

JOANNA HAŃDEREK

SZTUKA W MUZEUM WYOBRAŹNI

Artykuł rekonstruuje kategorię estetyczną Andre Malraux: *imaginarium*. Malraux ujmował ją na wielu poziomach: wyobraźniowej przestrzeni uczestnika kultury, artystycznej kreacji, *muzeum*, a więc zbioru znaczeń, symboli i kodów kulturowych. Kategoria ta jest kluczem do postrzegania świata, gdzie sensory i znaczenia są zarówno interpretowane, jak i współkonstruowane. Metafora *imaginarium* pozwala francuskiemu myślicielowi prześledzić, w jaki sposób kultura rozwija swoje znaczenia i sensory, jak również daje możliwość analizy interakcji między kulturami. To właśnie przez *imaginarium* i jego symbolikę znaczenia kultury rozwijają się, jak również wchodzi ze sobą w kontakt, prowadząc do zrodzenia nowych znaczeń i symboli.

Wyobraźmy sobie, że wchodzimy do Luwru. Gdziekolwiek skierujemy nasze kroki, napotkamy dzieła sztuki z całego świata. Kilka minut spędzonych w tym miejscu przenosi każdego zwiedzającego w rzeczywistość bogatą kulturowo. Tuż jednak przy wejściu dokonuje się specyficzny zabieg – Malraux być może powiedziałby spektakl – polegający na wyborze. Kupując bilet, zwiedzający decyduje się, do której z wystaw i ekspozycji chce się skierować. Dalej, wchodząc do muzeum, wybiera się kierunek, a wraz z nim kolejność oglądanych dzieł. W ten sposób podąża się za dokonaną już wcześniej, przez tak zwanych specjalistów, aranżacją. Ten zabieg wyboru kierunku, piętra, a przez to kolejności oglądanych dzieł, ma charakter selekcyjny i kadrujący. W jednym z największych muzeów świata mamy do czynienia ze sztuką, nie tylko zresztą starej Europy, wszystkich okresów, klas i epok. Starannie dobrane dzieła świadczą o estetyce starożytności, ducha średniowiecznej symboliki czy renesansowym smaku piękna. Jak chce jednak Malraux, całe to uporządkowanie ma charakter interpretacyjny. Dzieła przedstawione na wystawie muzealnej, nie tylko Luwru, ale i wszystkich muzeów świata (Malraux bę-

dzie zajmował się muzeum w Kairze, Metropolitan Muzeum czy MOMA), stanowią swoistą kompozycję estetyczną, interpretację kulturową, wskazującą na to, co jest ważne i warto zachowania. W piwnicach, pracowniach konserwatorskich czy magazynach przechowywane jest to, co zostało zaklasyfikowane jako mało interesujące bądź mało wartościowe czy znamienne dla danej epoki (okresu).

Andre Malraux w swych monografiach, *Antimemoires* czy książkach poświęconych sztuce nieraz zabierał swych czytelników do muzeum, przedstawiał jednak muzeum zawsze jako przestrzeń hermeneutycznej interpretacji, gdzie narastają, niczym geologiczne, kolejne warstwy znaczeń, sensów i analiz, na arbitralnie wybranych utworach. Tym samym żadne muzeum nie jest dla Malraux tylko przestrzenią, w której wystawia się dzieła sztuki. Muzeum staje się rzeczywistością kulturowych paradygmatów i symboli. W ten sposób też realnie istniejące muzeum w koncepcji Malraux staje się czymś, co nazywa on *muzeum imaginacji*.

Muzeum imaginacji spełnia podwójną rolę. Z jednej strony jest ono rzeczywistością symboli i kodów kulturowych, przestrzenią sensów i znaczeń, jakie w kulturze znajdują swoje istnienie. Z drugiej strony *muzeum imaginacji* spełnia rolę ponadczasową, umieszczając kulturowe sensory i znaczenia w historii, spajając przeszłość z teraźniejszością, przywracając kulturze to, co zostało w niej umieszczone dawno temu i zapoznane¹. Dodatkowy aspekt *muzeum imaginacji* ma charakter egzystencjalny, stwarza bowiem przestrzeń, poprzez którą wyraża się człowiek, w której rozwija swoją świadomość, dokonuje aktów autorefleksji i rozpoznania, czym jest on sam wobec otaczającego go świata. Tym samym też *muzeum imaginacji* staje się kreacją egzystencji człowieka aktywnie uczestniczącego w kulturze, wyrazem jednostkowych poszukiwań. Dlatego *muzeum imaginacji*, jak chce Malraux, nie musi posiadać swych formalnych granic. Takie muzea, jak Luwr, Metropolitan Muzeum, Galeria Narodowa, pojawiają się wtórnie jako wynik działalności człowieka, jego selekcji i kategoryzacji, interpretacji i poznawania świata. Oprócz nich każdy użytkownik kultury buduje swoje własne *muzeum imaginacji*, prywatną przestrzeń interpretacji rzeczywistości, którą może równie dobrze zatrzymać dla siebie w swojej wyobraźni.

Kreacja *muzeum imaginacji*, jego znaczenie i oddziaływanie dobrze są widoczne w przypadku literatury. Jak pisze Malraux o literatach zamkniętych w swoich własnych bibliotekach, tworzy się muzeum „naszego słowa pisanego: sztuka półgłosu, rękopiśmienna i drukowana, świat monomanów, gdzie ten szaleniec Balzak zatruwa się swoim Rubempré, ten szaleniec Dostojewski – swoimi braćmi Karamazow, którymi z kolei będzie

¹ Por. A. Malraux *Antimemoires* Paris: Gallimard 1971 s. 36 i n.

zatrwał się szaleniec – samotny czytelnik”². Widać wyraźnie, że dla Malraux nie tylko artysta kreuje świat znaczeń i przetwarza sensory, każdy uczestnik kultury może to zrobić i często z mniejszą lub większą świadomością bierze udział w tej kreacji. Artysta jednak ma większą zdolność przetwarzania, jak chce Malraux, uwolniony od konieczności logicznego i systematycznego działania może stanąć poza kulturą. Balzac, Dostojewski czy Flaubert, któremu Malraux poświęca wiele miejsca w swoich analizach, stoją poza codziennością. To ludzie zdystansowani do tego, co ich otacza, wybici z rutyny, a tym samym stojący poza zwyczajnymi sensami. Przez to właśnie artyści mogą zobaczyć więcej, a tym samym mogą też więcej przetworzyć.

Muzeum imaginacji posiada więc znaczenie kulturowe. Staje się bowiem przestrzenią kształtowania sensów. Jest to jednak przestrzeń dość specyficzna. Po pierwsze ma charakter subiektywny – nawet w realnie istniejącym muzeum będzie dominować arbitralny wybór znawcy, kuratora, historyka i choć można mówić, iż w tym przypadku mamy do czynienia z intersubiektywnością, dla Malraux najważniejszy jest jednak aspekt indywidualnego wyboru dokonywanego przez poszczególnych ludzi. I nie ma w tym momencie różnicy pomiędzy wyborem „autorytetu” czy „specjalisty”, jakim będzie kurator wystawy, krytyk sztuki bądź historyk, a wyborem poszczególnego uczestnika kultury, wybierającego, jakie dzieła i jakie znaczenia stają się dla niego istotne. Za każdym razem, jak uświadamia to swym czytelnikom Malraux, to człowiek zaangażowany w świat współkreuje jego sensory, tworząc je, afirmując bądź odrzucając. Dlatego też francuski myśliciel z taką łatwością łączy omawiane przestrzenie muzealne w *Antimemoires* ze swoimi badaniami nad literaturą, jakie można znaleźć choćby w tekście *Przemijanie a literatura*. Za każdym razem to twórca, literat, krytyk sztuki i jej odbiorca budują *muzeum imaginacji* – przestrzeń indywidualnego (a czasami intersubiektywnego) przepracowania rzeczywistości kulturowej.

Jako specyficzna przestrzeń kulturowych znaczeń *muzeum imaginacji* w drugiej swej warstwie znaczeniowej kryje jeszcze jeden aspekt: staje się nawarstwiającym historycznie i kulturowo przetwarzaniem, zachowywaniem i przeinterpretowywaniem tego, czego dokonały poprzednie pokolenia. Ten aspekt historyczny zdaje się być dla Malraux szalenie ważny, dlatego powraca do niego nie tylko w pracy *Przemijanie a literatura*, ale również w swojej trzytomowej monografii *Przemiana bogów*. *Muzeum imaginacji* jest zatem tym, co Emmanuel Lévinas nazwałby zapewne trwaniem w rzeczywistości czasu historycznego. Dla Lévinasa istnieje istotna różnica pomiędzy czasem historii a czasem egzystencji

² Tenże *Przemijanie a literatura* A. Tatarkiewicz (tł.) Warszawa 1982 s. 102.

człowieka. W przypadku czasu egzystencji mamy do czynienia ze świadomością temporalną, przepracowującą swe wewnętrzne doznania. Czas historii z kolei jest rzeczywistością publiczną, w której zostaje zachowana pamięć o wydarzeniach, istotnych momentach dziejowych, ważnych ludziach, wybitnych osobowościach. Lévinas nie zajmował się jednak problemem, w jaki sposób człowiek czy zdarzenie wkracza w obszar powszechności czasu historycznego. Uświadamiał sobie jednak przejście pomiędzy indywidualną egzystencją, niepowtarzalną i tajemniczą, a bytowaniem jako obiekt istniejący już poza swoją wyjątkowością, będący symbolem bądź ikoną kultury. Co ciekawe, Lévinas pokazywał również, że często dla ludzi takie przejście od egzystencji do powszechności historycznej jest lekiem na przemijanie i skończoność, próbą zachowania wieczności.

Malraux, wprawdzie inaczej formułując swoje koncepcje, pokazuje bardzo podobnie, jak to, co egzystencjalne może zmienić się w to, co historyczne i powszechne. Dla twórcy *Antimemoires* istotne jest jednak, w jaki sposób dokonuje się ów proces. Przygląda się zatem *muzeum imaginacji* w jego metaforach i procesualności, by wydobyć zmianę, która zachodzi w przeżywaniu świata przez indywidualnego artystę, by stać się później symbolem lub ikoną dla późniejszych epok i pokoleń. Malraux bada, w jaki sposób człowiek przekształca swą egzystencję w byt kulturowy, zatracając to, co było w jego istnieniu wewnętrzne, niemalże intymne, a zyskując nowy wymiar istnienia. Co ważne, dla Malraux proces ten nie jest negatywny. W przeciwieństwie do Lévinasa Malraux nie deprecjonuje przestrzeni historycznej, gdyż dla autora *Antimemoires* jest ona również egzystencjalna. Egzystencja jednak zmienia swój status.

Ten problem bardzo dobrze obrazuje dokonana przez Malraux analiza postaci św. Franciszka. „Nikt w świętym Franciszku nie przewidział Giotta, w Ewangeliach – Vézelay, w sutrach i tekstach wedyjskich – Angkoru. (...) Przełomy dokonujące się w duszy z natury rzeczy wykluczają wszelkie przewidywanie”³. Malraux pokazuje postać świętego – człowieka wiary z jego potrzebą działania, ideą zmiany rzeczywistości. Równocześnie wskazuje, że postawa św. Franciszka czyni zeń symbol, ikonę. Giotto i jego malarstwo stanowią drugi krok rozwijającej się metamorfozy. Twórczy geniusz, jak ujmuje to Malraux, sam poszukuje własnej egzystencji, własnego sposobu wyrazu i ekspresji. Związek między świętym Franciszkiem a Giottem staje się tutaj bardzo wewnętrzny, gdyż zostaje oparty na osobistych poszukiwaniach najpierw świętego w dążeniu do prawdy i transcendencji, później w poszukiwaniach artysty dążącego do uchwycenia doskonałej formy. I jeden, i drugi przepracowują problem

³ Tamże, s. 177.

wieczności, sacrum, absolutu, zarówno artysta, jak i święty dążą do zrozumienia samych siebie i świata. W ten sposób między św. Franciszkiem i Giottem rodzi się zależność oparta na ich wewnętrznych poszukiwaniach. Jak ująłby to Lévinas, czas historii spetryfikował św. Franciszka jako ikonę i Giotta jako geniusza, zapominając o ich wyjątkowości. Malraux pokazuje jednakże, że zarówno święty, jak i artysta zostają wpisani w *muzeum imaginacji*, poprzez którego interpretację mogą uzyskać nowy wymiar swojej egzystencji. Choć zatem stają się kulturowymi symbolami i istnieją w sferze powszechności, są równocześnie sobą: niepowtarzalnym geniuszem i szaloną świętością. Dlatego „nikt nie mógł w świętym Franciszku przewidzieć Giotta”, relacja między nimi, jak chce Malraux, na zawsze pozostanie egzystencjalną i intymną tajemnicą tych dwojga.

Do tej historii my współcześni możemy dopisać pewną puentę. Tak jak w świętym Franciszku trudno było przewidzieć Giotta, tak samo w dziele Giotta trudno było przewidzieć Malraux. Swymi wyborami, analizami, odczytaniem tradycji i historii Malraux może zaskakiwać. Robi to niemalże w każdym swoim dziele, pokazując tym samym na przykładzie własnej pracy intelektualnej, w jaki sposób *muzeum imaginacji* działa – będąc ciągłym wyzwaniem dla człowieka, nieustającą inspiracją i koniecznością poszukiwań. Malraux sam tworzy *muzeum imaginacji*, interpretując i przepracowując rzeczywistość. Dlatego niech czytelnika nie dziwią takie analizy francuskiego myśliciela, jak choćby opis znaczenia wieku XVIII czy XIX. „Wiek XVIII przekształcił chrześcijaństwo w zabobon, wiek XIX w etykę”⁴. Interpretacja Malraux może budzić niepokój, zwłaszcza że nie podaje on wyjaśnienia, dlaczego wiek XVIII miał wprowadzić zabobon w chrześcijaństwo. Jak sądzę jednak, Malraux bawi się z czytelnikiem, każe wypracować nam nasze własne znaczenie *imaginarium*. Takie tropy, jak nasilanie się konfliktu w kościele, reformacja i kontrreformacja, procesy czarownic czy przesadność barokowej estetyki, mogą jedynie inspirować czytelnika, dając wgląd w XVIII wiek, który w ten sposób staje się epoką Malraux.

„Wszelkie wieki chrześcijaństwa, podobnie jak literaturę, będzie się odkrywać, cofając się w przeszłość za pomocą sztuki, archeologii, etnografii, bezmiennego porywu, który ekshumuje sacrum, jak renesans ekshumował piękno”⁵. Słowa te, jak sądzę, w pełni oddają rolę *muzeum imaginacji*. Jego istotą jest metamorfoza, kulturowe przenikanie i co najważniejsze – poszukiwanie człowieka. Bez dążenia konkretnych artystów, myślicieli, poszukiwaczy, naukowców, ale również uczestników kultury, odpowiadających na jej wzory i paradygmaty, *muzeum imaginacji* nie mo-

⁴ Tamże, s. 127.

⁵ Tamże.

głoby zaistnieć. Sztuka, archeologia, etnografia i bezimienny poryw, o którym pisze Malraux, to właśnie z jednej strony tradycja i jej zgłębianie – na wielu zresztą poziomach, gdzie praca badacza sztuki nakłada się na pracę badacza historii człowieka, różnorodności jego form kulturowych. Z drugiej strony bezimienny poryw, oznaczający codziennego uczestnika kultury, zaznacza wagę egzystencji ludzkiej, która afirmuje bądź odrzuca, poszukuje bądź rozwija to, co zastała. Bez tego właśnie elementu codzienności i zanurzonego w niej człowieka sacrum nie mogłoby nabrać nowego znaczenia, a piękno nie ujawniłoby swego istnienia. To, o czym pisze Malraux, to ruch wewnętrzny kultury oparty na przeżyciach i interpretacji ludzi, pozwalający przywołać przeszłe znaczenia i dzieła, umożliwiając ponowne przepracowanie i przeżycie zakorzenionych już w kulturze symboli i znaczeń.

Widać też wyraźnie, że *muzeum imaginacji* ma charakter hermeneutyczny. Przeszłość przenika w interpretacji do teraźniejszości, współkształtuje ją, równocześnie uzyskując nowy wymiar znaczeniowy. Proces ten, niczym w Gadamerowskim rozumieniu, jest egzystencjałem. Rozumienie ma otwartą strukturę, opierając się na szeregu pytań, coraz bardziej zmierza do inspirowania, zagadywania i niepokojenia niż do poznania i zatrzymania w jednej spójnej teorii. Dlatego Malraux w swych analizach niepokoi, nieustannie zestawiając różne epoki i dzieła, interpretując na swój sposób to, co odczytuje z kulturowej rzeczywistości. Malraux stoi po prostu pośrodku swojego *muzeum imaginacji*, wciąż od nowa poszukując istotnych dla jego egzystencji treści.

W *muzeum imaginacji* Malraux poszukuje też niezmiennych kodów kulturowych, znaczeń ukrytych w szeregu metamorfoz, wciąż jednak niepokojących człowieka i powracających doń na przestrzeni wieków. To dlatego, gdy pisze o tympanonie z Moissac i portalu królewskim z Chartres, przekonuje: „rzeźba figuralna stwarza przedstawienie godne miejsca liturgicznego, zrodzonego wcześniej niż ona – w cywilizacji, która tym obrazom podporządkowuje wszystkie pozostałe i dla której te inne niemal się nie liczą. Zachód nie zna przepychu, dzięki któremu Bizancjum ulega złudzeniu, że posiadało wiele sztuk, zapominając, że swoje formy tworzy tylko w jednej; sztuka romańska jest jednością w jedności świata. Naiwność Autun dlatego nie ma nic wspólnego z sentymentalizmem, że nad jej pokorą panuje transcendentja”⁶.

Co przedstawia zatem rzeźba z portalu w Moissac i Chartres? Przyglądając się bliżej rozważaniom Malraux, można zobaczyć poszukiwanie pewnych stałych kodów. W *Antimemoires* Malraux wskazuje na Starożytny

⁶ Tenże *Przemiany bogów. Nadprzyrodzone* E. Bąkowska (tł.) Warszawa 1985 s. 208-209.

Egipt jako źródło koncepcji duszy i nieśmiertelności. W *Przemianie bogów* powraca „zrodzone wcześniej przeświadczenie”. Sztuka romańska jest dla Malraux doskonałym wyrazem poszukiwania transcendencji, oddającym najpełniej sacrum i świętość. Dlatego tympanony klasztorów średniowiecznych (przykład tympanonu z Chartres pokazuje, jak poszukiwanie sacrum dziedziczą po czasach romańskich ludzie gotyku) odwołują do tego, co przed nimi – do odwiecznej próby uchwycenia świętości i nieskończoności. Wprawdzie Malraux w *Przemianach bogów* nie pisze tego wprost, w kontekście jego dzieł interpretacja ta staje się pełniejsza. Romańska rzeźba figuralna dziedziczy znaczenia wypracowane w starożytności. Z drugiej strony Malraux pokazuje też, że niezmiennie kody kulturowe ujawniają się na przestrzeni nie tylko różnorodnych epok, ale i kultur. Toteż wschodnia sztuka spotyka się z zachodem. Pomimo różnic estetycznych, formalnych czy symbolicznych dla Malraux ważne pozostaje obrazowanie i próba ogarnięcia przez akt kreacji transcendencji. Widać też wyraźnie, że w *muzeum imaginacji* samego Malraux sztuka romańska przedstawia transcendencję w najpełniejszy sposób, stając się „jednością w jedności świata”. Pośród innych *imaginariów*: Egiptu, Bizancjum, Gotyku czy XVIII wieku, to właśnie romańska sztuka tworzy najgłębsze znaczenia. Dlatego pośród świata kultury jest jednością, całościowym i doskonałym ujęciem tego, czego zaczął poszukiwać Egipt, co Bizancjum oddało w przepychu, a barok w muzyce – transcendencji i kondycji człowieka wobec świętości.

W *Antimemoires* Andre Malraux pojawia się często problem różnorodności kulturowej. Jedna z ważniejszych (dla podjętych w niniejszym tekście rozważań) analiz skupia się na doświadczeniu podróżnika. Podróż przez pustynię Jemenu w poszukiwaniu zagubionego królestwa legendarnej królowej Saby ma tu charakter kluczowy. Ta podróż opisana w *Antimemoires* tworzy w *imaginarium* samego autora jeden z wielu mitów o sobie samym jako „romantycznym bohaterze”⁷. Co ciekawe, sam Malraux twierdził, że odkrył ruiny legendarnego miasta. Poznawszy jednak bliżej opis francuskiego badacza, można mieć wątpliwości co do zakresu jego dokonań. Na pewno udało mu się dotrzeć w okolice ruin starożytnego miasta, jednakże Malraux nie prowadził większych badań na tamtym terenie. Nie wiadomo również, czy to, co widział, rzeczywiście stanowiło ruiny zaginionego miasta czy jakiejś innej starożytnej budowli. Ważne jest jednak doświadczenie i przeżycie, które uchwycił Malraux. Z literacką werwą pisze on: „Wtedy właśnie po raz pierwszy doświadczyłem tego niezwykłego uczucia *powrotu na ziemię*, które odegrało ogromną rolę w moim życiu i które często próbowałem wyrazić. Te uczucia przełożyłem na język

⁷ Por. tamże, s. 278.

literatury w *In temps du mon temps du mépris*. Jest to uczucie doświadczane przez każdego człowieka powracającego do swojej cywilizacji po długim pobycie w dalekim świecie, to uczucie bohatera z *Altenburg* powracającego z Afganistanu i Lawrence'a z Arabii (choć powiedział, że nie był już nigdy więcej Anglikiem) – ale zdumienie pozostaje to samo, śmierć jest bardziej obca niż nieznanne kultury”⁸.

Mamy tu do czynienia z podstawowymi elementami *muzeum imaginacji*. Malraux, prezentując swoją sylwetkę jako uczonego, badacza i podróżnika, wskazuje przede wszystkim na europejskie paradygmaty kulturowe. Jako badacz kultury Malraux reprezentuje pewien typ naukowego nastawienia, które precyzyjnie opisał Kołakowski w eseju *Kłopoty z kulturą*. Jest to postawa zdystansowania do własnej kultury, otwartość poznawcza, która stawia w świetle swoich badań to, co różnorodne i odmienne⁹. Jemen i kryjąca się w jego pustyni tajemnica królowej Saby to przestrzeń zarówno innej kultury, jak i pewnej tożsamości kulturowej. W *Antimemoires* widać, jak dla Malraux poszukiwania ruin zaginionego miasta, stanowiąc kontakt z archetypem kutrowym obecnym również w kulturze europejskiej, stają się coraz wyraźniej podróżą osobistą o silnym znaczeniu egzystencjalnym. Królowa Saba – znana z Biblii, mitologii, z artystycznych przedstawień – stanowi dla Malraux tajemnicę tego, co królewskie, godne, wielkie, pełne poświęcenia. Dlatego z takim samym poświęceniem Malraux szukał jej królestwa, z takim samym zaangażowaniem tropił jej śladów. Fakt, że odnajduje ruiny (a przynajmniej tak mniema) jej posiadłości na nieprzyjaznym dlań terytorium – tubylcy są wrogo nastawieni do Europejczyka – nabiera szczególnego znaczenia. Malraux pokazuje w *Antimemoires*, jak musiał odszukać to, co pozostało po królowej Sabie, nie tylko w sensie dosłownym (archeologicznego poszukiwania ruin), ale i przenośnym (symbolicznego „przedzierania” się przez nieprzyjazną mu przestrzeń), po metafizyczne (stając oko w oko z zagrożeniem, Malraux ma wrażenie, iż odszukał nie tylko ruiny miasta królowej Saby, ale i zapowiedź własnej śmierci). To dlatego wyprawa przez pustynię Jemenu zamienia się w ekspedycję przez czas i przestrzeń.

Punktem kulminacyjnym dla opisywanej w *Antimemoires* podróży jest powrót. Z detalami Malraux prezentuje stan swoich uczuć, od zmęczenia po rosnące napięcie, niepewność i strach spowodowane zagubieniem i bezradnością (w samolocie kończy się paliwo, pilot ma kłopoty z nawigacją). Gdy wreszcie, pomimo nieprzychylności aury, techniki i tubylców, udaje się Malraux dotrzeć do celu, odczuwa on coś więcej

⁸ Tenże *Antimemoires* wyd. cyt. s. 77.

⁹ Por. L. Kołakowski *Czy diabeł może być zbawiony i 27 innych kazań* Londyn 1984 s. 14.

niż ulgę. Lądowanie w bezpiecznym porcie jest powrotem do domu, zapowiedzią kontaktu z kulturą europejską, powrotem do rutyny codzienności, gdzie nie zagraża ani historia, ani terażniejszość (na ironię zakrawa fakt, że w tych samych *Antimemoires* Malraux umieszcza wspomnienia z czasów drugiej wojny światowej, dodać jednak trzeba, że należą one już do innego *muzeum imaginacji*). W perspektywie powrotu i towarzyszących mu odczuć kształtuje się bardzo wyraźnie znaczenie *muzeum imaginacji* dla jego użytkownika. Na pierwszym poziomie *muzeum imaginacji* funduje doświadczenie innej kultury, gdyż Malraux wyjeżdża do Jemenu jako ukształtowany już badacz/antropolog. Na drugim poziomie pozwala na przekształcanie istniejących już znaczeń i paradygmatów myślenia. Swe metodologiczne przygotowanie Malraux przepracowuje poprzez strach i zmęczenie, poczucie zagubienia i niepewność, stając się człowiekiem podatnym na nowe doświadczenia, zdystansowanym do tego, co wyniósł z własnej kultury. Na trzecim poziomie znajduje się próba uchwycenia znaczeń i sensów *imaginarium* obcej kultury. Powrót na ziemię jak i powrót do bezpiecznej przestrzeni (porównywany przez Malraux do przeżyć zawartych w książce *Nocny lot* Antoine'a de Saint-Exupéry'ego) wyznacza czwartą płaszczyznę sensów *muzeum imaginacji* – przestrzeni hermeneutycznie przetworzonych już znaczeń i sensów, gdzie nie tylko przeszłość została transponowana w terażniejszość, ale gdzie człowiek kultury Zachodu doświadcza i przepracowuje znaczenia kultury Wschodu. Dlatego Malraux podkreśla, że „śmierć staje się bardziej obca niż nieznanie kultury”, jest bowiem radykalnym nieistnieniem. Inne kultury zostają za to włączone do systemu myślenia badacza.

Jak sądzę, ważne jest, by dostrzec w myśli Malraux jego poszanowanie innych kultur. Badacz, artysta, podróżnik może poznawać, przekładając obce kultury na swój system kulturowy, co Malraux odrzuca jako zakłamanie swoistości danej kultury. Można jednak odczuć, przebadać i przetworzyć kulturę w nową jakość. W ten sposób, jak chce Malraux, obce kultury stają się bliskie, jednak nie dlatego, że zostały oswojone i zasymilowane, a dlatego, że zostały zaakceptowane w swej inności. Gdy system znaczeń *muzeum imaginacji* zostaje zderzony z systemem znaczeń drugiego *muzeum imaginacji*, wówczas dla Malraux jedyną szansą na ich pełne wykorzystanie jest nie asymilacja czy translacja, ale współpraca, podczas której sensory obu tworzą wspólnie trzecią jakość. I choć może się to kończyć wyobcowaniem z własnej kultury (dlatego, wedle Malraux, Lawrence z Arabii przestaje być Anglikiem) lub z kultury obcej (jak pokazuje na sobie Malraux, będąc jeszcze w Jemenie, już odczuwał swe przybliżanie się do Europy), jest to jedyny sposób, w ramach którego uszanowane zostają oba systemy znaczeń, mogące wspierać się wzajemnie i tworzyć to, co nowe. Widać wyraźnie w *Antimemoires*, że taka możliwość

spotkania i wzajemnego inspirowania dwóch *imaginariów* opiera się na egzystencji jednostkowego człowieka. To zawsze jednostka najpełniej wyłaniania znaczenia i najdogłębniej uchwytyje ich treść, wprowadzając nowe aspekty. Artysta jest tą egzystencją, która najpełniej może uczestniczyć w tym procesie.

Muzeum imaginacji, istniejąc ponad czasem, sięgając w przeszłość, jak i w przyszłość, pozwala na uświadomienie ciągłości przemiany i nawarstwiania się sensów. W *Antimemoires*, dla lepszego unaocznienia tego znaczenia *muzeum imaginacji*, Malraux powołuje do życia nieco szalonego i pełnego pasji antropologa Möllberga. W interpretacji Lyotarda profesor Möllberg przedstawiany jest jako *alter ego* Malraux, pozwalając autorowi *Antimemoires* pełniej zaprezentować swe poglądy dotyczące kulturowych jedności. *Mentalne struktury*, o których mówi niemiecki profesor, stanowią o jedności różnorodnych form kulturowych. Według Möllberga, jak to przedstawia Malraux, jedność z kosmosem pierwotnych kultur, wiara w Boga średniowiecznej Europy czy wreszcie sztuka i jej przedstawienia stanowią różnorodne realizacje jednego mentalnego procesu¹⁰. Jak już wcześniej wspominałam, wedle Malraux, śmierć i cierpienie człowieka stanowiły jedność doświadczenia, z którym badacz kultury musiał się zmagać. Möllberg w swym wykładzie, wskazując na jedność mentalnych struktur człowieka, pozwala zrozumieć podobieństwo ludzkich doświadczeń. Niezależnie od tego, czy mamy do czynienia z regułami kosmosu czy boskimi, człowiek w mitologii i religii staje wobec tego, co przekracza jego egzystencję, rzuca mu wyzwanie, fenomenowi na tyle niepokojącego i przerażającego, *misterium tremendum*, że wymagającego reakcji – która przychodzi w rytuale, obrzędzie, modlitwie czy kontemplacji. Möllberg/Malraux w *Antimemoires* pyta: a co jeśli nie istnieją mentalne struktury, tylko ludzkość przypadkowo przechodzi kolejne przemiany i poszczególne kultury przypadkowo na siebie oddziaływają? Wedle Möllberga/Malraux, gdyby założyć taki brak jedności i przypadkowość różnorodności kulturowej, wówczas okazałoby się, że cały rozwój kulturowy jest bezsensownym ruchem walczącego o przetrwanie człowieka. Wówczas cierpienie i śmierć zniknęłyby w świecie jako wydarzenia mało istotne. Drugi człowiek nie miałby też takiego znaczenia dla egzystencji ludzkiej¹¹. Mentalne struktury gwarantują zatem sens w świecie, powodują, że rozwój kultury nie odbywa się w ślepy, przypadkowy czy absurdalny sposób. Idee kultury rozchożdzą się i ulegają metamorfozie dzięki *mentalnym strukturom*.

¹⁰ Por. A. Malraux *Antimemoires* wyd. cyt. s. 36.

¹¹ Por. tamże, s. 36.

Powołanie do istnienia i do wygłaszania poglądów Möllberga (na których mógłby się opierać Malraux) nie daje jego twórcy jednego: wolności twórczej. Można powiedzieć, że Möllberg/Malraux to naukowiec przygotowujący teoretyczną wykładnię prezentowanych problemów, wspierający teoretyczne opracowanie *muzeum imaginacji*. Jednakże Malraux/twórca musi przekroczyć Möllberga/Malraux. Dlaczego? Koncepcja uniwersalnych wzorów i kodów, metamorfozy, które zmieniając, wytwarzają jeszcze raz znaczenia odnoszące się do odwiecznych problemów człowieka, są po prostu niewystarczające dla Malraux. W naukowym podejściu do badanej kultury (czy to antropologicznym, czy filozoficznym) Malraux widzi niebezpieczeństwo zamknięcia myślenia w naukowych rygorach. Praca naukowca musi podpadać pod pewne określone kryteria i kategorie. To dlatego Möllberg nigdy nic nie opublikował, tylko jak to ujął w swoich zwierzeniach, wszystko pozostawił pośród sawanny Afryki¹². Całe dzieło naukowe zostało w pamięci i wyobrażeniach naukowca, który świadomie zrezygnował z naukowego zapisu. To ograniczenie uświadamia Malraux, że alternatywą jest sztuka. Wracając na chwilę do omawianego już tekstu, „w świętym Franciszku nie można było przewidzieć Giotto”, ponieważ relacja, która nimi rządzi, nie ma charakteru logicznego, lecz jest aleatoryczna.

Muzeum imaginacji opiera się na aleatoryczności sztuki, a więc jej polifoniczności, nieprzewidywalności, zaskoczeniu i tajemnicy. Sztuka aleatoryczna to przechodzenie idei, twórczych realizacji bez logicznego powiązania. Giotto, jak i budowniczy w Vézeley czy Angkoru, choć czerpali z *imaginarium*, równocześnie czerpali ze swojej wrażliwości, przeżycia tego, co zostało im w kulturze i poprzez kulturę dane. Dlatego metamorfoza kultury zachowuje najwięcej żywotności i daje też nieskończoną możliwość kreacji. Przypadkowość wspiera kreację, to ona tworzy *muzeum imaginacji*¹³. W aleatoryczności „sztuka odgrywa rolę medium: obrazy Cézanne’a zapowiadają raczej drapacze chmur niż wejście do metra”¹⁴. Sztuka jako medium, istniejąc poza logiką scjentyistycznych wymagań, przenosi pomiędzy kolejnymi metamorfozami znaczenia i sensy, niejednokrotnie, jak chciał Malraux, stając się zapowiedzią tego, co nowe. W sztuce wyłaniać się może to, co stanie się ważne w przyszłości. A to dlatego, że artysta przełamuje schematy, jest poza nimi, a więc poza teraźniejszością. W ten sposób udaje mu się uchwycić sens czy znaczenie, które w przyszłości okaże się dominujące. Aleatoryczność jako kategoria działania kulturowego tłumaczy, dlaczego w *Przemianie bogów* Malraux zainteresował się sztuką osób chorych psychicznie czy dzieci – poszuki-

¹² Por. tamże, s. 38.

¹³ Por. tenże *Przemijanie a literatura* wyd. cyt. s. 176.

¹⁴ Tamże, s. 176-177.

wał przecież tych, którzy w swym postępowaniu posługują się nieskrępowanym, a-paradygmatycznym działaniem. Poszukiwał tych, którzy jak sam pisał, żyją poza kulturą. Chorzy psychicznie żyją poza kulturą, ponieważ nie potrafią w niej uczestniczyć, dzieci – ponieważ jeszcze nie w pełni w niej uczestniczą, jeszcze nie weszły całkowicie w schematyzm myślenia.

Rozważania dotyczące sztuki tworzonej przez osoby chore psychicznie prowadzą Malraux do stworzenia całej galerii artystów, których psychika również zdawała się daleka od tego, co społeczeństwo przyzwyczaiło się nazywać „normą”. Malraux wymienia van Gogha, Souttera, Séraphina, Gastona Dufa, wskazując, że ich problemy psychiczne równocześnie uwalniały twórczość od schematu, podporządkowania i kulturowego zdeterminowania. Francuski filozof nie dokonuje jednak uproszczenia, dającego się sprowadzić do tezy: każde dzieło sztuki ujawniające głębię jest dziełem szaleńca. Wskazuje tylko na płynność granic i paradygmatów. Ujawnia napięcie, które towarzyszy aktywnemu kreowaniu i *byciu-w-świecie*. Podobnie jak Foucault zakłada, że pomiędzy normą a chorobą w świecie kultury podporządkowanie kulturowym paradygmatom i wzorom nie zawsze oznacza jedynie słuszne działanie. To, co ma do zaoferowania osoba czytająca znaczenia w odmienny sposób i angażująca się w poszukiwania (tworzenie) bez żadnych kulturowych zahamowań, może ujawnić zamkniętą przez schematy myślenia rzeczywistość. Dlatego „naiwność, szaleństwo wydają się oddziaływać zupełnie inaczej na kolor niż na kreskę. Grafizm szaleńca wykrzywiający *pismo* niektórych obrazów van Gogha doskonale współlistnieje z paroksyzmem kontrolowanego koloru”¹⁵.

Malraux nie tylko w sztukach plastycznych szukał aleatoryczności i szaleństwa. Literaci i ich świat powieściowy stanowili takie samo odejście od normy, załamane paradygmatów i rozwinięcie nowych form myślenia. Tak jak van Gogh dzięki swemu szaleństwu mógł tworzyć dzieła wykraczające poza przeciętną wyobraźnię i rozbijające istniejące już *imaginarium*, by stworzyć nowe znaczenia i dać kolejną metamorfozę *muzeum imaginacji*, tak samo Flaubert zamknięty w swej bibliotece kreował nowe dzieła i nowe wartości. Literatura traktowana jest przez Malraux z największą ostrożnością, niczym trucizna, która zatruwa normalnie funkcjonujące umysły. „Naszego słowa pisanego: sztuka półgłosu, rękopiśmienna i drukowana, świat monomanów, gdzie ten szaleniec Balzak zatruwa się swoim Rubempré, ten szaleniec Dostojewski – swoimi braćmi Karamazow, którymi z kolei będzie zatruwał się szaleniec – samotny czytelnik”¹⁶. Wymienieni przez Malraux autorzy to nie tylko wybitni

¹⁵ Tenże *Przemiana bogów...* wyd. cyt. s. 299.

¹⁶ Tenże *Przemijanie a literatura* wyd. cyt. s. 102.

twórcy, ale również ludzie pałki, którzy poświęcili się swojej twórczości i nią żyli, ale również żyli na „krawędzi”, tak jak Flaubert, zamknięty w swym świecie książek i wyobraźni. Dla Malraux jest to postać znamienna. Flaubert utworzył dla siebie czystą przestrzeń kultury, czystą przestrzeń *muzeum imaginacji* – bibliotekę. „Ta biblioteka to bądź utwory, jakie czytał lub do których wracał w związku z dziełem właśnie pisany, bądź jakiś Olimp”¹⁷.

Oparte na sztuce aleatorycznej *muzeum imaginacji* stanowi uzupełnienie i rozwinięcie koncepcji naukowych. Aleatoryczność sztuki jest dla Malraux nie tylko kreatywnym wyzwoleniem uczestników *muzeum imaginacji*, stanowi również pełniejsze zrozumienie (a może nawet jedyne) innej kultury. To, czego nie mógł zrobić Möllberg/naukowiec, zrzekający się prawa do pełnej wypowiedzi, tego może dokonać artysta. Malraux dokładnie prezentuje tę swoją koncepcję w *Przemianach bogów*. „Picasso jest pierwszym – jak deklaruje Malraux – malarzem, dla którego sztuka murzyńska miała sens”¹⁸. Uchwycenie sensu sztuki ludów afrykańskich dokonało się poprzez artystyczne przepracowanie malarza. Picasso nie chce poznać i przełożyć na rzetelny język nauki analizowanych sensów. Wedle Malraux, Picasso obcuje z rzeczywistością wykreowaną przez innych artystów, odbiera znaczenia trwogi, siły, sacrum, śmierci czy przeznaczenia i przenosi je w swoją sztukę, nie tłumacząc innej kultury, a dialogując z jej znaczeniami, odpowiadając niejako na zadane mu przez innych twórców problemy. Dlatego też, jak podsumowuje swe dociekania Malraux: „W *muzeum imaginacji* ‘Dziewczynka ze skakanką’, gdy spotka swoją siostrę w dahomejskiej figurynce voodoo, stanie się tym pewniej dwudziestowieczną rzeźbą europejską”¹⁹. W ten sposób dokonuje się dialog i nabudowywanie nowych znaczeń.

„Tak więc sztuki bez historii zmuszają *muzeum imaginacji* do zakwestionowania paru głównych idei, w jakich, zdawało mu się, znajdowało ono swe oparcie”²⁰. Malraux poprzez analizę *muzeum imaginacji* i kulturowych metamorfoz pokazuje nie tylko możliwość współrozumienia innych kultur, ale przede wszystkim uzmysławia artystyczną eksplikację świata zawartą w dziełach sztuki tworzonych wobec odmiennych systemów – niejako z ich inspiracji i dla nich. Filozof uświadamia również, że nie ma kultury, a zatem nie ma *imaginarium*, które miałyby charakter zamknięty i niezależny. Każde *muzeum imaginacji*, tak jak kultura, otwarte jest na inne znaczenia i sensy. Do istoty *muzeum imaginacji* nale-

¹⁷ Tamże, s. 92.

¹⁸ Tenże *Przemiana bogów...* wyd. cyt. s. 307.

¹⁹ Tamże, s. 310.

²⁰ Tamże, s. 281.

ży zatem metamorfoza nie tylko swoich własnych, wewnętrznych sensów, ale również przekształcanie cudzych. Tak samo kultury, wedle Malraux, wzajemnie się uzupełniają, nie zawsze tworząc harmonijną korespondencję, ale zawsze odpowiadając na to, co dla nich ważne, niepokojące bądź pociągające. Kultury są kolażem, zdaje się pokazywać francuski badacz, nieustannie zmieniających się znaczeń poddanych interpretacji. W dziele artystycznym widoczne jest to najpełniej. Dlatego Malraux zestawia takie rzeźby jak *Małpa i jej małe* Pabla Picassa z rzeźbą małpy plemienia Nago czy *Trzech króli* z portalu w Soborze w Nowogrodzie Wielkim (XII wiek) z *Plaskorzeźbą z postaciami* z Beninu (XVII wiek).

Często to artystyczne narastanie znaczeń realizuje się przez zestawienie dokonane w muzeum rzeczywistym, za sprawą nie artysty, a organizującego przestrzeń kuratora wystawy. Dla Malraux nie odgrywa to jednak zbyt wielkiego znaczenia, czyja ręka ułożyła kolejno następujące po sobie obiekty i czyja koncepcja wydobywa z nich nowe znaczenia i nadaje im współbrzmienie oraz nowe wspólne konteksty. Rzeczywiste muzeum, jak wspominałam na początku, zamienia się w *muzeum imaginacji*, wręcz opiera się na nim. Dlatego Malraux śledził wystawy i ich aranżacje, w działalności tej widząc potrzebę nie tyle uporządkowania przedstawianej rzeczywistości, co wejścia w nią, ukonstytuowania jej ponownie. Aranżacja w muzeum rzeczywistym może stać się symbolem kulturowego oddziaływania i wzajemności. Jedna kultura poznaje inną poprzez jej dzieła, ich swoiste odczytanie, nagromadzenie danych i interpretację. Malraux nie ma jednak złudzeń, że działanie takie zawsze łączy się z przeplataniem sensów i reinterpretacją własnej kultury. Dlatego rzeźba ludu Nago dopowiada sens *Małpie i jej małym* Picassa. Dlatego też maski ludu Bambara odpowiadają rzeźbom z portalu w Autun – dzięki artystycznej ekspresji kultura rozwija się, przenikając nie tylko poprzez czas, ale i przestrzeń swego trwania.

W *muzeum imaginacji* ujawniają się również te wspólne ludziom potrzeby i prasymbole, w rozważaniach teoretycznych Möllberga/Malraux nazwane *strukturami mentalnymi*. „*Muzeum imaginacji* odkrywa sztukę wszystkich posągów, do których się modlono, od bogów sumeryjskich do fetyszów poprzez tympanony romańskie”, czyni to jednak w dynamiczny i wciąż zmieniający się sposób.

Historię *muzeum imaginacji* można zakończyć jednym dobitnym stwierdzeniem Malraux (tyleż dobitnym, co metaforycznym): „*Nasze muzeum imaginacji* zamyka się o piątej po południu, jest czwarta trzydzieści: jak sanktuaria były muzeum nadprzyrodzonego, a Luwry muzeum nierzezywistego, ta metamorfoza przemienia je w muzeum tego, co ponadcz-

sowe”²¹. Malraux wprost przyznaje, że *muzeum imaginacji* może wiązać się z realnym. Pokazuje również przemianę kluczową tak dla *imaginacji*, jak i dla samej kultury. Zaczynając od sanktuarium traktowanego jako *imaginarium* świętości, sacrum, transcendencji, poprzez obiekty architektoniczne i ich aranżacje, stające się *imaginarium* pewnego kulturowego porządku, po samą interpretację znaczeń kultury, czysty odbiór sztuki i sensów, stający się wewnętrznym przeżyciem człowieka, prowadzący do odczytania ponadczasowych archetypów i prasymboli – muzeum zmienia się i wydobywa z samej kultury coraz to nowe potrzebne i ważne dla niej znaczenia. I cóż z tego, że jest czwarta trzydziści, i tak *muzeum imaginacji* staje się najpełniejszą metaforą i metamorfozą kultury – o ile nie jej istotą.

Art in Museum of Imagination

The article attempts to reconstruct the aesthetical category of *imaginarium* by Andre Malraux. Malraux approached it on various levels: imaginative space of culture participant, artistic creation, museum – a set of meanings, cultural codes and symbols. The category is a key to perception of the world where meanings and senses are both interpreted and constituted. The metaphor of *imaginarium* allows the French thinker to trace the way culture develops its meanings and senses as well as gives opportunity for an analysis of interactions between cultures. It is by *imaginarium*, its symbolic and meanings cultures develop as well as contact each other, leading to birth of new meanings and symbols.

Joanna Hańderek – e-mail: j.handerek@iphils.uj.edu.pl

²¹ Tamże, s. 284.