

Forgács Éva

FEKETE NÉGYZET ÉS VÖRÖS NÉGYZET

Malevics és Liszickij alkotói kapcsolata

A szovjet-orosz avantgarde egyik legfontosabb és legkülönösebb eseménye El Liszickij és Kazimir Malevics találkozója volt Vityebszkben 1919 kora őszen. E találkozás után néhány nappal vagy talán csak néhány órával Liszickij művészete gyökeresen megváltozott: mérsékelten stilizált ábrázoló stílusát elhagyva áttért Malevics elvont szuprematista geometrikus nyelvezetére. Ez a leghirtelenebb, legteljesebb, legszenvedélyesebb nyelváltás, és okait tekintve a legkevésbé feltárt, amit az újabb kori művészet történetében ismerünk.

Hogyan lehetséges ilyen hirtelen, teljes és tartós fordulat? Hogyan lehetséges egy másik művész formarendszerének, beszédmódjának, hangjának ilyen mély átélése és az általa megteremtett formák ilyen heves akarása és befogadása, ilyen fenntartás nélküli átvétele? Átéltető-e és hitelesen adoptálható-e egy egész művészi habitus? Befogadható-e egy másik művész világa és tradíciója? Mi volt az a múlt és az a jövőkép, ami Malevics és Liszickij találkozásában drámai, meghatározó szerepet játszott? Miért volt Liszickij ennyire fogékony a szuprematizmus formanyelvére és gondolatvilágára? És végül miért volt olyan lényeges Liszickij számára, hogy Malevicsel való azonosulása ellenére markánsan megkülönböztesse saját munkáit a Malevicséitól, mely törekvése során, mint az alábbiakban bizonyítani szeretném, önmagát következetesen újítóként, a jövő embereként, mesterét pedig archaikus figuraként állította be? Ezek a kérdések új megvilágításba állítják Liszickij 1920 és 1925 közötti munkásságát, új összefüggésbe helyezik néhány művét, és azok interpretációjának a módosítására kényszerítenek.

A változás, amit Malevics Liszickij életében jelentett, nemcsak a teljes művészi újrakezdéssel és az absztrakció átvételével mérhető. Nagyságrendjét jól jelzi, hogy Liszickij Lazarról vagy ahogyan régebbi dokumentumokban áll: Eliézerről „El”-re változtatta a nevét,¹ világosan jelezve, hogy teljes zsidó kulturális örökségét cserélte fel a szuprematizmus gondolat- és formarendszerére.² Ki volt ez a két, különböző hagyományok felől érkező és egymással ellentétes irányokba tartó festő, akik 1919-ben két egymást keresztező pályavonal közös középpontjában találták magukat?

Kazimir Szeverinovics Malevics, aki a tízes évek eleje óta az orosz ellenkultúra kimagasló képviselője volt, 1919-re az orosz avantgarde vezető, profetikus alakja lett, akinek radikálisan új, az ő kifejezésével: tárgy nélküli (*bezpredmetnij*) kifejezőmódja nemcsak a múlttal való teljes szakítását, de a negyedik dimenzió és a nem euklideszi geometria hosszan tartó tanulmányozását is tükrözte.³ Malevics a maga geometrikus alakzatokból komponált festészete birtokában minden ábrázoló jellegű kifejezőmódot elavultnak minősített és elutasított. A szuprematizmust nemcsak új formanyelvnek, hanem új filozófiának és kvázi-vallásnak tekintette.⁴

Kozmikus jövővíziója, amely az elemi kifejezési eszközöket radikálisan átértékelő orosz kubofuturista költészetben gyökerezett, az orosz futuristák legfontosabb korai

Gesamtkunstwerkjében, a GYŐZELEM A NAP FELETT című, 1913-ban bemutatott futurista operában fogalmazódott meg, amely a múlt nélküli jövő utópiáját körvonalazta. Az opera egybeszótta alkotóinak – Alekszej Krucsonihnak, Velimir Hlebnikovnak, Nyikolaj Matjusinnak és Malevicsnek – a tér-idő-kontinuumról, a negyedik dimenzióról és a társadalmi és politikai rendszer gyökeres, anarchista felforgatásáról kialakított kozmikus elképzeléseit. Egyszerű, lineáris cselekményének középpontjában a Nap foglyul ejtése és legyőzése áll, ahol a Nap a három dimenzióra korlátozott, a jövő felől nézve már meghaladott létezési mód és a racionalista konzervativizmus szimbóluma volt. Az opera végén színre lépő „Új ember”, a jövő „tizedik országának” a lakója, különös nyelvvel, az érzelmek teljes hiányával és melankóliájával szinte új fajt képvisel. Az opera középponti eseménye, a Nap legyőzése a színpadon kívül történik.

A második felvonás elején az „Ékesszó” bejelenti, hogy a jövőben nem lesz múlt:

*„milyen nagyszerű az élet múlt nélkül,
veszélyes, ám megbánásoktól és emlékektől mentes,
feledve hibák és kudarcok...”*

A múlttalan jövő képzete azonban még az opera kontextusában is lehangolóan bizonyult. A GYŐZELEM A NAP FELETT ugyanakkor a jövő iránti rajongás jegyében állt, bálványozva a technika már megismert és még csak elképzelt csodáit: a repülőgépet és az úrutazást, valamint az új, felszabadult kifejezőmódokat, mint például a szótöredékek, geometrikus díszletelemek, a jelmezekkel geometrikussá átírt emberi testek. A végtelen kiterjedésű tér-idő azonban, amelyet az opera „Időutazó” figurája megismert, lehangoló világgént jelenik meg, amit a szerzők egyelőre nem tudtak jelentéssel feltölteni.

Az előadás után jó néhány hónappal Malevics az első felvonás második jelenetéhez tervezett fekete háttérfüggönyét képként, korábban kifejezetlen tartalmak képi koncentrációjaként kezdte látni, és feltehetően 1915 elején megalkotta a FEKETE NÉGYZET FEHÉR ALAPON című festményét, amit „a forma zéró pontjának”, „szuprematista alapelemnek” nevezett, és ezzel megkezdte egy korlátoktól és gravitációtól mentes kozmikus jövőbe vezető metafizikai ösvény rendszeres kiépítését.

Az 1917. februári forradalom után Malevics szervező- és politikai munkába merült: hozzáfogott, hogy a szuprematizmust az új ország vezető művészetévé, a forradalom arcává tegye. 1919 kora őszére, amikor Vityebszkbe érkezett, már erőteljes retorikát dolgozott ki, amely szerint a bolsevik forradalom szempontjából semmilyen más művészi kifejezési rendszer nem olyan hatékony és adekvát, mint a szuprematizmus.⁵ Feltehetően azért hagyta el a moszkvai SZVOMASZ-t (Szabad Művészeti Alkotóműhelyek), mert „ellenezte, hogy minden művészeti mozgalom egyenlő mértékben kapjon képviseletet. Nézete szerint egyetlen erőnek kell irányítania a művészeti tanulmányokat és gyakorlatot”.⁶ Vityebszkben azonnal megszervezte a MOLPOSZNOVISZ-t („Az új művészet ifjú követői”), amelyet hamarosan UNOVISZ-nak nevezett.⁷ A szuprematizmus ekkor már nem transzcendentális jövőtan volt, nem „a tiszta érzékenység szupremáciáját” hirdette, mint 1915-ben. „MI VAGYUNK AZ ÚJ SZUPREMÁCIÁJA”, adta hírül egy UNOVISZ-röplap, „a modernitás arca a mi arcunk. ...Új városokat hozunk. Új dolgokat hozunk a világnak. Új neveket adunk”.⁸ Az UNOVISZ a kommunista párt felépítésének a mintáját követte (gyakran említették „művészetpárt”-ként): az agitációs és szervezési feladatok ellátására létrehozták az UNOVISZ Központi Bizottságot, az ideológiai és

produktív feladatokra „alkotó bizottságokat” állítottak fel, jelszavakat fogadtak el, és 1920 júniusában több városban területi bizottságokat szerveztek. Malevics a szuprematizmust a forradalom vizuális nyelvén kívánta tenni, hogy azután nemzetközileg is elterjessze.

Lazar Markovics Liszickij zsidó középosztálybeli családban nőtt fel, mélyen vallásos, ortodox anyával. Kora kamaszkorában Yehuda Pentől tanult festeni Vityebszkben. Mivel feltehetően a numerus clausus miatt nem vették fel a Pétervári Egyetemre, 1909 és 1914 között Darmstadtban tanult építészetet, és 1919 előtt alig tűnt fel képzőművészként az orosz művészeti életben. Építészeti tanulmányait Moszkvában fejezte be, majd egy építészeti irodában dolgozott. 1916 és 1919 között minden energiáját az elsősorban Ukrajna területén kibontakozó zsidó kulturális reneszánsznak szentelte.⁹ Ez a mozgalom új, világi, jiddis nyelvű zsidó kultúrát akart teremteni újságokkal, könyvkiadókkal, teljesen új kulturális infrastruktúrával. Az októberi forradalom után Liszickij egyetemesebb megújulásban, szélesebb társadalmi és kulturális újjászületésben kezdett hinni. A zsidó kulturális megújulásba vetett hitét mintegy magasabb régiókba emelve a kommunizmusban ismerte fel az egyetemesebb megújulás lehetőségét. 1919-ben a Munkások Küldöttei Kijevi Szovjetjében dolgozott a művészeti osztályon, és valószínűleg magas beosztása volt az RSZFSZR Népművelési Komisszáriátusában (Nar-kompros).¹⁰

Liszickij jórészt zsidó művészekkel állt szakmai kapcsolatban: Mark Chagall-lal, Nathan Altmannal, Borisz Aronzonnal, Robert Falkkal. Ez a generáció azonban, mint Avram Kampf megállapította, „tudatosan elfordult attól a messianisztikus vallási ideáltól, amely a zsidó valláshoz fűzhette volna őket, és ezt az emberiség megváltására irányuló világi törekvésé lényegítette át. Mindebben megerősítést kaptak azoktól a zsidó mozgalmaktól, amelyek a cári elnyomás alóli felszabadulást és a kulturális autonómiát tűzték ki célul”.¹¹

A zsidó hagyományokhoz való minden lojalitásuk ellenére ezek a művészek fizikailag is és kulturálisan is ki akartak lépni a gettóból. Egy új, világi zsidó kultúra megteremtése – ami vallásos zsidók szemében paradoxon – ebbe az irányba tett lépés volt.

Liszickij helyzete az orosz avantgarde-on belül nem egészen tisztázott. 1916-ban a mérsékelt futurista költő, Konsztantyin Bolsakov felkérésére borítót tervezett Bolsakov NAPLEMENTE (SZOLNCE NA IZLJOTYE) című kötetéhez, de újabb hat évig nem kapott hasonló felkérést, holott az orosz avantgarde költők és képzőművészek szorosan együttműködtek. 1917 tavaszán kiállított két képet a Mir Iszkussztva (Művészet világa) csoport tárlatán – amely ekkor már meglehetősen távol esett a progresszív mozgalmaktól –, 1918. július–augusztusban pedig egy képpel szerepelt Moszkvában a zsidó művészek kiállításán.

Amikor 1917 márciusában az ideiglenes kormány egyenlőséget hirdetett minden etnikai és vallási csoport számára, és visszavonta a cár 1915-ös rendeletét, amely megtiltotta a héber ábécé használatát nyomtatásban – ezzel lehetetlenné téve jiddis nyelvű művek publikálását –, hirtelen optimizmus és bizakodás töltötte el a zsidókat. Az októberi forradalom még sokkal többet ígért: szabadságot, az üldöztetés és pogromok világának a végét, teljes emancipációt. Liszickij egy önéletrajzában azt írta, hogy ő tervezte az első zászlót, ami a Vörös téren lengett 1918. május elsején, és beszámolt róla, hogy milyen mélyen megrendítették a forradalmi események: „1918-ban Moszkvában hirtelen világos lett számomra, hogy a világ két részre hasadt. A jelen egyetlen pillanat alatt ék-ként hatolt a múlt és a jövő közé. Az én feladatom, hogy ezt az éket még mélyebbre vonjam. Vagy az egyik oldalhoz kell tartozni, vagy a másikhoz – középút nincs.”¹²

A választás a múlt és a jövő között egyebek mellett a zsidó kultúra és az új szovjet-orosz kultúra, a tradicionális zsidó és az új szovjet identitás közötti választást jelentette, ahol az utóbbi az új korszak kezdetén az új, egyetemes kultúra ígérete volt, a *condition humaine* radikális megjobbításának utópikus látomása.

Azokat az illusztrációkat, amiket Liszickij 1919 elején a zsidó széder esti dal, a HAD GADYA kiadásához készített, általában a forradalomba vetett hite bizonyítékának szokás tekinteni. H. Friedberg szerint Liszickij itt a bolsevik győzelmet mint „a gyengének az erős felett, a jónak a rossz felett aratott győzelmét mutatja be, mint az igazság helyreálltát”.¹³ A dal végén a legyőzött halál angyala a cári korona képében jelenik meg: az angyal tenyerén kirajzolódnak a héber „p” és „n” betűk (zsidó sírfelirat: „itt nyugszik”), hogy a koronával jelképezett korszak végét hirdessék. Friedberg azt is demonstrálja, hogy Liszickij Istenének megváltó, a halál angyalát legyőző kardot tartó keze pontos mása annak a kéznek, amely az első, 1918-ban kibocsátott szovjet bélyegen látható: ez a szovjet nép keze, amely széttöri a rabság bilincseit. Ezzel az utalással, amely a korábbi, 1917-ben készített illusztrációkhoz képest teljesen új megoldás, „Liszickij azt sugallja, hogy a kommunista forradalmat az isteni igazság és megváltás keze kormányozta”.¹⁴

A forradalom utáni Oroszország politikai realitásainak tükrében azonban a HAD GADYA-illusztrációk nem annyira a zsidók és a forradalom közötti harmónia dokumentumainak tűnnek, mint inkább e harmónia utáni vágy kifejezésének. Liszickij *ÜSD A FEHÉREKET A VÖRÖS ÉKKEL!* című 1919-es absztrakt plakátja újabb kísérlet volt a zsidók és a forradalom egybehangolására. Ebben Liszickij a polgárháborúban a vörösök támogatására szólítja fel többek között a zsidókat is, amikor feltehetően Ilja Ehrenburg tanácsára¹⁵ az „*Üsd a fehéreket!*” jelszót írja a plakátra, a hírhedt és rettegett pogromrigmus, az „*Üsd a zsidókat!*” parafrázisaként.

Bár a forradalom első hónapjai szabadságot teremtettek, az októberi forradalom nem hozta el az ígért földjét az orosz zsidóságnak. Lenin és Sztálin – az utóbbi 1917 októbere után a nemzetiségi ügyek népbiztosa – ismételten leszögezték, hogy az egyes nemzeti kultúrák ápolása nem összeegyeztethető a homogén kommunista társadalom eszméjével. A zsidó nemzeti kultúrát a munkásosztállyal szemben ellenségesnek bélyegezték, és ez hamarosan a pártpolitika rangjára emelkedett. Sztálin egy zsidó kommunista vezető, Szamuel Agurszkij támogatásával és közreműködésével 1919 nyarán dekrétumot adott ki, amely, mint a forradalommal szemben ellenséges tevékenységet, betiltotta a zsidó szervezeteket, és bezáratta a zsinagógákat és a zsidó kulturális intézményeket. A zsidók számára mélyen demoralizáló módon a zsidóellenes rendeleteket többnyire zsidó kommunista vezetők írták alá.

Liszickij számára mindez feloldhatatlan konfliktust jelenthetett. Ha nem tagadja meg a zsidó kulturális felemelkedés ügyét, amit 1916 óta minden erejével támogatott, és amelynek reformtörekvéseivel együtt is, tradíciói révén elkötelezettje volt, a forradalom ellenségének számít. Ha viszont a forradalom ügye mellé áll, saját kulturális háttérének és programjának válik árulójává.

A szuprematizmus, ekkorra már mint kvázi-vallásos felhangokkal övezett kvázi-politikai mozgalom és elvont geometrikus formanyelv, amellyel 1919 kora őszén találkozott újra Malevics karizmatikus személyén keresztül, erre a feloldhatatlan konfliktusra hozott megoldást. A szuprematizmus mind a forradalom ügyét, mind a „jövő kultúráját” képviselte, hirdette, és önnön tartalmaként jelölte meg. Liszickij ismerhette Malevicset is, és szuprematista képeit, valamint kiáltványait is, amint azt Alexandra Sackih állítja, akár már 1917-ben¹⁶ vagy még korábban is: akkor azonban még nem

foglalkoztatta az a konfliktus, ami az 1919 nyarán hozott rendeletek nyomán válhatott elviselhetetlenné számára zsidóság és kommunizmus között. Ettől a tehertől és az elmentés lojalitások feszítésétől szabadította meg a szuprematizmus minden gravitáción túlemelkedett elvont formavilága, minden konfliktust a múltba utaló utópikus jövőképe, tiszta geometriája. Ez a nyelvezet kizárólag a jövőnek kötelezte el: minden múltat magába olvasztott, minden múltbeli konfliktust annak a jövőnek a nevében mosott le a történelem színpadáról, amit kommunizmusnak nevezett, de azon is túl helyezett. Ezért ruházta fel Liszickij a szuprematizmust olyan jelentőséggel, ami „*az Ótestamentum, Újtestamentum és a Kommunista Testamentum*” fölött és után az új korszak új történelmének a szférájában jelölte ki a helyét.¹⁷

Malevics alakja mindezek következtében egyfajta apafigurává nőtt Liszickij számára. Az epizód, amelynek során Liszickij olyan látásmódot és formanyelvet tett magáévá, amelyek, korai munkái alapján, nem voltak rá jellemzők, sokban emlékeztet Walter Gropius 1918 és 1922 közötti utópikus-messianisztikus korszakára, amelynek egyebek között maga az 1919-es BAUHAUS MANIFESZTUM is egyik dokumentuma. Liszickij, Gropiushoz hasonlóan, minden más irányú fogékonysága ellenére alapvetően racionalista és pragmatista volt. Mindkettőjüket mélyen megrendítette a történelmi átalakulás, amelyet átéltek, és mindketten teljes énjükkel amaz új távlatok felé fordultak, amelyeket ezek a változások mint az emberiség új korszakát sejtettek a horizonton. „*Saulusból Paulusszá lettem*” – írta Gropius egy anyjához írt levelében 1918-ban. „*Ma már tudom, hogy ez azért volt lehetséges, mert mélyen megváltoztam, és azokra az új dolgokra hangolódtam át, amelyek ma óriási energiával robbannak ki.*” Liszickij 1920-ban írta: „*először állt elő teljes tisztaságában egy teljességgel új, korábban soha nem tapasztalt világ jele és terve – egy olyan világé, amely éniünk legbensőbb belsejéből fakad, és amely egyelőre még csak kialakulásának legelső fázisánál tart. Ezért a szuprematizmus négyzete világítótoronnyá magasodott.*”¹⁸ A geometrikus formarendszer egyetemessége és egyszerűsége az új világban majd uralkodó egyenlőség utópikus látomását is megjelenítette, ezzel nyomatékosítva az asszimiláció és emancipáció képzetét.¹⁹ Ezt a pragmatikus vonatkozását Kállai Ernő is kiemelte: „*A konstruktivizmus a művészet óhajtott nemzetközi közössége szempontjából is döntő fordulatnak látszott, amennyiben mértanilag tipizált formáival ennek a közösségnek igen könnyen kezelhető képzetét hozta. Úgy tetszett, hogy ez a képlet a nemzeti hagyományokon át való fejlődés kerülő útja nélkül közvetlenül is bele tudott illeszkedni az áhított új világ [...] keretébe. Ez a lehetőség olyan művészek szemében, akik ennek az európai nemzetköziségnek kétséges határszéli területeiről valók, igen fontos kellett hogy legyen: [...] úgy hatott, mint valami új kinyilatkoztatás.*”²⁰

A szuprematizmus iránti minden el- és lekötelezettsége mellett Liszickij hamarosan, 1920 nyarára létrehozta saját, világosan elkülöníthető és megnevezett szuprematizmusváltozatát, a PROUN-t. A betűszó alapja „*Projektí utvarzsgyenyija novava*”, „*Az új megszilárdításának tervei*” világosan utal arra, hogy az UNOVISZ-ből („*Utvazsgyityeli novava iszkussztva*”) ered, bár van, aki egyszerűen a „*Pro-UNOVISZ*” rövidítésének tekint. A PROUN a szuprematista térfelfogás architektúrálisabb, tagoltabb variációja volt: nem sík felületek lebegtek a végtelen űrben, mint Malevics képein, hanem szilárd háromdimenziós alakzatok teremtettek multiperspektivikus térrendszereket (egyszerre több enyészponttal). A PROUN létrehozása és saját önálló irányzatként való megteremtése a Malevicstől való függetlenedés gesztusa volt, egyúttal saját gondolkodásmódjának, építészeti térfelfogásának és racionális alkatának a vizuális megjelenítése.

Liszickij küzdelme Maleviccsel mint választott elődjével mintegy mélyáramként húzódott végig 1919 és 1925 közötti munkásságán. Harold Bloomnak a költői hatás me-

chanizmusát elemző elmélete, amelyet THE ANXIETY OF INFLUENCE²¹ című könyvében fejt ki, feltárja azokat az áramrendszereket, amelyek útjain egyik művész hozzájárul egy másik fejlődéséhez, és felfedi, hogyan lép működésbe a freudi lekötelezettség-szorongás, mint az apához fűződő viszony egyik vetülete, a művész választott elődjéhez fűződő kapcsolatában és vele folytatott küzdelmében.

Az, hogy a szuprematizmust Malevics hozta létre, kétségbevonhatatlan tény volt. A PROUN, Bloom terminológiájával, a szuprematizmushoz képest „korrektív elmozdulás”,²² Malevics határtalan fehér tereinek architekturális tagolása s ekképpen újraértelmezése.

Az 1920-ban Vityebszkben megrajzolt, de csak 1922-ben Berlinben publikált SZUPREMATISTA MESE KÉT NÉGYZETRŐL további lépés Malevics műve korrektív meghaladására. A szuprematista képi elemek narratív kontextusba állítása, „szereplőkként” való felfogása alapjaiban mond ellent Malevics eredeti felfogásának.

A fekete négyzet és a piros négyzet határozott jelentést kapott az UNOVISZ-ban: a fekete a „világekonómia”, a piros pedig „a művészetek világforradalmának” a jele volt. A Fekete négyzet fehér alapon eredendően többértelmű volt, akár a fekete lyukak a világegyetemben: nem eldönthető, hogy maximális jelentéskoncentráció vagy abszolút jelentésmentes hely, amit csak a jövő tölthet fel majd jelentéssel. Sötét és enigmatikus hely, és ezek a tulajdonságok határozták meg, akkor is, ha a fekete szín az anarchizmussal is azonosítható, amely mozgalomnak Malevics és a kubofuturista költők egyaránt elkötelezték magukat a FEKETE NÉGYZET keletkezésének idején. Eredeti tágasságához képest a „világekonómia” mint jelentés – ami Malevics értelmezésében a globális energiák „egyetlen centrum felé irányulását”, „az egység politikáját” tartalmazta²³ – elszegényítette a FEKETE NÉGYZET-et, és pusztá jellé fokozta le. A vörös szín mint a kommunizmus jól ismert jele még egyértelműbb volt, amikor Liszickij az UNOVISZ-embléma színéül választotta. Az áttetsző jelentések a szuprematizmus eredendő miszticizmusa ellenében hatottak, amelynek szellemében Malevics a FEKETE NÉGYZET-et „királyi gyermek”-nek, „az új művészet arcá”-nak nevezte. „Az én Négyzetem arca nem mosható egybe egyetlen más mester vagy kor arcával sem”²⁴ – írta Alexander Benois-nak; egy Matyusinhoz írt levélben pedig „minden lehetőség embriója”-nak nevezte.²⁵ Liszickij MESÉ-je szuprematista-kommunista képregényként tovább egyszerűsítette a két négyzet jelentéslehetőségeit, amikor a piros négyzetre a jövő pozitív szerepét, a fekete négyzetre pedig a múlt gyengébb, negatív szerepét osztotta. A mese aktív hőse „a világforradalom vörös négyzete”, amely a fekete négyzettel ellentétben átalakítja és átszínezi a világot.

A MESE KÉT NÉGYZETRŐL, mint többen megállapították, kísérlet volt a jövő egyetemes vizuális nyelvének a megteremtésére is. Gyerekeknek szólt, akik eleve a jövőt jelentik, és a jövőnek szólt az a semleges geometrikus formahasználat és történetmondási mód is, amely minden nemzeti mesemondási hagyománytól különbözve egy új, egyetemes mesemondás prototípusa akart lenni.

Az egymást követő képek ritmusa, mozgalmassága, a közelképek, totálképek és a különféle látószögek változtatása a mindössze hat képből álló sorozatban valósággal koreográfiát alkot.²⁶ Maga a történet meglepően emlékeztet a GYŐZELEM A NAP FELETT című operára, amit éppen e könyv „konstrukciójának”²⁷ idején, 1920-ban adtak elő újból Vityebszkben az UNOVISZ tagjai. A cselekmény ezúttal is egyszerű: egy felsőbb hatalom, a Vörös Négyzet²⁸ érkezik a kozmoszból a Fekete Négyzet társaságában, és diadalt arat a régi földi világrendszer fölött, mialatt a Fekete Négyzet, látván a világ feketéből vörös színűvé változását, visszahátrál, a Vörös Négyzet pedig előre, a néző

irányába halad tovább. A negyedik kép, ahol a Vörös Négyzet látványosan szétrombolja a régi, fekete világot, a GYŐZELEM A NAP FELETT ama jelenetének a „négyzetesített” változata, amelyben, színpadon kívül, a régi világot szimbolizáló Nap legyőzetik. Az ötödik kép, amely az új, vörösbe fordult, újjáépült világot ábrázolja, szöges ellentéte a GYŐZELEM A NAP FELETT utolsó jelenetében megnyilatkozó melankolikus ambivalenciának. A könyv utolsó oldalán a Liszickij tervezte UNOVISZ-embléma látható: körformába írt vörös négyzet.

A vörös négyzet mint az UNOVISZ emblémája Liszickij saját leleménye volt. Alexandra Sackih közli, hogy „a vörös négyzetet egyedül Liszickij használta az UNOVISZ emblémájaként az UNOVISZ pecséttervében... Malevics és az UNOVISZ valódi szuprematistái mindig a fekete négyzetet – a szuprematizmus ikonját és »nullfokát« tekintették az UNOVISZ szimbólumának”.²⁹ A vörös négyzet a szuprematizmus alapszimbólumát, kultikus alapformáját, a fekete négyzetet ötvözte a forradalom vörös színével. Liszickij a vörös négyzetet a fekete négyzet nélkül használta 1923-ban is a GYŐZELEM A NAP FELETT című grafikai mappában az „Új ember” megkülönböztető jegyeként.

E szimbolizmus láttán a történet új értelmet kap: két hasonló elem, két négyzet párharcának tűnik, „akik” nem egyenlők. A Fekete Négyzet a régi, eredeti, de meghaladott szuprematista szimbólum, amely szembekerül az új, Vörös Négyzettel, az UNOVISZ új erejével. Ebben az olvasatban a Fekete Négyzetet a Vörös Négyzet gyengéden túlhaladja és félreállítja – nem pusztítja el, még csak nem is támadja meg – mindössze elavultnak mutatja, és a háttérbe utasítja: Liszickij gyengéd győzelmet arat Malevics felett.

Az 1923-as berlini Proun Tér³⁰ egyik címzettje is Malevics, aki már 1919-ben Vityebszkben körvonalazta „egy szuprematista rendszerben kifestett fal, felület, egész szoba vagy egész lakás” tervét,³¹ majd 1921–22-ben architektonikus rajzokat, „planitokat” és háromdimenziós tárgyakat, „architektonokat” készített. Liszickij a Proun Tér-et valóságosabbnak tekintette, mint amit Malevics „új festői realizmuson”, a festett felület „valódi, eleven formáin” értett.³² Itt jól látható, hogy mást értett „valóság”-on, mint Malevics: képzeletbeli vagy síkban (képen) jelzett tárggyal szemben az anyagi, megfogható, átélhető kiterjedést.

A realitás Malevics számára végső fokon Isten fogalma volt. „Valóságon a súly, kiterjedés, idő és tér nélküli végtelent értjük, amit, akár abszolút, akár relatív, sohasem foghatunk be egyetlen formába sem. Nem felfogható és nem megérthető”³³ – írta Isten Nem Avult El című 1919-es cikkében. A Proun Tér-rel Liszickij ismét túl akart lépni Malevics mindössze leírásban létező vázlatain és makettléptékű térkonstrukcióin. A Proun Tér nemcsak „valódi” volt, hanem „tényleges” tér is: életnagyságú, tapasztalható, bejárható. Mégsem volt a tatlini értelemben vett materialista objektum, amit Malevics a „tényleges” fogalmával azonosított. Nem volt funkcionális tér, hanem, Liszickij kifejezésével, „demonstrációs helyiség”, falain a Proun formakészletével és a szuprematizmus fekete négyzetével. E tér háromdimenziós valóságának a magaslatáról Liszickij mintegy visszapillantott a szuprematizmusra, hogy ezzel demonstrálja az UNOVISZ-nak a művészetet az étellel azonosító programját, elkerülve a konstruktivisták szigorú pragmatizmusát, ugyanakkor figyelembe véve a „tényleges” valóságról alkotott fogalmukat. Nyilvánvalóan kapcsolódott holland és berlini terekhez is, amelyeket félig funkcionálisan, félig műalkotásként hoztak létre Huszár Vilmos, Erich Buchholz, Ivan Punyi, Kandinszkij és mások. Mint műalkotás, a Proun Tér olyan mértékben kívánta túlszárnyalni a korábbi szuprematista művek valóságfokát, amit Harold Bloom „az előddel va-

ló szakítás” irányába tett lépésnek nevez. Az 1923-as Grosse Berliner Kunstausstellung meghívottjaként – amely kiállításra ez a mű készült – Liszickij olyan nemzetközi megbecsülést élvezett, amelynek elérésére Malevics akkor sikertelenül törekedett mind a szuprematizmus, mind az UNOVISZ számára.

Liszickij 1923-as grafikai mappája, amelyben a GYŐZELEM A NAP FELETT figuráit írta át egy új típusú „*elektromechanikus revü*” szereplőivé, ugyancsak Malevicsel folytatott dialógusának része volt. Ez a grafikai sorozat az eredeti opera modernizált, technikailag sokkal fejlettebb változatához képzeli el a szereplőket. A mechanizált színpadi mű középpontja a „*Színpadmester*” vagy „*Látványtervező*”, aki irányítja az absztrakttá stilizált bábfigurák megvilágítását, mozgását, hangját (valójában saját, az egyes figurákhoz igazított hangját kölcsönözve nekik). E középponti „agy” jelenléte, funkciói és a mechanizált világ, amelyben minden egyes figura ettől a középponti irányítótól függ, lényeges változás az eredeti, ehhez képest rusztikus 1913-as előadással szemben. A modernitás mint technikailag fejlettebb gépezet erőteljes hangsúlyt kap. A színpad mechanizálása, a „*Mensch oder Kunstfigur*”, azaz az emberi vagy mechanikus (marionett) jelenlét a német avantgarde színpadi produciók középponti dilemmája volt, különösen a Bauhausban, ahol már 1922 nyarán rendeztek „*elektromechanikus fényjátékokat*”. (Liszickij küldött e grafikai mappából egy példányt Walter Gropiusnak.)³⁴

Ez a litográfiai mappa, bár mindössze vázlatosan utal a tényleges színpadi produkcióra, amelynek figuraterveit tartalmazza, „*el-általánosítja a korábbi mű eredetiségét*”,³⁵ azét a futurista operáét, amely még visszhangzott az 1920-as vityebszki UNOVISZ-előadásban. Az eredeti GYŐZELEM A NAP FELETT általánosságban vett modern nyersanyagból válik Liszickij kezében, archaikus forrássá, amelyet a nemzetközi konstruktivizmus formanyelvére ültetett át figuratív motívumokkal elegyítve, hogy végül egy automatizált színpadi mű bábfiguráinak a sematizált vázolatait mutassa fel. Liszickij az eredeti mű mindössze néhány karakterét vázolta fel. A mappához írott BEVEZETŐ-jét azzal zárta, hogy „*Az itt közölt elképzelések és formák további megvalósítását és alkalmazását másokra hagyom, míg én továbblépek a soron következő feladatomhoz*”³⁶ – mintegy Malevics szavaira utalva, aki így nyilatkozott Liszickij „*architektonikus szuprematizmusá*”-ról: „*A már itt látható architektonikus szuprematizmus továbbalakítását fiatal építészekre bízom...*”³⁷

Liszickij az apa és az alapító hangját vette kölcsön, és az ő gesztusát ismételte meg 1923-ban.

Az 1924-es dátumú LENIN-TRIBÜN talán a legközvetlenebb válasz és polémia, amit Malevicsnek szánt. 1923 utolsó heteiben Liszickij elhatározta, hogy németre fordítja és publikálja Malevics néhány írását, hogy a német olvasók megismerjék a festő filozófiáját.³⁸ 1924 elején kezdett a munkához, amikor kezdődő tuberkulózisa miatt kórházba kényszerült a svájci Locarno egyik külvárosában, Orselinában. A lengyel származású Malevics nehézkes, sőt hibás orosz fogalmazásmódjaival ugyan küszködött,³⁹ de gondolatai felvillanyozták, és sok munkát fektetett a fordításba Sophie Küppersszel együtt, aki a német nyelvhelyességben segített neki. Hamarosan a kezébe kerültek Malevics 1924. január 25-i keltezésű írásai Leninről,⁴⁰ amelyeket egy-két nappal Lenin halála után vetett papírra. Ezek az írások inspirálhatták Liszickijt arra, hogy ő maga is megemlékezzen Leninről. Feltehetően előhúzta a papírjai közül – ha ugyan nem az emlékezetéből – Ilja Csanjnyik 1920-ban készült SZÓNOKI EMELVÉNY-ét,⁴¹ ráragasztotta Lenin egyik fényképét, ahol éppen szónokként látható, és átírta a szöveget a szónok feje fölé helyezett vásznon („*Minden hatalmat a szovjeteknek!*” helyett a nemzetközibb „*Világ proletárjai*”-ra). Március 21-én beszámolt Sophie-nak a Malevics-fordí-

tás állásáról, majd egy tervezett párizsi kiállításról, és továbbszöve gondolatait így írt: „A következő munka a filmem lesz (*Leninnek dedikálom majd, »Lenin-konstrukció« lesz a címe*).”⁴² A filmkészítés nem volt közvetlenül megvalósítható, de Csasnyik terve ott helyben, a szanatóriumban is használható volt. Liszickij az általa módosított és immár LENIN-TRIBÜN-nek nevezett tervrajzot a KUNSTISMEN (MŰVÉSZETI IZMUSOK) című, Hans Arppal közösen szerkesztett 1925-ös könyvében a PROUN szekcióban közölte LISZICKIJ MŰHELYE, 1920 képaláírással.

A LENIN-TRIBÜN, melyet tehát feltehetően Malevics Lenin-szövegei inspiráltak, nemcsak különbözik Malevics Lenin-víziójától, amely a leninizmust új vallásnak, illetve valláspótléknak tekinti, hanem azzal éppen ellentétes. Áttetsző, könnyű szerkezet, merészen és optimistán diagonális, tiszta, racionális felépítésű fémváz, amely sokkal inkább emlékeztet Tatlin A III. INTERNACIONÁLÉ EMLÉKMŰVE című munkájára, mint Malevics súlyos, a születő Lenin-mitológiát leíró szövegeire. A könnyű, futurisztikus építészeti modellt állítja szembe Malevics nehézkes nyelvvel, amellyel leírja a képződő materialista mitológiát – Malevicset így újból az archaikus előfutár szerepkörébe utalva.

Ez a polémia világosan jelezte a két művész közötti különbségeket. Malevics részletesen felvázolja írásfüzérében, mennyire elkerülhetetlen, hogy Leninből kultikus figura váljon – Krisztus-pótlék abban a folyamatban, amelynek során az ő alakjával „helyettesítik a régi prófétát, a szentséget pedig technikával váltják fel”.⁴³ Hangsúlyozza, hogy míg a kereszténység esetében a spirituális tartalom öltött anyagi alakot, a leninizmusban az anyagot emelték az eszme és a látomás rangjára, és a gyárral helyettesítették a templomot. Ezt a folyamatot Malevics szükségszerűnek látta, és azt akarta kitapintani benne, hol vannak a „művészek és papok”, illetve „a művészet és a vallás” lehetőségeinek az újonnan kicövekelte határai.⁴⁴ Mivel a művészetet változatlanul a kultusz függvényében látta, az új éra „mindössze” annyiban különbözött a régitől, amennyiben a kultusz magva ezúttal a matéria volt. Mégis a négyzetlapokkal határolt idomot, a kockát javasolta a Lenin nevével fémjelzett új kornak, „a négyzet kultúrájának” a szimbólumául, ily módon felajánlva „minden lehetőség embrióját” a materializmus „statikus kultúrája”⁴⁵ áldozati oltárára – ezzel mintegy a négyzet továbbélését biztosítva.

Liszickij ezzel szemben, a festőkultuszban gyökerező tradíciótól szabadon, szekuláris és pragmatikus új világban gondolkodott. A vörös – nem a fekete – kockát tette meg a szónoki emelvény alapkövének. A kocka elsősorban funkcionális volt, egy praktikus építmény sarokköve, és sokkal inkább emblematikus utalás az UNOVISZ-ra és az ott megfogalmazott eszmékre, semmint a leninizmus szimbóluma.

Liszickij alkati rokonai Moholy-Nagy László és Walter Gropius voltak. Moholy-Nagyhoz hasonlóan nem kötődött mélyen a festői kifejezőmódhoz és a festőként létezés tradíciójához, és ez megkönnyítette számára új műfajok, anyagok és technikák felfedezését és könnyed változtatását. Laza kapcsolata a festői tradícióval egyúttal attól az orosz tradíciótól való távolságát is kijelöli, ami Malevicset mélyen áthatotta. Liszickij elhivatottsága nem a festő, hanem a forradalmár, társadalomformáló, újító elhivatottsága volt, akinek a számára az új szemlélet jegyében létrehozott tárgyak, mint például a grafikailag megtervezett könyvek vagy az új anyagok és eljárások, mint például a fényképezés és a fotogram, az eljövendő lehetőségek megelőlegezései. Építész volt, akár Gropius, és – akár az 1918–1922 közötti évek Gropiusa – egyszerre pragmatikus és idealista.

Transzcendentalista-utópikus epizódja, amelyet Malevics hatása határozott meg, ugyanakkor ért hirtelen véget, amikor Gropius utópikus-irracionalista korszaka:

1922–23-ban. Ettől kezdve Liszickij kezén a szuprematista formakincs mind jelzésszerűbb, „alkalmazottabb” lesz. Alkalmazott grafikai munkáiban, könyvtervezői munkásságában emblematikussá válik, konstruktivista elgondolásokkal keveredik, elveszíti metafizikai tartalmát és misztériumát. A megrendülés 1919-es pillanata elmúlt. Liszickij már 1921-ben a moszkvai INHUK⁴⁶ – a konstruktivisták központja – tagja lett, ugyanebben az évben a VHUTEMASZ⁴⁷ tanára is, mind intenzívebb érdeklődéssel fordulva a konstruktivisták programja és szemlélete felé. Amikor 1922-ben Berlinben címet keresett a folyóiratnak, amelyet Ilja Ehrenburggal együtt szerkesztett, a háromnyelvű lap a *Tárgy – Vjescs–Gegenstand–Objet* – elnevezést kapta, többek között a konstruktivisták festményellenes tárgykultuszával való szolidaritás gesztusaképpen. Malevics formanyelvének továbbra is lekötelezettje maradt, de a szuprematizmus filozófiája már elveszítette vonzerejét számára, és helyébe racionális munkaprogram lépett. 1919-es határtalan jövővízióit a napi munka praktikus szempontjai váltották fel, a zsidó kultúrával kapcsolatos problematikája pedig, úgy tűnik, e pragmatikus szemlélet mögé szorult – elfojtódott. Ez a fordulat éppen akkoriban történt, amikor a Bauhaus kezdeti utópikus korszakát új, pragmatikus szemlélet váltotta fel: amikor a kvázi-vallást hirdető Johannes Ittent a racionalista Moholy-Nagy László váltotta fel, Lothar Schreyer vallásos-eksztatikus színpadi vízióit pedig Oskar Schlemmer kiegyensúlyozott, világosan megtervezett koreográfiái.

Liszickij LENIN-TRIBÜN-je, Bloom terminológiájával élve, Malevics „szándékos félreértése” volt. Ebben az értelemben egész tipográfusi és könyvtervezői pályája, amelynek során mindvégig a szuprematizmus egyes formai elemeit alkalmazta, mintegy korrekatív visszautalás volt Malevicsre: a szuprematista geometria konstruktivista újraértelmezése és alkalmazása.

Más motívumok használata is jól, sőt szinte árulkodón mutatja, hogy Liszickij milyen szorosan kötődött Malevicshez. 1922-ben egy Ehrenburg-novella illusztrációjaként grafikai kollázst készített, az előtérben egy felemelt, kifelé fordított tenyérrel, amelyre a már említett héber „p” és „n” betűket írta. A kifelé fordított tenyér, ugyancsak a régi világ elmúltáról és az új távlatairól tudósítva, megjelenik Liszickij egyik legfontosabb művében, az 1924-es KONSTRUKTÓR című fotómontázon, ahol önarcképe a milliméterpapír és a körzőt tartó, néző felé fordított kéz közötti térbe került. A körzőt tartó, kifelé fordított tenyér egy 1927-es Liszickij-könyvborítóterven is látható, a moszkvai VHUTEMASZ építészeti tanszékének ARCHITEKTÚRA című kiadványán. A motívum Malevics egy 1920-ban kiadott jelszavára utal vissza, amely erre a rituális aktsurra szólította fel az UNOVISZ-tagokat: „*A régi világ művészetének a megdöntését karcoljátok a tenyeretekbe!*”⁴⁸ A felemelt tenyéren, mint a zsidó-keresztény hagyományban az áldás és megátkozás rituális locusán elhelyezett üzenet Malevics főpapi, rituális rendelkezése volt. Liszickij kötődése ehhez a felszólításhoz jól mutatja, hogy a rítus és az öntudat mélyére szorult vallás szférájában kapcsolódott Malevicshez. Ugyanakkor nem volt belső parancs, ami akadályozta volna abban, hogy a szuprematizmuson alapuló PROUN képeinek végtelen terét, azt a görbülő, irracionális térképzetet, amelyről M. ÉS PÁNGEOMETRIA című cikkében ír,⁴⁹ felcserélje a könyvtervezéssel. A könyvben mint megfogható tárgyban az új tömegkultúra Gesamtkunstwerkjét és tömegkultúra-hordozóját látta: „*Korunkban a könyv az, ami valaha a katedrális volt a freskóival és színes üveglakkaival, vagy a paloták és múzeumok, ahová az emberek látni és tanulni mentek*”, írta 1919-ben.⁵⁰

Liszickij újabb fordulata, ezúttal a PROUN-festmények absztrakciójától a pragmatikus tervezőmunka irányába összefüggött betegségével, személyes hajlamaival és stratégiáival, a konstruktivizmus iránti érdeklődésével és azzal a társadalmi és gazdasági konszolidációval, valamint a nyomában elterjedő új racionalizmussal és pragmatizmussal, ami az avantgarde újra megtalált „objektívizmusát” jellemezte Németországban 1922 után. Egyúttal olyan jövő víziójának a jegyében állt, ami már alapjaiban különbözött attól, amiben Malevicssel közösen hitt 1919-ben. Míg Malevics keserűen szemlélte a születő kommunista ideológiát, a világ e szellemi újrafelosztását, és továbbra is mélyen hitt abban, hogy a világot végső soron *eszmék* kormányozzák, Liszickij az új állapotban új, racionális gépezetet látott, amelynek a tökéletesítése mindössze erőfeszítés kérdése. Saját „művész-mérnök” koncepcióját élesen szembeállította a Malevics által képviselt „művész-pap” tradícióval: „Az az elképzelést, hogy a művészet vallás, és a művész e vallás papja, eleve elutasítottuk”, mondta 1922-ben Berlinben az orosz művészetéről tartott előadásában.⁵¹

Malevics 1923–24-ben készült végtelen szuprematista térben lebegő architekturális rajzai, a „*planitok*” bizonyos fokig a Liszickijvel folytatott dialóguson belül értelmezhetők, mivel ezekben átvette a Liszickij PROUN-festményein megjelenő geometrikus hasábtesteket. Ugyanakkor ezek legtöbbje a négyzet alapegységéből indul ki, és, mint John Milner megfigyelte, variáció a „bazilika”-formára:⁵² ünnepélyes, látnoki, kultikus építészeti alakzatok, határozott ellentétben Liszickij pragmatikus épületterveivel.

A szuprematizmusnak mégiscsak volt alkalma arra, hogy az új idők új vizuális arculataként jelenjen meg. Az UNOVISZ fennállása alatt minden évforduló, ünnep, megemlékezés alkalmával látványosan megjelölte Vityebszk városát. Szergej Eizenstein, aki átutazóban járt ott, eleven leírást hagyott hátra: „*Sajátos kisváros. Mint annyi más hasonló város az ország nyugati részén, vörös téglás házakból épült. Piszkos, kormos, nyomasztó. De valami nagyon furcsa dolog is van itt. A főútvonalakon a házak vörös téglái fehérre vannak festve. És ezen a fehér alapon zöld körök mindenütt. Narancsszínű négyzetek. Kék téglalapok. Ez Vityebszk 1920-ban. Kazimir Malevics ecsetje járt a téglafalakon... Narancsszínű körök, vörös négyzetek és zöld trapézformák lebegnek az ember szeme előtt... Szuprematista konfetti egy meglepett kisváros utcáira szórva...*”⁵³

Az a mély ellentmondás és csak virtuálisnak nevezhető tér, amely a „*piszkos, kormos, nyomasztó*” valóság és a rávetített éteri jövő látomása, a „*szuprematista konfetti*” vékony rétege között tátongott, jelölte ki azt a helyet, ahol Malevicsnek és Liszickijnek működni adatott. Malevics annak az orosz tradíciónak a szellemében, amely sohasem kérdőjelezte meg a művész profetikusságát, főpapi küldetését és funkcióját, szektaszzerű társaságot szervezett, melynek a tagjai titkos jelet hordtak (virtuálisan) a tenyerükön és (valóságosan) a kabátujjukon, és új vizuális jelrendszer megteremtésén dolgoztak, hogy azt majd – felülről – átadják az embereknek. Liszickij, az építész és tervező az ellenkező irányból érkezett, nem kötötték az orosz festő és az ő küldetésstudatának a hagyományai, és Malevics elvont formakészletét végül is grafikai tervezőként vette használatba, hogy a társadalom kommunikációs munkásként felajánlja – a szellemi munkamegosztás piramisának aljáról – az embereknek. Az, ahogyan a KONSTRUKTÓR című művén áttűnik egymáson a néző felé fordított tenyér Malevics által ritualizált képe és a mérnök milliméterpapírja, világosan összegzi Liszickij pragmatikus, „alkalmazott” szuprematizmusát.

Jegyzetek

1. „El” lehetett a neve kezdőbetűje vagy a Malevics által Vityebszkben létrehozott UNOVISZ („Az új művészet megszilárdítói”) egyik futurista jelszavának („U-el-el-ul-el-te-ka”) egy szótagja.
2. Az, hogy Liszickij eme találkozás után is illusztrált néhány jiddis könyvet, nem von le semmit elhatározásának radikalizmusából. Peter Nisbet (EL LISSITZKY IN THE PROUN YEARS: A STUDY OF HIS WORK AND THOUGHT 1919–1927. Ph. D. Dissertation, UMI Dissertation Services, Ann Arbor, Michigan. 48–49. o.) közli Liszickijnek egy korábban ismeretlen, röviddel Malevics Vityebszkbe érkezése előtt írt, ÚJ KULTÚRA című cikkét, amelyben – nagyon hasonlóan Walter Gropiusnak az ugyancsak 1919-es keltezésű BAUHAUS MANIFESZTUM-ban kifejtett gondolatához – az építészetre és könyvtervezésre helyezi a hangsúlyt, valamint egy etnikailag és vallásilag nem meghatározott „új ember” képzetére. Ez a cikk jól jelzi, hogy, mint Nisbet is hangsúlyozza, Liszickij kész volt túllépni a zsidó kultúrán egy egyetemes jövőkép jegyében, még mielőtt alaposabban megismerte volna a szuprematizmust.
3. Erről bővebben: Linda Dalrymple Henderson: THE FOURTH DIMENSION AND NON-EUCLIDEAN GEOMETRY IN MODERN ART. Princeton University Press, Princeton, NJ, 1983.
4. Charlotte Douglas (SWANS OF OTHER WORLDS, KAZIMIR MALEVICH AND THE ORIGINS OF ABSTRACTION IN RUSSIA. UMI Research Press, Ann Arbor, 1976. 4. o.) hangsúlyozza, hogy „A modern orosz festők mélyen átélték és tudatosították az ikonfestés hétszáz éves hagyományát, és a művész társadalmi szerepének felfogásában, valamint munkájuk természetében ezt a kulturális beidegződést követték.”
5. A Katonák Delegátusai Moszkvai Tanácsának Művészeti Osztálya elnökeként, nem sokkal az októberi forradalom előtt, levelet írt Matyusinnak, amelyekben arról a tervéről számol be, hogy meg akarja szervezni Moszkvában az Első Népi Művészeti Akadémiát, ahol a szuprematizmusra oktatnának nagyobb létszámú hallgatót. Id. Alexandra Sackih: UNOVIS: EPICENTRE OF A NEW WORLD. In: THE GREAT UTOPIA: THE RUSSIAN AND SOVIET AVANT-GARDE 1915–1932. The Salomon R. Guggenheim Museum, New York, 1992. 53. o.
6. Sarah Bodine: UNOVIS: ART AS PROCESS. In: ILYA GRIGORIEVICH CHASHNIK. Leonard Hutton Galleries, New York, 1980. 26. o.
7. Lásd I. sz. jegyzet.
8. UNOVISZ – AZ ÚJ MŰVÉSZET BAJNOKAI. Vityebszk, ca. 1920, az „UNOVISZ Alkotó Bizottsága” aláírásával. Közli Larisza Zsadova: SUCHÉ UND EXPERIMENT. VEB Verlag der Kunst, Drezda, 1978. 297. o.
9. 1916-ban egy fiatal festővel, Lazar Kidekellel együtt a Zsidó Etnográfiai Társaság megbízásából bejárta a Dnyeper menti falvakat, és végigrajzolta az elhagyott régi zsinagógákat. 1917-ben részt vett az új kulturális centrum, a kijevi Kultur Liga létrehozásában, és számos jiddis nyelvű könyvet illusztrált.
10. Nisbet, i. m. 44. o.
11. Avram Kampf: JEWISH EXPERIENCE IN THE ART OF THE TWENTIETH CENTURY. Bergin and Harvey, South Hadley, Mass., 1984. 17. o.
12. El Liszickij: ÉLETEM FILMJE. In: Sophie Liszickij-Küppers: EL LISZICKIJ. VEB Verlag der Kunst, Drezda, 1967. 329. o.
13. Haia Friedberg: LISSITZKY’S HAD GADYA. In: Aliza Cohen-Mushlin, szerk.: JEWISH ART. Hebrew University, Jerusalem, 1987. 294. o.
14. Uo.
15. Borisz Aronzon szóbeli közlése Avram Kampfnek. In: Kampf, i. m. 46. o.
16. Id. Judith Glatzer Wechsler: EL LISSITZKY’S INTERCHANGE STATIONS, THE LETTER AND THE SPIRIT. In: Linda Nochlin és Tamar Garb, szerk.: THE JEW IN THE TEXT. Thames and Hudson, London, 1995. 321. o.
17. El Liszickij: A VILÁG-REKONSTRUKCIÓ SZUPREMATIZMUSA. In: Küppers, i. m. 334. o.
18. Küppers, i. m. 331. o.
19. Noha az absztrakció a lényegi azonosságok vizualizálásaként is felfogható, nem értek egyet Alan Birnholzzal, aki EL LISSITZKY AND THE JEWISH TRADITION című tanulmányában (in: *Studio International*, 1973. okt. 133. o.) azt írja, hogy az absztrakció azért vonzotta Liszickijt, mert az Írás megtiltja a zsidóknak a világ dolgainak az ábrázolását. Liszickij korábbi műveiben realista, illetve enyhén stilizált eszközökkel ábrázolt épületeket, tájakat és olykor emberi alakokat, s mindezt pályája ama szakaszában, amelyet leginkább átítatott a zsidó kultúrához való kötődése.

20. Kállai Ernő: ÚJ MAGYAR PIKTÚRA. Gondolat, 1990. 184. o.
21. New York–Oxford: Oxford University Press, 1997.
22. Uo. 14. o.
23. Malevich: ON NEW SYSTEMS IN ART. In: Troels Andersen, szerk.: K. S. Malevich: ESSAYS ON ART 1915–1928. Borgen, Koppenhága, 1968. 116. o.
24. Idézi Jane Sharp: THE CRITICAL RECEPTION OF THE „0.10”. EXHIBITION: MALEVICH AND BENUA. In: THE GREAT UTOPIA, i. m. 44. o.
25. Uo. 49. o.
26. Erről részletesen lásd Patricia Railing: MORE ABOUT TWO SQUARES. The MIT Press, Cambridge, Mass., 1991. 31. o.
27. Liszickij így nevezte a könyv készítését.
28. A nagy kezdőbetűket annak jelzésére használom, hogy ezúttal a „Vörös Négyzet” és a „Fekete Négyzet” egy történet szereplőinek nevei.
29. Sackih, i. m. 63. o. Felmerül a kérdés, hogy miben különbözhetett a szerző szerint Liszickij a „valódi szuprematisták”-tól.
30. A PROUN, mint említettem, eredetileg rövidítés, Liszickij azonban gyakran használta egyszerű, immár létező szóként, amit nem szükséges csupa nagybetűvel írni.
31. Zsadova, i. m. 317. o.
32. Malevich: FROM CUBISM TO SUPREMATISM: THE NEW PAINTERLY REALISM. In: T. Andersen, i. m. 33. o.
33. Uo. 195. o.
34. Küppers, i. m. 39. o. „Nagyon kedves levelet kaptam Gropiustól. Köszöni a mappát...”
35. Bloom, i. m. 15. o.
36. Küppers, i. m. 352. o.
37. Idézi Sackih, i. m. 57. o.
38. Erről részletesen lásd Yve-Alain Bois: LISSITZKY CENSEUR DE MALÉVITCH? In: *Macula*, 3–4, Paris, 1976. 191–201. o.
39. Lásd Liszickij és S. Küppers levelezését. Getty Research Institute, 950 076, 1. sz. doboz, F. 1. Egy 1924. III. 30-i levélben arra kéri Sophie-t, hogy fordítson le egy Malevicszöveget franciából németre.
40. Malevich: APPENDIX FROM THE BOOK OF NON-OBJECTIVITY. In: Malevich: THE WORLD AS NON-OBJECTIVITY, UNPUBLISHED WRITINGS 1922–25. Szerk. Troels Andersen, Borgen, Koppenhága, 1976. 358. o.
41. Csasnyik műveként reprodukálva az UNOVISZ 1920. november 1-ji röplapjában.
42. Küppers, i. m. 39. o.
43. Malevics, in: T. Andersen, i. m. 315. o.
44. Uo. 320. és 328. o.
45. Malevich: ON NEW SYSTEMS IN ART. I. m. 84. o.
46. A művészi kultúra intézete.
47. Magasabb (fokú) Művészeti Műhelyek.
48. UNOVISZ-röplap, Vityebszk, 1920. november 20., címloldal.
49. El Liszickij: K. UND PANGEOMETRIE (M.[ÚVÉSZET] ÉS PANGEOMETRIA). *Europa Almanach*, Lipsce, 1925. 103–113. o.
50. Idézi Peter Nisbet: DISSZERTÁCIÓ. 49. o.
51. Küppers, i. m. 334–335. o.
52. John Milner: MALEVICH AND THE ART OF GEOMETRY. Yale University Press, New Haven–London, 1996. 192–199. o.
53. Sz. Eisenstein: NOTES ON V. V. MAYAKOVSKY. Idézi Selim Khan-Magomedov: THREE-DIMENSIONAL SUPREMATISM AND PROUNS. In: EL LISSITZKY, ARCHITECT, PAINTER, PHOTOGRAPHER, TYPOGRAPHER. Municipal van Abbemuseum, Eindhoven, 1990. 41. o.