<sup>59</sup>.

<sup>52</sup> B. Chońska, *Granice artystycznej wolności (pojęcie „pełni malarzkiej” u Józefa Czapskiego)*, „Słupskie Studia Filozoficzne” 2008, nr 7, s. 169.

<sup>53</sup> J. Czapski, \*\*\* [„Atakują mnie malarze...”], [w:] *Swoboda tajemna*, Warszawa 1991, s. 29.

<sup>54</sup> Zob. *Idem*, *Czy należy...*, s. 264–265: „Jeżeli szeroka publiczność jest bardzo daleka od traktowania zbyt poważnie malarzy, to przecież najlichszy malarz po przeczytaniu *Głosów milczenia* czuje się nagle kapitanem, kapitanem dziwnego kultu, o którym Malraux tak pisze, jakby insynuował, że to właśnie jest religia i jedyna religia przyszłości, po śmierci wszystkich innych. Zdaje mi się, że Malraux zrobił nam, malarzom, wyhuśtawszy nas tak wysoko, najgorszą przysługę”.

<sup>55</sup> K. A. Jeleński, *Czyste malarstwo czy poetyka*, „Kultura” 1960, nr 9, przedruk

w: *Czapski i krytycy...*, s. 299: „Czapski cytuje w *Oku* Malraux, wołającego na paryskim Biennale: »Tu są artyści, którzy są wolni od świata i może władcy świata« – i dziwi się, że pisarz tej miary wpada w tego rodzaju pompatyczną frazeologię”. Podejrzewam, że Malraux, nie całkiem może świadomie, już w swych *Głosach milczenia* chciał ze sztuki stworzyć nowe »opium dla ludu«. Zarówno autor *Condition humaine*, jak minister rządu de Gaulle’a wydaje mi się w pierwszym rzędzie zafascynowany problemem kierowania ludźmi, problemem władzy”.

<sup>56</sup> A. Michnik, *op. cit.*, s. 492.

<sup>57</sup> J. Czapski, *Głosy milczenia...*, s. 201.

<sup>58</sup> K. A. Jeleński, *Listy z Korsyki do Józefa Czapskiego*, Warszawa 2003, s. 13.

<sup>59</sup> *Idem*, *Czyste malarstwo...*, s. 297.

Czapski miał świadomość niebezpieczeństw związanych z tym, jak Malraux widział swoją epokę. Wytyczone przez niego perspektywy poznania były trudne do przyjęcia dla osób starających się realizować siebie poza głównym nurtem, dla „ludzi innych, cichych, walczących i myślących inaczej, będących może bliższych źródeł wiecznych”<sup>60</sup>. W latach 50. XX w. Malraux mówiący o malarstwie wywarł znakomite wrażenie na Czapskim, gdy jednak w luźnej uwadze zakwestionował talent i wartość koncepcji Weil<sup>61</sup>, którą autor *Wspomnień starobielskich* darzył niezwykłym szacunkiem, polski pisarz odkrył w nim nagle niedające się zaakceptować obszary ignorancji. Można domniemywać, że wtedy też zrozumiał, jaka dzieli ich różnica światopoglądowa (określił nawet Malraux jako duchowego „arywistę”). Niewykluczone, iż ujrzał w nim skrajne przeciwieństwo Weil – myślicielki mistycyzującej, dla której „czyn” był aktem pokory i zejścia na poziom niewolniczego wręcz uwikłania człowieka w rzeczywistość.

Ostatnią, trwającą wiele lat, lekcją „czytania” Malraux było wychodzenie Czapskiego z jego „muzeum wyobraźni”. Ostatecznie nastąpiło ono w 1981 r. za sprawą wstrząsu estetycznego wywołanego wystawą Nicolasa de Staëla:

Epoka mojej i może następnej po mnie generacji stała pod znakiem, między innymi – ale chyba przede wszystkim – tego *musée imaginaire*, które dali nam Picasso i także Malraux [...]. Teraz, patrząc na sale de Staëla, odczułem nagle, że mnie uwalnia ostatecznie z tego potoku rwącego i mętnego, w którym płynęliśmy wszyscy, potoku, który niósł ze sobą skarby, ale i płaskie tysięczne powtórki i płaskie deformacje dzieł dawnych. I nagle, wolny, odczułem w de Staëlu źródło natchnienia – jak górski potok czyste i krystaliczne<sup>62</sup>.

Malraux pozostał legendą – panem własnego muzeum wyobraźni, który, jak wszechpotężny demiurg, wciąż segreguje pochodzący z całego świata materiał ikonograficzny. To władca, a zarazem więzień jednej kliszy, stworzonej w 1953 r. przez francuskiego fotografa Maurice’a Jarnoux na potrzeby pisma „Paris Match”. W tym szeroko spopularyzowanym ujęciu Malraux pozuje w salonie swojego domu w Boulogne-sur-Seine z papierosem w kąciu ust, okularami w ręku, oparty o fortepian należący do jego drugiej żony, Madeleine. Eseistę zaprezentowano tam „w trakcie” selekcjonowania ilustracji do mającej się ukazać w 1954 r. w wydawnictwie Gallimard książki *De bas-relief aux grottes sacrées* – drugiego tomu *Musée imaginaire*<sup>63</sup>. W kolejnym kadrze Malraux leży na podłodze pomiędzy odbitkami, wpatrując się w jedną z nich. „Intymną” aranżację wnętrza – z martwą naturą na pierwszym planie, licznymi bibelotami znajdującymi się na pokrywie fortepianu i z orientalną, rzeźbioną buddyjską głową – dopełnia ustawiona na sztalugach replika fragmentu XV-wiecznego fresku Piera della Francesci z kościoła San Francesco w Arezzo z wizerunkiem królowej Saby. Jarnoux starał się ukazać Malraux w zwizualizowanej na krótki moment przestrzeni jego wyobraźni, w której dzieła sztuki podporządkowane są obecności przywołującego je człowieka. Niespójność tego zabiegu, sztuczność aranżacji i ewi-

<sup>60</sup> J. Czapski, *Głosy milczenia...*, s. 184.

<sup>61</sup> Zdeprecjonowanie przez Malraux Weil jako filozofa i człowieka odnosiło się do złożonej przez nią generałowi de Gaulle’owi w okresie londyńskim propozycji utworzenia ochotniczych kobiecych oddziałów spadochronowych, które miały być zrzucone na teren okupowanej Francji. Weil zgłaszała akces do takich akcji.

De Gaulle – a za nim – Malraux, pomysł ten uważali za chybiony, a jej koncepcje za „poronione”. Zob. J. Czapski, *Świat w moich oczach*, rozmowy przeprowadz. P. Kłoczowski, Ząbki–Paris 2001, s. 71.

<sup>62</sup> *Idem*, *De Staël*, [w:] *Patrząc...*, s. 435–436.

<sup>63</sup> Właśc. *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*.

dentny wpływ modelu na pracę fotografa<sup>64</sup> są jednak uderzające. W 1973 r. w Fundacji Maeght w Saint-Paul-de-Vence zorganizowano ekspozycję „André Malraux – Le Musée imaginaire”<sup>65</sup>, gdzie zgromadzono wybrane przez niego arcydzieła europejskie, azjatyckie, afrykańskie, amerykańskie oraz z obszaru Oceanii:

Mnóstwo sławnych obrazów: wszyscy wielcy malarze francuscy, a w Sali malarstwa dawnego – jeden z ostatnich obrazów Tycjana, El Greco obok Tintoretta; Poussin, Velázquez. Rzeźba: Indie, Chiny, Kambodża, Sumer. Bardzo piękne fetysze, maski afrykańskie, hełmy z Oceanii [...]. Pięć kontynentów. Największe muzea [...]. Nikt nie odmówił przystania najcenniejszych dzieł<sup>66</sup>.

Jednakże Malraux w *Głowie z obsydianu* w odniesieniu do tej właśnie wystawy przyznawał:

To nie jest Muzeum Wyobraźni, bo Muzeum Wyobraźni istnieć może jedynie w myślach artystów. Nie jest to także skarbiec Muzeum, bo na skarbiec składają się najwspanialsze dzieła ludzkości [...]. To Muzeum Wyobraźni jest muzeum jednego tylko życia: wskazałem pewne dzieła albo inne, bliskie tamtym, bo z nimi właśnie zetknąłem się, inny podróżnik wymieniłby inne. I jest to Muzeum Wyobraźni jednego tylko człowieka<sup>67</sup>.

Dziś, z perspektywy czasu, dostrzega się, że wizja Malraux była, istotnie, skrajnie personalna, a jej twórca... wciąż tkwi w swoim gabinecie wśród setek zdjęć. Niekiedy zaś tańczy pomiędzy nimi – jak w filmie Dennisa Adamsa, amerykańskiego artysty, który w 2012 r. zarejestrował swój *performance* pt. *Malraux's shoes*. Artysta gra Malraux, kroczącego – jak na zdjęciu z 1953 r. – pośród fotografii, palącego papierosa, pijącego whisky. Stopniowo doznaje szaleństwa, słysząc deliryczne głosy mieszające się z jego wewnętrznym monologiem. Odnoszą się one zarówno do faktów z życia Malraux, jak i do teoretycznych odniesień bliskich jemu samemu, jako artyście wyobraźni. W spektaklu tym przywołane zostają niejako echa *Atlasu Mnemosyne* Aby'ego Warburga<sup>68</sup>, *Atlasu* Gerharda Richtera<sup>69</sup> oraz film *La Guerre est fini* (1969) w reżyserii Alaina Resnais'ego<sup>70</sup>. Malraux w interpretacji Adamsa wciąż domaga się uwagi, a w finale furiacko i bezsilnie stara się usłyszeć głos nieustannie milczących obrazów<sup>71</sup>.

<sup>64</sup> O wpływie Malraux na inną sesję – autorstwa G. Freund – wspominał A. Dziadek (*op. cit.*, s. 218–219): „Inna fotografia [...] przedstawia z kolei Malrauxa ministra, przed którym stoi fragment starożytnego rzeźby [...]». To on wyreżyserował to zdjęcie: w tle zastony, przed nim rzeźba. To nie ja, nigdy bym się nie ośmieliła. Ubrany jest w czarny garnitur. Tak bardzo pozuje. Jest tak bardzo pewny siebie, tak bardzo ministerialny. Nigdy nie chciałem publikować tej fotografii».

<sup>65</sup> *André Malraux – Le Musée imaginaire. L'Exposition* [cat.], textes R. Caillois, A. Masson, Fondation Maeght, Sain-Paul, 13 VII – 30 VIII 1973.

<sup>66</sup> A. Malraux, *Głowa z obsydianu*, przeł. A. Tatarkiewicz, posł. R. Caillois, Warszawa 1978, s. 81.

<sup>67</sup> *Ibidem*, s. 81–82.

<sup>68</sup> *Atlas Mnemosyne* A. Warburga – zbiór 79 plasz zestawionych z reprodukcji obrazów, fotografii prasowych, fragmentów katalogów oraz ilustracji, odseparowanych od ich pierwotnych kontekstów – powstał w latach 1925–1929 jako narzędzie i obiekt badań nad ikonologią współczesnego obrazu. Zob. A. Leśniak, *Warburg i Ranciere*. „Atlas Mnemosyne” i nowoczesna historia sztuki, <http://www.obieg.pl>, data dostępu: 15 V 2008; zob. też poświęcony Warburgowi monograficzny zeszyt „Kontekstów” (2011, nr 2/3, *passim*).

<sup>69</sup> Praca G. Richtera – ponad 7000 zdjęć umieszczonych w 600 odrębnych panelach – powstaje od 1964 r. i jest projektem towarzyszącym jego malarstwu jako autonomiczne i podlegające zmianom archiwum oraz samodzielne dzieło sztuki. Zob. *Gerhard Richter. Atlas* [kat. wystawy], wstęp H. Friedl, red. M. Śliżńska, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2005; B. Buchloch, „Atlas” *Gerharda Richtera: archiwum anomiczne*, „Konteksty” 2011, nr 2/3. Autor ten wspomina także innych artystów tworzących fotograficzne archiwa, jak B. i H. Becherowie, Ch. Boltanski czy H. Höch. Z polskich artystów warto wymienić Z. Kulik i jej „archiwum gestów” oraz projekt *Od Syberii do Syberii* (zob. *Zofia Kulik – Od Syberii do Syberii* [kat. wystawy], red. P. Piotrowski, Poznań 1999).

<sup>70</sup> W jednej ze scen tego filmu Y. Montand w salonie I. Thulin przygotowywał ilustracje do książki na temat miast świata. Warto zauważyć, że Resnais współpracował przy tym filmie z F. Malraux, córką A. Malraux. Por. [jlggb.net/blog3/?p=5161](http://jlggb.net/blog3/?p=5161) (data dostępu: 20 IV 2013).

<sup>71</sup> Informacje na temat akcji i filmu D. Adamsa *Malraux's shoes* (42", 2012) – na stronie internetowej Kent Gallery (New York): [kentfineart.net](http://kentfineart.net). (data dostępu: 2 V 2013). Zob. też K. MacQueen, *Tactics of the Imagination*, „Shifting Connections” 2013, nr 1. Europejski pokaz filmu miał miejsce w Galerie Gabrielle Maubrie w Paryżu 15 I 2013.

---

**dr Andrzej Jarosz**

Adiunkt w Zakładzie Sztuki Nowoczesnej Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego. Autor m.in. książek: *Malarstwo Alfonsa Maurkiewicza (1922–1975)* (2011) i *Zbigniew Karpiński* (2012). Zainteresowania badawcze autora dotyczą sztuki współczesnej i malarstwa polskiego modernizmu.

---

**Andrzej Jarosz / Czapski reads André Malraux**

Józef Czapski's readings the texts by André Malraux (1901–1977) on aesthetics and art history are among the most important ones. It effected from his physical presence in the Polish artist's biography. "Reading" Malraux's works has a very personal explanation. They were both of the same generation – a Polish artist and soldier, and a French writer and politician met in crucial periods of the most modern history of Europe. These personal contacts allowed Czapski to comprehend better Malraux's views, especially his aesthetic polytheism and a concept of "museum of imagination".

The first meeting of Czapski with Malraux took place in Paris in 1924. Later on, after the war had finished, and Czapski had been sent to Paris by General Władysław Anders, he made a report to Malraux on his knowledge of Soviet Russia. When in 1946 the painter settled down in France, Malraux made big efforts to publish *Na niehumannej ziemi* [The Inhuman Land] in France. He also supported the cause of the endangered seat of Parisian "Kultura" [Culture] monthly in Maisons-Laffitte by writing an open letter concerning the matter in 1954. Their direct contacts were also related with artistic life. In 1952 Malraux visited Czapski's painting exhibition, and in 1958 he conducted an interview with the artist. Czapski in turn used to read carefully Malraux's books, paying attention to both literary and cognitive values in the area of thought on arts, noticing at the same time that the latter was adding fiction to reality.

Malraux's quasi-methodological vision of art, his style, as well as cultural and political activity, provoked Czapski in 1952 to write an essay *Głosy milczenia* [The Voices of Silence] – a sort of polemics with Malraux's book *Les Voix du silence*. Just like many other readers Czapski noticed a typical for the Frenchman combination of a novel-like form with an essay or an impression on art and a total departure from an academic discourse. He also noted down the most important issues: Malraux's contradiction between "the world of quest" and "the world of affirmation" and perceiving an artist as conscious of his starting point, method, will and direction of acting – the force which enables to win historical determinism. Czapski was able to estimate the social aspect of Malraux's works in the time of the unfinished political and epistemological disputes. The biggest value in the vast considerations of the French writer was, according to the Polish painter, his intuitive search for truth and its revelations in painting. Czapski however, treated in a rather ambiguous way Malraux's position as "a demiurge" who decides valuation and applies reproduction – being a forerunner of digital iconography and virtual museum spaces. Malraux with his concepts keeps coming back till presence – in a performance and a film by Dennis Adams (2012), among others.