

Malewicz: Czarne światło

Tylko tępi i bezsilni artyści przesłaniają swoją sztukę szczerością.

Sztuce potrzeba prawdy, a nie szczerości.¹

Kazimierz Malewicz



Ur. w 1955 r. Filozof,
dr hab. prof. ASP
w Krakowie, Katedra
Historii i Teorii Sztuki,
wykłada teorię sztuki.

Prof. UP w Krakowie,
Instytut Filozofii i Socjologii,
kierownik Zakładu
Aksjologii i Filozofii Kultury,
wykłada filozofię sztuki
i estetykę.

JANUSZ KRUPIŃSKI

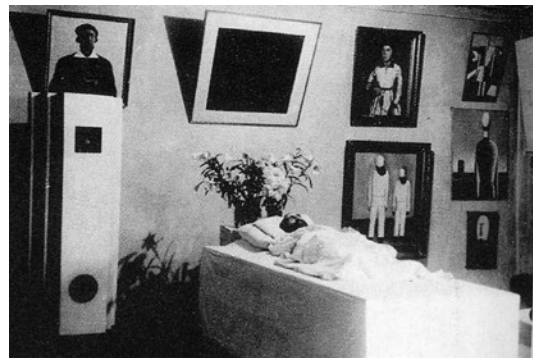
Ludwika i Seweryn Malewiczowie byli z pochodzenia Polakami, ich wyznanie: rzymskokatolickie. Po powstaniu styczniowym uciekli z białoruskiego regionu do Kijowa, gdzie w roku 1879 urodził się im syn Kazimierz.

Malewicz umarł w wieku 56 lat, w roku 1935, w Leningradzie, w przydzielonym mu mieszkaniu. Wiedział o nadchodzącej śmierci. Odszedł wśród najbliższych.

Zdjęcie z tamtej chwili. Widzimy, oto już spoczywa w bieli łoża. Nad nim pochyla się *Czarny kwadrat*. Obok, pionowo, stoi zaprojektowana przez niego, dla siebie samego, biała trumna „suprematystyczna”². Na jej wieku, w polu twarzy, czarny kwadrat. Całe wnętrze tego pomieszczenia zainscenizował sam artysta.

Oczekiwał też, że jego ciało zostanie ułożone z ramionami rozwartymi prostopadle do tułowia³.

„Czarny kwadrat” pojawił się na chłodnicy samochodu transportującego ciało artysty w korowodzie żałobnym. „Oznaczenie” w postaci czarnego kwadratu



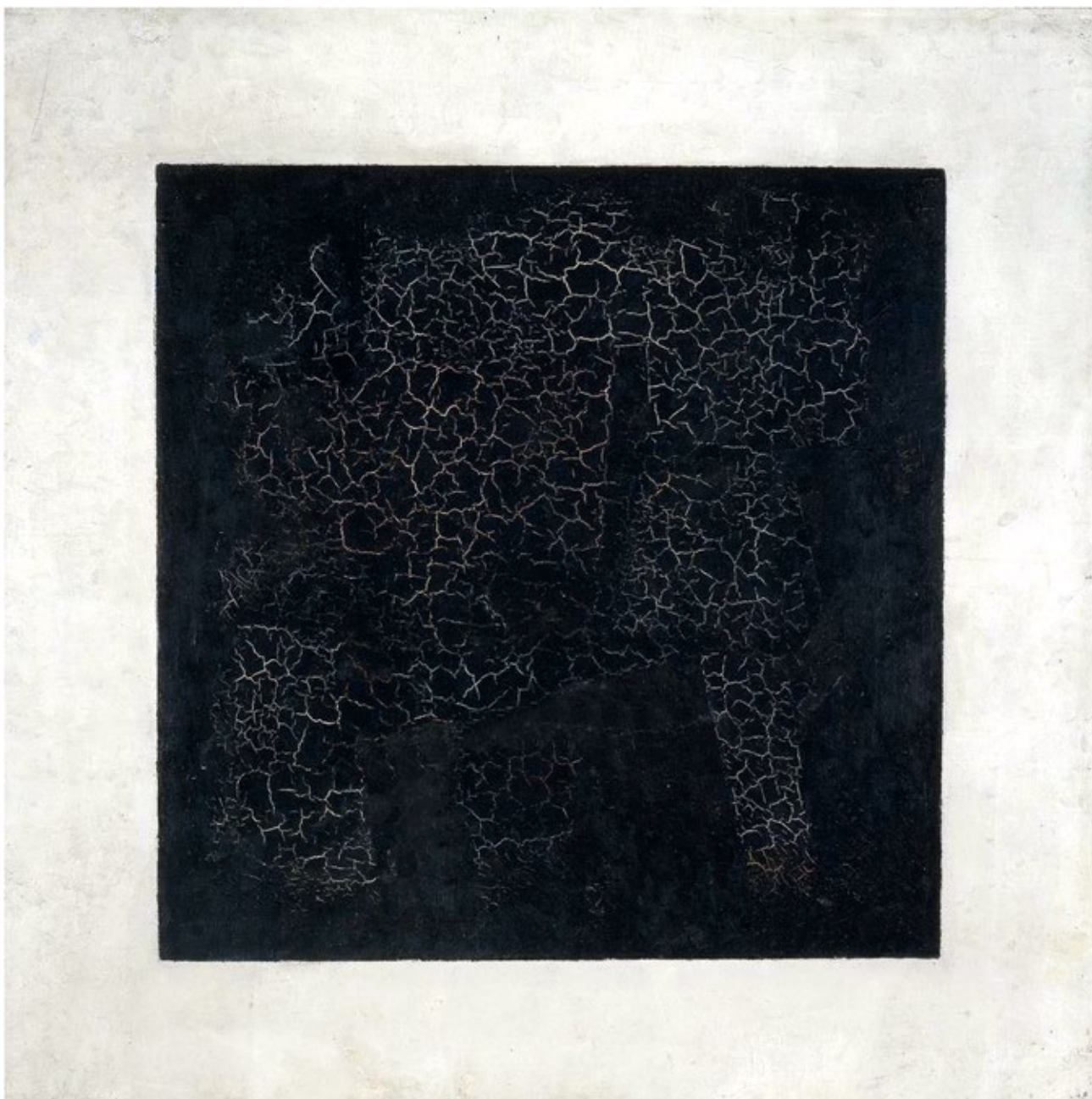
miało się pojawić również na bocznej ścianie wagonu, towarowego wagonu, przewożącego ciało artysty do Moskwy, a potem do miejsca pochówku, we wsi Niemczynowka.

Tam, w szczerym polu, została ustawiona biała, suprematystyczna bryła rzeźby-nagrobku, o proporcjach kubu, z umocowanym na niej „czarnym kwadratem”. Pod niebosiężnym, światło niebios chłonnym drzewem, do którego pnia przybito tabliczkę z napisem...

..... Figura, oznaczenie, znak, symbol...?

Jak wiadomo, dzieło Malewicza spotkało się od razu z ironią, złośliwościami. Do dzisiaj wielu widzi w jego obrazach tylko figury z elementarnego podręcznika geometrii. Inni – pseudoznaki drogowe.

Czarny kwadrat na wagonie spotyka się z określeniem „oznaczenie”. Jakkolwiek w tym wypadku nasuwa się, i w pewnym aspekcie może jest to stosowne określenie, to właściwsze będzie wyjście z takiego porządku jak „komunikacja wizualna”. Do dzieła Malewicza nie przystaje kategoria „oznaczenia”, a nawet kategoria „znaku”. Naturze jego obrazów



↑

Kazimierz Malewicz
*Czarny kwadrat
na białym tle*
79,5 × 79,5 cm
olej on płótnie
1915
Galeria Tretiakowska
Moskwie

bliższa byłaby raczej pierwotna kategoria symbolu (pozasemiotyczna, obca semiotyce, nieodpowiadająca semiotycznemu rozumieniu symbolu jako znaku konwencjonalnie, arbitralnie, umownie dobranego dla oznaczenia czegoś). Symbolu jako uobecnienia tego, co symbolizowane, jako miejsca naszego otwarcia się ku niemu i jego obecności dla nas. W skrajnym wypadku uobecnienia tylko jako myśli o... nieobecnym tu. Jako miejsca pytania, tęsknoty, nadziei?

Jeśli to obrazy, to obrazy-uobecnienia, obrazy-nie-obecności, a nie obrazy-odbicia.

Jeśli odłożyć na bok religijne uprzedzenia, to w teologii ikony spoczywa jawnie i w ukryciu poważna teoria obrazu, obrazu właśnie jako uobecnienia.

Cóż tam ignoranci. Otóż, jeśli poniższa uwaga Gadamera miałyby dotyczyć *Czarnego kwadratu* Malewicza, to jest błędna: „rewolucja w awangardzie nasiliła się aż do tego stopnia, że uwolniła dzieła od wszystkich treściowo-obrazowych tradycji i zrozumiałych wypowiedzi”⁴. Podobnie akademiccy nauczyciele ćwiczą ze studentami subtelności zestawień

Czarny kwadrat wydaje się więc obrazem, który nieświadomość przywołuje w sposób spontaniczny – obrazem, którego pojawienie się i kontemplacja otwierają drogę przemiany świadomości.

kolorystycznych kompozycji, smakując zestroje, niuanse, gry... Zatrzymani bezdusznie w pustce formy. Wolni od sensów, znaczeń, w pustce duszy swojej. Duszy, której obcy jest porządek ducha. Uwięzieni w granicach „oka”, w granicach psychologii widzenia.

Ja „ustępuje wobec obrazu”

Malewicz nie sygnował *Czarnego suprematystycznego kwadratu*. Datowanie na rok 1913 odnosi się do czasu, gdy obraz ten mu się pojawił, narzucił mu się po raz pierwszy. Malewicz zrezygnował z podpisu w przekonaniu, że obraz ten nie był jego „wynalazkiem”. Przypisywał mu samorodne, naturalne powstanie (*woznikowienie*). Twierdził przecież, iż formy żywej sztuki „żyją, podobnie jak żywe formy natury”. Zrezygnował z podpisu w przekonaniu, że w autentycznym procesie twórczym „ja” artysty odsuwa się w cień, że indywidualność twórcy „ustępuje wobec obrazu”⁵.

„Ja” znika, ustępuje, a w ten sposób pozwala, by obraz pojawił się, stał się niejako sam przez się (samostawanie się obrazu).

Czy Malewicz znał bliżej teologię ikony? W każdym razie w tym miejscu napomknąć należy, że w przekonaniu prawosławia wielkość ikony, która stawia ją na równi z Pismem Świętym, wynikać ma stąd, iż źródłem ikony jest objawienie, a w żadnym razie wyobraźnia artysty, jego fantazja, produktywność czy pomysłowość. Obrazy przychodzą do artysty.

Wspomnę, że nie inaczej będzie w rozumieniu van Gogha, artysty, który sztukę podporządkowuje

idei prawdy, a nie szczerości, artysty, który jest poniżany przez interpretatorów włączających go w ramy koncepcji sztuki bliskiej mentalności ich czasów, ekspresjonistycznej koncepcji sztuki, sztuki jako ekspresji „ja”, jako sposobu wyrażania siebie przez człowieka.

Czarny kwadrat wydaje się więc obrazem, który nieświadomość przywołuje w sposób spontaniczny – obrazem, którego pojawienie się i kontemplacja otwierają drogę przemiany świadomości. Drogę duchowej przemiany.

Podobrazie, grunt, tło...

Pierwszy „kwadrat” Malewicza powstał najpewniej w roku 1915. *Czarny suprematystyczny kwadrat*. Po nieomal 100 latach w spleknanym do gruntu polu czerni, niezamierzenie, ujawniły się znaki krzyży. Ślady ruchów, pionowych i poziomych, jakimi artysta niegdyś naniósł czarną farbę?

Malewicz pozostawił co najmniej cztery kwadratowe malowidła, na których białe tło naniesiony został kwadrat czerni. Kwadrat bądź zbliżony do kwadratu czworokąt.

W powyższy sposób opisuję to dzieło od strony materialnej, na poziomie technologicznej budowy. W oczach malarza, który pamięta o kolejności nakładania farb, ten układ może przeważać również w sposobie widzenia. W tym, co widzi.

Sam artysta mówił: „черный квадрат на белом фоне”, co tłumaczyć się zwykło jako: „czarny kwadrat na białym tle”. Rosyjskie słowo „фон” („fon”)



➤

Kondukt pogrzebowy
Kazimirza Malewicza, 1935

słownikowo to przede wszystkim: основной цвет или тон, на котором размещается изображение, czyli stanowiący podstawę, prymarny, fundamentalny, pryncypialny, stanowiący *principium*, osnowę (основной), fundamentalny kolor lub ton, na którym pojawia się, umieszcza się wyobrażenie. „Fon”, фон, to także grunt, dno, przyczyna, znaczy także tyle co tylny plan.

Niemniej na poziomie „oka”, „widzenia” pod tym względem *Kwadraty* Malewicza mogą być widziane na dwa sposoby. Nie tylko „czarny kwadrat na białym tle”. Drugi sposób, do którego możemy „przeskoczyć” (*switch*, jak mówi psychologia postaci, *gestaltryzm*), to?

Czerń czeluścią uciekającą w głąb. Ciemność „studni”.

Jak się mają do siebie tło w sensie gruntu, podobrazia malowidła (*painting*) oraz iluzyjne tło postaci jawiącej się w obrazie (*image*)? W tym wypadku? Jedno przechodzi w drugie? Podobrazie, grunt, staje się metaforą tego, co u podstaw, co ugruntowuje, tego, co pod obrazem, czyli w głębi, poza tym, co widzialne? Jakiejś przeczystości?

Kandinsky: dynamika kwadratu obrazu

Analizując problem *Grundfläche* (GF), powierzchni, płaszczyzny malowidła (gruntu, podobrazia), a w przekładzie Fijałkowskiego – „powierzchni obrazu” („PO”), Kandinsky wzorcowym przykładem czyni kwadrat: „Najbardziej obiektywną formą schematycznej PO jest *kwadrat* – obie pary linii ograniczających działają [brzmia] jednakowo silnie,

a ich ujemna i dodatnia temperatura względnie się równoważą”⁶.

Jednak nawet kwadratu obrazu, jako obrazu, tym mniej obrazu kwadratowego, nie cechuje totalna równowaga (cóż dopiero w wypadku innych prostokątów).

Jakie treści są immanentne samej formie dla obrazu jako kwadratu, niezależnie od faktu, co w jego polu, kadrze się pojawi, jakie treści miałyby go wypełniać?

Przez treści immanentne formie rozumiem te, które są obecne w niej samej, uobecniane przez nią samą, przez sam fakt, jaka jest. Ten sens znajduję w zdaniach Kandinsky'ego, w których używa on określenia „treści wewnętrzne”⁷.

Używa określenia „kwadrat”, a nie proponowanego tu „kwadrat obrazu”, lecz w gruncie rzeczy pisze o kwadracie jako formie określającej powierzchnię obrazu, jako o czymś, naprzeciwko czego staje widz (co nazwałbym nawet „kwadratem-obrazem”).

Pośród krawędzi wyznaczających powierzchnię obrazu linie poziome to przecież górna i dolna. W konsekwencji „życie” powierzchni obrazu, jej dynamikę określają dwa napięcia, jedno skierowane ku górze, drugie w dół. Wznoszenie się i opadanie. Pisze Kandinsky: „«Góra» ewokuje wrażenie większego rozluźnienia, poczucie lekkości i wreszcie swobody, wolności”, natomiast „«Dół» oddziaływa zupełnie przeciwnie: zagęszczenie, ciężar, skrępowanie”. Także krawędzie pionowe cechuje ta sama dynamika, ukierunkowanie lewej do góry, prawej do dołu. Z kolei przy dolnej krawędzi obrazu, jak pisze Kandinsky,

„Czarny kwadrat” Malewicza nie od-
wiada wrażliwości „oka”, nie zatrzy-
muje się w jego żywiole. Wyprowadza
poza to, co widzialne, nie zatrzymuje
się przy nim, rozpoznaje je nawet jako
nic, mrok, ciemność, to, co zaćmiewa:
czerń kwadratu.

„formy wydają się ledwo poruszać i słyszy się pra-
wie, jak ocierają się o siebie – napięcie skierowane
ku górze i spowolnione „opadanie” w dół. Swoboda
„ruchu” staje się coraz bardziej ograniczona. *Zaha-
mowania osiągają swe maximum*”⁸.

Praobraz

W *Czarnym kwadracie* Malewicz znajduje totalną
równowagę. Brak ruchu, żadnego „skąd”, żadnego
„dokąd”. Ani „dołu”, ani „góry”. Jak sądzi artysta,
znalazł „konstrukcję malarską”, w której brak tych
rozróżnień.

Czyż faktycznie nie znalazł malowidła, w wej-
rzeniu w które jako obraz, w wejrzeniu umysłu, nie
sięgnął poza... Dalej i głębiej? Nie przeczuł, nie przy-
jął w odczuciu czegoś absolutnego – stamtąd? Nie
sięgnął praobrazu? Wychodzą poza to, co ujrane,
poza żywioł „oka”.

Choćby to była pustka, nicność?

Lekcja Muncha. Dzieło sztuki nie jest tożsame
ze „skończonym malowidłem”, to idea, „Ono nie żyje
już na tym świecie, lecz w sferze, którą odwiecznie
władą duch”⁹. Lekcja Bacona. W przypadku malo-
widła za szybko znajduje ten pozytywny moment:
odsuwa złudzenie, że w istocie dzieło spełnia się,
wyczerpuje, w tym, co można uchwycić, wyczer-
pać, ogarnąć w jakimś spojrzeniu. Przekracza
wszystkie¹⁰.

Lekcja Reinhardta. *Black paintings!*

Black paintings Reinhardta

Ad Reinhardt (1913–1967) szuka własnej tech-
niki malarskiej, tworząc „czarne kwadraty”, *Black*

paintings. Maluje je w taki sposób, aby powierzchnia
stała się nieuchwytna, nienamacalna, a spojrzenie
tonęło w czerni, ciemności... wypatrując z wielu
kątników czegoś... gdy wreszcie zamajaczy tam...

Widziane z daleka, na pierwszy rzut oka, tym
bardziej że oko pracowało dotąd w dobrze oświetlo-
nej przestrzeni, malowidło Reinhardta jawi się jako
ledwie czarny kwadrat, nic więcej. Martwe pole. Bez
blasku, bez refleksu, nawet nie matowe, nie aksa-
mitne, nie mrocznoceanne, choć z czasem gęste, bez-
denne... Oko tonie, nie spotyka się nawet z powierzch-
nią farby, płótna. Ćma. Po dłuższym wejrzeniu, pod
kątnikiem wyraźniej, przestrzeń obrazu ujawnia swą zło-
żoność. W tej przestrzeni zaczyna ledwie majaczyć
cichy krzyż. W niedotykanej bliskości.

To efekt subtelnej zniuansowania czerni dzie-
wiciu kwadratów, tworzących kwadrat całości –
czerni kwadratów, na które dzieli się całość.

Krzyż jako ukryta prastruktura, substancja
wszechistnienia¹¹.

(Taki obraz-kwadrat-krzyż jako obraz medyta-
cyjny Reinhardt podarował mistykowi, filozofowi,
trapiście Thomasowi Mertonowi.)

Poza widzialne

Utarte, tradycyjne ideały sztuki i estetyki w zmy-
słowości, spostrzeganiu, oglądaniu, w widzeniu
lokują sedno. Natomiast Malewicz twierdzić będzie
(ok. 1917–1918):

Oko nasze jest marność, a opierać na nim
to, co ujrane i brać za fakt

to kłamstwo. Tylko przez rozwój świadomości
możemy ujrzyć w sobie człowieka¹².



7

Grób Kazimierza Malewicza
Niemczynowka, 1935

„Czarny kwadrat” Malewicza nie odpowiada wrażliwości „oka”, nie zatrzymuje się w jego żywiole. Wyprowadza poza to, co widzialne, nie zatrzymuje się przy nim, rozpoznaje je nawet jako nic, mrok, ciemność, to, co zaćmiewa: czerń kwadratu. Zaćmienie tego, co w tle. Nic w stosunku do tego, co w tle. Tło, czyli (myśląc w duchu angielskiego *background* czy niemieckiego *Hintergrund*) to, co stanowi za-grunt, co z tyłu daje oparcie, podstawę, co stoi tam poza, z tyłu: biel, jasność, światło. To przestrzeń, z głębi jaśniejąca tak mocnym światłem, że oko oslepia. Nie widzi niczego po tamtej świetlistej stronie, poza jasnością. Niczego nie potrafi tam rozróżnić. Nie widzi tego, skąd pochodzi.

Oślepiająca jasność czerń w oczach pozostawia.

Otchłań czerni budzi pragnienie światła. Ciemność olśniewa umysł, kierując myśl ku światłu, budząc pytanie o jego źródło.

- „Olśniewająca ciemność”¹³.
- Czarne Światło?
- Niewidzialne jako Światło!

Ciemność olśniewa. Na dnie zwątpienia. W zadziwieniu prawdziwej, czyli wątpiącej wiary, w trwodze: być może tam jest nic. Pustka i nicość, tylko one, tłem?
– Ogromna, kwadratowa źrenica nas pochłania, bez reszty, swą otchłanią.

Ciemność bezwzględna, podobnie jak bezwzględna jasność stanowią kres możliwości widzenia. Tej bezradności oczu odpowiada utrata oczywistości... To kres, granica... Mur, w zderzeniu z którym myśl pyta o to, co poza, co ponad to, co dalej, co nieznanne i niepoznawalne, i zna je tylko jako nic.

„Czarny kwadrat” odsyła ku czemuś, czego nawet nie próbuje ukazać, zobrazować, innemu niż on sam. W żaden sposób nie zatrzymuje przy widzialnym, cielesnym.

The Square Deific, Whitman

Duchowe pokrewieństwo Malewicz mógł znaleźć raczej w poezji Walta Whitmana (1819–1892), autora *Leaves of Grass*, w roku 1911 już przetłumaczonych na język rosyjski¹⁴.

W swym cyklu/zbiorze *Whispers of Heavenly Death* (Szeptany niebiańskiej śmierci) Whitman umieścił wiersz *Chanting the Square Deific*. Opiewa w nim właśnie „the square entirely divine”, „całkowicie/bez reszty boski kwadrat”.

„Boski kwadrat”, co w języku rosyjskim oddano jako „bożestwennaja czetyrestoronnost”.

Między innymi te słowa znajdziemy w pieśni Whitmana o kwadracie (przekładam bez próby „upoetycznienia”):

Obejmujący wszelkie życie na ziemi, poruszający, obejmujący Boga, obejmujący Zbawcę i Szatana, Etery czny, wszystko przenikający [...]

Istoto form, życie realnych istot, trwałe, pozytywne, (to znaczy nigdy niewidziane).

Życie całego, wspaniałego świata, słońca i gwiazd, i człowieka. Ja, powszechna duszo.

Dlaczego sięgam poza dzieło Malewicza, dlaczego nie jest ważne, czy rzeczywiście czytał on te fragmenty z Whitmana? Niech dopełnia się praca wielu autorów, niechaj wzajem lepiej pozwalają się zrozumieć, a przede wszystkim otwierają przed nami to, ku czemu się kierują, co przeczuwają. Nie chodzi

Malewicz *Czarny kwadrat* określał mianem „ikony”. Nieprzypadkowo, już to na wystawie *O.10* w Piotrogradzie (1916) zdefiniował swe dzieło niczym ikonę.

o te próby, o dzieła, lecz właśnie o to, co przez nie otwiera się przed nami – na co one nas otwierają.

Quaternio, quaternarium

Czterostronność, czwórka, czwórca, czwórnia. Po łacinie mówiono o *quaternio* czy *quaternarium*.

Jak każdy autentyczny symbol, także *quaternio* ani nie jest symbolem jednoznacznym, ani nie występuje tylko w jednej formie, pod jedną postacią jakiegoś obrazu.

Czwórce, czwórcy odpowiada nie tylko kwadrat, ale także i krzyż.

To Ad Reinhardt widział tę zbieżność i ukazywał w swoich *Black Paintings*.

Quaternio, czyli: jedność (czterech) podstawowych, określających byt, części, jakości czy aspektów, *quaternio*, czyli całkowitość, zupełność, ostateczność, pełnia, w której panuje zgodność, równowaga przeciwstawnych stron¹⁵.

Jedność, równowaga przeciwieństw, jakim podlega egzystencja, czy to człowiek, czy to świat, czy świat i człowiek¹⁶. (Por. ideał „człowieka całkowitego”, „ostatecznego” – *teleios anthropos*).

Ten pojawiający się już w czasach prehistorycznych symbol, jak podkreśla Jung, przez wieki „wiązano z ideą tworzącego świat bóstwa”¹⁷ (np. cztery żywioły pojmują się jako pierwsze epifanie Boga). Człowiekowi współczesnemu symbol ten narzuca się czasem w wizji czy śnie. Chociaż nic dotąd o nim nie wiedział, w jego własnym odczuciu symbol ten wskazuje mu na coś w nim samym, coś najbardziej wewnętrznego, coś, „co jest niejako twórczym

tłem” bądź „życiodajnym” źródłem, bijącym w głębi nieświadomości¹⁸.

Polskie słowo „tło”, powtórzę, w przeciwieństwie do niemieckiego *Hintergrund* języka Junga (bliskie angielskie *background*), wskazuje na coś drugoplanowego, co może uwypuklać pierwszoplanową postać (w kontraście). Wskazuje na coś drugorzędnego (jak tło, na którym się kogoś fotografuje itp.). Niemieckie i angielskie pojęcie wskazuje na coś, co stanowi grunt, podstawę, oparcie, co wspiera od tyłu, pleców, stanowi warunek istnienia, co na pierwszym planie.

(Jung mówi o „Bogu wewnętrznym”, odrzucając myśl, że bóstwo musi być na zewnątrz – przecież nie wszystko, co w sobie znajdujemy, z nas samych pochodzi, nie musi mieć tylko prywatnego, subiektywnego czy osobistego sensu...)

„Życiodajne” źródło, „twórcze tło”...

Malewicz nazywał „Czarny kwadrat” „embrionem wszystkich możliwości”¹⁹.

Medytacja „Czarnego kwadratu”, który sam jest „domem”, obrazem skupienia, sprzyja skupieniu wewnętrznemu, to znaczy prowadzi człowieka do tego, co jest czymś najgłębszym w nim samym, do punktu, z którego bije jego człowieczeństwo (boskie źródło?). Oto sens pojęcia wewnętrznego skupienia.

Quaternarium stanowi istotę świata zewnętrznego i wewnętrznego. *Quaternarium*, czyli w szczególności krzyż. Znaczyłoby to, że z aktem stworzenia równoznaczna jest kwaternizacja, czyli w szczególności ukrzyżowanie.

Szukam Boga, szukam w sobie siebie

Dlaczego jednym tchem mógł to napisać, on Malewicz, najdalszy od egotyzmu, a nawet daleki od antropocentryzmu: „Я ищу Бога, я ищу в себе, для себя” – „Szukam Boga, szukam w sobie siebie”?

Siebie znajduje, przekraczając siebie? Powołanie jego leży poza nim, chociaż w nim, w tej nieskończonej głębi ducha, gdzie to już nie jego charakter, typ, ego/ja? Tam „nieprzemijająca jaźń”? „Powszechna dusza”?

Tam źródło, czyli miejsce, w którym bije niewyczerpalny, ożywczy zasób? Przejście wyjścia człowieka poza siebie i jego prapoczątek? Prawdziwy początek? Nowe narodziny, odrodzenie w prawdzie?

To przejście oznacza też śmierć. Warunkiem tego przejścia jest zgoda na śmierć.

Tę właśnie jedność przeciwieństw (*coincidentia oppositorum*) można wiązać z ideałem Malewicza – odnalezienia równowagi? Jedność śmierci i życia (ciemności i światła, ciemności iluminacji, olśnienia, i światła oślepienia; wnętrza i zewnątrz...). Kto trwa przy życiu, jakim jest, chce być sobą, trwa przy samym sobie, ten spotka się tylko z pustką własnej twarzy. Uczy o tym autor *Twierdzy*: „Dlatego też, jeśli przygasa cześć oddawana twoim bogom, nie zgodzisz się umierać. Ale i żyć nie będziesz umiał. Gdyż nie ma czegoś takiego jak przeciwieństwa. Choć słowa «śmierć» i «życie» drwią z siebie nawzajem, możesz żyć tylko tym, za co gotów jesteś umierać. A kto odmawia śmierci, i życia odmawia. A jeśli nie ma nic ponad tobą, nic nie możesz otrzymać. Chyba że od siebie samego. Ale co znajdziesz



w pustej głębi lustra”²⁰. Nędzę takiego zamknięcia zna Nietzsche: „Teraz –/sam ze sobą./podwojony we własnej wiedzy/między stu lustrami,/przed sobą samym fałszywy,/pośród stu wspomnień/niepewny/bezwiedny”²¹. Zna św. Teresa od Jezusa: „Sami z siebie jesteśmy jedynie próżnością”²². Zna... (urywam ten korowód cytatów).

Malewicz wydaje się bliski tej idei, której wielkimi głosicielami są św. Paweł, św. Augustyn czy Angelus Silesius (Anioł Ślązak)²³. Czytajmy:

„Dlatego to nie poddajemy się zwątpieniu, chociaż bowiem niszczy nasz człowiek zewnętrzny, to jednak ten, który jest wewnątrz, odnawia się z dnia na dzień” (2 Kor, 4, 16). W innym miejscu: „A jak nosiliśmy obraz ziemskiego [człowieka], tak też nosić będziemy obraz [człowieka] niebieskiego” (1 Kor 15, 49).

„Nie wychodź na świat, wróć do siebie samego: we wnętrzu człowieka mieszka prawda”²⁴. W innym dziele: „Piękności tak dawna, a tak nowa, późno Cię umiłowałem [...] w głębi duszy byłaś, a ja się po świecie błąkałem”²⁵.

„Ach stójże, dokąd gonisz, niebo jest wszak w tobie: Gdzie indziej szukasz Boga, więc mijasz z Nim się co dzień”²⁶.

Odpowiednikami takiego rozumienia siebie, swego człowieczeństwa są w szczególności pewne autoportrety Dürera, Rembrandta i van Gogha. *Melancholia I* ukazuje poczucie niemocy artysty,

Malewicz nie sygnował *Czarnego suprematystycznego kwadratu*.

Datowanie na rok 1913 odnosi się do czasu, gdy obraz ten narzucił mu się po raz pierwszy. Malewicz zrezygnował z podpisu w przekonaniu, że obraz ten nie był jego „wynalazkiem”.

„ciemności” własnego umysłu, przekonanie, że poza kręgiem możliwości poznawczych artysty, poza władzą oka, geometrii i wyobraźni przestrzennej leży wyższa rzeczywistość²⁷. W swoim starczym autoportrecie Rembrandt ukazuje twarz, której materialność, cielesność rozświetla i określa światło bijące z nieskończonej głębi, wnętrza-tła. Poza twarzą z mięsa, rozmazów, flegmy, poza czy ponad, czy w przeistnieniu ciała: Twarz²⁸. W jednym z autoportretów van Gogha widzę twarz w rozedrganiu cząsteczek, istniejącą się jako emanacja sił biegnących z nieskończonej głębi tła, twarz wyłaniającą się z łaski promieniującego tu, z nieznanego stamtąd, światła²⁹...

„Czarny kwadrat” stanowi wyznaczenie wiary Malewicza, jego duchowy autoportret.

Ikona

Pamięć o tym wszystkim pozwala nam może lepiej zrozumieć to, dlaczego sam Malewicz *Czarny kwadrat* określał mianem „ikonę”. Nieprzypadkowo, już to na wystawie *O.10* w Piotrogradzie (1916) zdefiniował swe dzieło niczym ikonę.

Świątokradczo? Obrazoburczo?

Eksponował *Czarny kwadrat* w podobny sposób do tego, w jaki ikony znajdują swoje miejsce w prawosławnej izbie domu: w zachodnim kącie pomieszczenia, naprzeciw wejścia pod sufitem, w tzw. „czerwonym/pięknym rogu” (красный угол), skąd promieniują na całe wnętrze³⁰.

Czy nie mógł pamiętać, iż na ikonach prawosławnych czerń pojawia się tylko w miejscu, skąd Chrystus przychodzi i gdzie odchodzi³¹?

Przypisy

1. K. Malewicz, *Od kubizmu i futuryzmu do suprematyzmu. Nowy realizm w malarstwie* (1915), [w:] *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932*, oprac. A. Turowski, Kraków 1998, s. 154.
2. Słowo „suprematyzm” nie mówi o istocie suprematyzmu. Ten „izm” rozpoznaje, że czymś najdonioślejszym dla ducha człowieka jest ощущение (чувство), odczucie. Nie tyle jako doznanie zmysłowe, percepcja (stąd etymologia słowa „estetyka”; αἰσθημα), ile raczej jako czucie, uczucie. Istotę twórczości lokuję w od-czuwaniu. Zob. J. Krupiński, *Od-czuwanie – istota twórczości*, „Estetyka i Krytyka”, nr 5, 2003.
3. Korzystając z dwutomowego opracowania I.K. Wakar, T.N. Michienko: *Malewicz o siebie. Sovremienniki o Malevitche. Pisma. Dokumenty. Vospominayja. Kritika*. Moskwa 2004, pisze o tym S. Bojko („Obieg”, 2009).
4. H.G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przeł. I. Krzemieniowa, Warszawa 1993, s. 25.
5. Cyt. za: F.P. Ingold, *Welt und Bild*, [w:] *Was ist ein Bild*, hersg. von G. Boehm, München 1995, s. 370, 374.
6. W. Kandinsky, *Punkt i linia a płaszczyzna. Przyczynek do analizy elementów malarskich*, przeł. S. Fijałkowski, Warszawa 1986, s. 128. Pułapka języka polskiego: dzieła malarskie, dzieła malarza, nazywa obrazami, a przecież samo pomalowanie żadnym obrazem jeszcze być nie musi, a w wypadku sztuki „czystej formy”, dzieła jako kompozycji ono nawet obrazem z założenia nie ma być! Kandinsky pisze o „materielle Fläche”, materialnej powierzchni, płaszczyźnie.
7. Tamże, s. 38, 134, 143, 149.
8. Tamże, s. 129, 130, kursywa autora. Zresztą czy dynamika powierzchni obrazu (składająca się na jego treść formalną) nie jest tylko odbiciem naszego codziennego życia pod niebem? Sam Kandinsky mówi tu o „asocjacji” i „transpozycji” doświadczeń widza (tamże, s. 128–129).
9. Z zapisków Muncha, Archiwum Muncha, N 36. Cyt. za A.Næss, *Munch. Biografia*, przeł. I. Zimnicka, Warszawa 2007, s. 444.
10. Bacon: „nie używam żadnych werniksów ani niczego takiego i maluję bardzo płasko, szkło pomaga w unifikacji obrazu”; „Podoba mi się także dystans, jaki szkło wytwarza pomiędzy obrazem i widzem”; „trudniej ogląda się obrazy przez szkło, zawsze jednak można do nich zajrzeć” (D. Sylvester, *Rozmowy*

11. Podobnie w układzie współrzędnych x, y... mistyk Mondrian nie zatrzymuje się na geometrii.
12. K. Malewicz, *Wiersze i teksty*, przeł. A. Pomorski, A.L. Piotrowska, Warszawa 2004 (te słowa zauważyłem dzięki pracy seminaryjnej Urszuli Kowal, niegdyś studentki WFP). Szymon Bojko odnotowuje ten fragment z wiersza Malewicza *Ja naczało wsiego* (przekład Bojki): „Jam początek wszystkiego, bo w świadomości mojej / Tworzą się światy. / Ja szukam Boga ja szukam w sobie siebie“. Z innego wiersza czyta: „Wyjźmyż w nieobjętą przestrzeń“. Bojko odnotowuje również, że ok. 1930 r. Malewicz tworzy rysunkowy autoportret *Mistyk*: „Stygmaty wiary naniesione na twarz, dłonie, stopy. Detal istotny i szczególny, znak dwoistości wiary artysty, od pokoleń katolickiej i prawosławnej z wyboru, to obecność obok siebie krzyża łacińskiego i bizantyjskiego” (S. Bojko, *Czy malarz-poeta porwie pokolenie wirtualnych kosmitów?*, „Charakteryzacja”, 2002).
13. Św. Grzegorz z Nyssy, za: P. Evdokimov, *Prawosławie*, przeł. J. Klinger, Warszawa 1986, s. 71. Evdokimov: „«Olśniewająca ciemność» jest jedynie sposobem wyrażenia najbardziej realnej, a równocześnie niedotykalnej bliskości, której człowiek nie może inaczej doświadczyć, jak przez «krople nocy»” (tamże).
14. Fakt przekładu Whitmana na język rosyjski wspomina Ingold, jego wierszy jednak nie cytuję. Idę za tą wskazówką. Whitmana cytuję za: *Leaves of Grass*, 1891–1892 Edition, s. 339. Whitman pisze wierszem białym, wolnym... W XIX-wiecznym Whitmanie rozczytywać miała się „skandalizująca”, buntująca się przeciwko mieszczańskiej Ameryce, *Beat Generation*. Whitmana cytuję tu tym chętniej, że w kilku liniijkach dotyka nieomal tego wszystkiego, co w swych rozległych studiach na temat kwadratu uczynił C.G. Jung (włącznie z: strona dolna – szatan).
15. C.G. Jung, *Symbole przemiany. Analiza preludeum do schizofrenii*, przeł. R. Reszke, Warszawa, 1998, s. 108.
16. Por. ideał „człowieka całkowitego”, „ostatecznego” – *teleios anthropos*.
17. C.G. Jung, *Psychologia a religia*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1999, s. 75–76.
18. Zob. tamże, s. 76.
19. Cyt. za: F.P. Ingold, dz. cyt., s. 373.
20. A. de Saint-Exupéry, *Twierdza*, przeł. A. Ołędzka-Frybesowa, Warszawa 1998, s. 301.
21. F. Nietzsche, *Dionysos-Dithyramben*, [w:] www.nietzsche-source.org/texts/eKGWb/DD. W ten sposób próbuję oddać te słowa: „Jetzt – /einsam mit dir, /zwiesam im eignen Wissen, /zwischen hundert Spiegeln /vor dir selber falsch, /zwischen hundert Erinnerungen /ungewiss“.
22. Św. Teresa od Jezusa, *Zamek wewnętrzny*, przeł. D. Wandzioch, W. Ciak, Poznań 2010, s. 63.
23. Zadziwia mnie samego adekwatność tych myśli także do Malewicza. Niegdyś wiązałem je ze starym autoportretem Rembrandta.
24. Św. Augustyn, *O wierze prawdziwej*, tłum. J. Ptaszyński, [w:] *Dialogi i pisma filozoficzne*, wstępy i komentarze, oprac. W. Eborowicz, Warszawa 1954, t. IV, s. 131.
25. Św. Augustyn, *Wyznania*, X, 27, przeł. Z. Kubiak.
26. Anioł Ślązak, Epigram 82, z księgi pierwszej *Cherubinowego wędrowca*, przeł. A. Lam.
27. E. Panofsky, *Trzy ryciny Albrechta Dürera. „Rycerz, Śmierć i Diabeł”, „Św. Hieronim w pracowni”, „Melencolia I”*, przeł. P. Ratkowska, „Studia z Historii Sztuki”, wybór i oprac. J. Białostocki, Warszawa 1971. Panofsky: „[Dürer] pisał: «Co do geometrii, może ona dowieść prawdziwości pewnych rzeczy, lecz gdy o inne chodzi, zdać się musimy na sądy ludzkie i mniemania». Oraz: «W rozumowaniu naszym mieszka kłamstwo, a ciemność tak zagnieżdżyła się w umyśle, że zawodzi nas nawet szukanie po omacku» – słowa, które stanowią by mogły motto *Melencolia I*” (tamże, s. 292).
28. Szeroko piszę o tym w *Obraz a malowidło. Rembrandt contra Ingarden*, „Estetyka i Krytyka”, nr 2 (11), 2006.
29. Szerzej o tym piszę w *Akt twórczy jako objawienie? Van Gogh contra Jaspers*, [w:] *Karl Jaspers: myślenie zaangażowane*, red. C. Piecuch, Kraków 2011.
30. Rosyjskie „красный” znaczy po pierwsze алый, червонный (czerwony), po drugie красивый (piękny).
31. Jaskinia, grota, czeluść na ikonach bożonarodzeniowych oraz złożenia do grobu.

