

Przemysław
Chodań

Ur. w 1983 r., student religioznawstwa UJ. Interesuje się religiami gnozy, sztuką XX wieku oraz sztuką najnowszą. Publikował w „teksty.bunkier”, współpracuje z magazynem o sztuce „Arteon”.

Świat jako bezprzedmiotowość

Utopijne aspekty suprematyzmu Kazimierza Malewicza

Sztuka przeszłości, służąca religii i państwu (przynajmniej z pozoru), powinna w czystej (nieużytkowej) sztuce suprematyzmu obudzić się do nowego życia i zbudować nowy świat – świat doznań...¹

Kazimierz Malewicz

Utopia to szczególny twór ludzkiej wyobraźni. Jest ona projekcją stanu idealnego wobec marności zastanej sytuacji społecznej, politycznej czy też artystycznej. Może być ucieczką od rzeczywistości, może też przybrać kształty realnych postulatów i dążeń. „Utopista nie godzi się na świat zastany, nie zadowala się aktualnie istniejącymi możliwościami: marzy, fantazjuje, antycypuje, projektuje, eksperymentuje”². Utopia pozwala spojrzeć

z dystansem na daną kulturę, jest jej krytyką. Myślenie utopijne jest myśleniem twórczym. Stwarza cele, ku którym powinniśmy kierować swe wysiłki, by w zamian otrzymać prawdziwie szczęśliwe społeczeństwo, idealny system polityczny, wiedzę absolutną lub zbawienie. Utopia jest jednak nie do zrealizowania, inaczej stałaby się ideologią czy programem politycznym. Jak podkreśla znawca awangardy rosyjskiej historyk sztuki Andrzej Turowski, pojęcia „ideologia”

¹ K. Malewicz, *Świat bezprzedmiotowy*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 65.

² J. Szacki, *Spotkania z utopią*, Sic!, Warszawa 2000, s. 33.

i „utopia” odnoszą się do zupełnie innych zjawisk. „Ideologię wiązałem zawsze z grupami ludzi, którzy posiadali władzę i dążyli do jej utrzymania. Ideologia była czymś, co uzasadniało ich władzę. Natomiast utopie były wizjami świata tych, którzy władzy nie posiadali” – mówi Turowski³.

Utopie najczęściej znajdowały wyraz w formie literackiej, tworząc oddzielny gatunek pisarstwa. Jerzy Szacki, świadom sztuczności wszelkich kategoryzacji, wyróżnia pięć głównych form utopii: utopię miejsca (np. *Państwo Słońca* T. Campanelli, *Nowa Atlantyda* F. Bacona), utopię czasu (np. *Rok 2240* Merciera, *W roku 2000* Bellamy’ego), utopię ładu wiecznego (systemy religijne lub filozoficzne projektujące społeczeństwa idealne, np. w *Państwie* Platona), utopię zakonu (jak komuny tworzone przez ludzi zgromadzonych wokół haseł socjalizmu, anarchizmu lub też reguły zakonów religijnych, np. założenia franciszkanizmu) oraz utopię polityki (np. utopia państwa umowy społecznej w osiemnastowiecznej Francji czy hasła saintsimonistów w wieku XIX)⁴.

Samo pojęcie „utopia” pochodzi z dzieła szesnastowiecznego angielskiego pisarza Thomasa More’a, którego pełny tytuł brzmi *Księżeczka zaiste złota i niemniej pożyteczna jak przyjemna o najlepszym ustroju państwa i nieznannej dotąd wyspie Utopii*⁵. Etymologiczne znaczenie terminu ująć można dwójako. Greckie *topos* w znaczeniu „miejsce” z przedrostkiem „eu” oznaczałoby „dobre miejsce”, a gdy przedrostkiem uczynić „ou”, otrzymamy „miejsce, którego nie ma”⁶. Twórczości utopijnej nie należy zawężać tylko do literatury. Aspekty utopijnie

mogą być zawarte w filozofii, na przykład w idei nadczłowieka u Nietzschego, w koncepcjach religijnych, gdzie przykładem są wszelkiego rodzaju milenaryzmy, czy w sztuce – tu prym wiodli XX-wieczni malarze i poeci futuryści, z Marinettim na czele. W architekturze utopijna była skala projektu przebudowy Berlina w latach trzydziestych XX wieku. „Sporządzone przez Alberta Speera plany przebudowy Berlina są dziś synonimem manii wielkości polityków narodowosocjalistycznych. Gigantyczne projekty budowlane znacznie przerastały ekonomiczne zasoby miasta”⁷. Wcześniej, w wieku XVIII, utopia w sztuce objawiała się projektami takich architektów, jak Etienne-Louis Boullée czy Claude-Nicolas Ledoux. A sięgając do źródeł kultury europejskiej, rzec można, iż utopijnie nacechowane było myślenie artystów Grecji klasycznej, ich dążenie do piękna absolutnego i próba unaocznienia w dziele zasad Prawdy, Dobra i Piękna. Dziś estetyka Piękna Absolutnego równa się najczęściej estetyce Kiczu.

Artysta i epoka

20 marca 1927 roku w warszawskim hotelu Polonia odbyło się otwarcie wystawy jednego z czołowych przedstawicieli sztuki awangardowej XX wieku, przez całe niemal życie mieszkającego w Rosji, mistrza abstrakcjonizmu i prekursora minimalizmu – Kazimierza Malewicza. Artysta, którego rodzice pochodzili z Polski, zatrzymał się tu w drodze do Berlina, skąd jego sztuka miała się rozprzestrzeniać w całej Europie Zachodniej. Dzięki temu chciał wydostać swą twórczość z ograniczeń systemu politycznego ówczesnej Rosji, który coraz

³ *Utopia to nie ideologia. 125. rocznica urodzin Kazimierza Malewicza. Z prof. Andrzejem Turowskim rozmawia Agnieszka Tabor*, [w:] „Tygodnik Powszechny”, <http://tygodnik.onet.pl/1548,1153046,dzial.html>.

⁴ Por. J. Szacki, *op.cit.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, s. 11–12.

⁷ J. Gypfel, *Historia architektury*, Könnemann, Kolonia 1996, s. 93.

bardziej ograniczał wolność wypowiedzi. Tak jak Wassily Kandinsky i Marc Chagall chciał uzyskać międzynarodowe uznanie. Pomimo iż osobiście nigdy nie dotarł do artystycznego centrum świata, jakim był wówczas Paryż, jego dzieło należy do szczytowych osiągnięć w historii sztuki awangardowej.

Kazimierz Sewerinowicz Malewicz przyszedł na świat w Kijowie w 1879 roku⁸. Na ogół uznawany bywa za artystę rosyjskiego, ale polscy rodzice i dzieciństwo spędzone na ukraińskich wsiach nie pozostały bez wpływu na jego twórczość. Ową wielokulturowość odzwierciedla język jego rozpraw teoretycznych, który był mieszaniną rosyjskiego, polskiego i ukraińskiego właśnie. Polskim czytelnikom teksty Malewicza starała się przybliżyć, między innymi, Helena Syrkusowa. Fragmenty tych pism w jej tłumaczeniu ukazywały się w słynnym piśmie polskiej awangardy „Blok”. Przez wiele lat twórca suprematyzmu utrzymywał żywy kontakt z Władysławem Strzemińskim oraz Katarzyną Kobro. Należeli oni do prowadzonej przez Malewicza grupy Unowis.

Jak wyglądały prace Malewicza sprzed 1909 roku, nie dowiemy się nigdy, gdyż zostały przez artystę spalone. Ten, zdawałoby się, dramatyczny akt wydaje się jednakowoż w pełni zrozumiały. Malewicz stopniowo, acz konsekwentnie, odchodził od malarstwa figuratywnego, mimetycznego ku czystej, bezprzedmiotowej abstrakcji. Tak jak wielu innych młodych artystów w tym czasie chciał zerwać wszelkie związki z uznaną za gorszą, konformistyczną i niepasującą do prawdziwego modernisty sztuką akademicką. Z pomocą przyszły rewolucyjne hasła włoskiego futuryzmu oraz francuskiego

kubizmu, szybko podbijające umysły młodych, zbuntowanych artystów w całej Europie. Nowe czasy wymagały nowej sztuki, której głównym celem miało być oddanie klimatu miasta, jego specyfiki i dynamiki. Miasto, masa, maszyna!

Dla niepokornych twórców rosyjskich z początków XX wieku bardzo ważne były lata 1907–1912, czas intensywnej wymiany myśli artystycznej z Europą Zachodnią, czas poszukiwań własnej tożsamości w nurcie sztuki awangardowej⁹. Pierwsza duża prezentacja nowej sztuki europejskiej miała miejsce w Moskwie w 1908 roku. Pokazano wtedy dzieła między innymi Braque’a, Cézanne’a czy Matisse’a. Wzorem swych zachodnich kolegów młodzi rosyjscy twórcy zaczęli się skupiać w licznych ugrupowaniach, których celem było pozbycie się balastu sztuki tradycyjnej, akademickiej i tworzenie dzieł nowatorskich, obojętnych na gusta szerokich mas odbiorców. Przykładem może być Związek Młodzieży, ugrupowanie artystyczne powstałe w Petersburgu w roku 1909, oficjalnie zarejestrowane rok później. W wystawach organizowanych przez związek brali udział tacy artyści, jak Kazimierz Malewicz, Władimir Tatlin, Aleksander Ekster, Olga Rodanowa czy Michał Miatuszyn, autor futurystycznej opery *Zwycięstwo nad słońcem*. W konsekwencji intensywnych artystycznych poszukiwań narodziły się w Rosji dwa nowe, o doniosłym znaczeniu w historii sztuki, awangardowe i zarazem utopijne kierunki – utylitarne oraz analityczny konstruktywizm, którego początki datuje się na rok 1916, oraz suprematyzm, za którego początek uznać możemy rok 1915. Wcześniej nowatorskie idee prezentowali między innymi tak zwani kubofuturyści, na

⁸ Fakty z życia Malewicza podaje za: A. Turowski, *Supremus Malewicza*, Muzeum Narodowe, Warszawa 2004; *item*, *Malewicz w Warszawie*, Universitas, Kraków 2004.

⁹ Por. A. Turowski, *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910–1930*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990.

których ostatniej wystawie pod tytułem *0-10* w 1915 roku rozdawano broszurę Malewicz *Od kubitizmu i futuryzmu do suprematyzmu*.

Przez lata Malewicz pracował nad swoją teorią sztuki w tajemnicy. Pierwsze będące jej wyrazem dzieło, *Czarny kwadrat na białym tle*, powstało w 1913 roku, a publicznie obraz pokazano dwa lata później. Jak pisze Turowski, „filozofia suprematyzmu była w najwyższym stopniu synkretyczna, a język, w jakim została sformułowana, zaskakujący to głębią, to znów naiwnością porównań (...)”¹⁰. Tak jak wielu innych twórców tego czasu artysta wzbogacał swą wyobraźnię nowymi teoriami z zakresu fizyki, między innymi odkryciami Einsteina, nieeuklidesową pangeometrią Łobaczewskiego, energetyzmem Oswalda, ale również filozofią Bergsona, Schopenhauera i Nietzschego. Największy wpływ wywarły na Malewicz teozoficzne teorie Uspienskiego, szczególnie idea czwartego wymiaru. Nieobce mu były poglądy psychoanalizy¹¹.

W roku 1916 manifest suprematystyczny był w rosyjskich kręgach artystycznych powszechnie znany, a nowa koncepcja sztuki znalazła licznych zwolenników i propagatorów, między innymi Natalię Dawidową, Aleksandra Ekstera, Iwana Kluna, Olgę Rodanową. Planowano nawet utworzenie grupy twórców suprematystycznych Supremus, do czego ostatecznie nie doszło¹².

Malewicz pozostawił po sobie sporą spuściznę w postaci prac teoretycznych dotyczących zarówno jego własnej twórczości, jak i wiele analiz z zakresu historii form malarskich, na przykład *Wprowadzenie do form elementu dodatkowego w malarstwie*, *Deformacja w kubi-*

zmie czy *O sztuce*. Często był zapraszany do wygłaszania wykładów, a jeden z nich – *Analiza współczesnych kierunków w malarstwie*, artysta wygłosił na wspomnianej wystawie w Warszawie w 1927 roku. Malewicz zajmował się działalnością pedagogiczną. Pracował w Szkole Sztuk Pięknych w Witebsku, gdzie w 1921 założył własną grupę artystyczną Unowis. Był współorganizatorem Instytutu Kultury Artystycznej w ówczesnym Piotrogradzie, a od 1925 roku jej dyrektorem. Zmarł w Leningradzie 15 maja 1935 roku¹³.

Twórca suprematyzmu zawsze podkreślał nieużyteczny charakter swojej sztuki. Z pogardą pisał o „życiu praktycznym”, które „(...) wciska się jak nachalny intruz w każdą formę artystyczną i sugeruje nam, że utylitaryzm jest jej początkiem i celem”¹⁴. Obce były mu, zyskujące wówczas znaczenie i popularność, takie nurty jak konstruktywizm czy produktywizm. Malewicz wyznaczał artyście doniosłą rolę w kształtowaniu „nowej świadomości” społecznej, odżegnywał się jednak od współpracy z władzą i od tworzenia sztuki propagandowej¹⁵. Autora pisma „Świat jako bezprzedmiotowość” uznaje się za artystę rewolucji, nie była to jednak rewolucja polityczna, lecz duchowa.

Awangardowe utopie komunikacji bezpośredniej

Według Rolanda Barthes’a współczesność rodzi się wraz z rozwojem samoświadomości językowej, w konsekwencji czego „(...) problemy kultury 2. połowy XIX i XX wieku należy rozpatrywać w perspektywie utopii językowych, w których zawsze współbrzmiały z sobą

¹⁰ A. Turowski, *Malewicz w Warszawie*, op.cit., s. 314.

¹¹ *Ibid.*, s. 315.

¹² A. Turowski, *Wielka utopia awangardy...*, op.cit., s. 29.

¹³ Por. A. Turowski, *Supremus Malewicza*, Muzeum Narodowe w Warszawie, 2004.

¹⁴ K. Malewicz, *Świat bezprzedmiotowy...*, op.cit., s. 74.

¹⁵ A. Turowski, *Wielka utopia awangardy...*, op.cit.

mallarmeńskie «zmienić język» z marksowskim «zmienić świat»¹⁶. Andrzej Turowski, niestrudzony badacz awangardy, pisze o „utopi języka uniwersalnego”, której przedstawicielami w sztuce rosyjskiej byli między innymi Wassily Kandinsky, Kazimierz Malewicz i Aleksander Rodczenko. Szukali oni takiej formy komunikacji, która wykraczając poza zwykły dyskurs językowy, byłaby bezpośrednim wyrazem idei. Jednocześnie uznano sztukę za równoprawny z nauką czy filozofią sposób na poznanie i zrozumienie świata. Twórczość wymienionych artystów była też buntiem wobec alienacji i reifikacji jednostki w bezdusznej machinie społecznej oraz rodzącego się właśnie totalitaryzmu politycznego, narzucającego własną, ograniczoną do celów propagandowych, wizję sztuki. Artysta awangardowy zdawał sobie sprawę z paradoksalności kondycji ludzkiej – poszukującej wolności, a jednocześnie uwięzionej w ograniczenia, jakie narzucają historia, społeczeństwo, język. „Podstawowym warunkiem przyjęcia procesów alienacyjnych za źródło twórczości awangardy artystycznej jest uznanie, po pierwsze, że dynamika twórczości jest możliwa i uwarunkowana procesem wyobcowania; po drugie – wagi podmiotowej świadomości tego wyobcowania, prowadzącej ku próbom jego zniesienia lub przezwyciężenia przez twórczość”¹⁷. Dla Malewicza sensem przekroczenia stanu alienacji, do którego prowadził suprematyzm, nie było pogodzenie człowieka ze światem. Dążył on do ukazania wolności w wymiarze duchowym. Z pomocą miał przyjść nowy język sztuki. Bowiem tylko sztuka, wedle artysty, jest w stanie wyzwolić świadomość człowieka od balastu racjonalnego pseudopoznania i pokierować ją ku odczuciu świata jako bezprzedmiotowości¹⁸.

Pierwsze eksperymenty językowe oraz utopijne wizje społeczeństwa i jednostki w sztuce XX wieku były dziełem futurystów – początkowo we Włoszech, potem w wielu innych krajach Europy, także w Polsce i Rosji. W nurcie tym obserwujemy bezkompromisową krytykę tradycji (malarzkiej, religijnej, światopoglądowej – każdej) oraz pęd ku stworzeniu nowej sztuki dla jednostek, których środowiskiem jest prężne i dynamiczne miasto. Futuryzm był nie tylko wizją artystyczną, ale również, przynajmniej w ambicjach, próbą stworzenia antropologii człowieka miasta. Najbardziej skrajnym, chociaż rozgrywającym się na papierze, wyrazem buntu młodych twórców były eksperymenty lingwistyczne. Poeci futuryści zdekonstruowali język, a wraz z nim dawnego człowieka i jego świadomość.

Posiłkując się wizją komunikacji bezpośredniej, awangarda wydawała na świat wiele utopii językowych, „wynikających z wszelkiego rodzaju naruszenia kodów łącznie z ich eliminacją (...)”¹⁹. Nowy język miał być wyrazem wolności i próbą przezwyciężania kulturowej alienacji, miał być językiem w pełni autorskim i uniwersalnym zarazem. Analizę formalnych eksperymentów artystów z kręgu awangardy, uznających sztukę za rodzaj języka, przeprowadza Turowski w oparciu o klasyczną rozprawę Ferdynanda de Saussure’a pod tytułem *Kurs językoznawstwa ogólnego*. Szczególne znaczenie ma tu koncepcja znaku jako podstawowego elementu systemu semiotycznego. W ujęciu tym znak zawiera w sobie dwa składniki – element znaczący i znaczone. Choć w założeniu wewnątrzznakowe skojarzenie elementu znaczącego i znaczonego jest dowolne, związek ten „w rzeczywistości jest regulowany przez kod, który na mocy konwencji

¹⁶ *Ibid.*, s. 88.

¹⁷ *Ibid.*, s. 181.

¹⁸ Por. K. Malewicz, *Świat bezprzedmiotowy...*, *op.cit.*

¹⁹ A. Turowski, *Wielka utopia awangardy...*, *op.cit.*, s. 143.

łączy określony plan wyrażenia (przedstawiającą) z pojęciem (przedstawione)²⁰. Rządząca kodem znakowym społeczna umowa daje ludziom możliwość komunikacyjnego porozumienia. „Utopia komunikacyjna awangardy ma charakter paradygmatyczny w świadomym kwestionowaniu (...) struktury komunikatu ze względu na jego wewnętrzne prawa i konstytuujący go kod jako zasadę przyporządkowania znaczenia (...)”²¹. To, do czego dążył Malewicz, to utopia komunikacji pozakodowej, wiara w stworzenie języka zdolnego wyrażać duchową istotę rzeczywistości²². Nie bez powodu Piotr Piotrowski zalicza go do metafizycznego nurtu awangardy²³.

Śmiałe manipulacje materią słowną niepokornych poetów futurystów oraz materią malarzką kubistów z początków XX wieku zainspirowały do eksperymentów formalnych również Malewicza. Dla twórcy suprematyzmu był to okres tak zwanego realizmu pozarozumowego oraz dekonstrukcji logicznego języka malarstwa w celu badania jego struktury. Około roku 1913 rosyjski twórca, zainspirowany kubizmem syntetycznym, malował dzieła, w których „zestawiane z sobą przedmioty na zasadzie dość odległych skojarzeń układały się w formy dopełniających się rebusów bądź też były bezpośrednio czytelne, a czasem robiły wrażenie oderwanych, rzuconych przypadkowo kombinacji”²⁴. Był to początek drogi ku malarstwu bezprzedmiotowemu oraz czas poszukiwania autorskiego języka zdolnego wyrazić rodzące się koncepcje filozoficzne. „Rozluźnienie narracyjnej i konstrukcyjnej zasady kompozycji aż do zerwania związków logicznych, a dalej przemieszania wielu poziomów semantycznych – to typowa

gra wynikająca z pozarozumowego realizmu Malewicza”²⁵. Problem języka w sztuce podjął również Wassily Kandinsky. Znajdujemy u niego utopię komunikacji pozakodowej, „zakładającą możliwość pominięcia języka, wierząc w pozajęzykową ekspresję”²⁶, nazwaną przez Turowskiego utopią synestezijną. Poczynania Rodczenki nazwano utopią reistyczną, rozwój filozofii suprematyzmu natomiast doprowadził Malewicza do utopii fenomenologicznej²⁷.

Suprematyzm

Suprematyzm był systemem filozoficznym Kazimierza Malewicza i nurtem w sztuce awangardy rosyjskiej pierwszej dekady i lat 20. XX wieku. Teoretyczne podłoże swej sztuki rozwijał artysta przez wiele lat. Najbardziej płodnym okresem były lata 1913–1920. Twórczą ewolucję jego poglądów unaoczniają nam okresy czarny, barwny i biały jego malarstwa. W roku 1915 pokazany został po raz pierwszy *Czarny kwadrat na białym tle*. Kwadrat jako podstawowa forma suprematyzmu, rozwijająca się w formy pochodne – koło i krzyż, był dla Malewicza symbolem ładu, porządku wyższego stopnia, znakiem zwycięstwa człowieka nad chaosem natury. Siłą obrazu tkwi w tym, że ma on moc oddziaływania równą ikonie. Nawet sam artysta określił to dzieło jako „nagą, pozbawioną ram ikonę swego czasu”²⁸. *Czarny kwadrat na białym tle* nie odsyła nas do żadnego obiektu poza nim samym (tak dzieje się w sztuce mimetycznej), koncentruje się na sobie. Stanowi to o autotelicznym charakterze suprematystycznego dzieła. „Nie wystawiłem «pustego kwadratu», lecz wra-

²⁰ *Ibid.*, s. 71.

²¹ *Ibid.*, s. 188.

²² *Ibid.*

²³ Por. P. Piotrowski, *Artysta między rewolucją i reakcją*, Wydawnictwo Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 1993.

²⁴ A. Turowski, *Wielka utopia awangardy...*, *op.cit.*, s. 96.

²⁵ *Ibid.*, s. 94.

²⁶ *Ibid.*, s. 147.

²⁷ Por. A. Turowski, *Wielka utopia awangardy...*, *op.cit.*

²⁸ Por. G. Krzechowicz, *Malewicz, wielki utopista XX w.*, Artbiznes.pl.

żenie bezprzedmiotowości” – pisał Malewicz²⁹. To, w jak wielkie wzburzenie obraz ten wprowadził zwolenników sztuki tradycyjnej, najlepiej oddaje znany cytat: „Przepadło wszystko, co kochaliśmy. Znaleźliśmy się na pustyni... Przed nami czarny kwadrat na białym tle”³⁰. Następny okres reprezentuje seria obrazów barwnych. Głównym dziełem tego okresu jest *Czerwony kwadrat* z 1915 roku. Jest on swoistym sygnałem rewolucji w sztuce. Oznacza ostateczne zerwanie z przedmiotowością. Okres biały, przypadający na lata 1918–1919, którego reprezentantem jest szczytowe dzieło Malewicza – *Biały kwadrat na białym tle*, był w rozumieniu artysty kresem możliwości malarstwa i początkiem filozoficznego ujęcia idei artystycznych.

Teoria suprematyzmu zakłada nieograniczone możliwości poznawcze człowieka, wierzy w możliwość dotarcia do prawdziwej wiedzy czy może lepiej – do odczucia prawdziwej rzeczywistości. Instrumentem poznawczym uczynił Malewicz wykraczającą poza logiczny dyskurs językowy intuicję. Według artysty „istota rzeczywistości, z uwagi na swój charakter (nieciągły, alogiczny), nie może być (...) poznawana za sprawą doświadczenia zmysłowego i intelektualnego”³¹. Tylko intuicja pozwala odczuć istotę jedności człowieka, świata i kosmosu. Powrót do zrównującej wszystko Wszechjedni, zwanej również Otchłanią lub Pustynią, to cel, ku któremu dążył artysta.

W koncepcji suprematyzmu poznanie abstrakcyjne jest historyczną koniecznością. Mamy w niej do czynienia z historiozofią przywodzącą na myśl idee Hegla. Według Piotra Piotrowskiego myślenie o historii jako teleologicznym procesie, którym rządzą obiektywne prawa, odnaleźć

można u wielu artystów rosyjskiej awangardy³². U Malewicza myślenie to znalazło wyraz w koncepcji socjoenergetyki, według której „świat zmierza (...) do coraz większej oszczędności energii, która stanowi podstawę bytu”³³. Ewolucja sztuki, według Malewicza, poddana jest temu samemu prawu ekonomii energii co cała ludzka kultura i prowadzi od sztuki figuratywnej poprzez coraz większe uproszczenie form do abstrakcji i w końcu do suprematyzmu. „Przez suprematyzm rozumiem supremację czystego wrażenia (uczucia, doznania, przeżycia) w sztukach plastycznych”³⁴ – pisał Malewicz. Według niego to właśnie sztuka jest „w stanie, budując nową realność pozarozumową (...), przewyżżyć pozorne sprzeczności świata logiki trójwymiarowej i połączyć przeciwieństwa w wyższej jedności”³⁵. Szczytowym osiągnięciem sztuki i kresem poznania jest idealnie czysty, będący odczuciem bezgranicznej przestrzeni, uniwersum i nicości zarazem – *Biały kwadrat na białym tle* z 1919 roku.

Utopię fenomenologiczną, której wyrazem jest Malewiczowski *Biały kwadrat*, interpretować można w ramach refleksji nad istotą języka i formalnych eksperymentów awangardy. Jak twierdzi Turowski, patrząc z punktu widzenia struktury znaku, w obrazie tym doszło do maksymalnego rozdzielenia elementu znaczonego i znaczącego. „Forma nie ukazuje sobą więcej płaszczyzny. Przedstawia przestrzeń, której nie odwzorowuje schematem geometrycznym”³⁶. Było to wyciągnięcie ostatecznych wniosków z eksperymentów okresu „realizmu pozarozumowego”, gdzie zachwiana została logika relacji wewnątrzznakowych. Był to również „atak na zdroworozsądkową relację pomiędzy formą

²⁹ K. Malewicz, *Świat bezprzedmiotowy...*, op.cit., s. 66.

³⁰ *Ibid.*, s. 66.

³¹ P. Piotrowski, *Artysta między rewolucją i reakcją...*, op.cit., s. 50.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*, s. 139.

³⁴ K. Malewicz, *Świat bezprzedmiotowy...*, op.cit., s. 65.

³⁵ A. Turowski, *Wielka utopia awangardy...*, op.cit., s. 97.

³⁶ *Ibid.*, s. 113.

a pojęciem”³⁷. *Biały kwadrat na białym tle* znamienuje metafizyczne wykroczenie poza zniewalające, gdyż nawykowe, myślenie oparte na schematach kulturowych i kodach językowych. Dzięki wykroczeniu poza racjonalny dyskurs dociera Malewicz do rzeczywistości *nomen*, przekracza nieprzekraczalny, wedle Kanta, świat zjawisk-fenomenów, dzięki czemu uzyskuje wgląd w naturę rzeczywistości.

Jak już wcześniej wspomniałem, teorie Malewicza przesiąknięte były historycznym determinizmem – rozwój sztuki nieodwołalnie doprowadzić miał ludzkość do Prawdy. Malarstwo dąży do „(...) wyświecenia na płytach świadomości skrytej w pomroce realności świata”³⁸ – pisał artysta. Myślenie to jest myśleniem gnostyckim, a funkcją gnozy jest, jak wiemy, zbawienie. Według Malewicza rolą artysty i sztuki było dojście do duchowej wiedzy o rzeczywistości i prawach nią rządzących oraz dzielenie się tą wiedzą z bliźnimi. „Skoro za przyczyną suprematyzmu sztuka doszła teraz do samej siebie – do swej czystej, nieużytecznej formy – i poznała oczywistość bezprzedmiotowego doznania, to w konsekwencji próbuje ustanowić nowy, prawdziwy porządek świata oraz nowy światopogląd”³⁹. Czym charakteryzowałby się ten nowy światopogląd? Pomimo podkreślania poznawczego aspektu sztuki wypowiedzi Malewicza dalekie są od optymizmu, a niektórzy widzą w nim wręcz głosiciela nihilizmu⁴⁰. „Suprematyzm to sceptycyzm wyzuty z wszelkich nadziei. Suprematyzm zajmuje postawę sceptyczną wobec poczynąń kultury, próbującej za pomocą swych wytrychów włamać się do skarbcza przyrody i wywieść zeń przyczyny zjawisk i rzeczy, by świat nieświa-

domy uczynić świadomym”⁴¹ – pisał artysta. Wyrażna niechęć do wszelkich racjonalnych sposobów poznania oraz użytecznych i materialistycznych światopoglądów nie pozwoliła rosyjskiemu twórcy na stworzenie pozytywnej i nastawionej na świat i jego cele filozofii. Teoria Malewiczowska bliska jest za to mistycyzmowi posiłkującemu się językiem negacji. „Awangarda tworzy odrębną kulturę negacji – pisze Turowski – i jeżeli podważy kulturę zastaną, to tylko dlatego, że ta jest oddana we władanie ideologii, jest kulturą wyobcowaną”⁴². Tak jak główną utopijną ideą mistycyzmu jest przekroczenie relacji podmiotowo-przedmiotowej w stosunku do bóstwa i rozplynięcie się w nim, w suprematyzmie artysta dochodzi do zrównującej wszystko nicości jako podstawy świata. „Człowiek, który chce panować, realizować moc, burzy w mistyce granice zarówno swego ja, jak i świata zewnętrznego; przestaje przeżywać cokolwiek przedmiotowo, przestaje być przedmiotem jakichkolwiek wpływów, przestaje być określany; zarówno przedmiot, jak i podmiot rozplywają się i przenikają wzajem, przechodząc w stan pozbawiony formy i treści”⁴³. Tym, co łączy artystę i mistyka, jest tu przede wszystkim uczucie bezprzedmiotowości jako podstawowe odkrycie ontologiczne. Pomimo ciągłego podkreślania nieużytecznego charakteru sztuki można jednak doszukiwać się u Malewicza elementów pozytywnego programu, chęci wprowadzenia realnych zmian w świecie doczesnym. Mam tu na myśli tworzone przez artystę tak zwane architektony – przestrzenne modele budowli konstruowane zgodnie z zasadami suprematyzmu, które mogłyby wypełnić przestrzeń nowego, idealnego miasta.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ K. Malewicz, *Świat jako bezprzedmiotowość*, [w:] A. Turowski, *Malewicz w Warszawie*, Universitas, Kraków 2004, s. 435.

³⁹ K. Malewicz, *Świat bezprzedmiotowy...*, *op.cit.*, s. 98.

⁴⁰ Por. A. Turowski, *Supremus Malewicza...*, *op.cit.*

⁴¹ K. Malewicz, *Świat jako bezprzedmiotowość...*, *op.cit.*, s. 437.

⁴² A. Turowski, *Wielka utopia awangardy...*, *op.cit.*, s. 182.

⁴³ G. van der Leeuw, *Fenomenologia religii*, Książka i Wiedza, Warszawa (?) 1978, s. 530.

Aspekty utopijne odnaleźć można również w suprematystycznej koncepcji przestrzeni. Tak jak cała filozofia Malewicza koncepcja ta czerpie z wielu źródeł. Turowski doszukał się w pracach rosyjskiego artysty aż czterech, nie zawsze możliwych do pogodzenia, koncepcji przestrzeni⁴⁴. „Suprematyzm postawił (...) problem konceptualnego porzucenia iluzji dwuwymiarowej płaszczyzny jako jedynie wyobraźniowej przestrzeni i przejścia do czterowymiarowej przestrzeni – tej rzeczywistości w «wyższym wymiarze» – ujmowanej intuicją”. Poglądy na temat suprematystycznych wyższych wymiarów były inspirowane głównie teoriami teozofa Uspienskiego, wyrażonymi w słynnej książce *Czwarty wymiar*. Ów czwarty wymiar to miejsce, gdzie przedmiotowość traci rację bytu. Jego konceptualizacją był *Biały kwadrat*. Dla Malewicza przestrzeń – jako Kosmiczne Uniwersum, będące zarazem Absolutem i Wszechjednią – jest przestrzenią nieskończoną, niewymierną, niedefiniowalną i bezprzedmiotową⁴⁵. Uzyskana dzięki sztuce transformacja świadomości doprowadzić nas powinna do ujmowania rzeczywistości z wyższego punktu widzenia. W suprematystycznym zwierciadle „Bóg, Dusza, Życie, Religia, Technika, Sztuka, Nauka, Intelkt, Wizja świata, Praca, Ruch, Przestrzeń, Czas = 0”⁴⁶. Zero symbolizuje istotę rzeczywistości, kryjącą się za różnorodnością świata i natury. Dostrzec ją można dopiero z wyższego wymiaru. Malewiczowska przestrzeń utopijna wiąże się z przekroczeniem podziału jednostka–świat i taką percepcją rzeczywistości, gdzie wszystko rozpływa się w bezprzedmiotowości. Doświadczenie przestrzeni absolutnej równa się doświadczeniu nicości. Parząc z tej perspektywy, widać, że

suprematyzm ma w sobie coś z teologii apofatycznej. Z tym że zamiast Boga mamy Kosmos⁴⁷.

Na koniec chciałbym podkreślić prekursorską, w pewnej mierze, względem egzystencjalizmu rolę awangardy artystycznej początków XX wieku. Futuryzm, dadaizm, konstruktywizm czy suprematyzm – wszystkie te nurty sytuowały jednostkę mocno w rzeczywistości historycznej. Artysta awangardowy miał bolesną świadomość uwikłania dążącej do szczęścia i wolności jednostki w bezlitosną machinę dziejów. Turowski napisał o awangardzie, że sztuka ta „nie jest ani totalną niezgodą, ani zgodą na realność; jest jednym i drugim jednocześnie. Stąd jej nieustające i wciąż ponawiane rozdarcie”⁴⁸. Artysta awangardowy zdiera zasłonę konformizmu i podwójnej moralności społeczeństwa, w którym żyje. Krytykuje jego religię, moralność i estetykę. Nie mogąc znieść pustki współczesnej mu kultury, tworzy utopie. Demitologizacja „świętego baldachimu” i bezlitosna krytyka mieszczańskiej mentalności i jej gustów sprawiały, że społeczeństwa oraz systemy polityczne (np. w Rosji i Niemczech) skazywały niepokornych artystów na banicję i egzystencję poza głównym nurtem kultury. Dadaizm podkreślał absurdalność i bezsens życia przed Heideggerem i Sartre’em. Malewicz wyśmiewał wszystkich, którzy wierzą, iż natura i świat rządzą się rozsądnymi zasadami. W swym sceptycyzmie pisał „(...) być może, iż natura nie jest zbudowana (...) mądrze, praktycznie i celowo. Być może natura wcale nie jest zbudowana i że to coś, co niekiedy nosi nazwę materii (...) w działaniach swych nie kieruje się ani zasadą przyczyny, ani celu (...), być może jest ślepa i nieświadoma w procesach skupiania i rozpadania”⁴⁹. Tak samo jak egzystencja-

⁴⁴ Por. rozdz. *Teoria i filozofia*, [w:] A. Turowski, *Malewicz w Warszawie...*, *op.cit.*

⁴⁵ Por. A. Turowski, *Malewicz w Warszawie...*, *op.cit.*, s. 322.

⁴⁶ K. Malewicz, *Suprematystyczne zwierciadło*, [w:] A. Turowski, *Między sztuką a komuną: teksty*

awangardy rosyjskiej 1910–1932, Universitas, Kraków 1998, s. 178.

⁴⁷ Por. A. Turowski, *Supremus Malewicza...*, *op.cit.*

⁴⁸ A. Turowski, *Wielka utopia awangardy...*, *op.cit.*, s. 178.

⁴⁹ K. Malewicz, *Świat jako bezprzedmiotowość...*, *op.cit.*, s. 438.

lizm, który widzi jednostkę osamotnioną w świecie bez Boga, awangarda postrzega jednostkę w stanie alienacji, za co odpowiedzialna jest kultura. Konstrukttywizm podjął próbę zmiany otaczającej rzeczywistości i poprzez budowanie funkcjonalnych przestrzeni życiowych starał się przełamać wyobcowanie człowieka. Suprematyzm, dla którego świat równał się nicości, dążył do ukazania tej „zbawczej wiedzy”, głosił powrót do zrównującej wszystko Wszechjedni. Czytając Malewicza, odnosi się wrażenie, iż posiadał on niezwykle silną świadomość wyobcowania człowieka zarówno względem natury – poprzez swój rozum, jak i kultury, która ogranicza jego wolność i produkuje świadomość fałszywą. Należy więc wznieść się ponad naturę oraz ponad kulturę i z wyżyn czwartego wymiaru dostrzec wszechogarniającą Pustkę. Na myśl przychodzą gnostyczne doktryny buddyjskie, które tak samo

jak Malewicz podkreślają iluzoryczność naszej codziennej percepcji rzeczywistości.

Awangardy tworzyły zarówno nastawione na świat utopie heroiczne (futuryzm, konstrukttywizm), jak i utopie eskapistyczne (suprematyzm czy teorie Kandinskiego). Powstawały one w czasie szczególnych napięć w historii Europy, tuż przed i zaraz po pierwszej wojnie światowej, a dzieła, które stworzyły, stanowią najbardziej wartościowy, płodny i nadal inspirujący fragment sztuki XX wieku. Malewicz zaś, pomimo że pozostał twórcą trudnym i niezrozumiałym dla większości odbiorców sztuki, odcisnął piętno na wielu artystach, którzy korzystając z dorobku suprematyzmu, rozwijali własne koncepcje sztuki, jak na przykład László Moholy-Nagy czy Józef Robakowski.

FOT. IGOR HERZYK

