

Krzysztof
Pietrala

Ur. w 1982 r., student etnologii UJ. Jego zainteresowania skupiają się głównie na poezji trzech pierwszych dekad XX w. w Polsce i na świecie oraz francuskiej *nouveau roman* lat 50.

Malarskie próby śmierci Kazimierza Malewicza

Witkowi Kiełtyce (1984–2007)

W nowym budynku Galerii Tretiakowskiej, na ekspozycji poświęconej rosyjskim malarzom awangardowym trzech pierwszych dekad XX wieku, wisi obraz kuriozum. Przeciętny turysta poświęca mu nie więcej niż dwadzieścia sekund (wliczając w to przeczytanie skrótowej notki o autorze, czasie powstania dzieła *etc.*), zachwyca się nim jak egzotycznym zwierzęciem obwożonym po prowincji w metalowej klatce. Niewiele tu przecież do oglądania – na pierwszy, i jedyny, rzut oka dwa kolory, dwa elementy, więc to niecałe pół minuty jest jak gdyby rozgrzeszone. Ktoś kupi plakatową reprodukcję, „żeby pokazać znajomym” jako souvenir z podróży. Z drugiej strony wiele już

napisano o walorach artystycznych tego obrazu, umieszczono go sprawnie w dziejach sztuki malarskiej i tym samym zamknięto mu usta. Co się jednak stanie, jeśli na chwilę wyciągnie się go z zagłuszających się wzajemnie interpretacji, zabierze sprzed pobieżnych oczu zwiedzających, sprzed złośliwych uśmiechów? Co powie, kiedy znajdziemy się z nim sam na sam, kiedy będzie już mógł mówić?

Mam tu na myśli obraz, który po raz pierwszy zaprezentowano szerszej publiczności w 1915 roku w Sankt Petersburgu – *Czarny kwadrat na białym tle* Kazimierza Malewicza. Chciałbym w kilku rozdziałach przytoczyć historię, jaką ten obraz opowiada, a przynajmniej stara się

opowiedzieć. Wszystkie te części wiąże zakończenie. Zmierzają one do jednego wspólnego finału – śmierci. Tylko to je łączy.

Kierując się samym doznaniem oraz narzucającymi się zaraz za nim skojarzeniami, pragnę przysłuchać się historii obrazu, wzięwszy wskazówkę od samego autora, który w swojej książce, mającej charakter teoretycznego manifestu, pisze:

„Samo zaś przedstawienie [przedmiotów – K.P.] jest w sztuce suprematyzmu bezwartościowe... I to nie tylko w niej, ale w każdej sztuce, ponieważ trwała, prawdziwa wartość dzieła (do jakiegokolwiek «szkoły» by nie należało) wyraża się wyłącznie w przeżyciu”¹.

Jest to, otwarta gra w „dużą swobodę interpretacji”, która doprowadza „do «pustyni», w której nie można dostrzec niczego prócz wrażenia, doznania”². Doznania, które jest niczym innym jak patrzeniem kompleksowym, czynną i poznawczą pracą intelektu, zmysłów (nie tylko wzroku), emocji, wysiłkiem przewyżającym trudności w odbiorze równym niemalże wysiłkowi artysty, jak uważał Władysław Strzemiński³.

Można podejrzewać, że za tą chłodną i inżyniersko precyzyjną konstrukcją obrazu kryje się coś więcej, jakaś przytłaczająca prawda o człowieku i jego kondycji, iż jest to coś więcej niż jedynie obraz nieprzedstawiający niczego poza czarnym kwadratem na białym tle.

Nie wypada wymawiać się niezrozumiałością albo prostotą dwóch „tylko” elementów. Ciekawe, że w tym przypadku im jest ich więcej, im większy stopień skomplikowania, tym lepiej, bo

tym łatwiej, bezpieczniej. Zobaczmy, co przed patrzącym skrywa w środku ten obraz, zwróćmy się w stronę tego, co pozostaje niewidoczne (bo pozornie nieprzedstawione, przynajmniej wprost), ukryte dla pobieżnego spojrzenia. O widzeniu tego typu dużo pisał Merleau-Ponty:

„Malarstwo niczego nie przywołuje, zwłaszcza niczego, co dotykalne. Robi coś całkiem innego, niemal przeciwnego: nadaje widzialne istnienie temu, co pospolite, widzenie uważa za niewidzialne”.

I jeżeli „malarstwo zawsze celebrytuje jedną tylko zagadkę: zagadkę widzialności”⁴, to mam zamiar wejrzeć, a może bardziej wędrzeć się, w ten obraz. Przyjrzyć mu się poprzez jego doznanie bez chciwej chęci rozwiązania zagadki. W końcu nie idzie o jej rozwiązanie, a podtrzymanie, jej istnienia, podtrzymanie *do* istnienia. Dopóki będę na niego patrzył, pewność, że ona jest, nie zniknie.

Co zatem można zobaczyć na tym płótnie o wymiarach 107 cm × 107 cm?

Przede wszystkim ruch. Choć może nie do końca ruch – poruszenie raczej, bo przecież *de facto* żadnego ruchu tam nie ma. Czy istotnie? Coś się wydarzyło, coś nieodwracalnego. Machina widzenia została wprawiona w ruch w momencie otwarcia powiek na malowidło. Obraz przytłacza jakąś niewysłowioną (nienamalowaną?) przestrzenią, za którą kryją się nieprzebrane rudy energii. Z każdą następną chwilą kwadrat wprowadza w coraz głębszy stan hipnozy czy, jak by to powiedział Derrida, halucynacji⁵. Kwadrat porusza się i porusza cały obraz. Jest to,

¹ K. Malewicz, *Świat bezprzedmiotowy, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2001, s. 65.

² *Ibid.*, s. 65.

³ Władysław Strzemiński, *Wybór pism estetycznych*, Universitas, Kraków 2006, s. 148.

⁴ M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 1996, s. 27.

⁵ W odniesieniu do butów przedstawionych na pewnym obrazie Vincenta van Gogha Derrida pisał: „Te trzewiki są halucynogenne”. J. Derrida, *Prawda w malarstwie, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2003, s. 321.

jak pisze o malarstwie abstrakcyjnym (być może nawet myśląc o tym obrazie) Kantor,

„PRZESTRZEŃ naładowana E N E R G I Ą .
PRZESTRZEŃ kurcząca się i r o z p r ę ż a -
j ą c a ”⁶.

Jak gdyby ta czarna przestrzeń umieszczona pośrodku obrazu była jego sercem, była życiem i była śmiercią. Żywotna i nieskończona, ograniczona jedynie patrzeniem, a i później, po odwróceniu wzroku, nadal tętniąca. Widziana, a właściwie przeżywana, jakimś wewnętrznym okiem, pozostająca w patrzącym śladem po widzeniu, doznaniem. Ruchoma. Można chyba powiedzieć, że charakter tego malowidła jest procesualny, że uchwycono na nim jedno z ostatnich stadiów życia (przyjmując biel za życie, czerń za śmierć). Niebawem wypełni się ono w całości czarną materią kwadratu – śmiercią. Ciemność kwadratu nadciąga i anektuje, zagarnia całą dostępną statyczną rzeczywistość, podkłada w jej miejsce jakby swoją własną, dynamiczną, zwróconą (a w stosunku do tej podkładanej wywróconą) w jednym tylko kierunku – by stać się jedyną. Dąży do zrównania, eliminacji wszelkich wątpliwości. Jest w tym jakaś przerażająca nieuchronność, rozpoczęty już rytm odliczania. Jednocześnie to bardzo spokojny ruch, dostojny i pewny. Kojący się z równie spokojnym najazdem kamery w siedmiominutowej scenie kończącej film *Zawód: reporter* Michelangela Antonioniego. Dlaczego nie? Śmierć bez śmierci, śmierć nie wprost. Zresztą i tak nie ma pewności, czy nie wprost. Jak połączyć to, co jest, z tym, co zdaje się, że może być; to, co widać, z tym, czego na obrazie nie ma? Na zasadzie podobieństwa:

„Istota i istnienie, wyobrażone i rzeczywiste, widzialne i niewidzialne – malarstwo burzy

wszystkie nasze kategorie, rozpościerając własny oniryczny świat cielesnych esencji, skutecznych podobieństw niemych znaczeń”⁷.

Przed patrzącym rozpościera się unikatowy świat stworzony przez obraz Malewicza na gruzach niewidomego widzenia. Można z tego miejsca próbować się zastanowić nad relacją śmierci i jej postrzegania. Śmierć zmienia się w jej widzenie, pozostając śmiercią, nie tracąc nic z siebie. Jest ona w widzeniu siebie, kiedy

„na koniec ta sama rzecz jest tam, w sercu świata, oraz tutaj, w sercu widzenia, taka sama albo podobna, jeśli komuś na tym zależy, lecz podobieństwem skutecznym, które jest parantelą, genezą, metamorfozą bytów w ich widzenie”⁸.

A więc byty zmieniają się w ich widzenie albo – jak chciałby Malewicz – w doznanie. Nie w śmierci widać śmierć, nie w śmierci przeżywamy śmierć. Przeżyć śmierć na obrazie: być może to jedyne, na co stać widza, a to i tak dużo.

Dokąd jednak zmierza ów ruch kwadratu? Jaka, jeżeli w ogóle jakaś, teleologia nim kieruje? Rozszerza się w biel na obrazie, ale też wydaje się toczyć poza jego ramy. W takich okolicznościach życie bezpowrotnie obraca się wokół również obracającej się śmierci. Jasny otok korzysta wtedy z krótkiej chwili jej nieobecności. Sytuacja podobna do tej ujętej w wierszu Mieczysława Jastruna *Koło*:

„W niepowrotnych obrotach szprych.

[...]

Toczą się w miejscu koła.

[...]

Wszędzie w gotowe kontury wchodzą barwy oddechy i głosy,

Śmierć opuszcza je cieniem, jak ktoś,

⁶ T. Kantor, *Lekcje mediolańskie*, Cricoteka, Kraków 1991, s. 29.

⁷ M. Merleau-Ponty, *op.cit.*, s. 32.

⁸ *Ibid.*, s. 28.

Kto przystanął w połowie kurzem okrytej szosy,
Aby sprawdzić koła czarną oś⁹,

czy opisanej przez Kantora jako:

„RUCH OBROTOWY,
wokół osi, różnie nachylonej do płaszczyzny
obrazu:
pionowej, poziomej, ukośnej...
Ruch ten wymaga nieustannego KONTRO-
WANIA”¹⁰.

Oś obraca się własnym ruchem naprzeciw „kontruującym” go szprychom. I tutaj, na obrazie, „kwadratu czarna oś” obraca się przeciwnie do ruchu okalającej go otoczki z bieli. Ruchy te, nieschodzące się z sobą, zaprzeczają sobie, choć może właśnie przez swoje przeciwieństwo potwierdzają się wzajemnie. Ruch śmierci wymaga drugiego, brakującego elementu, ruchu życia. To jedyne takie spotkanie w czasie, w obrazie. Obydwa te elementy dopełniają się. Dwa przechodzi w jeden jako suma. Ale być może ta suma, w której proporcje czynników się zmieniają, w pewnym momencie stanie się jednym składnikiem. To, co ubędzie życiu, w pewien sposób zyska śmierć. Czy wtedy uzupełnienie, jakie zagwarantowane jest przez nieustanne wchodzenie z sobą w związek, nie zostanie zachwiane? Czy owo jeden jako suma będzie równe jeden jako składnik tej sumy? A jeśli tak, to który z nich? Czy na krótką chwilę przed spełnieniem, czy też wypełnieniem się tego obrazu przez moment zapanuje jedność? Czy jest to właśnie jedność momentu śmierci? Jej zagadka czy jej oczywistość – brak, brak życia? Czy więc jedność? Biorąc pod uwagę założony wcześniej zmienny charakter malowidła, można również zapytać: „Kiedy tak się stanie?”. Kiedy nastąpi

ta nierozdzielność? W chwili fizycznego zaistnienia kompozycji barwnej na obrazie, a może w trakcie czy też na końcu jego doznawania? Najważniejsze pytania pozostają bez odpowiedzi, pojawia się jedynie przecucie.

Raz wprawiony w ruch czworokąt prowadzi do coraz to nowych skojarzeń. Co, jeśli ten nachylony, toczący się kwadrat jest wprawioną w ruch kością do gry? Jest samym przypadkiem. Przechylającym w swoim obrocie szalę barw raz na jedną, raz na drugą stronę, to do przodu, to do tyłu, raz w przyszłość, a raz w przeszłość. Czarna, otchłanna pustka tocząca się po bieli życia, grająca z nią, grająca w wielką niewiadomą, której jednakowoż finał być może jest z góry znany. Czy faktycznie? Czy jest to ta kość, której wynik niezależny jest od rzutu? A przecież istnieje możliwość, iż wyrzut pozostanie niejawnym – ktoś zamalował wszystkie ścianki, a w takim wypadku nie ma żadnej pewności, czy wynik nie będzie rezultatem oszustwa. Kto by chciał nas oszukać? Sam kwadrat, który Kantor równa z „BOGIEM”¹¹? O ile ten kwadrat istotnie jest przypadkiem, to tak. Wyrzucona na sześcianiku liczba, ocalająca od czerni bądź skazująca na nią, byłaby dziełem właśnie niepewności związanej z wielką niewiadomą takiej gry. Byłyby to wówczas narodziny śmierci w przypadku. Jak w osławionym poemacie Stéphane’a Mallarmégo: „rzut kości nie usunie przypadku, padający nawet w okolicznościach wiecznych”¹². A trudno chyba o bardziej wieczne okoliczności niż okoliczności śmierci. Koniec jest, trawestując jeden z wierszy Paula Éluarda, zrzucony na grę przypadku, na wieczność przypadku.

Ale czy to tylko przypadek i ruch, czy może coś jeszcze? A jeśli to taniec?

⁹ M. Jastrun, *Wiersze zebrane*, PIW, Warszawa 1956, s. 127.

¹⁰ T. Kantor, *op.cit.*, s. 30.

¹¹ *Ibid.*, s. 24.

¹² S. Mallarmé, *Wybór poezji*, PIW, Warszawa 1980, s. 113.

Jedność tańca, rozkosz tańca i radość śmierci w nim. Subtelny, niemal erotyczny obrót geometrycznego *danse macabre*, który uwodzi, uwodzi kolejny, a jednocześnie ostatni raz. To powolny, stateczny krok korowodu pogrzebowego, a zarazem powolna gra wstępna między dwojgiem kochanków. Kwintesencja erotyki śmierci, za słowami poety: „Dla zakochanych to samo staranie – co dla umarłych”¹³. Tańczą na śmierć i życie, tak jak kochają, a więc ten obraz jest czymś więcej niż życiem i śmiercią, jest światem. Jak mówi przywoływany już nie pierwszy raz dramaturg: „Malewicz *Czarny kwadrat na białym tle* jest światem”¹⁴, całym światem. W tańcu – jasna aureola życia – jedno z kochanków się zacieśnia, pętla gwałtowniej i zaciska się w bezradności znikających ramion i traconego pośpiesznie oddechu, jest obręczą, której nie można przerwać, ale która ostatecznie znika w czerni. Tańcząc życie, wytańcowują śmierć.

O zespoleniu miłości i śmierci jest mowa w jednym z wierszy Ezry Pounda o renesansowym malarzu Jacopo del Sellaio. Przypomnienie go w kontekście rozważań nad obrazem Malewicza, nie będzie chyba wielkim nadużyciem:

„Ten człowiek zgłębił tajniki miłości,
Nikt by tak nie malował, kto by nie zgłębił
[...]
I oto jeszcze coś przetrwało wszystko:
Oczy tej zmarłej damy do mnie mówią”¹⁵.

Nie zamierzam twierdzić, że Malewicz zgłębił tajniki śmierci, o nie. Niemniej jednak obraz jest na tyle sugestywny, że czasem można odnieść takie wrażenie. Poza tym wobec wspomnianego wcześniej tańca kusi przywołanie w tym miejscu tandemu miłość–śmierć. Miłość po śmierci?

Sellaio to widział, Pound to dostrzegł. Oczywiście mowa tu o malarstwie figuratywnym, ale co począć z abstrakcją? Jakie oczy przemówią z obrazu, skoro żadnych tu nie ma? Zdaje się, że Kantor też ich nie chciał widzieć:

„Wydaje mi się, że cały wielki dramatyzm abstrakcji leży w tym braku przedmiotu. W nieobecności figury ludzkiej”¹⁶.

Czyżby? A jeżeli tam jednak jest człowiek, przedstawiony jako egzystencja komplementarna, życie i śmierć? Czy nie do takiego właśnie świata przyrównywał malowidło Kantor? To portret losu ludzkiego złapany *in flagranti*. Tutaj śmierć jest jak gdyby najbardziej żywotną częścią życia, jest jego kwintesencją i zwieńczeniem, piękną metą. Bo to przecież tańczył człowiek i tkwiące w nim siły, któż inny by mógł.

Obraz ten jest doskonałym przykładem, jak można

„zawrzeć w jednej unikalnej linii i zwykły rysopis Bytu, i potajemne działanie łączące w nim słabość lub bierność z siłą, ażeby przeistoczył się w a k t, t w a r z”¹⁷.

Co może być tutaj siłą, a co słabością? To zależy od momentu, w którym spojrzymy na postępujące w czasie malowidło. Na obrazie zdaje się jednak dominować czerń i to ona jest siłą (przynajmniej w tej chwili, fizycznie uchwycaną, nie domyślaną później). Dajmy się na to namówić, na ten czarno-biały akt. To, że nie widać człowieka, nie znaczy, że go tam nie ma. Chodzi tu o linię, o płaszczyznę, nie o najwierniejsze zastosowanie się do empiryczno-mimetycznego postrzegania i malowania. Ruchomy akt umieryania. Zauważa to Merleau-Ponty:

¹³ S. Grochowiak, *Wiersze wybrane*, Czytelnik, Warszawa 1978, s. 115.

¹⁴ T. Kantor, *op.cit.*, s. 27.

¹⁵ E. Pound, *Poezje wybrane*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1989, s. 56.

¹⁶ T. Kantor, *op.cit.*, s. 19.

¹⁷ M. Merleau-Ponty, *op.cit.*, s. 57.

„Dylemat figuratywności oraz niefiguratywności jest źle postawiony: prawdą jest, nie prowadzącą do sprzeczności, zarazem i to, iż żadne winne grono nie było nigdy tym, czym jest w najbardziej figuratywnym malarstwie, i to, iż żadne, nawet abstrakcyjne malarstwo nie może wyminąć Bytu, i to, iż winne grono Caravaggia jest winogronem samym”¹⁸.

Niewątpliwie obraz Malewicza Bytu nie wymija. Byt jest tutaj, w tym kwadracie, w widzeniu kwadratu. Jest bardzo realny przez to, że właśnie taki odległy. Kwadrat to Byt sam i sama śmierć, obie te rzeczy jednocześnie. Czarna figura jest jakby pierwszą organiczną komórką, punktem wyjścia dla Bytu, ale i jednocześnie jego finałem. Obraz został zbudowany z nieubłaganego napięcia (plastycznie zapewnionego przez kolorystyczne kontrasty) właściwego ostatniej porze człowieka. Drzwi do obrazu otworzono, to nie zaproszenie, ale nakaz, skoro się już zerknęło raz, trzeba tam wejść, za kwadrat – czarny aksamit teatralnej kurtyny, za którą znajduje się tajemnica drugiej strony, o ile taka istnieje. Ten kwadrat nie jest próbą generalną śmierci, to śmierć wcielona. To maska lęków i wszystkich nadziei, to twarz wszystkich bogów ze wszystkich religii, to także ich uczta i ich zgon. Jedyne w swoim rodzaju zaćmienie słońca – czarne, jednorazowe zaćmienie bieli życia. Eksplozja i cisza. Stan czysty, niezmaczony, prosty jak wszystkie sprawy pod koniec życia, czerń i biel, bez mediatorów, życie i śmierć, chciałoby się nawet rzec: bez człowieka. Ale czy

może być śmierć bez człowieka? Tam musi być człowiek. I jest to właśnie jego portret, dla którego poruszanie się po ukośnym boku kwadratu ku dołowi, w głębię ciemnego morza Acherontu – jak w wierszu *Orfeusz* Adama Ważyka – to (są na to duże szanse) „najpiękniejsze schodzenie pochyłością czasu”¹⁹.

W miarę pisania tych słów, patrzenia na ten obraz zmienia się jednakże w sposób nieuchronny jego widzenie. Świadomość wzrokowa, jak twierdził twórca unizmu, czyli praca rozstrzygająca, jaką ilość elementów świata poznaliśmy przy pomocy oka, ma charakter dynamiczny²⁰. Obraz świata i świat obrazu ulegają przekształceniom. Choć pytania, które stawia myśl, a na które próbuje odpowiedzieć widzenie, pozostają te same. A zatem tym razem biały, kolor życia, postawiony naprzeciwko szarego kwadratu śmierci, nie wydaje się już do niego odnosić. Ten wcześniej niemy kolor mówi tak samo jak kolor kwadratu, jest nie mniej martwy jak czarny. Jest śmiertelnym prześcieradłem okalającym teraz żywy, szamoczący się w nim wspomniany już rzut ostateczny.

Pozostaje pytaniem nierozstrzygniętym, czy Malewicz rzeczywiście skomponował szachownicę zachodzących na siebie najistotniejszych kolorów ludzkiej egzystencji. Stworzył czy odtworzył na niej śmierć. Czy w ogóle jest (albo będzie) tutaj cokolwiek, co nazwiemy śmiercią. Na tę właśnie chwilę przyjmuję – niech tak będzie istotnie, ale być może stoję zbyt blisko tego obrazu, małego zdjęcia w albumie.

¹⁸ *Ibid.*, *op.cit.*, s. 63.

¹⁹ A. Ważyk, *Wiersze wybrane*, Czytelnik, Warszawa 1982, s. 158.

²⁰ W. Strzemiński, *op.cit.*, s. 148.