

PAULINA SURY

(UNIWERSYTET PEDAGOGICZNY W KRAKOWIE)

ORNAMENT A SZTUKA ABSTRAKCYJNA.
FLORENSKI, KANDINSKY, MALEWICZ

STRESZCZENIE

Artykuł stanowi próbę wykazania podobieństw między teorią ornamentu Pawła Florenskiego a teoriami sztuki abstrakcyjnej Wassilya Kandinsky'ego oraz Kazimierza Malewicza. Podstawą rozważań jest nie tłumaczona dotąd na język polski książka Florenskiego pt. *Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях* (*Analiza przestrzenności i czasu w dziełach sztuk plastycznych*) oraz publikacje wymienionych artystów. W rozumieniu Florenskiego ornament nie stanowi jedynie elementu zdobniczego, ale jest przedstawieniem rytmu i struktury życia. Według rosyjskiego filozofa była to niezrozumiana przez jemu współczesnych i dlatego niedoceniana forma sztuki, odrzucana również przez abstrakcjonistów. Przybliżenie tez Florenskiego dotyczących ornamentu znajduje się w centrum poniższych rozważań. Zamierzam zrekonstruować jego rozumienie tak zwanych motywów dekoracyjnych oraz zastanowić się nad możliwością uznania ich za przypadki sztuki nieprzedstawiającej, którą Kandinsky – jako jej twórca – określił mianem realnej.

SŁOWA KLUCZOWE

konstrukcja, kompozycja, treść, forma, suprematyzm, dekoracja

INFORMACJE O AUTORCE

Paulina Sury
Wydział Filozofii i Socjologii
Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie
e-mail: p.sury@interia.pl

Rozważania Florenskiego poświęcone sztuce malarskiej zasadniczo skupiają się na malarstwie ikonowym. Ikonę uważa on za wzór sztuki, za sztukę *par excellence*. Niemniej jednak odnosi się w swych rozważaniach również do sztuki świeckiej. Szczególnie wiele miejsca poświęca jej w wykładach, które prowadził we Wchutiemasie¹ w latach 1921–1924.

Po zakończeniu pracy w moskiewskiej uczelni artystycznej Florenski kontynuował badania nad postawionymi w czasie wykładów problemami z zakresu estetyki oraz historii i teorii sztuki. Wynikiem owych badań była książka pt. *Analiza przestrzenności i czasu w dziełach sztuk plastycznych*, której główny wątek stanowią rozważania na temat przestrzeni i czasu, rozumianych jako symboliczne formy myśli, sztuki i kultury².

Prawosławny myśliciel nieomal pomija nowe w jego czasach zjawisko sztuki abstrakcyjnej. Na jej temat czyni jedynie krótkie uwagi krytyczne (zawarte w wyżej wspomnianej książce), odnoszące się bezpośrednio do suprematyzmu oraz pośrednio – jak sugeruje Wiktor Byczkow³ – do konstruktywizmu.

Co ważne dla poniższego szkicu, w swych rozważaniach podnosi Florenski wątek ornamentu. Traktując ornamentykę nie jako dekorację, sztukę drugorzędną, lecz właśnie jako istotną, ważną samą w sobie, zbliża się

¹ Wchutiemas (ros. ВХУТЕМАС – Высшие художественно-технические мастерские – Wyższe Pracownie Artystyczno-Techniczne), uczelnia artystyczna działająca w Moskwie w latach 1920–1930, kształcąca artystów plastyków w kierunku wzornictwa i projektowania przemysłowego. Do pedagogów i wykładowców Wchutiemasu należało wielu ówczesnych wybitnych artystów: Kazimierz Malewicz, Władimir Tatlin, Wassily Kandinsky, Aleksander Rodczenko, El Lissitzky i. in. P. Florenski w latach 1921–1924 prowadził we Wchutiemasie wykłady za-tytułowane „Analiza przestrzenności i czasu w dziełach sztuk plastycznych” (zob. С. А. Татарчук, *Педагогическая деятельность П. Флоренского во Вхутемасе*, „Вестник АлтГТУ им. И.И. Ползунова” 2006, nr 1).

² O książce *Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях* zob. О. Генисаретский, П. А. Флоренский. *Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях*, „Новый Мир” 1994, No. 7.

³ Wiktor Wasiljewicz Byczkow (ros. Виктор Васильевич Бычков), ur. 4 września 1942 roku w Moskwie, rosyjski filozof, historyk estetyki, badacz m.in. estetyki bizantyńskiej (*Византийская эстетика. Теоретические проблемы*), teorii estetycznej Pawła Florenskiego (*The Aesthetic Face of Being. Art in the Theology of Pavel Florensky*) oraz estetyki i kultury chrześcijańskiej (*2000 лет христианской культуры sub specie aethetica*).

w swych przemyśleniach do tez tworzących teorię sztuki abstrakcyjnej, głoszonych przez artystów takich jak Wassily Kandinsky czy Kazimierz Malewicz⁴. Poniższy szkic ma na celu przedstawienie teorii ornamentu Pawła Florenskiego oraz pokrewnych teorii Kandinsky'ego oraz Malewicza. Teorie te oraz zachodzące pomiędzy nimi analogie są interesujące same w sobie. Odczytam je jednak także z pamięcią o programowym przekonaniu obu stron, zgodnie z którym abstrakcja i ornament nie dają się pogodzić jako obce sobie przejawy sztuki. Awangarda, której reprezentantami są owi artyści, utożsamia ornament z dekoracją i wyklucza myśl, by sztuka, a zwłaszcza sztuka abstrakcyjna, miała mieć taki charakter⁵. Z kolei Florenski nie ceni sztuki abstrakcyjnej, a nawet ją odrzuca.

Pierwsza część artykułu, poświęcona zagadnieniu treści i formy w teorii sztuki Kandinsky'ego oraz jego tezom dotyczącym ornamentu, pozwoli wyróżnić ten aspekt teorii sztuki abstrakcyjnej, który odpowiada teorii ornamentu Florenskiego przedstawionej poniżej, w podrozdziale „Kompozycja i konstrukcja”. Krótkie przybliżenie rysu historycznego oraz teorii ornamentyki stanowić będzie tło, na którym zarysowywać się będzie główny wątek pracy, podjęty w drugiej jej części. W końcowych fragmentach konfrontuję stanowisko Florenskiego na temat sztuki abstrakcyjnej z Malewicza teorią suprematyzmu. Wskazuję na te tezy Malewicza, w których świetle stanowisko Florenskiego wymaga rewizji.

KANDINSKY – TREŚĆ I FORMA

System Kandinsky'ego, według słów Piotra Piotrowskiego, wraz z systemami Malewicza czy Mondriana „nie miały charakteru odautorskiego komentarza teoretyzujących malarzy czy okazjonalnego manifestu. Były

⁴ Byczkow konstatuje: „znalazłszy się w jednym z centrów rosyjskiej sztuki awangardowej, w środowisku znanych artystów awangardzistów (we Wchutiemasię w latach 1920–1921 zajęcia prowadził Kandinsky, wykładali znani konstruktywści: A. Rodezenko i W. Tatlin), Florenski nie mógł ignorować doświadczenia współczesnej mu sztuki awangardowej oraz teorii awangardzistów przy okazji swych rozważań o sztuce” (В. В. Бычков, *Флоренский Павел Александрович (1882–1937)*, [online] http://www.filosofy.vuzlib.su/book_o029_page_29.html [dostęp: 20. 07. 2015]).

⁵ „Malarz-abstrakcjonista – zauważa Gombrich – niczego bardziej nie znosi niż terminu «dekoracyjny», epitetu, który mu przypomina znane szyderstwo, że to, co wyprodukował, jest w najlepszym razie ładnym materiałem na zasłonę” (W. Juszcak, *Fragmety. Szkice z teorii i filozofii sztuki*, Warszawa 1995, s. 160).

to w pełni opracowane poglądy nie tylko na sztukę; dotyczyły również zagadnień z zakresu ontologii i filozofii kultury⁶. Powiązanie teorii sztuki z ontologią ujawnia się u Kandinsky'ego zwłaszcza w jego dualistycznej koncepcji świata. Artysta „kontrastuje rzeczywistość «namacalną» z rzeczywistością «istotną»⁷, dostrzegając ową dwoistość również w dziele sztuki, które według niego łączy w sobie dwa elementy: duchowy oraz zmysłowy, pierwszy nazywając treścią, drugi zaś formą⁸.

Jak pisze Kandinsky: „każda forma posiada swoją własną treść. Forma jest bowiem wypowiedaniem wewnętrznej treści. Takie jest jej duchowe znaczenie⁹. „Forma bez treści nie jest ręką, ale pustą rękawiczką, napełnioną powietrzem”¹⁰.

„Wewnętrzna treść” nie jest tematem dzieła, ale nie jest również ekspresją samego artysty. Dzieło, jeśli ma być pełnowartościowe, nie może powstawać z potrzeby wyrażenia własnego „ja” artysty. Duchowy element nie jest wyrazem subiektywności artysty, ale obiektywnym przejawem rzeczywistości wyższej niż zmysłowa.

Analizując teorię Kandinsky'ego, łatwo wpaść w pułapkę subiektywizmu, biorąc pod uwagę jego „zasadę wewnętrznej konieczności”, zasadę, która z pozoru, jak może sugerować jej nazwa, wydaje się zależna od subiektywnych odczuć lub też świadomego rozumowania samego artysty. Nie taki jest jednak sens myśli rosyjskiego twórcy. Zasada ta (obowiązująca zarówno w odniesieniu do dzieła sztuki, jak i do samego artysty) wypływa z odczuwania tego, co obiektywne, mimo że odczuwanie – rzeczywistość – jest indywidualnym odczuwaniem samego twórcy, którego oczy „powinny być szeroko otwarte na własne życie wewnętrzne, a jego uszy skierowane w stronę, skąd dochodzi głos wewnętrznej konieczności”¹¹. W dziele sztuki

⁶ P. Piotrowski, *Metafizyka obrazu*, Poznań 1985, s. 61.

⁷ Tamże, s. 63.

⁸ Zob. W. Kandinsky, *Zagadnienie formy*, tłum. A. Leo, [w:] *Brzaski epoki. W walce o nową sztukę*, t. 1, Poznań 1920, s. 87–112; tenże, *Język form i kolorów*, tłum. J. Maurin-Białostocka, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wyb. i oprac. E. Grabska, H. Morawska, Kraków 1963, s. 268–285; tenże, *Codepexanue u forma*, [online] <http://www.kandinsky-art.ru/library/isbrannie-trudy-po-teorii-iskusstva6.html#footnote1> [dostęp: 20. 07. 2015].

⁹ Tenże, *O duchowości w sztuce*, tłum. S. Fijałkowski, Łódź 1996, s. 67.

¹⁰ Tenże, *Sztuka dzisiejsza jest żywotna bardziej niż kiedykolwiek*, [w:] *Artyści o sztuce...*, wyd. cyt., s. 531.

¹¹ Tenże, *O duchowości...*, wyd. cyt., s. 80.

ki ma jednak szansę przejawiać się to, co będąc ponadzmysłowe, zostało doświadczone przez artystę. Jak pisał Kandinsky: „działanie wewnętrznej konieczności, a tym samym rozwój sztuki jest stałym uzewnętrznieniem się odwiecznie obiektywnego w czasowym i subiektywnym”¹². Sztuka zatem, wedle Kandinsky’ego, nie powinna być zbiorem subiektywności artysty, ale przejawem obiektywnego odczuwania ponadzmysłowego¹³.

KANDINSKY’EGO KRYTYKA ORNAMENTU

Ornament nie jest kwestią, która szczególnie zajmuje Kandinsky’ego. Na ten temat czyni on krótką uwagę w dziele *O duchowości w sztuce*. Niemniej jednak w niniejszej pracy istotne jest jego stanowisko w tym względzie.

Jak na wszelką sztukę, Kandinsky patrzy na ornament przez pryzmat duchowości współczesnego mu człowieka. Jest przekonany, że nie wszelki ornament pochodzący z przeszłości stał się w dzisiejszych czasach „rzeczą całkiem martwą – może i on również mieć swoje życie wewnętrzne”¹⁴. Zasadniczo pozostaje on jednak niezrozumiały. Nawet jeśli starożytne barwne kompozycje w jakiś sposób oddziałują na współczesnego widza, rzeczywista ich siła pozostaje uspiąta, gdyż uwaga obserwatora w znacznym stopniu zatrzymuje się na powierzchni, na tym, co zewnętrzne.

Co ma na myśli autor, pisząc o „życiu wewnętrznym” i „zewnątrzu” dzieła? Otóż, jak zaznacza Kandinsky, określenie „zewnątrzy” nie wskazuje na materialny aspekt danego dzieła; jest to ograniczenie odbioru sztuki do uznanych, tradycyjnych czy obowiązujących w danych czasach kanonów „piękna”. Jego przeciwieństwem jest to, co wewnętrzne, czyli to, co stanowi o istocie dzieła, co określa jego piękno niezależnie od epoki – uwidocznienie duchowości w sztuce. Jak zaznacza rosyjski artysta: „trzeba zatem przyjąć, że w dobrym [podkr. P. S.] ornamentcie naturalne barwy i kształty nie zostały potraktowane tylko zewnętrznymi, lecz użyte raczej jako symbole, a zastosowane prawie jak hieroglify”¹⁵.

¹² Tamże, s. 79.

¹³ Zob. P. Piotrowski *Antynomia, symbol, utopia. Awangarda i teorie transcendencji formy*, *Artium Quaestiones* 1986, nr III, s. 109–129.

¹⁴ W. Kandinsky, *O duchowości...*, wyd. cyt., s. 108.

¹⁵ Tamże, s. 109.

Człowiek współczesny nie potrafi jednak odczytać ukrytych znaczeń zawartych w ornamentach-symbolach, dotrzeć do ich wewnętrznej treści, nie potrafi ich odczuć. Dzieje się tak przede wszystkim dlatego, iż współczesny człowiek jest zupełnie nieprzygotowany – duchowo nieprzygotowany – do odbioru, ale i do tworzenia sztuki abstrakcyjnej, sztuki „nieprzedstawiającej”. W związku z tym Kandinsky pisze: „nawet gdybyśmy byli już dziś gotowi zerwać więzy łączące nas z naturą i energicznie od niej uwolnić się, gdybyśmy już teraz mogli zadowolić się kombinacjami czystego koloru i niezależnej formy, to i tak pewnie wyszłoby z tego coś przypominającego raczej geometryczny ornament, mówiąc dosadnie – krawat albo dywan”¹⁶.

Florenski podziela poglądy artysty odnoszące się do starej ornamentyki, niemniej jednak poświęca jej znacznie więcej uwagi, a sam wątek niemożności odczytania wewnętrznej treści ornamentu rozwija, uzupełniając tym samym wywody Kandinsky’ego.

FLORENSKIEGO TEORIA ORNAMENTU

Wedle Florenskiego ornament (pomijając ornamentykę współczesną, która według autora *Analizy przestrzenności i czasu* zatraciła swe pierwotne znaczenie) jest „bardziej filozoficzny niż inne gałęzie sztuki plastycznej, ponieważ przedstawia nie pojedyncze rzeczy, i nie indywidualne ich odniesienia, ale ubiera w naoczność pewne światowe formuły bycia”¹⁷.

Według Florenskiego nie istnieje przedmiot ornamentu w sensie, w jakim chcieliby tego naturaliści czy pozytywiści. Nie jest bowiem jego przedmiotem świat materialny, ale istniejący równoległe świat ponadmysłowy¹⁸, „w pełni rzeczywiste typy i obrazy stosunków między tym, co zmysłowe, rytmy i regularność tego, co zmysłowe (jak również tego, co ponadmysłowe)”¹⁹.

¹⁶ Tamże, s. 108.

¹⁷ П. Флоренский, *Анализ пространственности (и времени) в художественно-изобразительных произведениях*, [w:] Священник Павел Флоренский. *Собрание сочинений: Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии*, ред. игумен Андроник (А. С. Трубачев), Москва 2000, s. 160.

¹⁸ Zob. P. Mondrian, *Neoplastycyzm w malarstwie*, tłum. W. Juszczyk, [w:] *Artyści o sztuce...*, wyd. cyt., s. 404–407; tenże, *Rzeczywistość naturalna i abstrakcyjna*, tłum. W. Juszczyk, [w:] *Artyści o sztuce...*, wyd. cyt., s. 408–420.

¹⁹ П. Флоренский, wyd. cyt., s. 160.

Niejako potwierdzeniem tej tezy jest dla Florenskiego przekonanie co do wyglądu pierwszych ornamentów, które jego zdaniem tworzone były poprzez geometryczne, abstrakcyjne linie, które dopiero w późniejszych czasach zaczęto stylizować na motywy roślinne czy zwierzęce²⁰.

Pomimo więc, iż zdarzają się ornamenty przypominające obraz świata zewnętrznego, ich przedmiotowość²¹ nie decyduje o istocie ornamentu w ogólności. Jest ona rzeczą pochodną, a zatem drugorzędną. Rzeczywisty przedmiot ornamentu znajduje się bowiem znacznie głębiej pod powierzchnią zmysłowości²².

Ojciec Paweł staje w obronie ornamentyki, która – jego zdaniem – niesłusznie została uznana za sztukę podrzędną, czysto dekoracyjną, bezprzedmiotową. Problem ten zauważa również Wiesław Juszczyk, pisząc

²⁰ Florenski nie podpira swoich założeń żadnymi badaniami ani odwołaniami do badań innych naukowców. Na ten temat pisał między innymi E. H. Gombrich, niejako potwierdzając założenia rosyjskiego filozofa (zob. E. H. Gombrich, *Porządek ustanowiony przez człowieka*, [w:] tegoż, *Zmysł porządku. O psychologii sztuki dekoracyjnej*, red. D. Fołga-Januszewska, Kraków 2009, s. 7). Z kolei w opozycji do tezy Florenskiego był Wojciech Januszewski, gdy cytował Owena Jonesa: „Człowiek staje urzeczony pięknem otaczającej go Natury i stara się naśladować – na swoją miarę – dzieło Stwórcy” (O. Jones, *The Grammar of Ornament*, London 1910, s. 13), i dalej: „Ornament jest formą przełożenia tej zrytmizowanej harmonii [wszechświata] na język wizualny, co znajduje swój wyraz w archetypowym wzorze pąka i kwiatu” (cyt. za: W. Januszewski, *Powracający problem ornamentu – elementy teorii dekoracji w architekturze współczesnej*, „Czasopismo Techniczne. Architektura”, z. 15, 5-A2, s. 235).

²¹ Rozumiana w tym wypadku jako odniesienie do świata zewnętrznego.

²² Karol Homolacs, malarz, teoretyk sztuki, pedagog, oddzielił ornament nawet od geometrii. W książce *Budowa ornamentu i harmonia barw* czytamy: „Istotny ornament nie jest ani stylizacją natury, ani też nie rodzi się z geometrii. Istotny ornament ma podłoże techniczne, powstaje bezpośrednio z rzemiosła, a treścią jego jest rytm [podkr. P. S.] wyrażony przy pomocy elementów, wytworzonych przez materiał i przyrząd” (K. Homolacs, *Budowa ornamentu i harmonia barw. Wykłady obejmujące całkowity kurs Karola Homolacsa w Państw. Szkole Przemysłu Artystycznego w Krakowie*, Kraków 1930, s. 9). Według Homolacsa „ornament możnaby nazwać projekcją świata wewnętrznego na płaszczyznę” (tamże, s. 43). Z tego względu nie można nauczyć się ściśle określonych rozwiązań zastosowania czy metryki wykreślenia ornamentu, tak jak nie można jednoznacznie wyznaczyć kanonu piękna. Odczytanie czy też stworzenie dobrego ornamentu jest bowiem, według Homolacsa, między innymi wynikiem odczucia rytmu w nim przedstawionego, jest więc zależne od intuicji, „wycucia”, o których wspomina również Florenski podczas omawiania zagadnienia konstrukcji i kompozycji dzieł sztuki.

w swym eseju „*Występny ornament*”, czyli o napięciach między sztuką a kulturą: „Przez dziesiątki tysiącleci to, co nazywamy ornamentem, należało do elementarnych środków niepodzielnej sztuki” i dalej: „W kulturze czasu techniki i maszyn ornament jest bezpowrotnie wygnany ze sfery sztuki. Inaczej mówiąc nie niesie w sobie ani z sobą żadnych treści poznawczych, nie jest nasycony żadnym autentycznym znaczeniem”²³. A zatem utracił swoje znaczenie, wartość, którą kiedyś posiadał.

Florenski twierdzi, iż negatywne znaczenie nadane ornamentyce jest wynikiem jedynie niezrozumienia samej sztuki, a nie wiarygodną czy obiektywną jej oceną, bowiem „ani świat duchowy, ani pitagorejska muzyka sfer nie są dostępne współczesnym, ograniczonym zmysłowością [оплотнявшимся] oczom i uszom”²⁴. W podobnym tonie wypowiada się również Juszcak, pisząc: „«Realistyczne» znaczenie [ornamentu] – a zarazem funkcja poznawcza w sensie artystycznym – zamiera tam, gdzie sztuka schodzi na margines praktycznie i technicznie nastawionej kultury oraz życia”²⁵.

Zatem nie tylko podejście do ornamentu uległo zmianie, ale również sam ornament został niejako przekształcony w zwykłą, często niepotrzebną – jak twierdził między innymi Adolf Loos – dekorację. Zdaniem Johna Ruskina utrata wartości, jaką posiadał ornament, nastąpiła za sprawą maszyny, która pozbawiła rzemiosło śladu ludzkiego na rzecz szybkości produkcji²⁶, zaś według Gottfrieda Sempera za sprawą źle dobranego materiału produkcyjnego oraz niepraktycznego zastosowania ornamentów²⁷. Opinie te są istotne z punktu widzenia historii sztuki, odwołują się bowiem do estetyki ornamentów. Same ornamenty traktowane są przez powyższych autorów jednak jedynie jako dekoracja – lepsza lub gorsza. Nie do tego aspektu odwołuje się jednak Florenski w swej analizie. Owszem, wy-

²³ W. Juszcak, *Fragmety...*, wyd. cyt., s. 160.

²⁴ П. Флоренский, wyd. cyt., s. 161.

²⁵ W. Juszcak, *Fragmety...*, wyd. cyt., s. 167.

²⁶ Gombrich pisze: „Ruskin buntuje się przeciw mechanicznym standardom doskonałości” i dalej: „Dla Ruskina istotne jest właśnie świadectwo podsunięte przez życie. Monotonię maszyny utożsamia on ze śmiercią, co prowadzi go do uznania wszelkich odstępstw od mechanicznej precyzji za przejawy życia” (E. H. Gombrich, wyd. cyt., s. 40–41).

²⁷ „Semper poszukiwał właściwej relacji między dekoracją a przeznaczeniem obiektu”, choć jak podkreśla Gombrich: „Ci, którzy spodziewaliby się znaleźć w pracach Sempera elementy funkcjonalizmu i materializmu, byłiby zdziwieni” (tamże, s. 47).

gład ornamentów, sposób ich wykonania jest ważny, jednak nie ze względów estetycznych, ale raczej metafizycznych. Dzięki swej wyjątkowości ornament nie ma przyciągać i zachwycać, ale raczej wyprowadzać poza to, co widzialne. Również w tej kwestii Florenski zdaje się być zgodny z Juszcakiem, który pisze:

Ornament stanowi w sztuce tę dziedzinę, która przynależy bezpośrednio do „archaicznej ontologii”²⁸ [...] upatrującej we wszystkich przejawach natury i życia (łącznie z ludzką naturą i życiem) wyraźnych lub pośrednich, niejako refleksowych, znaków hierofanii. Powstanie i równoległy z innymi formami sztuki rozwój ornamentu zakorzeniony jest w religijnym obrazie świata²⁹.

Florenski, broniąc ornamentyki, staje się więc jednocześnie krytykiem współczesności, współczesnej kultury i sztuki, twierdzi bowiem, że współczesny człowiek odrzucił kulturę duchową, zatracił się w zmysłowości i naukowości³⁰. Mimo iż, jak sugeruje Florenski, można jeszcze spotkać

²⁸ Pojęcie zaczerpnięte przez Juszcaka z filozofii Mircei Eliadego: „W stanie «czystym», to znaczy nie zmałomym ani nie zdominowanym przez czynniki destrukcyjne w rodzaju nauki albo postępu cywilizacyjno-technicznego, świat pierwotnej kultury religijnej zawiera taki zespół odczuć i wyobrażeń (słowo «system» czy «światopogląd» byłoby mylące) tworzących jej podstawę, ten sposób porządkowania danych doświadczenia albo określania porządku rzeczywistości, który nazywamy niekiedy ontologią archaiczną. Wyrażenie pochodzi od Eliadego. Jest to szczególnie myślenie i przeżywanie samego trybu istnienia świata. Owego świata pojedyncze (a w sumie wszystkie) przejawy prowadzą w wytwarzanej tu perspektywie do takiego ujęcia i rozumienia całości, że wyłania się jednorodny, nieprzerwany obraz życia jako strumienia, «żywy kosmos, który nieustannie się odradza»” (W. Juszcak, *Pani na żurawiach*, t. I, cz. V: *Realność Bogów*, [online] http://www.gnosis.art.pl/e_gnosis/aurea_catena_gnosis/juszcak_pani_na_zurawiach_rb05.htm [dostęp: 02.01.2016]).

²⁹ Tenże, *Fragmenty...*, wyd. cyt., s. 167.

³⁰ Bezpośrednią przyczyną uznania ornamentu jedynie za element dekoracyjny, ozdobny, było wedle Florenskiego „utrącenie żywego związku ze świadomością ludową” (П. Флоренский, wyd. cyt., s. 161), która stanowiła dla niego podstawę prawdziwego poznania świata, naturalne jego postrzeganie, w przeciwieństwie do wiedzy inteligencji, duchowego atomizmu, „który jak rak pożera i uśmierca współczesną duszę” (P. Florenski, *Ogólnoludzkie korzenie idealizmu. Filozofia ludów*, [w:] tegoż, *Sens idealizmu. Metafizyka rodzaju i oblicza oraz inne pisma*, wyb. i oprac. T. Obolovitch, P. Rojek, Warszawa 2009, s. 105). Według słów autora *Sensu idealizmu*: „Wiedza ludu – to wiedza integralna, organiczna, potrzebna mu i wyrosła z jego duszy, zaś wiedza inteligencji jest rozdrobniona, w znacznej mierze w ogóle zbędna, przejęta z zewnątrz” (tamże, s. 106). Zatem zerwanie więzi ze świadomością ludową

przypadki, w których ornament używany jest w swym właściwym, teurgicznym sensie, to są to jednak jedynie „nędzne i przypadkowe odpryski wielkiej sztuki metafizycznych schematów bycia, niegdyś potężnej, a obecnie występującej jeszcze tylko w niedostępnych racjonalizmowi zakątkach i marginesach kultury”³¹.

Ornament jest bowiem sztuką wymagającą zwiększonej uwagi widza-obszera, gdyż – jak czytamy u Florenskiego – od samego początku, najprawdopodobniej, stosowany był w teurgii, obrzędach mających na celu kontakt z dobrymi siłami pozaziemskimi, a nawet w magii, która w przekonaniu Florenskiego odnosi się do sił złych, nieczystych.

Ornament uznany był przez niego za sztukę praktyczną. Jego pojęcie praktyczności wykracza jednak znacznie poza zwykłe utożsamienie z użytecznością. Wedle Florenskiego tylko taka sztuka jest praktyczna, której piękno „służy jako kryterium ucieleśnionej prawdy”³². Dlatego też żadna sztuka mająca na celu jedynie pobudzenie wrażliwości estetycznej widza, wyrażenie własnego ja artysty lub urozmaicenie i uatrakcyjnienie przestrzeni domowej nie będzie uznana za sztukę praktyczną. Praktyczność dzieła nie jest bowiem określana w tym wypadku poprzez możliwość zastosowania go w świecie zmysłowym, ale poprzez tworzone, odkrywane dzięki niemu możliwości poznania prawdy. Praktyczność ornamentu przejawia się więc, według Florenskiego, w jego funkcji jako narzędzia sakramentalnego, służącego jako „święte osłonięcie rzeczy, jak również całego życia, od umyślnego działania [приражения] złych mocy, jako źródło siły i witalności, jako środek uświęcający i oczyszczający”³³. Do dzisiaj jednak pozostał w swym właściwym, teurgicznym użyciu jedynie w znaku Krzyża, choć – zdaniem Florenskiego – nawet ten powoli traci swe znaczenie i siłę, stając się jedynie elementem zdobniczym lub niewiele znaczącym gestem.

w naturalny sposób oddala świat (rozumiany jako jedność pierwiastka duchowego i materialnego) od człowieka. Odtąd jego poznające spojrzenie zatrzymuje się na zmysłowej powłoce, „skorupie rzeczywistości” (tenże, *Ikonostas*, [w:] tegoż, *Ikonostas i inne szkice*, wyb., tłum. i przypisami opatrzył Z. Podgórzec, Warszawa 1981, s. 73). Więc ze świadomością ludową wyraża się więc w tworzeniu, ale przede wszystkim w rozumieniu symboli, wewnętrznych treści ornamentów, w rozwoju duchowej kultury człowieka.

³¹ П. Флоренский, wyd. cyt., s. 162.

³² Tamże, s. 161.

³³ Tamże.

FLORENSKI – KONSTRUKCJA I KOMPOZYCJA

Traktując ornament jako dzieło sztuki, Florenski zauważa, że to właśnie w nim w szczególny sposób podkreślone zostaje przeciwieństwo między kompozycją i konstrukcją, dlatego też uznał go za symbol w znaczeniu, jakie przypisuje również ikonie. Konstrukcja, w terminologii ojca Pawła, „jest wyrazem wzajemnych odniesień między elementami samej rzeczywistości, wszystko jedno – materialnej czy abstrakcyjnej, budową samej rzeczywistości, kompozycja natomiast jest wyrazem wzajemnych odniesień między elementami, poprzez które rzeczywistość zostaje przedstawiona, to znaczy budową obrazu”³⁴.

Konstrukcja będzie zatem istnieć jako pierwowzór dzieła, jako coś, podług czego dzieło powstaje. Florenski podkreśla rozdział samej rzeczywistości „materialnej czy abstrakcyjnej”, mając na myśli wyższe od zmysłowego uporządkowanie elementów. Konstrukcją nie będzie zatem świat materialny w takiej formie, w jakiej się jawi. Nie będą to drzewa, osoby czy przedmioty, które można zgłębić, zbadać, których można dotknąć, ale raczej niewidzialne zasady rządzące tymi przedmiotami, istniejące na wzór platońskich idei.

Stanowią one sens dzieła. Florenski napisze: „dzieło coś przedstawia. To, co ono przedstawia, jego przedmiot, nie jest tożsame z dziełem jako takim; nie jest nawet podobne do zorganizowanej całości tworzących go środków. Jest ono poza tymi środkami, mimo iż to poprzez nie zostaje poznany”³⁵. Jest więc w jakimś stopniu zależny w swym przejawianiu się od środków wyrazu plastycznego, ale z nimi nie tożsame.

Florenski przestrzega przed utożsamieniem sensu dzieła z jego tematem. Owszem, temat wchodzi w skład konstrukcji dzieła, niemniej jednak stanowi on całkowicie poboczną, powierzchowną kwestię, podczas gdy „pierwotna pra-konstrukcja znajduje się wciąż jeszcze bardzo daleko od tematyki”³⁶.

Chcąc przedstawić istotę pojęcia „konstrukcji”, Florenski odwołuje się do przykładu namalowanej na kartce papieru brunatnej plamy zamkniętej w kształt kwadratu, pod którą umieszczono płamę o ciemniejszym odcieniu w kształcie poziomej linii. Poznawanie obrazu jest stopniowe. Pierwszym

³⁴ Tamże, s. 152.

³⁵ Tamże, s. 149.

³⁶ Tamże, s. 150.

odczuciem przy kontemplacji tego typu obrazu, jak sugeruje Florenski, będzie zatem wyobrażenie pewnego ciężaru naciskającego na podporę. Jednakże nie będzie to wyobrażenie fizycznie istniejącego przedmiotu. Jak ujął to autor *Analizy przestrzenności i czasu*:

[...] w naszym odczuciu do wrażenia barwy i formy geometrycznej dołącza się jeszcze wyobrażenie abstrakcyjnej ciężkości i abstrakcyjnego nacisku, nie skomplikowanych/powikłanych fizycznością, ale leżących po przeciwnej stronie bezpośrednio danych nam wrażeń wzrokowych. [...] walka owej abstrakcyjnej ciężkości i abstrakcyjnej jej przeciwności będzie stanowić pewien sens takiego przedstawienia³⁷.

O ile więc kompozycja będzie się urzeczywistniać, w tym wypadku poprzez kolorowe plamy odpowiednio rozplanowane na kartce, o tyle konstrukcja swój wyraz znajdzie w odczuciu walki wewnętrznych sił: nacisku i jej przeciwnej³⁸.

Ponieważ wielkość dzieła sztuki oceniana jest poprzez dostrzeżoną w nim równowagę między dwoma tworzącymi je elementami, Florenski rozważa również sytuacje, w których owa harmonia nie została zachowana. W takim wypadku, jak stwierdza, „powstaje dzieło albo jednostronnie obiektywne, albo wręcz przeciwnie, jednostronnie subiektywne”³⁹.

Dominująca obiektywność dzieła wynika, jak sugeruje autor *Analizy przestrzenności i czasu*, z chęci wykluczenia przez artystę samego siebie na rzecz przedstawienia wyłącznie sił samej rzeczywistości. Przestrzeń dzieła sztuki przestaje wówczas funkcjonować jako autonomiczna, stając się jedynie częścią przestrzeni świata naturalnego, zaś rama obrazu, będąca zawsze uzasadnionym elementem dzieła, staje się bezpodstawnym odgraniczeniem w obrębie jednej przestrzeni; „traci swe znaczenie estetycznej izolacji i staje się jedynie zakończeniem lub fragmentem dzieła, nieuzasadnionym estetycznie”⁴⁰.

Dlatego też próby (jaki podejmowali między innymi naturaliści) mające na celu jedynie odwzorowanie rzeczywistości zamieniają dzieło sztuki w część świata naturalnego, wyrzucając je tym samym poza granice kryteriów estetycznych.

³⁷ Tamże, s. 151.

³⁸ Czy Florenski nie „maluje” przykładowego obrazu abstrakcyjnego? Por. Mark Rothko, *No. 7 (Dark Brown, Grey, Orange)*.

³⁹ П. Флоренский, wyd. cyt., s. 154.

⁴⁰ Tamże.

Oczywiście całkowita obiektywność dzieła nie jest możliwa, dlatego zawsze, jak twierdzi Florenski, nawet w skrajnym naturalizmie, pojawia się cząstka subiektywna. Jest ona nikła, jednakże poprzez swą obecność wprowadza dysharmonię między treścią-konstrukcją i formą-kompozycją, prowadząc tym samym do artystycznego nihilizmu, czyli do odrzucenia, zanegowania istoty sztuki przy jednoczesnej chęci tworzenia jakiegokolwiek sztuki, czego konsekwencją jest skupienie przez artystę uwagi na tym, co przypadkowe, chwilowe. Nihilistyczne dzieło nie jest tworzone z myślą o przedstawieniu rzeczy w ich istocie, lecz w celu utrwalenia efemeryczności chwili; nie prowadzi ono do poznania rzeczy, a jedynie do rozpoznania sytuacji, w jakiej zostały uchwycone.

Jednakże, jak zaznacza Florenski: „Człowieczeństwo nie może długo opierać się na artystycznym nihilizmie, dlatego też konieczne jest przejście do takich wyników, które jawnie już niszczą przedstawieniowość i ujmują rzecz oraz jej funkcję nie poprzez ich przedstawienie, ale takimi, jakimi są. Tak oto pojawia się nieuniknione w naturalizmie przejście do techniki”⁴¹. A zatem zanegowanie istotnych wartości sztuki prowadzi w konsekwencji do odrzucenia samej sztuki; tym samym tworzenie dzieł, przedstawień zostaje zastąpione przez tworzenie samych przedmiotów.

Już na tym etapie rozważań Florenskiego można zauważyć bezpośrednie odniesienie do teorii oraz twórczości konstruktywistów⁴². Autor nie kończy jednak na tym swych myśli, rozpisując trzy możliwe drogi prowadzące od sztuki do techniki; pierwsza z nich to tworzenie obiektów przyrody, druga – tworzenie rzeczy, które nie występują naturalnie w przyrodzie, trzecia – tworzenie rzeczy, które wykraczają poza rodzaj fizyczny.

Z artystycznego punktu widzenia interesujące wydają się dwie ostatnie drogi. Za reprezentanta pierwszej z nich, powtarzając za Byczkowem, można uznać konstruktywizm, zaś za reprezentanta drugiej – suprematyzm. Według Florenskiego dziełem konstruktywizmu są maszyny, natomiast dziełem suprematyzmu – tak zwane maszyny magiczne⁴³. Pomimo iż autor *Analizy przestrzenności i czasu* odbiera zarówno konstruktywizmowi, jak i suprematyzmowi wszelkie prawa do noszenia miana sztuki, skupię się na przedstawieniu jego punktu widzenia odnośnie do ostatniej z trzech

⁴¹ Tamże, s. 155.

⁴² Zob. A. Turowski, *Od obrazu do rzeczy*, [w:] tegoż, *W kręgu konstruktywizmu*, Warszawa 1979.

⁴³ П. Флоренский, wyd. cyt., s. 156.

wymienionych dróg, aby – biorąc pod uwagę klasyczną klasyfikację sztuk – nie wykraczać w ramach niniejszej pracy poza granice malarstwa i grafiki.

FLORENSKIEGO KRYTYKA SUPREMATYZMU

Florenski zarzuca suprematyzmowi magiczność, działanie na widza magią plastycznych wizerunków, chęć bezpośredniego wpływania na obserwatorów, wywoływania w nich wrażeń, emocji, a nawet przykuwania ich przelotnego spojrzenia. Ich magiczność, jak pisze, powstaje za sprawą formy samego przedstawienia, co dodatkowo umniejsza ich rolę w oczach prawosławnego myśliciela, dla którego dzieło sztuki, jak już wyżej wspomniano, jest wyrazem harmonii zachodzącej między tworzącymi je podstawami: formą-kompozycją i treścią-konstrukcją. Z tego też powodu, pomimo iż działają według zamierzenia, dzieła suprematystów – jak sugeruje Florenski – są jedynie maszynami, a nie dziełami sztuki, „działalność zaś, która je tworzy, jest techniką magiczną, nie zaś sztuką”⁴⁴.

Dla Malewicza jednakże suprematyzm jest czymś zupełnie przeciwnym, jest „odnalezieniem czystej sztuki”, „odczuciem [ощущение] bezprzedmiotowości”⁴⁵. „Odczuciem”... czyli czym? Wrażeniem, doznaniem, impresją? W odniesieniu do teorii Malewicza trafniejszym przekładem rosyjskiego słowa ощущение byłoby ‘odczuwanie’⁴⁶, zawierające w sobie „ruch wyjścia Ja, całym sobą, ku Innemu, naprzeciw”⁴⁷, świadome przyjmowanie tego, co poza.

W odczuwaniu zawarty jest moment aktywnej kontemplacji, antynomicznej względem biernego przyglądania się, zatrzymywania spojrzenia na granicy tego, co powierzchowne. Jest to zatem pewna postawa, próba wejścia w relację⁴⁸.

⁴⁴ Tamże, s. 157.

⁴⁵ K. Malewicz, *Suprematyzm*, [w:] *Artyści o sztuce...*, wyd. cyt., s. 390.

⁴⁶ Na tę kwestię zwrócił uwagę J. Krupiński w swej książce *Filozofia kultury designu* (Kraków 2014).

⁴⁷ Tenże, *Od-czuwanie – istota twórczości. Szkic o aktywnym charakterze kontemplacji*, [online] http://www.krupinski.asp.krakow.pl/index.php?page=docs/od-czuwanie_-_istota_tworczosci...o_aktywnym_charakterze_kontemplacji.htm&type=teksty [dostęp: 20.07.2015].

⁴⁸ Obszernie o zagadnieniu „od-czuwania” zob. tenże, *Filozofia kultury designu*, wyd. cyt.; tenże, *Od-czuwanie – istota twórczości...*, wyd. cyt.

Między innymi z powyższych względów suprematyzm musi być przeciwny względem techniki, do której sam Malewicz nawiązuje (tym razem w zgodzie z Florenskim), pisząc: „prymitywnymi środkami artysta tworzy to, czego najbardziej wyrafinowana, najbardziej celowa mechanika nigdy stworzyć nie potrafi”⁴⁹.

CZARNY KWADRAT MALEWICZA

Malewicz odcina, oddziela swoją sztukę od techniki – to rozumiałe. Jednakże prezentując suprematyzm⁵⁰, rosyjski artysta, jak się zdaje, jeszcze w jednej istotnej kwestii polemizuje z Florenskim: *Czarny kwadrat na białym tle* (sztandarowe dzieło suprematyczne) porównany zostaje przez swego autora do pierwotnych kompozycji malarskich, które dla Florenskiego stanowiły podstawę jego teorii ornamentu⁵¹. Kwadrat w twórczości Malewicza nie pozostaje kwadratem, rozumianym jako prosta forma geometryczna, ale staje się symbolem⁵²: „kwadrat=odczucie, białe pole=«nic» poza tym odczuciem”⁵³.

Analizując więc *Czarny kwadrat* pod kątem teorii ornamentu Florenskiego, musielibyśmy stwierdzić, iż jest on wyrazem idealnej harmonii

⁴⁹ K. Malewicz, *Suprematyzm*, wyd. cyt., s. 393.

⁵⁰ Przeważająca część tekstów Malewicza (artykułów, listów) zawarta jest w zbiorze *Собрание сочинений в 5 томах*. Redaktorka zbioru, Aleksandra Siemienowna Szatских, znawczyni i badaczka twórczości Malewicza, w przedmowie do innej jego antologii, zatytułowanej *Czarny kwadrat*, pisze: „Teoretyczne i literackie dzieła Malewicza są rozliczne i różnorodne; czasem odnosi się wrażenie, iż artysta większą część swego życia spędził z kartką i piórem, a nie z płótnem i pędzlem” (А. Шатских, *Казимир Малевич – литератор и мыслитель*, [w:] К. Малевич, *Черный квадрат*, [online] <http://ruslit.traumlibrary.net/book/malevich-kvadrat/malevich-kvadrat.html#work006> [dostęp: 02.01.2016]).

⁵¹ „Kwadrat suprematysty i formy powstające z tego kwadratu można porównać do prymitywnych kresek (znaków) człowieka pierwotnego, które razem nie stanowiły ornamentu, ale przedstawiały odczucie rytmu [podkr. P. S.]” (tamże, s. 392). Należy dodać, iż ornament miał dla Malewicza wydźwięk negatywny. Traktowany był przez niego jedynie jako ozdoba, dekoracja.

⁵² Według Piotrowskiego: „«Czarny kwadrat na białym tle» był symbolem maksymalnej kondensacji energii, skupionej wokół przeciwstawnych biegunów, był symbolem życia i śmierci, bytu i nicości, wieczności i przemijalności” (P. Piotrowski, *Antynomia, symbol, utopia...*, wyd. cyt., s. 120).

⁵³ K. Malewicz, *Suprematyzm*, wyd. cyt., s. 392.

treści-konstrukcji i formy-kompozycji. Z jakiegoś powodu jednak Florenski nie dostrzegł w suprematycznym dziele tego, co chciał przedstawić jego twórca. W *Czarnym kwadracie* filozof ujrzał magię formy, być może pewnego rodzaju mistyfikację niepowiązaną z rzeczywistym odczuwaniem świata przez artystę. Zatrzymując jednak swoje spojrzenie na formie, Florenski (świadomie czy nie) odrzucił jedno z głównych założeń suprematyzmu, o którym pisze Malewicz w artykule zatytułowanym *Форма, цвет и ощущение*: to nie forma decyduje o istocie obrazu, ale samo odczuwanie świata, zamknięte jednakże w jakiejś zmiennej formie. Jak pisze: „zespolenie świata i artysty dokonuje się nie w formie, ale w odczuwaniu. Odczuwam świat jako niezmienny we wszystkich jego zmianach koloru i formy. Z odczuwania świata przez artystę powstaje obraz”⁵⁴. A zatem nie forma, ale odczuwanie tego, co ona reprezentuje, stanowi podstawę sztuki suprematycznej. Jeżeli zaś reprezentuje, znaczyć to musi, że obok tejsze formy istnieje również treść⁵⁵.

Pytanie, jakie należy sobie postawić, brzmi zatem: czy Florenski nie dostrzegł prawdziwej siły dzieł suprematycznych? Jeśli tak, to czy oznacza to, że jej tam nie ma, czy też że brak mu było umiejętności, by ją wydobyć?

Wydaje się, że Florenski wyznaczył sztuce suprematycznej inne cele niż te, jakie zakładał sam jej twórca. Dla filozofa powodowanie duchowych wichrów i burz, zasysanie i wkręcanie duchowego organizmu tych wszystkich, którzy weszliby w sferę działania dzieł suprematycznych, okazało się celem sztuki bezprzedmiotowej⁵⁶. Malewicz jednakże pragnął poprzez sztukę otworzyć ludzi na odbiór tego, co znajduje się ponad formą⁵⁷. Dlatego też „najwyższe miejsce w sztuce suprematycznej zajmuje

⁵⁴ К. Малевич, *Форма, цвет и ощущение*, [w:] tegoż, *Черный квадрат*, ред. Галина Сцловьева, Санкт-Петербург 2014, s. 77.

⁵⁵ Bezprzedmiotowa sztuka Malewicza nie zawsze jednak odbierana była tak, jak chciał tego jej twórca. Ryszard Różanowski pisze: „krytycy nie żalowali szyderczych epitetów. Nazywali go «martwym kwadratem», «pustką», «ucieleśnieniem niczego». [...] Krytyce i publiczności wydał się niezrozumiały i niebezpieczny” (R. Różanowski, *„Pustynia doznań bezprzedmiotowych” – nowy realizm malarstwa Kazimierza Malewicza – ekskurs (a)historyczny*, „Dyskurs” 2014, nr 18, s. 98.

⁵⁶ Zob. П. Флоренский, wyd. cyt.

⁵⁷ Zob. m.in. A. Turowski, *Malewicza świat jako bezprzedmiotowość*, [w:] tegoż, *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910-1930*, Warszawa 1990, s. 90-114; tegoż, *Abstrakcja umarła, niech żyje abstrakcja*, [online:] <http://www.atlazzsztuki.pl/pdf/bienkowski2.pdf> [dostęp: 02.01.2016]; P. Chodań *Świat jako bezprzedmiotowość. Utopijne aspekty suprematyzmu Malewicza*, „Barbarzyńca” 2008, nr 2 (12), s. 32-41; P. Piotrowski *Antynomia, symbol, utopia...*, s. 109-129.

dynamiczne odczuwanie, później dopiero znajduje się suprematyczny kontrast, statyczny, przestrzenny, architektoniczny i inne. [...] W [dziełach] suprematycznych powinniśmy odczuwać wyrażone dzięki nim odczucie dynamiki i statyki⁵⁸ tak, jak poprzez ornament powinniśmy odczuwać niezmiennosc świata ponadzmysłowego.

Pomimo iż Florenski zdecydowanie odrzucał sztukę suprematyczną, której podstawę stanowią proste formy geometryczne, takie jak kwadrat, koło czy krzyż⁵⁹, w kształtach tych, rozpatrywanych teoretycznie, dostrzegał również coś wyjątkowego⁶⁰. Larysa Żelondijewska i Weronika Baryszewa w swym krótkim tekście zatytułowanym *Формообразующие принципы супрематизма Малевича, как основа стиля XX века* piszą:

[...] określając jako elementy podstawowe „języka świata” bazowe proste formy, Florenski stworzył tablicę głównych znaków graficznych. Elementy: czworokąt, krzyż i koło zaliczane są do podstawowej części pierwotnych elementów kształtowania. [...] Florenski zaznacza, że owe elementy istnieją jako pierwotne struktury również w plastyce⁶¹.

Odpowiadając więc na powyższe pytanie, zakładam, iż Florenski zrozumiał teoretyczne założenia dzieł suprematycznych, niemniej jednak odrzucił je, być może ze względu na fakt, iż sztuka ta postrzegana była przez niego jako magiczna, czyli zła, powiązana z nieczystymi siłami, daleka od uświęconej łaską twórczości. Właściwa sztuka natomiast, taka, której obecność nie stanowi jedynie motywu dekoracyjnego, której dzieło nie staje się sprawnie lub wadliwie działającą maszyną, nie może, według Florenskiego, zawierać w sobie pierwiastka negatywnego.

⁵⁸ K. Malewicz, *Форма, цвет и ощущение*, wyd. cyt., s. 38.

⁵⁹ Zob. tryptyk Malewicza: *Czarny Kwadrat, Czarny Krzyż i Czarne Koło*.

⁶⁰ U Kandinsky'ego spotkamy podobne stwierdzenia. Turowski pisze: „Wśród podstawowych linii i figur skali opozycji Kandinsky wyróżniał linie: proste, pionowe, poziome i ukośne oraz figury: koła, kwadraty, trójkąty. «Przemawiając tymi kształtami – pisał [Kandinsky] – dzieło graficzne należy do pierwszego świata języka graficznego – surowych, ostrych środków wyrazu, pozbawionych elastyczności i złożoności. Jest to świat grafiki wykreślonej z ograniczonymi środkami wyrazu, świat podobny do mowy bez deklinacji, koniunkcji, przyimków i przedrostków. Tak początkowo mówią w językach obcych ludzie prości: posługując się wyłącznie mianownikami i bezokolicznikiem»” (A. Turowski, *Wielka utopia awangardy...*, wyd. cyt., s. 80.

⁶¹ Л. В. Желондиевская, В. Е. Барышева, *Формообразующие принципы супрематизма Малевича, как основа стиля XX века*, „Вестник ОГУ”, 5 (166), май 2014.

Prawosławny myśliciel początkowo zaliczył do takiej sztuki jedynie malarstwo ikonowe oraz sztukę Hellady, pisząc w odniesieniu do zachowanej w nich równowagi między formą-kompozycją i treścią-konstrukcją: „Poza sztuką Hellady i malarstwem ikonowym trudno wskazać przykłady owej równowagi”⁶². Niemniej jednak ornament – „gałąź sztuki z pozoru trzeciorzędna”⁶³ – stał się w myśli Florenskiego odzwierciedleniem owej harmonii, często i przez wielu niedostrzeganej, przeoczonej; tak jak ikona, która istnieje w oczach wielu jedynie jako pomalowana deska, tak też ornament postrzegany bywa jako element czysto zdobniczy. W rzeczywistości jednakże „owa deska jest zapisanym przejawem duchowego świata, a ornament – głębszym wniknięciem w rytm i budowę życia”⁶⁴.

AN ORNAMENT AND ABSTRACT ART. FLORENSKY, KANDINSKY, MALEVICH

ABSTRACT

This paper attempts to exhibit similarities between an idea of abstract art by Wasily Kandinsky and Kazmir Malewicz and Pavel Florensky's theory of ornament. The article is based on Florensky's book *Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях* which hasn't been translated into Polish yet. It also refers to theoretical works of Russian artists which are revealed above. According to Florensky the ornament is not just a decorative element but it appears as a representation of arrangement and structure of life. This kind of art, in his opinion, was not appreciated by people from art environment, especially abstractionists. Presentation of ideas by Pavel Florensky is the leitmotiv of this paper which appears as an opportunity for Polish receivers to become acquainted with Russian philosopher's original interpretation of, so called, decorative art. It also leads to the question if decorative art should be included what could be referred to as non representational art.

KEY WORDS

construction, composition, content, form, suprematism, decoration

⁶² П. Флоренский, wyd. cyt., s. 152.

⁶³ Тамże, s. 158.

⁶⁴ Тамże, s. 161.

BIBLIOGRAFIA

1. Chodań P., *Świat jako bezprzedmiotowość. Utopijne aspekty suprematyzmu Malewicza*, „Barbarzyńca” 2008, nr 2 (12), s. 32–41.
2. Florenski P., *Ikostas i inne szkice*, wyb., tłum. i przypisami opatrzył Z. Podgórzec, Warszawa 1981.
3. Florenski P., *Sens idealizmu. Metafizyka rodzaju i oblicza oraz inne pisma*, wyb. i oprac. T. Obolevitch, P. Rojek, Warszawa 2009.
4. Gombrich E. H., *Zmysł porządku. O psychologii sztuki dekoracyjnej*, red. D. Folga-Januszewska, Kraków 2009.
5. Homolacs K., *Budowa ornamentu i harmonia barw. Wykłady obejmujące całkowity kurs Karola Homolacsa w Państw. Szkole Przemysłu Artystycznego w Krakowie*, Kraków 1930.
6. Januszewski W., *Powracający problem ornamentu – elementy teorii dekoracji w architekturze współczesnej*, „Czasopismo Techniczne. Architektura”, z. 15, 5-A2, s. 234–239.
7. Juszcak W., *Fragmety. Szkice z teorii i filozofii sztuki*, Warszawa 1995.
8. Juszcak W., *Pani na żurawiach*, t. I, cz. V: *Realność Bogów*, [online] http://www.gnosis.art.pl/e_gnosis/aurea_catena_gnosis/juszcak_pani_na_zurawiach_rb05.htm [dostęp: 02.01.2016].
9. Kandinsky W., *Język form i kolorów*, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wyb. i oprac. E. Grabska, H. Morawska, Kraków 1963, s. 268–285.
10. Kandinsky W., *O duchowości w sztuce*, tłum. S. Fijałkowski, Łódź 1996.
11. Kandinsky W., *Sztuka dzisiejsza jest żywotna bardziej niż kiedykolwiek*, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wyb. i oprac. E. Grabska, H. Morawska, Kraków 1963, s. 524–531.
12. Kandinsky W., *Zagadnienie formy*, tłum. A. Leo, [w:] *Brzask epoki. W walce o nową sztukę*, t. 1, 1920, s. 87–112.
13. Krupiński J., *Od-czuwanie – istota twórczości. Szkic o aktywnym charakterze kontemplacji*, [online] http://www.krupinski.asp.krakow.pl/index.php?page=docs/od-czuwanie_-_istota_tworczości...o_aktywnym_charakterze_kontemplacji.htm&type=teksty [dostęp: 20.07.2015].
14. Krupiński J., *Filozofia kultury designu*, Kraków 2014.
15. Malewicz K., *Suprematyzm*, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wyb. i oprac. E. Grabska, H. Morawska, Kraków 1963, s. 388–402.
16. Mondrian P., *Neoplastycyzm w malarstwie*, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wyb. i oprac. E. Grabska, H. Morawska, Kraków 1963, s. 404–407.
17. Mondrian P., *Rzeczywistość naturalna i abstrakcyjna*, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wyb. i oprac. E. Grabska, H. Morawska, Kraków 1963, s. 408–420.
18. Piotrowski P., *Metafizyka obrazu*, Poznań 1985.
19. Piotrowski P., *Antynomia, symbol, utopia. Awangarda i teorie transcendencji formy*, „Artium Quaestiones” 1986, nr III, s. 109–129.

20. Różanowski R., „*Pustynia doznań bezprzedmiotowych*” – nowy realizm malarski Kazimierza Malewicza – ekskurs (a)historyczny, „Dyskurs” 2014, nr 18, s. 96–110.
21. Turowski A., *Abstrakcja umarła, niech żyje abstrakcja*, [online:] <http://www.atlassztuki.pl/pdf/bienkowski2.pdf> [dostęp: 02.01.2016].
22. Turowski A., *W kręgu konstrukttywizmu*, Warszawa 1979.
23. Turowski A., *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910–1930*, Warszawa 1990.
24. Бычков В. В., *Флоренский Павел Александрович (1882–1937)*, [online] http://www.filosofy.vuzlib.su/book_o029_page_29.html [dostęp: 20.07.2015].
25. Желондиевская Л. В., Барышева В. Е., *Формообразующие принципы супрематизма Малевича, как основа стиля XX века*, „Вестник ОГУ”, nr 5 (166), май 2014.
26. Кандинский В., *Содержание и форма*, [online] <http://www.kandinsky-art.ru/library/isbrannie-trudy-po-teorii-iskusstva6.html#footnote1> [dostęp: 02.01.2016].
27. Малевич К., *Черный квадрат*, ред. Галина Соловьева, Санкт-Петербург 2014.
28. Татарчук С. А., *Педагогическая деятельность П. Флоренского во Вхутемасе*, „Вестник АлтГТУ им. И.И. Ползунова” 2006, nr 1 2006, s. 49–51.
29. Малевич К., *Черный квадрат*, [online] <http://ruslit.traumlibrary.net/book/malevich-kvadrat/malevich-kvadrat.html#work006> [dostęp: 02.01.2016].
30. Флоренский П., *Собрание сочинений: Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии*, ред. игумен Андроник (А. С. Трубачев), Москва 2000.